

82ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

Escuela Nacional de Artes Plásticas

"ANALISIS ICONOGRAFICO DE LA ESCULTURA LLAMADA
COATLICUE Y ELABORACION DE UNA SERIE PICTORICA
EN TORNO A LA MISMA."

Un Ejercicio de Aplicación de Análisis de la Forma

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

P r e s e n t a

Mariano Gutiérrez Campos

Director de Tesis: Arq. Fernando Alba Aldave

México, D. F.

1999

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

201110
7



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A mi madre Ma Del Pilar Campos Castillo, mi padre Mariano Gutiérrez Rojas, mi hermana Andrea Gutiérrez Campos que me apoyaron en todas circunstancias y condiciones en la realización de esta tesis

Al arquitecto y artista visual Fernando Alba Aldave, por su dirección en este trabajo, sus recomendaciones y por las condiciones académicas que me alentaron a su realización.

Al subdirector de Arqueología en el Museo Nacional de Antropología, maestro Felipe Solís Olguín, por su dirección específica en el Quinto Capítulo de esta tesis.

Al maestro y artista visual Javier Guadarrama Román, por sus recomendaciones específicas en la realización de los cuadros de esta tesis y por permitirme realizarlos dentro del taller en la ENAP a su cargo.

Al maestro en Historia del Arte José Francisco Vilaseñor Bello por su revisión y recomendaciones específicas.

Al maestro en Historia del Arte Mauricio Orozpe por su revisión y recomendaciones específicas.

Al teólogo, historiador del arte y doctor en iconografía, Javier Ruiloba Aussin por su revisión y recomendaciones específicas.

A la antropóloga Elizabeth H. Boone, del Newcomb Art Department, Tulane University, New Orleans, por su breve pero precisa contribución al segundo capítulo de esta tesis

A los fotógrafos del Museo Nacional de Antropología: José de los Reyes Medina y Jaime Soto Cruz por su apoyo para la obtención de las fotografías de este trabajo.

A mis amigas y amigos cercanos simplemente por haber estado allí.

Dedico esta tesis a la gente que quiero, especialmente a Armelle
Y A LA ENERGIA IMPERSONAL

*"Nunca se perderá, nunca se olvidará,
lo que vinieron a hacer,
lo que vinieron a asentar en las pinturas.
su nombre, su historia, su recuerdo.
Así en el porvenir
jamás perecerá, jamás se olvidará,
siempre lo guardaremos
nosotros, hijos de ellos, los nietos,
hermanos, bisnietos, tataranietos, descendientes.
Quienes tenemos su sangre y su color.
Lo vamos a decir, lo vamos a comunicar
a quienes todavía vivirán, habrán de nacer,
los hijos de los mexicas, los hijos de los tenochcas.¹"*
Discurso de señores mexicas.

¹ Alvarado Tezozomoc, Hernando, Crónica Mexicayotl, (Escrito en el s XVI), pp. 4-6

NOTA PRELIMINAR

La realización de esta tesis (anterior a esta nota) provocó algunos comentarios adversos especialmente indicando la excesiva carga de información histórica al lado de un trabajo pictórico que para algunos pareció marginado. Considero apropiado aclarar lo siguiente.

La investigación fue desde el principio encaminada hacia la búsqueda de significados dentro de la escultura de Coatlicue, esa búsqueda puede ser abordada por tres niveles consecutivos. forma, iconografía (descripción de significados) e iconología (lectura de significados).

En el nivel primario, el de la forma, me fue necesario realizar dibujos miméticos de la Coatlicue, pero ello no me era suficiente para apoderarme de la imagen, para ello, a causa de mi oficio de pintor, me era necesario transformarla, encontrar una cierta esencia en esa forma, por ello tuve la necesidad de realizar los trece cuadros de Coatlicue, pero en ningún momento fue este un objetivo a parte sino una manera de conocer las características formales de la escultura, por lo que esta realización me ayudó para la posterior interpretación de símbolos.

El trabajo presente siempre se mantuvo a un nivel de búsqueda iconográfica dentro de los modelos prehispánicos, esto debido a un interés emotivo de mi parte (el deseo ferviente de conocer a la cultura mexicana), sin embargo he dicho que tengo un oficio de pintor, esto provocó que al final de la tesis la dirección práctica se invirtiera, y ahora fuese la tesis entera la que estuviese al servicio de mi pintura.

El riguroso proceso de investigación documental al que tuve que someterme durante meses me obligó a un ordenamiento riguroso de lo que iba aprehendiendo, a la eliminación de lo innecesario por medio de una gran disciplina y perseverancia, no había opción de hacerlo de otra manera. Dicho de otro modo la tesis creó en mi mente una estructura mental adecuada para la investigación, la cual utilizaré en el porvenir para la creación artística

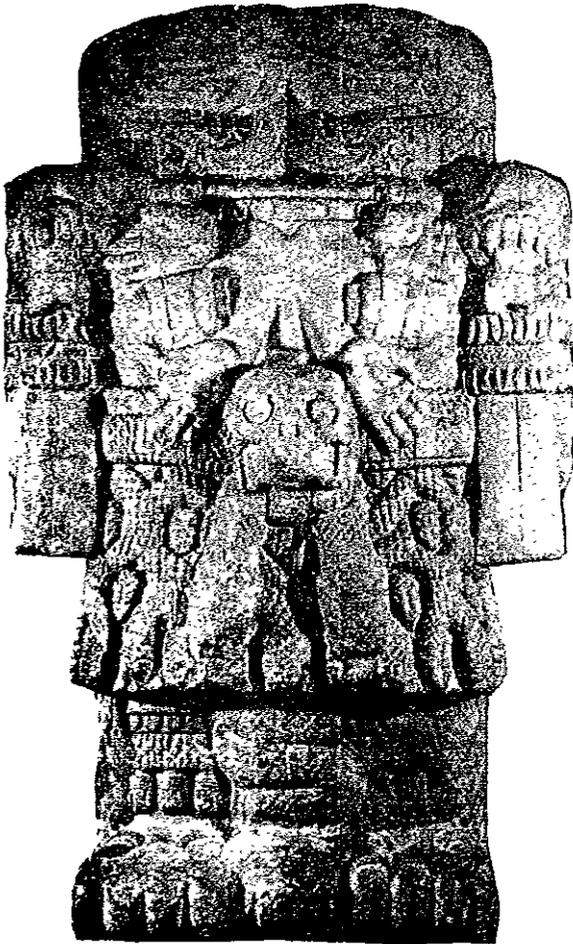


FIG. I.1 La llamada Gran Coatlicue, vista frontal.

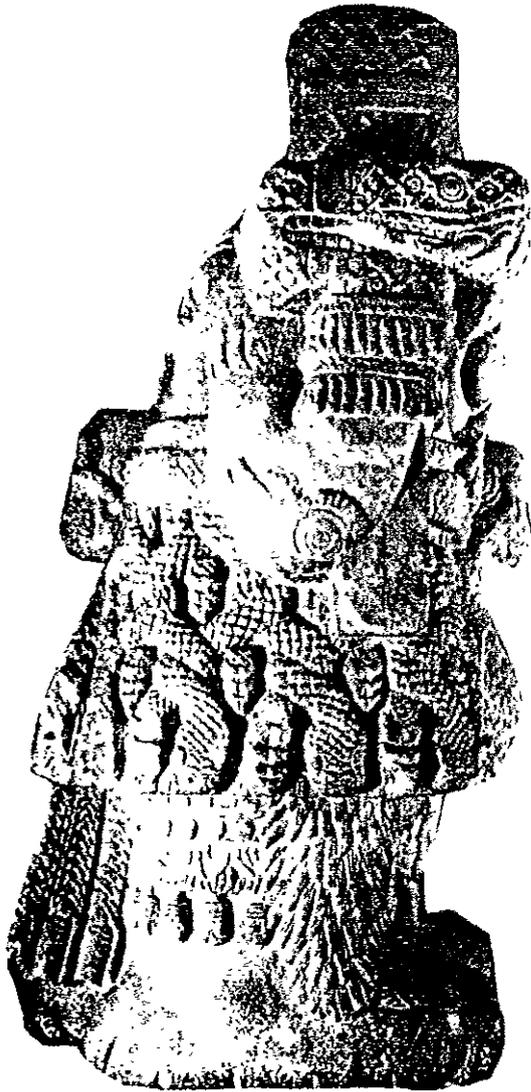


FIG. 1.2 Vista lateral



FIG. 1.3 Vista posterior



FIG 1.4 Vista superior



FIG 1.5 Relieve de la base de Coatlícué, que representa a Tlaltecuhli.

INTRODUCCION

Producto de la época de esplendor de la sociedad mexicana, en la segunda mitad del siglo XV, la escultura llamada Coatlicue es actualmente una de las obras escultóricas más sobresalientes de la historia de México.

Desde que fue descubierta en 1790, ha sido a lo largo de poco más de dos siglos objeto de numerosos estudios críticos y polémicas acerca de sus posibles significados. Es sin embargo un consenso para la gente que la ha estudiado, de que se trata de la figura de una deidad, y casi todos coinciden en que se trata de una deidad relacionada con el culto a la tierra.

Los mexicas concebían a los dioses como formas misticadas de los fenómenos naturales, integrando fantasías, mitos y personificando a dichas fuerzas de la naturaleza, y a la vez, el culto a esos dioses eran formas de invocación a dichos fenómenos.

El culto telúrico, propiamente, estaba repartido en un buen número de diosas y algunos dioses que por sus atributos, representaban cada uno a uno o varios fenómenos naturales relacionados con la tierra y por ende, con la fertilidad, el estancamiento de las aguas, la muerte, la agricultura y la renovación vital. Relaciones más complejas establecían vínculos con la tierra y otros conceptos aparentemente más alejados, tales como la cacería, el sacrificio humano, las estrellas, la sexualidad humana, el culto solar, la guerra o el agua. La complejidad de las relaciones entre las diosas terrestres mexicas, es un punto a parte. Aunque la deidad representada en la escultura en cuestión está estrechamente relacionada a la tierra, no se trata de ninguna de las diosas terrestres mexicas, sino que encierra en sus significados una compleja red de conceptos cuya estructura denota el pensamiento cosmogónico mexicano.

Gracias a una estricta metodología de investigación iconográfica, (la cual es una adaptación personal de la metodología de E. Panofsky) esta tesis se ha acercado a sus significados con la mayor precisión que ha sido posible. Pues además de apoyarse en más de una docena de textos de distintos autores que a lo largo de esos dos siglos han escrito en torno a esta escultura, me he basado en un amplio contexto histórico y filosófico en torno a conceptos fundamentales para la comprensión de la pieza.

Es sin embargo, debido a las fuertes limitantes que las fuentes tienen (recordemos el proceso traumático de la conquista) que los trabajos de iconografía prehispánica se quedan en interpretaciones no en verdades absolutas. Este trabajo ha tratado de ahondar en esos significados, por lo que debe de ser tratado no como una descripción sino como una interpretación iconográfica.

A fin de tener suficiente claridad sobre este contexto, escribí el Capítulo 1, en el que ahondé sobre ciertos significados históricos y filosóficos especialmente importantes para la comprensión de la escultura y de toda la sociedad de la que provino la escultura. Entre estos conceptos he ubicado a la gestación y desarrollo histórico de la toltecayótl o toltequidad, los conceptos de dualidad y de generación del universo y la responsabilidad de los mexicas como pueblo guerrero y sustentador del andamiaje universal, lo cual está aunado a los conceptos que los aztecas tenían de la energía del universo y su repercusión en la sociedad humana. Todo lo cual es el sustento conceptual para la posterior lectura de símbolos en la escultura.

En el Capítulo 2 dediqué mi esfuerzo al rastreo del ámbito histórico que rodeó la elaboración de la escultura. En este capítulo trato de responder a interrogantes que antes fueron trabajadas solo de una manera somera por otros autores, tales como la ubicación espacio-temporal de la escultura en Tenochtitlan o su posible fecha y circunstancias de su realización. También hago mención de las posibles técnicas de elaboración, los conceptos morales y estéticos de los artistas mexicas y la historia de la escultura después de que fue descubierta en 1790.

El Capítulo 3 es una descripción detallada y meramente formal de la estructura geométrica de la escultura, así como de cada una de sus formas particulares.

En el capítulo 4 se halla la parte medular de la tesis, que es la interpretación iconográfica, es decir la estricta y metodológica descripción e interpretación de cada uno de los veintidós motivos en los que dividí a la pieza escultórica. Y se halla también una lectura iconológica, que es el tratamiento global de la imagen, es decir mi interpretación integral de la escultura.

A la vez que se realizó el estudio iconográfico de esta escultura, se realizó un trabajo pictórico en base a las imágenes formales obtenidas de dibujos de la Coatlicue.

Estas pinturas fueron realizadas con el fin de vincular la descripción formal de la escultura con el ejercicio pictórico y cabe subrayar que en ningún caso se pretendió el vínculo de la pintura con la interpretación de los símbolos. Estas pinturas funcionaron

como un medio de aprehensión de la imagen de la escultura, por lo que también fueron una herramienta para la interpretación posterior de la misma.

El Capítulo 5 se refiere a esta serie de trece cuadros que realice en torno a la escultura, en dichos cuadros realice una interpretación con tendencia abstracta de nueve fragmentos visuales de la escultura llamada Coatlicue. En dicho capítulo se halla un análisis formal de dichas pinturas.

En suma, esta tesis, que gira en torno a una sola escultura mexicana. Es un ejercicio de aplicación del análisis de la forma, en donde intenté el máximo alcance de la interpretación de una obra plástica histórica, con las limitantes que esto puede implicar. Y es un esfuerzo más por el rescate cultural del pasado mexicano, aun a sabiendas que el conocimiento prehispánico quedó bajo una gruesa capa de sangre y de tierra, como muchos otros estoy convencido de la importancia de este rescate a nivel cultural e intelectual en nuestro tiempo, porque simplemente ese pasado es la raíz de un árbol que crece ahora.

CAPITULO 1

Cosmovisión mexicana

La cosmovisión es el modo de ver el cosmos, el modo de ver al conjunto total de las cosas creadas. La cosmovisión, está en primer lugar, determinada por una selección de rasgos culturales de un pueblo o nación

Esta selección de rasgos culturales proviene a su vez de la observación de la naturaleza y sus fenómenos². De tal manera que la selección de rasgos y la observación constante de la naturaleza confluyen, se retroalimentan mutuamente y se renuevan para conformar un proceso que determina una **forma de ver el cosmos que rodea al ser humano**,. es la manera en la que se define a grandes rasgos el proceso que conlleva a la cosmovisión.

La visión del cosmos en la época prehispánica era una visión globalizante, una visión integral del mundo, en la que entraban en juego todas las facetas del mundo para interrelacionarse y entrar en constantes luchas dialécticas.

En el caso de la cosmovisión mexicana, este es el producto de herencias culturales no solo de un pueblo, sino de varios pueblos enlazados entre sí por una secuencia temporal y geográfica, por medio de esa secuencia encadenada fue transmitido el conocimiento, hasta llegar a su última fase en el conocimiento cosmovisionario mexicana. Concretamente en el imperio azteca fueron los tlamatinime (hombres de conocimiento) quienes delinearon a través de varios siglos, lo que sería el conjunto de conocimientos integrales e indivisibles que constituían su cosmovisión, o dicho en los términos antes descritos, fueron los tlamatinime quienes bajo su constante observación de la naturaleza y la selección específica de sus rasgos culturales, delinearon, renovaron y engrandecieron su visión del cosmos.

Fue a través de la religión que los tlamatinime difundieron parte de su conocimiento, pues la idea que el hombre mexicana tenía de sus dioses era, en gran medida la visión de los fenómenos naturales o sociales que cada dios representaba, por ello, la religión era un instrumento de la cosmovisión la cual incluía por supuesto, un sistema clasista económico. La religión funcionó también como un vínculo cultural que unió a las clases

mas culturizadas (los tlamatínime y en ciertos casos las castas de élite) con las clases menos culturizadas (los macehuallín).

La religión mexicana, al haber sido controlada y en buena parte ideada por los tlamatínime era un instrumento en poder del estado³, por lo tanto sus medios de difusión debían ser lo mas potentes posibles, la escultura monumental era uno de esos medios. Plazas públicas, adoratorios, templos, estaban llenos de esos grandes monumentos según atestiguan las fuentes.

Actualmente la llamada Gran Coatlicue es una de las esculturas monumentales mas importantes, su elaboración debió estar ordenada o por lo menos supervisada por el estado mexicano y su ubicación debió ser un lugar público y notorio, por razones que mas tarde se aclararán.

La llamada Coatlicue es precisamente una síntesis del conocimiento cosmovisionario que tenían los mexicanos. Por lo que forzosamente debemos preguntarnos ¿De donde provenía ese conocimiento? ¿Quién lo delineó?

Los mexicanos, a la parte mas elevada de su conocimiento, es decir a la cosmovisión que manejaban los tlamatínime, le llamaron toltecayotl, literalmente quiere decir el "corazón tolteca" o toltequidad porque decían, ese conocimiento venía de los toltecas⁴.

1.1 LA TOLTECAYOTL

Literalmente toltécatl, quiere decir artífice. Es decir, que el tolteca, para los mexicanos era aquel que hacía un artífice u obra artificial. Este es el concepto náhuatl mas cercano al de artista. Pero, esta palabra, toltécatl, fue también la palabra con que los aztecas designaron a una civilización desarrollada en el Altiplano Central, anterior al imperio de la Triple Alianza⁵. Esto hace inmediatamente formular una pregunta ¿Quiénes eran esos toltecas antiguos, que su sola mención era el sinónimo de decir artista en la época mexicana?. Este apartado trata de los toltecas. Porque no solo heredaron la

² La selección de rasgos culturales se refiere a criterios de observación, marcos de referencia, es decir las cosas que le interesa observar a cada cultura, por lo menos en una fase primaria estos rasgos culturales son seleccionados a partir de la observación de la naturaleza.

³ Aunque el concepto de estado no se aplique de manera absoluta al modelo social prehispánico en este trabajo se le utilizara corrientemente, por cuestión de simplicidad.

⁴ Idea manejada corrientemente por León Portilla en La Toltecayotl.

⁵ La Triple Alianza fue una alianza militar conformada en 1428 entre las ciudades de Tenochtitlan-Tlatelolco, Tlacopan y Texcoco, y que terminó en la conquista española en 1521, en este trabajo Triple Alianza e Imperio Azteca se utilizan como sinónimos.

palabra tolteca a los artistas mexicas, sino que los antiguos toltecas en realidad heredaron su civilización y su conocimiento a los mexicas.

Actualmente existe polémica entre las diversas teorías que tratan de establecer la definición de la cultura Tolteca, y muy diversas interrogantes quedan flotando en el aire, aquí, se limitaran los lineamientos generales en los que hay consensos, para tratar de establecer la línea del legado cultural tolteca.

Torquemada habla de la palabra Tolteca:

"Solo digo que tulteca quiere decir hombre artífice, porque los de esta nación fueron grandes artífices, como hoy día se ve en muchas partes de esta Nueva España, y las ruinas de sus principales edificios, como es el pueblo de San Juan Teotihuacan, en el de Tulla y Cholulla y en otros muchos pueblos y ciudades"⁶

Torquemada habla de esas tres ciudades del México prehispánico como "toltecas", pero actualmente se han diferenciado como tres ciudades con historias distintas, que sin embargo tuvieron relaciones culturales entre sí, estas relaciones culturales tuvieron una continuidad temporal y geográfica, esta continuidad será analizada para poder revelar la coherencia del legado cultural tolteca. Pues a pesar de aparentes contradicciones en las informaciones arqueológicas y muchas mistificaciones históricas, sobre todo en las fuentes históricas del siglo XVI⁷, pensamos que podemos delinear esa deseada coherencia en la comprensión de la cultura tolteca, antecedente indispensable para conocer a la cultura mexicana.

Actualmente se ha diferenciado cronológicamente, bajo un consenso arqueológico, a la cultura que habitó Teotihuacan, con la que habitó Tula. La mayoría de los arqueólogos llama a la primera *cultura teotihuacana* y a la segunda llaman simplemente *cultura tolteca*. La separación es evidente, pero existen muchos elementos que correlacionan a estas dos ciudades. Como se ha visto en el párrafo anterior de Torquemada, él y otros historiadores del s. XVI consideraban a ambas ciudades como provenientes de la misma cultura, esta confusión apareció porque los indígenas informantes hablaban de la gloria y belleza de Tollan (nombre de donde viene el actual Tula) pero

⁶ Torquemada, Fray Juan de, *Monarquía Indiana*, Vol. I, p. 55

⁷ Estas "fuentes históricas del s. XVI" son los libros que escribieron algunos frailes o descendientes indígenas con información de los sobrevivientes al holocausto de la conquista (informantes indígenas), estos libros son actualmente llamados simplemente "fuentes del s.XVI", y sirven como sustento a todas las investigaciones históricas de este ámbito, sus principales autores son Sahagún, Torquemada, Duran, Alba Ixtlixochitl y Tezozomoc.

aparentemente ellos designaban con esa palabra a una ciudad cualquiera, tal como explica Leon-Portilla.

"En múltiples relaciones indígenas encontramos el vocablo Tollan, que literalmente significa "en el lugar de espadañas o tules" Dicho término, sin embargo en el contexto en cuestión, adquiere un sentido metafórico. Designa sitios donde abundan agua y vegetación. Su semántica culminó al fin como expresión del ámbito mas adecuado de asentamiento para la comunidad, hasta llegar a significar la idea de población grande y floreciente, ciudad y metrópoli. Se habla así de Tollan Teotihuacan, Tollan Chollolan, Tollan Xicocotitlan, Tollan Culhuacan..., las ciudades de Teotihuacan, de Cholula, de Xicocotlan, de Culhuacan "

Es por lo tanto muy probable la relación cronológicamente continua entre las ciudades de Teotihuacan y Tula las cuales forman parte de una continuidad también cultural. Es según esto, la razón por la que los historiadores del s. XVI confundieron las denominaciones que los indios de ese tiempo otorgaban a la palabra Tollan, por el que tenían de la actual Tula, Hidalgo, cuando quizás en muchas ocasiones los indios se referían a una Tollan mas antigua, a la Tollan Teotihuacana

Actualmente la arqueología ha hallado elementos de correlación, entre Tula y Teotihuacan.

Uno de los vestigios que correlaciona a estas dos ciudades es lo encontrado a través de uno de los principales elementos diagnósticos en arqueología: la cerámica.

En Tula se han hallado tres tipos diferentes de cerámica⁸, la primera, la mas antigua, fue la coyotlatelco, que es típicamente tolteca, la cual fue también encontrada en la capa superior de las pirámides teotihuacanas, es decir en la etapa Teotihuacan IV⁹. Lo que hace pensar en una coexistencia de la etapa tardía teotihuacana con las primeras etapas de Tula.

La segunda cerámica hallada en Tula (mas reciente que la coyotlatelco) es la mazapa esta cerámica también fue hallada en Teotihuacan.¹⁰ Lo cual hace evidente una **coexistencia temporal entre las dos ciudades, Tula y Teotihuacan.**

⁵ Coyotlatelco (propiamente tolteca) en la primer etapa, mazapa (variación de coyotlatelco) en la segunda etapa y azteca II (tolteca-chichimeca proveniente de Tenayuca) en la tercer etapa. Noguera, Eduardo, la cerámica arqueológica en mesoamérica, p. 100

⁸ Sejourmé, Laurette, Arqueología de Teotihuacan, p. 243 (Sejourmé describe la cerámica como "típica de Culhuacan" y le da la descripción rojo sobre bayo, aunque no la llama Coyotlatelco, la descripción coincide con esta última tipología cerámica, típicamente tolteca)

¹⁰ Noguera, Eduardo, La cerámica arqueológica en mesoamérica, p. 102

Esta coexistencia, pudo haber sido **durante unos ciento cincuenta años**, ya que la mayor parte de los investigadores coinciden en que la desocupación de Teotihuacan (por causas desconocidas) abarcó desde 650 d c hasta 800 d.c., mientras que Tula se pobló hacia 600 d c.

Durante esos ciento cincuenta años, es muy probable la existencia de una migración teotihuacana a Tula, aunque no podemos decir que esta migración halla poblado Tula por completo, pues ésta fue fundada y principalmente poblada al parecer por pueblos provenientes del norte, pero también es indudable que una parte de la población de Teotihuacan halla migrado a Tula como consecuencia de la decadencia de la primera, tal como nos demuestra la existencia de coyotlatelco en Tula, que según Acosta, es de hecho una evolución de formas cerámicas teotihuacanas¹¹. Es posible que la coyotlatelco haya tenido sus orígenes en Teotihuacan, bajo formas ligeramente distintas. Aunque la cerámica, para la arqueología, solo prueba la influencia comercial y artesanal, mas no necesariamente migraciones, el hecho de que la convivencia de las dos grandes ciudades en cuestión durante ciento cincuenta años hace muy probable esa imigración de Teotihuacan a Tula, por lo que es probable que con la cerámica coyotlatelco no solo hallan migrado los alfareros que la fabricaban, sino grupos de todos los estratos sociales y ocupaciones, recordemos que los cazadores nómadas chichimecas que fundaron Tula no tenían la tecnología agrícola suficiente, además, existen notorios vestigios de culto a los dioses teotihuacanos en Tula, casi desde sus primeras etapas.

Actualmente es conocido que **Cholula fue una ciudad que también contribuyó a la migración tolteca hacia Tula durante el siglo VII d.c¹²**, fue una ciudad contemporánea y aliada de Teotihuacan, esta última fungiendo como la principal ciudad de una confederación de ciudades

Según los indígenas mexicas del s.XVI, Tula había sido una gran ciudad de esplendorosa hermosura, con templos hechos con piedras preciosas y plumas, sin embargo estas descripciones coinciden muy poco con las austeras ruinas de Tula que conocemos hoy en día, es probable que los indígenas del s. XVI se hallan referido mas bien a la fastuosidad teotihuacana. Los cronistas decían también que Tula había sido primeramente habitada hacia el s. VII por una tribu proveniente del noroeste de México.

¹¹ Acosta, cit por Noguera, la cerámica arqueológica en mesoamérica, p. 100

Por lo que parece ser que los mexicas del s. XVI tenían mezcladas las dos historias, la de Teotihuacan y la de Tula y hablaban simple y llanamente de los toltecas.

Torquemada escribió en el s. XVI: "Estos tultecas dicen que vinieron de hacia la parte del poniente (. .) Y trajeron consigo muchas gentes así de mujeres como de hombres y que fueron desterrados de su patria y nación"¹³ En este texto encontramos que venían del poniente, los habitantes de Tula, Según Alva, otro historiador del s. XVI, los toltecas partieron de un lugar mítico en occidente llamado Huehue Tlapalan, que si se traduce este nombre, se obtiene "el lugar antiguo del conocimiento". Según Alva, los toltecas salieron de ese lugar hacia el año 439, debido a conflictos bélicos, llegando hacia 556 a Tula, después de mas de un siglo de peregrinaje, a la cabeza del cual, hubo (según Torquemada) siete capitanes, algunos de los que coinciden con la historia de Alva, pero este último nombra a un especial "astrólogo" llamado Huematzin o Huemac.

"Y llegados a este lugar y tierra (el lugar donde estaría Tula) la vieron muy bien los tultecas y principalmente Huematzin el astrólogo, que los guiaba..."¹⁴

Según estas versiones fueron hordas chichimecas al mando de un legendario Huemac quienes fundaron la actual Tula, Hidalgo, tal como dicen Conrad y Demarest "unos pueblos seminómadas del norte, los chichimecas, comenzaron a avanzar durante los siglos posteriores a la caída de Teotihuacan, hacia el Valle de México, procedentes de las tierras mas áridas del norte y noroeste. El vacío de poder dejado por el hundimiento de Teotihuacan permitió que esos grupos menos evolucionados se instalaran en las fértiles tierras del norte de la cuenca. Probablemente la mayor parte de esos intrusos eran en realidad agricultores mesoamericanizados, pobladores de la franja norte y occidental de la esfera de influencia teotihuacana, identificada arqueológicamente. Otros pudieron ser auténticos "bárbaros" (teochichimecas) bandas de cazadores nómadas o seminómadas procedentes del gran desierto del norte de la Meseta Central. A partir del 600 d.c. una amalgama de esos pueblos (nómadas guerreros, agricultores del norte y los restos de

¹² Solares Carraro, María del Carmen, Cholula, en Arqueología Mexicana, Vol. II, No. 13 pp. 24-30

¹³ Torquemada, Fray Juan de, Monarquía Indiana, Tomo I, p.55

¹⁴ Alva Ixtlilóchill, Fernando de, Obras Históricas, Tomo I, p 269

las poblaciones de Teotihuacan) formaron la siguiente hegemonía expansionista de México Central, el imperio tolteca"¹⁵

Pero al parecer, no eran exactamente "restos de Teotihuacan " lo que los chichimecas hallaron en el Altiplano, sino los últimos años de vida de una gran civilización teotihuacana que había iniciado un milenio atrás

Los toltecas-chichimecas de Tula aprehendieron el conocimiento adquirido por la cultura teotihuacana, de lo cual la cerámica es solo un ejemplo, pues en verdad existió un proceso de transmisión cultural muy fuerte, la religión teotihuacana alcanzó a las esferas religiosas de Tula, el calendario, la visión astronómica, en otras palabras la cosmovisión, se transmite literalmente de Teotihuacan a Tula, durante 600 hasta 850 d.c. No por ello se debe desdeñar el conocimiento que los pueblos nómadas del norte traían, pero ese conocimiento no es del mismo esquema de civilización que se alcanzó en Tula.

Esta importante transmisión, es lo que finalmente hará de Tula, una ciudad floreciente y la capital de un gran imperio que duró alrededor de cuatrocientos años.

Pero es también evidente, que Tula no fue el único lugar a donde emigró la descendencia teotihuacana, se sabe incluso de una fuerte migración teotihuacana hacia el sur no solo de México sino incluso hasta los actuales El Salvador y Nicaragua El "nuevo imperio" tolteca, es decir la hegemonía de Tula, se fundó con un nuevo orden militarista. Esto fue probablemente a causa de que los chichimecas fundadores contribuyeron al nuevo imperio tolteca no con un alto grado cultural como los antiguos toltecas teotihuacanos, sino con una fuerza expansionista guerrera pero es posible que también los teotihuacanos hallan perdido su imperio en manos de hordas invasoras a causa de su bajo desarrollo militar y es posible que en Tula se haya tomado la lección. Otra de las ciudades que surgieron a la par de Tula y que tuvo gran importancia para la expansión de una "nueva confederación tolteca" fue sin duda Xochicalco, la cual tuvo una corta duración de doscientos o doscientos cincuenta años, Xochicalco, surgida hacia finales del s. VII d.c. fue fundada sobre un cerro estratégico tanto en la ruta comercial que iba hacia Oaxaca y la zona Maya, como militarmente estratégico, pues al igual que Tula (la cual es alrededor de cien años mas joven) entra en auge en medio

¹⁵ Conrad y Demarest, Religión e Imperio, pp. 30-31

de fuertes disputas territoriales y una etapa de transición en las culturas del Altiplano, el llamado epiclásico.

Aunque no se sabe con toda certeza, se cree muy probable que Xochicalco haya estado aliada con Tula, pues ambas poseían la misma fuerte herencia teotihuacana, aunque es indudable cierta independencia de Xochicalco de la confederación que regía Tula, ya que en Xochicalco se hallan rasgos no solamente toltecas sino mayas y zapotecos, de hecho se tiene la certeza de que la ciudad fungió como un centro de conexión cultural muy importante en toda mesoamérica, durante el epiclásico, aunque su relación con Tula no está totalmente esclarecida, no es probable que halla estado totalmente dominada por esta última, pues por ejemplo, se ha hallado muy poca cerámica coyotlatelco dentro de Xochicalco, por lo que es mas posible pensar en una alianza entre dos ciudades de fuertes hegemonías.¹⁶

Después de tres siglos de existencia de Tula y sus ciudades "confederadas", apareció uno de los héroes culturales prehispánicos, el controvertido Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl.

Según la historia de Alva, hubo un gobernante llamado Tecpancaltzin, el cual tuvo un hijo ilegítimo con una mujer que no era noble, su hijo fue este Ce Acatl Topiltzin, quien comienza a gobernar en Tula hacia 937 d.c.

Según las fuentes Ce Acatl fue sin duda un gran tlamatini (hombre de conocimiento) que pudo haber adoptado su nombre (Quetzalcóatl) de alguna orden religiosa, pero además de ser religioso, Ce Acatl gobernó un amplio territorio que se extendía hasta los actuales estados de Jalisco y Oaxaca al occidente y Veracruz al oriente. Según la descripción de Alva Ixtlilóchitl, este gran imperio tolteca estaba integrado por varias provincias con propios gobernantes, aunque de todas esas provincias, la principal tenía su capital en Tula, la cual a partir del año 937 estuvo gobernada por Ce Acatl.

"Quetzalcóatl edificó en Tula cuatro grandes palacios. Desde ellos comenzó a gobernar a los toltecas, a enseñarles las artes que el mismo había aprendido (en un retiro espiritual de muchos años, que tuvo en Tullancingo) y sobre todo las doctrinas religiosas a que había llegado en sus meditaciones. Su pensamiento, tal como hoy

¹⁶ Para mayor información sobre el tema, ver Varios Autores, *Xochicalco y Tula*, Jaka Books, 1995.

podemos conocerlo, iba dar nuevo sentido a esa antigua visión del mundo, de la que tenemos noticia por la simbología principalmente de origen teotihuacano."¹⁷

En este texto su autor, Leon-Portilla ubica a Ce Acatl como un personaje clave en la transmisión del antiguo conocimiento de Teotihuacan con la nueva hegemonía tolteca-chichimeca, de Tula

En efecto, la historia de la humanidad está llena de personajes que han marcado coyunturas en las etapas históricas de los pueblos, Ce Acatl es sin duda uno de ellos, para lo que fueron las culturas de Teotihuacan y de Tula y no solo eso, sino que al ubicar su existencia hacia el final del imperio de Tula, Ce Acatl y sus seguidores parecen ser una cohesión entre Tula y sus futuras sucesoras.

Según las fuentes Ce Acatl, intentó ciertas innovaciones religiosas, tales como el autosacrificio, también, dicen algunos, que se opuso al sacrificio humano. Pero sobre todo, que dio una especial importancia al culto a Tloque Nahuaque, u Ometéotl, el dios dual, el creador de todas las cosas, de esta manera dio un sentido monoteísta a la religión tolteca. "Según los sabios concibió Quetzalcóatl un universo amenazado por la destrucción, creado y regido por un dios supremo, dual -del que tal vez otros muchos hayan sido tan sólo manifestaciones-, dios con el que el hombre debe participar, atendiendo a la creación artística que imita a la del universo." Dice López Austin, quien hace alusión un mítico lugar de donde provenían los toltecas y que fue donde finalmente Quetzalcóatl huyó. "La idea de fatal destrucción del mundo impulsó al filósofo indígena a concebir un más allá en el que el pensamiento humano trascendía, un lugar del saber llamado Tlillan Tlapallan, el sitio del rojo y lo negro" Por lo que Tlillan Tlapalan es al parecer no un lugar territorial, sino un lugar del conocimiento, un término abstracto e inalcanzable para nuestra mente. De esta manera continua López-Austin "La ida a Tlillan Tlapallan es la culminación que significa la superación de la realidad presente, como verdadera meta de la sabiduría, el más elevado ideal que proclamó el héroe cultural"¹⁸ Esta nueva concepción de Ce Acatl, ubicaba a la búsqueda del conocimiento en un ideal espiritual y místico. De cualquier modo la conciencia histórica presente nos habla de Ce Acatl como líder espiritual, como guía del pueblo tolteca y personaje que definitivamente jugó un papel muy importante en la integración y crecimiento de la toltecatotl.

¹⁷ Leon-Portilla, La filosofía náhuatl, p. 302

¹⁸ López-Austin, Alfredo, Hombre Dios, Religión y política en el mundo náhuatl, p. 41

Pero las fuentes históricas también hablan de que esa nueva doctrina filosófica-religiosa no fue bien acogida por todos, sobre todo quizás porque había una conjunción casi imposible: Ce Acatl era el líder espiritual, pero a la vez, era la figura del estado. Los conceptos chocaron y las fuerzas que desencadenaron no pudieron ser contenidas.

Es quizás por ello que se generó un incontenible levantamiento militar de por lo menos dos de las provincias sujetas a Tula, como dice Alva, "muchos reyes y señores se rebelaron contra él, especialmente tres reyes que eran de las provincias de Quiahuiztlan y Anáhuac, llamados, el primero Xiuhtenan, el segundo, Huetzin, el tercero, Cohuanacox, hombres valerosos y de gran poder"¹⁹. Esta rebelión interna trajo como resultado una cruenta guerra en la confederación de los nuevos toltecas, pues los tres ejércitos sublevados hicieron la guerra contra el ejército fiel a Ce Acatl, durante cierto tiempo (ciento veintiséis años, según Alva, lo cual parece inverosímil), guerra que en todo caso devastó por completo al florido imperio tolteca.²⁰

Según varios cronistas, existió una vez más el factor mágico, para derrocar a Ce Acatl, pues un gran brujo influyó en ello, el implacable Tezcatlipoca²¹ del que Alva hace mención "muy valerosos y grandes nigrománticos, que se decían el mayor Tezcatlipuca y el menor Tlatlahqueztecatlipoca que después los toltecas los colocaron por dioses, insistiendo el rey, toda su corte y vasallos a grandes pecados, y haciendo ellos cosas con este mal arte que sabían"²²

En esa cruel guerra, relatada en algunas fuentes del s. XVI, fueron finalmente los ejércitos de los tres reyes aliados quienes vencieron a Ce Acatl y su ejército, estos tres reyes entraron a Tula, saqueándola y destruyéndola. Pero en lugar de gobernar sobre Tula, regresaron a sus lugares con el botín obtenido. Alva afirma que en esta guerra murieron más de cinco millones de personas²³

¹⁹ Alva Ixtlixóchitl, Fernando de, Obras Históricas, Tomo I, p. 420

²⁰ Ciento veintiséis años para la guerra interna tolteca parece una cifra obviamente exagerada, pero Alva Ixtlixóchitl insiste en muchas ocasiones a dar longevidades extraordinarias a los personajes de su historia, habiendo frecuentemente hombres de ciento ochenta, doscientos y hasta trescientos años, como el mismo Ce Acatl. Lopez-Austin opina que es un medio que el autor tiene para cuadrar fechas que se tienen registradas.

²¹ Tezcatlipoca (el espejo humeante) es uno de los principales dioses mexicanos, pero al igual que otros dioses tuvo, primero una existencia terrenal, según la historia prehispánica,

²² Alva Ixtlixóchitl, Fernando de, Obras Históricas, Tomo I, p. 227

²³ Alva Ixtlixóchitl, Fernando de, Obras Históricas, Tomo I, p. 284. (Una vez más esta cifra parece exagerada, considerando que en la época de auge mexicana la población total de la Cuenca era de alrededor de dos millones de habitantes)

Antes de su derrota, Ce Acatl parece ordenar que cierta población de Tula regrese a Cholula, para reconquistarla,²⁴ en efecto se tienen vestigios de que Cholula volvió a ser ocupada por toltecas después de una larga ocupación (durante más de tres siglos) por los Olmecas-Xicalancas

Tula, fue en realidad violentamente destruida, de hecho es un hecho conocido que todos los edificios de Tula son en realidad "ruinas quemadas" pues un tremendo incendio destruyó la ciudad hacia finales del epiclásico, las fechas no son para todos coincidentes se habla del siglo XI o XII incluso se hablan de varias destrucciones más o menos consecutivas, lo cual pudo muy bien ser producto de una guerra.

Xochicalco fue también destruida violenta y repentinamente y abandonada en alguna fecha durante s. X, se ignoran las causas.²⁵

Después de su derrota el paradero de Ce Acatl es incierto, no faltan por supuesto las notas legendarias y mistificadas, por ejemplo el mismo Alva dice que huyendo, fue a Xicco, volcán cerca de Chalco, donde se hundió para llegar al inframundo, otros dicen que huyó al mar, donde se subió a una balsa de serpientes y se encendió en un fuego interno para después elevarse al cielo, convirtiéndose en Venus, otros dicen que fue a Tliltan Tlapalan el lugar mítico del conocimiento, otros dicen que huyó hasta Guatemala y Yucatán, donde gobernó en Mayapán y murió en Uxmal. Esta última versión parece más probable, pues existen vestigios arqueológicos en Chichen Itza y Mayapán que hacen indudable la presencia tolteca en la península de Yucatán hacia el siglo X, justamente cuando los mitos dicen que Ce Acatl llega a esa zona, posiblemente al mando de un cierto número de guerreros.

En el Altiplano, la dramática huida de los toltecas de Tula, no solo tuvo como fin la ciudad de Cholula o el grupo que viajó con Ce Acatl a Yucatán, sino que algunos grupos se esparcieron alrededor de los lagos de la Cuenca de México, tales lugares fueron Chapultepec, Chalco, Tezcoco y especialmente Culhuacan. Es precisamente en Culhuacan donde se encontró por vez primera un asentamiento de cerámica coyotlatelco.

Por otro lado, Culhuacan hasta ya entrado el siglo XIV, se valía de la siguiente estrategia. "las dinastías culhuas comerciaban con los hijos e hijas de su noble sangre

²⁴ Solares Carraro, María del Carmen, Cholula, en *Arqueología Mexicana*, Vol. II, No. 13, pp. 24-30

²⁵ Lopez Luján, Xochicalco y Tula, p. 43

tolteca para ganarse la voluntad de sus amenazadores vecinos"²⁶ Esto indica, que los demás pobladores del s. XIV (alcohuas de Texcoco, tecpanecas de Tenayuca, Xochimilcas, etc) reconocían a los Culhuas como el último bastión de sangre puramente tolteca

De esta manera se ha llegado al siguiente punto: Culhuacan es el tercer centro importante tolteca, después de Teotihuacan y Tula.²⁷ Es innegable la existencia de esa continuidad cultural, que se extenderá después de la caída de Tula hacia XI o XII, hacia otros centros alrededor de los lagos de México, principalmente a **Culhuacan**, ciudad clave en la transmisión cultural de Tula hacia Tenochtitlan, Culhuacán fue la interface fundamental²⁸ entre Tula y Tenochtitlan.

Es evidente la continuidad cultural que existió entre estas tres ciudades, de Teotihuacan (s.I - VII d.c) a Tula (S. VII - XI) a Culhuacan (s. XII - XIV).

Es entonces, hacia el siglo XI, alrededor de cien años después del declive definitivo de Tula, cuando entra al Altiplano una nueva horda de chichimecas, al mando del aguerrido Xólotl, hacia el sur de México. Podemos imaginar el aspecto aterrador de estas nuevas hordas provenientes de las llanuras y los grandes desiertos del norte, vestidos con pieles de animales y quizás con cabelleras humanas como taparrabos, armados de ágiles arcos los chichimecas encuentran un país desolado a su paso, un país devastado por la guerra, avanzan hasta Tula, su capital, la cual estaba ya en ruinas, según los historiadores del s. XVI.²⁹ Los chichimecas se instalan en Tenayuca, base desde la cual se comienza la expansión chichimeca en la cuenca.

Estos nuevos chichimecas al mando de Xólotl encuentran reductos toltecas alrededor de la cuenca, pero no solo deciden dejarlos vivir en paz (no constituían ningún peligro para ellos), sino que aprenden de esos sobrevivientes toltecas las técnicas de

²⁶ Conrad y Demarest, Religión e Imperio, cap. La expansión imperial azteca, p. 37

²⁷ Insisto en aclarar que se trata de las tres ciudades mas importantes, en esa transmisión temporal, pues en torno a ellas se hallaban algunas ciudades culturalmente muy importantes, en cada uno de sus tiempos.

²⁸ Sejourmé, Laurette, Teotihuacan: capital de los toltecas, pp.24-26

²⁹ Actualmente no podemos saber si estaba ya destruida Tula cuando Xolotl llego hasta ella, o si ellos mismos fueron responsables incluso de esa devastación. (Desechando la teoría de la guerra civil interna) lo cual esta a discusión, ya que la cerámica Azteca II, que posiblemente se originó por estos nuevos grupos chichimecas de Xólotl, ha sido hallada en la última etapa de Tula, lo cual habla de una ocupación o una fusión cultural.

agricultura, construcción, ingeniería, necesarias para la construcción de su nueva ciudad en Tenayuca ³⁰

De este modo comienza una gradual mezcla con los sobrevivientes grupos toltecas-chichimecas. Los chichimecas, fusionados con los toltecas y habiendo aprendido de estos últimos nuevas tecnologías y muchos conocimientos, dan origen a un nuevo grupo cultural dominante, los tecpanecas, quienes rápidamente se apoderaron de toda la Cuenca de México

La siguiente etapa histórica de la Cuenca de México es muy discutible, es probable que la mítica llegada varios grupos náhuas de Aztlán no halla sido mas que una nueva entrada de hordas chichimecas del norte³¹, quienes gradualmente se establecieron en la Cuenca y se sometieron al ya establecido dominio tecpaneca. La última tribu en llegar, los mexicas, estuvieron destinados a ser los mejores y mas astutos guerreros, quienes vendían incluso sus servicios de guerreros mercenarios a los tecpanecas. Viviendo en un constante peregrinaje, desde su llegada a la Cuenca hasta 1325, cuando fundan Tenochtitlan y viven cien años mas sometidos a los Tecpanecas al igual que los alcohuas, culhuas, chalcas y otros pueblos náhuas

Es entonces hasta 1428 que se da la gran coyuntura, una vez mas gracias a importantes líderes sociales los mexicas al mando de Itzcóatl y los alcohuas al mando de Nezahualcoyotl se alían para destruir las fuerzas tecpanecas (que se hallaban en unos años de disputas internas). Por medio de una cruenta guerra Tenochtitlan y Tezcoco arrebatan el poder a Tenayuca. Mas tarde las dos ciudades aliadas unen sus esfuerzos con la también ciudad tecpaneca de Tlacopan, para formar una tremenda Triple Alianza, que apoderada de toda la Cuenca de México, comienza una rápida expansión hacia ese siglo XV

Es entonces que la herencia tolteca llega a los mexicas por varios medios, uno de ellos es la fusión tolteca-chichimeca que origina a los tecpanecas descendientes de Xólotl, y que después serían conquistados y absorbidos por los mexicas; por otro lado están los alcohuas, pueblo habitante de Tezcoco, quienes se decían muy

³⁰ Además de que tanto Torquemada como Alva dan a entender claramente esa transmisión cultural, es por otro lado inconcebible la erección de una ciudad como Tenayuca sin la tecnología tolteca, ya que los chichimecas nunca tuvieron en el norte ciudades tales como Tenayuca.

³¹ Lo que implicaría que Aztlan fuese simplemente la Gran Chichimeca, el norte de México, lugar mitificado después por los mexicas.

emparentados con los toltecas, y por último es muy probable que ese conocimiento halla sido heredado de Culhuacan

Pero, ahora debemos formular la siguiente pregunta ¿Porque se ha puesto tanto empeño en demostrar las situaciones que desencadenaron la herencia de la toltecayótl, hacia los mexicas?

La toltecayótl fue efectivamente una cultura ancestral, que no solo data de la gran Teotihuacan, pues los teotihuacanos no fueron los primeros en utilizar el calendario prehispánico, no fueron los primeros en ubicar astronómicamente a sus ciudades, no fueron los primeros en utilizar amplios conocimientos de matemáticas, geometría, agricultura, etc. Ni tampoco los que primero adoptaron una compleja visión religiosa del mundo. Fueron los olmecas, los primeros en desarrollar una parte considerable del conocimiento prehispánico sobre astronomía, los primeros que desarrollaron una religión compleja basada en el cosmos, fueron los olmecas quienes sentaron las bases de esto, así como del calendario prehispánico, fueron los primeros en adoptar el juego *de pelota sagrado*, y fueron los primeros en crear un arte monumental y maravilloso, en otras palabras fueron los olmecas los que sentaron las firmes bases para la estructura cultural prehispánica, a la que se le ha acuñado el término **toltecayotl**.³²

Me limitaré a especificar que la toltecayotl, como amalgama o estructura cultural prehispánica del Altiplano Central y Golfo de México, fue creada, transmitida, enriquecida y finalmente destruida a lo largo de un tiempo que se ubica desde el siglo III antes de Cristo, hasta el s. XVI después de Cristo, es decir que desde su nacimiento hasta su destrucción existen 2800 años.

Se puede llegar a la suposición fundamentada de que los mexicas llamaban **toltécatl** a esa herencia ancestral y llamaron también **toltécatl** a sus propios artistas.

Pero es natural preguntarse ¿De donde proviene esa conjunción, porque consideraban a esos antiguos pueblos, como "artistas", ante todo?

Leon-Portilla nos ofrece una magnífica respuesta, haciendo alusión a la etimología de la palabra tolteca: "Partiendo de la voz Tollan (que significa lugar de cañaverales, recuérdese que las principales ciudades se construyeron en torno a lagos, en el Altiplano) se derivó la de toltécatl, el habitante de una Tula, el poblador de una ciudad o metrópoli. A su vez, el vocablo toltécatl hizo suyo el sentido de hombre refinado,

³² No quiero decir con esto que los olmecas hayan creado el concepto filosófico de la toltecayotl, sino solo fundaron sus bases.

sabio y artista. De él se formó a la postre el abstracto toltecayótl: el conjunto de todo aquello que pertenece y es característico de quienes viven en Tollan, una ciudad."³³ De manera que al considerarse toltécatl, aquel producto de una sociedad civilizada, aculturizada, es toltécatl el producto del mas alto refinamiento prehispánico, para las culturas del Altiplano Central.

Tal como afirma Leon-Portilla, al definir a la toltecayótl (toltequidad) de la siguiente forma "es un conjunto de tradiciones y descubrimientos debidos a los toltecas" dice el autor "Conviene destacar el hecho de que los náhuas del periodo inmediatamente anterior a la Conquista, atribuían a todo lo más elevado de su cultura un origen tolteca. Así hablaban del artista como de un toltécatl "³⁴

En todos los cronistas del siglo XVI, podemos dar cuenta de una impresión general de admiración a los toltecas, evidentemente fusionando las referencias a todas las ciudades anteriores a los aztecas a las que hemos hecho aquí mención y hemos llamado toltecas. Sahagún es sin duda el mas pintoresco de los autores del s. XVI, para describir a los toltecas "Los toltecas eran grandes arquitectos, carpinteros y otras artes mecánicas; plateros sacaban el oro y la plata y lo fundían y labraban piedras preciosas, hacían la mejor cosa que hay en el mundo en su tanto. Eran nigrománticos, hechiceros, brujos, astrólogos, poetas filósofos, y oradores de la suerte que usaban de todas las artes, así buenas como malas. Tenían el maíz, algodón, chile, frijoles y las demás semillas de la tierra que hay. Y pintores, los mejores de la tierra."³⁵

Sahagún escribió una larga enumeración de los caracteres de los toltecas, de los cuales se presenta un extracto.

"Estos dichos toltecas todos se nombraban chichimecas (...) que se llamaron toltecas que es tanto como si dijéramos oficiales pulidos y curiosos (...) porque eran sutiles y primos en cuanto ellos ponían la mano que todo era muy bueno curioso y gracioso (...) pero en todas partes de la Nueva España donde se han hallado sus obras (..) porque casi por todas partes estuvieron derramados los dichos toltecas. (...) Tenían así mismo mucha experiencia y conocimiento los dichos toltecas (...) Y tan curiosos eran los dichos toltecas que sabían casi todos los oficios mecánicos, y en todos ellos eran únicos y primos oficiales, porque eran pintores, lapidarios, carpinteros, albañiles, encaladores, oficiales de pluma, oficiales de loza, hilanderos y tejedores (..) Y estos

³³ Leon-Portilla, Miguel, Toltecayótl, p.18

³⁴ Leon-Portilla, León, La filosofía náhuatl, p. 393

dichos toltecas eran hombres y allegados a la virtud, porque no decían mentiras (...) Adoraban a un solo señor que tenían por dios, el cual llamaban Quetzalcóatl (...) Resta por decir otro poco de los dichos toltecas, y es que todos los que hablan claro la lengua mexicana que les llaman nahuas, son descendientes de los dichos toltecas, que fueron los que se quedaron y no pudieron ir y seguir a Quetzalcóatl."³⁶

Torquemada dice respecto a los toltecas

"Fueron los toltecas gente crecida de cuerpo y dispuesta (como las historias de los aculhuas cuentan) Andaban vestidos de unas túnicas largas y blancas. Eran poco guerreros y más dados al arte de labrar piedras (que esto quiere decir tolteca, como ya hemos dicho), que a otro arte alguno."³⁷

Otro texto de gran belleza y precisión es el del Códice Matritense

"En verdad muchos de los toltecas eran pintores, escribanos de códices, escultores, trabajaban la madera y la piedra, construían casas y palacios, eran artistas de la pluma y alfareros. . En verdad eran sabios los toltecas, sus obras todas eran buenas, todas rectas, todas bien planeadas, todas maravillosas... Los toltecas eran muy ricos, eran felices, nunca tienen pobreza ni tristeza... Los toltecas eran experimentados, acostumbraban dialogar con su propio corazón. Conocían experimentalmente las estrellas, les dieron sus nombres Conocían sus influjos, sabían bien como marcha el cielo, como da vueltas. ."³⁸

Las descripciones de estas crónicas ponen en relieve el gran sentido que los toltecas tenían de la moralidad y estética, su gran obra plástica y de ingeniería, su gran conocimiento de artes ocultas, astronomía, matemáticas, calendarios, etc. En otras palabras su gran sentido de vida y proliferación intelectual, lo cual dejaron plasmado en sus obras

La toltequidad o toltecatoytl fue considerada por los mexicas como los mejores logros de un ser humano en su sociedad "las artes, urbanismo, escritura, calendario, centros de educación, saber acerca de la divinidad, conocimiento de las edades del mundo, orígenes y destino del hombre. Precisamente porque la toltecatoytl implicaba todo esto como atributo de las gentes fundadoras de ciudades, nos inclinamos a pensar que su

³⁵ Alva Ixtlixochitl, Fernando de, Obras Históricas, Tomo I, p. 273

³⁶ Sahagún, Historia general de las cosas de la Nueva España, lib X, pp. 595-598.

³⁷ Torquemada, Fray Juan de, Monarquía Indiana, Vol. I., p. 56

³⁸ Códice Matritense de la Real Academia, cit. Leon-Portilla, la toltecatoytl, pp. 28-29

connotación mucho se acerca a la que tiene, desde un punto de vista histórico y antropológico, el término de civilización³⁹

De los 28 siglos de gestación, crecimiento y existencia de la toltecayótl, son solo los dos últimos siglos lo que conocemos con mayor certeza, me refiero a los dos últimos siglos que la toltecayótl estuvo en manos de la Triple Alianza, es decir de los aztecas. Sabemos que los tlamatinime aztecas fueron grandes observadores de la naturaleza, fueron hombres que convivieron con su sociedad en medio de una gran integridad espiritual, seleccionaron ciertos rasgos de su cultura para darle la forma final a su toltequidad a su cosmovisión.

Es por ello que los mexicas eran también un pueblo con una gran responsabilidad, pues si bien su existencia implicaba escuchar los designios guerreros de Huitzilopochtli, para expandirse por toda mesoamérica, y si bien absorbieron aspectos de muchos pueblos al conquistarlos, esto se debe en gran parte a la toltecayótl, que tomará parte medular en la concepción del cosmos mexica, y es por eso que ellos adoptan la responsabilidad de expandir esa cultura. Es con la fuerza y brio de los ejércitos de Huitzilopochtli que los mexicas preservaron aunque también transformaron, los logros de las más altas civilizaciones de Mesoamérica.

A continuación, nos dedicaremos al estudio de los aspectos más importantes de estos últimos dos siglos de existencia de la toltecayótl (1325-1521), concepto filosófico tan importante, el cual bajo distintas formas está indudablemente plasmado en toda la escultura de la llamada Coatlicue, que más tarde estudiaremos a detalle.

1.2 COSMOGENESIS: EL PRINCIPIO DUAL

Cosmogénesis significa la génesis del cosmos, el principio del mundo que nos rodea. Para los pueblos mesoamericanos, especialmente para los toltecas, existía un dios creador, que al principio se creó a sí mismo. Ometéotl era para los toltecas el nombre de ese dios creador y posteriormente también para los mexicas. Ome-teotl, etimológicamente, el dios dos.

La dualidad es uno de los principales caracteres filosóficos de las religiones mesoamericanas. **Dualidad es el principio que propone la existencia de fuerzas antagónicas que en su interacción y su lucha mutua, crean los fenómenos de la naturaleza.**

³⁹ Leon-Portilla, La Toltecayótl, pp. 18-19

Para comprender mas la idea de la intromisión omnipotente de la dualidad en todo el mundo prehispánico, cito a Zehnder.

"Esa contradicción integrada en un complejo superior, origina un **sistema binario, fundado en la tensión de una polaridad**. A veces las dos faces son simétricas; es decir, de fuerza y extensión equivalentes; pero en otras ocasiones, la diferencia es dada por relaciones irregulares. Sin embargo los fenómenos cósmicos parecen antagónicos en su mayoría; día-noche, sol-luna, masculino-femenino, etc....Dado el dualismo permanente de la naturaleza, ningún fenómeno determinado puede constituir una realidad eterna, sino solo la mitad de una realidad. **A cada forma ha de corresponder la análoga y contraria, con la cual se forma una totalidad**".⁴⁰

La herencia cultural de la toltecatoytl significó, entre muchas otras cosas, la transmisión cultural de una estructura de adquisición del conocimiento, en esta estructura el sistema binario de polaridades o dualidad, jugó un papel medular.

Podemos afirmar que los tlamatinime toltecas y después mexicas, fueron asiduos observadores de la naturaleza y de los principios que a esta región y fueron estos "hombres de conocimiento" quienes verificaron el principio antagonista de los fenómenos, es decir, la dualidad de las cosas, fueron también ellos quienes divinizaron a esa dualidad, cristalizándola en un dios omnipotente: Ometéotl.

Anteriormente al culto a Ometéotl existieron dioses que también simbolizaron esta dualidad.

Tal es el caso de Quetzalcóatl⁴¹, uno de los dioses mas antiguos de Mesoamérica, el en cual el concepto de dualidad se halla muy arraigado.

En idioma nahuatl, la palabra Quetzalcóatl proviene de quetzalli o pluma preciosa, y coatl, serpiente. Palabras que simbolizan dos regiones significativas en el cosmos. la tierra y el cielo. En el simbolismo mesoamericano esta entidad doble es una síntesis de opuestos: conjuga los poderes destructores y germinadores de la tierra (serpiente)

⁴⁰ La dualidad en el mundo prehispánico, en Artes de México, No 173, Año XX, Coordinación Wiltraud Zehnder, pp 6-10 Cit por Estrada Hernández, en Antología del Arte Prehispánico. pp. 23-24.

⁴¹ No confundir al dios Quetzalcóatl, con Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl, gobernante de Tula hacia el s.X d.c. La confusión de este héroe cultural y el dios Quetzalcóatl proviene de la cultura mexica, quien indisolublemente los mezcló. Ver: Lopez-Austin, Alfredo, Hombre Dios: Religión y política en el mundo náhuatl, pp. 10-42, UNAM, 1989.

con las fuerzas fecundadoras y ordenadoras del cielo (el pájaro)."⁴² En cuyo caso se aprecian dos conceptos antagónicos, cuya unión conforma la idea de Quetzalcóatl. El culto a Quetzalcóatl, está además muy relacionado con la fertilidad, ya que en ese intento de fundir en una figura simbólica las fuerzas creadoras del cielo y de la tierra se llega al fenómeno de la fertilización de la tierra y por lo tanto, a la renovación anual de la vegetación.

"Los pueblos mesoamericanos, también, concibieron el interior de la tierra como una gran boca que devora y por la que desaparecían los seres humanos, las semillas y los astros"⁴³, ya que se creía que el Sol caía cada noche en las fauces del monstruo de la tierra, es devorado y después, en el amanecer resurgía brillante y renovado, ya que había logrado vencer a la fuerza desintegradora de la muerte, que se hallaba en el seno terrestre. De ese modo, la dualidad y primeramente Quetzalcóatl también se relaciona con el ciclo alternante día-noche

Pero entonces ¿De que modo se relaciona el concepto dual del día y la noche, con la agricultura?

El Sol renace cada mañana, esa aparición esta contrapuesta al mundo oscuro de la noche y la muerte. Pues el retorno de la luz significa la vida y sus frutos, es pues, el ciclo del día y la noche lo que da movimiento al sol y lo hace acreedor de una potencia vitalizadora, la cual, al interactuar con la fuerza procreadora de la tierra, generara la deseada fertilidad y por lo tanto la agricultura.

Esta idea de renovación por medio de la lucha y complemento de contrarios es lo que originaba para los pueblos prehispánicos el movimiento de los astros y la vida, en sí.

Por otro lado, es importante tener en cuenta que esta idea de renovación del sol y de la vegetación, aunque esta especificada en el culto a Quetzalcóatl, no es de ninguna manera el único dios donde esta idea se hace patente, como se verá mas adelante, esa idea de dualidad, renovación y movimiento se halla en toda la cosmovisión mexicana.

Dentro de la religión mexicana, Ometéotl es el dios que tiene un carácter aun más específicamente dual que Quetzalcóatl, el hecho de su aparción en el panteón mexicana es parte de la herencia de la toltecayótl.

⁴² Florescano, Enrique, El mito de Quetzalcóatl, p.14

⁴³ Ibid, pp 16-17

En este ámbito se ubica Ometéotl, el dios dual . Los nahuas consideraban a Ometéotl, como habitante del treceavo y más alto cielo, pues consideraban que existían trece cielos superpuestos sobre la tierra, a su vez creían que habían nueve inframundos, debajo de la misma, lo que constituía la concepción de un espacio vertical. Ometéotl regía desde lo mas alto a todo ese espacio vertical. El treceavo y mas alto cielo, es el Omeyocan, el lugar de la dualidad. Ometéotl, era un dios que "no intervenía directamente en los asuntos humanos,"⁴⁴ por lo que era "divisible" en dos, precisamente por su carácter dual, Ometéotl genera a Ometecuhtli y Ometecihuatl, señor y señora de la dualidad. Quienes se encargaban de crear a los dioses

Ometéotl era una divinidad suprema, principio filosófico de todo lo que existe, se crea a sí mismo y luego se divide en los dos dioses masculino y femenino que lo representan: Ometecuhtli y Ometecihuatl, aunque de hecho, a Ometéotl se le conocía por varios nombres, algunos de los cuales evocan a deidades adoradas desde épocas teotihuacanas.

⁴⁴ González-Torres, Yólotl, Diccionario de mitología y religión de Mesoamerica, p. 130

Cuadro 1. Denominaciones que los mexicas utilizaban para designar al dios Ometéotl ⁴⁵

Denominación náhuatl	Traducción al español	Significado
Ometéotl	Dios Dos, Señor de la dualidad sagrada	Principio dual de todas las cosas que existen
Tonacacihuatl, Tonacatecutli	Señora y señor de nuestra carne	Aparece aquí como generadores de "la carne"
Tecolliquenqui, Yeztlaquenqui	La que esta vestida de negro, el que esta vestido de rojo	Colores relacionados con el conocimiento Negro para la noche, rojo para el día.
Tlailamánac, Tlalichatl	Que ofrece suelo a la tierra, Que da algodón a la tierra	Quien sustenta a la tierra, quien sustenta las nubes para la tierra
Citlalincue, Citlallatonac	La del faldellín de estrellas, el que hace lucir las cosas	La del faldellín de estrellas es la noche, el que hace lucir las cosas es el Sol
Ipai Nemohua	El dador de la vida	Principio creador
Tloque Nahuaque	El señor de cerca y junto	El que esta cerca y junto, lo que parece conferirle una cercanía inmediata y cierto carácter de omnipresencia
Huehuetéotl	El dios viejo	El dios mas viejo, habitante del treceavo cielo, en el principio es un dios solar creador
Iluicatéotl	El dios del cielo	Omnipresente dios de los trece cielos
Xiuhtecuhtli	Señor del fuego y del año	Emparentado con el Fuego Nuevo o atadura de 52 años, ciclo calendárico mesoamericano
Ometecuhtli, Ometecihuatl	Señor y señora de la dualidad	Dualidad

El siguiente texto trata de ilustrar la omnipresencia de Ometéotl, en la creación del cosmos:

“Madre de los dioses, padre de los dioses, el dios viejo, tendido en el ombligo de la tierra, metido en un encierro de turquesas.

El que está en las aguas color de pájaro azul, el que está encerrado en nubes, el dios viejo, el que habita en las sombras de la región de los muertos, el señor del fuego y del año”.⁴⁶

Se le dice padre y madre de los dioses, se le da el nombre de Huehuetéotl, dios viejo, en el ombligo (el centro) de la tierra, metido en un encierro de turquesas, es decir en un lugar de agua, tanto como en el cielo (encerrado en nubes), es dios del fuego pero también habita la región de los muertos, es señor del fuego y del año (Xiuhtecuhtli), es quien preside la ceremonia de fuego nuevo, es decir, el mas sagrado rito de

⁴⁵ Información obtenida de Leon-Portilla, filosofía náhuatl, los Anales de Cuauhtitlán, contenidos en el Códice Chimalpopoca, p. 8, Duverger, La flor letal, p. 82

⁴⁶ Códice Florentino, AP I, 16, Cit en Leon-Portilla, La Filosofía Nahuatl, p.93

renovación del tiempo. Este texto presenta a Ometéotl con un alcance multifacético de un solo dios o principio dual divinizado.

Existe también el siguiente texto.

" . Dice el Señor nuestro, Tloque Nahuaque,
el que es Noche y Viento,
aquí habréis de vivir,
aquí os hemos venido a sembrar,
esta tierra os ha dado el Señor nuestro,
es vuestro merecimiento, vuestro don."⁴⁷

Existen muchos poemas de Nezahualcóyotl que hacen alusión a Ipal Nemohua (el dador de la vida) por ejemplo:

"Solamente él,
Ipal Nemohua,
Vana sabiduría tenía yo,
¿a caso alguien no lo sabía?
¿Acaso alguien no?
No tenía contento al lado de la gente.
Realidades preciosas haces flover,
de ti proviene tu felicidad,
¡Ipal Nemohua!
Olorosas flores, flores preciosas,
con ansia yo las deseaba,
vana sabiduría tenía yo..."⁴⁸

Ometéotl, siguiendo ese concepto de lucha eterna de contrarios y su integración complementaria en una unidad, está presente en todas las deidades y todas las concepciones filosóficas de la cosmovisión mexicana.

1.3 LOS CUATRO TEZCATLIPOCAS

Actualmente se considera que los mexicas tenían una concepción filosófica centrada en la dualidad, creando divisiones bipolares entre las cosas. Los mexicas, por una observación antropocéntrica de la naturaleza, ubicaron al hombre en el centro del

⁴⁷ Informantes de Sahagún, Cit. en Leon-Portilla, la Toltecayotl, p. 22

⁴⁸ Leon-Portilla, Miguel, Quince poetas del mundo náhuatl, p. 113

mundo. Ese centro humano podía resolver el problema del espacio en su entorno dividiéndolo en cuadrantes. Es decir, que el espacio que les rodeaba tenía básicamente cuatro direcciones, como muchos otros pueblos (incluyendo la cultura occidental) lo han supuesto. **Los mexicas supusieron que esos cuatro cuadrantes espaciales no solo estaban relacionados entre sí, sino que cada uno era una entidad viva y cambiante, en constante movimiento y regida por un dios específico, cada una.** Según algunas leyendas, a cada uno de esos cuadrantes se les llamó tezcatlipocas, que representan a los cuatro rumbos del universo. Los tezcatlipocas son cuatro entidades con características diferenciadas y opuestas, cuatro entidades que van a crear una tensa lucha entre ellos, por su naturaleza intrínseca. **Los tezcatlipocas, son las entidades que van a representar el espacio pero también poseen una representación temporal, pues cada uno de ellos reina sobre una época distinta del tiempo mítico de la humanidad. Los mexicas pensaban que la humanidad había vivido en cuatro épocas diferentes, y que ellos vivían en una quinta época.**

En cada una de estas épocas había habido un sol distinto, cada sol había estado a su vez identificado con uno de los cuatro cuadrantes. De ese modo existió el primer Sol, que es el Sol Nahui Ocelótl (Cuatro Jaguar). El segundo fue el Sol Nahui Ehecatl (Cuatro Viento). El tercero fue el Sol Nahui Quiyāhuītl (Cuatro Lluvia de Fuego), el cuarto fue el Sol Nahui Atl.(Cuatro Agua).⁴⁹ Cada una de estas eras o soles, son las que preceden a la actual, el quinto sol, que es el Sol Nahui Ollin (Cuatro Movimiento) En especial, el sol en que vivimos, el Cuatro Movimiento, es en el cual los cuatro anteriores están en lucha constante, pero a la vez en equilibrio, es el sol que se mueve, por eso le llamaron el sol Cuatro Movimiento. Encontramos que cada nombre de cada sol, está relacionado con una fecha, por ejemplo 4 movimiento es el día cuatro del signo ollin o movimiento. Esta fecha, es un día marcado por la fatalidad, cada una de estas de estas fechas marca la destrucción de un sol, y las causas son su propia naturaleza, por ejemplo. El sol 4 jaguar (cuyo símbolo está relacionado con la tierra) acabo en un día 4 jaguar, y en ese día los jaguares devoraron a los hombres. El sol 4 agua terminó un día 4 agua cuando cayó un gran diluvio y los hombres se convirtieron en peces, el sol 4 viento terminó un día del mismo nombre, cuando el

viento arrasó con todo y los sobrevivientes se convirtieron en monos, el sol 4 lluvia se acabo con una lluvia de fuego y los sobrevivientes se convirtieron en guajolotes, finalmente el 4 movimiento se terminará en un día 4 movimiento con fuertes terremotos ⁵⁰

Los tezcatlipocas, además de ser cuadrantes donde tiempo y espacio se hallan fusionados indisolublemente representan a cada uno de los elementos: Al agua, al aire, al fuego y la tierra, los elementos substanciales que componían el mundo, según los mexicas. Por sí mismos estos elementos no tienen un carácter dinámico sino estático, y es solo en su interacción que tanto los cuatro puntos cardinales como los cuatro elementos substanciales van a adquirir dinamismo. Es ese dinamismo lo que conformará su carácter creador

A los diferentes tezcatlipocas también se les relacionaba con diferentes aves, tenidas por sagradas, así como a diversos astros también sagrados.

Además, las veinte denominaciones para los días del calendario eran alternativamente separados en las cuatro secciones donde reinaba un dios distinto, de esta manera la persona que nacía en un día determinado estaba regida por las características propias del cuadrante que le correspondía, adquiriendo al dios tutelar de este como protector. En suma, los tezcatlipocas son cuatro conglomerados símbolos que marcan la influencia espacio-temporal y divina sobre diversos aspectos de la vida de los mexicas, se ha elaborado el siguiente cuadro para su mejor comprensión.⁵¹

⁴⁹ El orden de estos suele variar según las fuentes, aunque no es muy relevante para nuestros propósitos el orden cronológico. El que aquí se presenta ha sido tomado de La Leyenda de los Soles, en el Códice Chimalpopoca

⁵⁰ Texto anónimo de 1558, y los Anales de Cuauhtitlán, cit. por León-Portilla, La filosofía náhuatl, pp.102-103

⁵¹ La información de este cuadro y fue extraída de las siguientes fuentes: La piedra del sol, Pintura que se halla en el Códice Fejervray-Mayer, León-Portilla, La Filosofía náhuatl, pp.97-127 y Ségota, Durdica, Valores plásticos del arte mexicana, p. 67.

Cuadro 2 Los cuatro tezcatlipocas.

COLOR	CUADRANTE ESPACIAL	CUADRANTE TEMPORAL	ELEMENTO SUSTANCIAL AVE Y ASTROS ASOCIADOS	ASOCIACIONES DIVINAS	SIMBOLOS DE LOS DIAS ASOCIADOS ⁵²
TEZCATLIPOCA NEGRO	Norte Rumbo de Muertos (Mictlampa)	Sol 4 Jaguar Termino cuando la humanidad fue devorada por jaguares	Tierra Agula Luna, Vía Láctea y Centzon Mimixcoa	Tezcatlipoca Dios del poder invisible, espejo humeante Mictlantecuhtli. Dios de la Muerte	Muerte, PEDERNAL, perro, viento.
TEZCATLIPOCA ROJO	Oriente Rumbo de la Luz (Tlapcopa)	Sol 4 Lluvia Terminó por una lluvia de fuego, los sobrevivientes se convirtieron en guajolotes	Fuego Quetzal Sol de amanecer, Estrella de la mañana	Xipe Totec, Dios de la primavera, Dios desollado. Tláloc. Dios del agua	CAÑA, lagarto, serpiente, movimiento, agua
TEZCATLIPOCA BLANCO	Poniente Rumbo de Mujeres (Cihuatlampa)	Sol 4 Viento Terminó con los vientos que transformaron a la gente en simios	Viento Colibrí Sol de la tarde, estrella de la mañana.	Quetzalcóatl-Ehécatl, Serpiente emplumada, fertilidad y viento Diosas terrestres	CASA, venado, lluvia, mono, águila
TEZCATLIPOCA AZUL	Sur Rumbo de Espinas (Huitztlapa)	Sol 4 Agua Terminó con una inundación Los sobrevivientes se convirtieron en peces	Agua Guacamaya Sol de mediodía Centzon Huitznahua	Huitzilopochtli Colibrí de la izquierda, dios de la guerra Macuilxochitl, dios cinco flor.	CONEJO, Flor, hierba, iagartja, buitre.

Esta es una concepción integral de todos los conceptos de creación, movimiento y temporalidad del universo, se trata en realidad de una suerte de panteísmo⁵³ muy particular, ya que al sintetizar el tiempo y el espacio a la vez que todos los aspectos cósmicos que supuestamente regían la vida de los hombres, se concentraba una amplia lista de términos en un concepto unívoco y cuadrangular. Pero a la vez este concepto cuadrangular es producto de la división de tensiones bipolares que

⁵² En mayúscula los utilizados para nombres de años.

conforman a un solo ser: Ometéotl, que si se divide en dos y esa dualidad se divide en dos (dos veces dividido en dos) dará como producto un concepto de suprema dualidad, concretizada en el número cuatro. El número cuatro que tiene un centro vertical, esta concepción cuadrangular prismática se amplifica y se convierte en una pirámide cuya mitad sobresale de la tierra y la otra mitad esta enterrada en ella. Es el sentido mas esencial de la concepción de la división cuadrangular de los nahuas.

1.4 EL QUINTO SOL: NAHUI OLLIN Y LA IMPERMANENCIA DE LA EXISTENCIA

Es la quinta dirección lo que conforma la verticalidad de la pirámide metafórica de la que he hablado, un eje imaginario que atraviesa el centro del cuadrante de los puntos cardinales.

Este eje vertical conforma una concepción espacial completa, donde las formas sobre la tierra se vuelven tridimensionales, de tal manera que constituye un sistema de representación espacial tal como lo es para nosotros nuestro plano cartesiano de ejes de abscisas, ordenadas y un eje inclinado que da tridimensionalidad a nuestro espacio, es decir, una concepción basada en la perspectiva.

Volviendo al espacio vertical, según la concepción náhua, existían trece cielos, donde habitaban las diversas divinidades y astros. Del mismo modo, existían nueve inframundos, nueve capas de un mundo subterráneo, etapas que seguían los muertos para llegar al Mictlan o último inframundo.

Por lo tanto este quinto rumbo vertical no abarcaba solamente una región del mundo terrenal, no es solo un sistema de representación de espacio real, sino que abarca regiones metafísicas⁵⁴ del cosmos.

En esta concepción del espacio vertical existían propiamente tres regiones. El espacio físico o el Cemanahuac que literalmente quiere decir "lo que está rodeado de agua", es decir, el mundo terrestre conocido por los aztecas, estaba también el cielo, es decir el espacio astral, y el espacio llamado Mictlan, que puede traducirse como el lugar de los muertos. Las tres, son facetas distintas de un mismo espacio cósmico.

⁵³ Panteísmo: Doctrina que entiende la realidad desde un concepto unívoco del ser, y así todas las cosas son interpretadas como modos de este ser único.

⁵⁴ Metafísica: Filosofía, forma del saber que en sentido amplio, trata del ser en cuanto tal, sus propiedades, principios y causas primeras. El concepto abarca a cosas o sucesos que tienen su existencia anterior aun a la del mundo.

El rumbo vertical, al ser el resultado de la dinámica de lucha entre los cuatro tezcatlípocas, en sí mismo no está representado por ningún tezcatlípoca, pero sí existe la concepción de una de las eras cósmicas ampliamente identificada con el rumbo vertical: el Quinto Sol, es decir, la era actual, la que habitaron también los mexicas, pues esta puede considerarse como la única era física en sí, pues es la única en la que se mueve el sol, las otras cuatro eras o soles, son espacios-tiempo metafísicos. donde el sol no se mueve y solo reina uno de los cuatro tezcatlípocas.

El Sol 4 movimiento, es entonces, el lapso de tiempo en el que el equilibrio de las cuatro fuerzas da movimiento al universo. Pero como nos dice la Leyenda de los Soles, *ese Nahui Ollin también es un sol destinado a terminarse, como las cuatro eras precedentes*

Por otro lado, la concepción de "centro vertical" o quinta dirección se encuentra asociado a la cifra cinco pues también representa como ya se ha dicho, al Quinto Sol. A partir de ello, Duverger hace una interesante reflexión " Ahora bien, cinco es el número de la superación, de la inestabilidad y la ruptura, por oposición al cuatro que contiene, en cambio, todas las virtudes del equilibrio, de la armonía y la estabilidad. La cifra cuatro tiene una función estructurante, por otra parte, así es como figura en el coeficiente numérico inscrito en el nombre de los cinco soles. Por el contrario, la cifra cinco, al estar más allá, lleva en sí gérmenes de turbulencia y disgregación".⁵⁵

Este concepto de inestabilidad del tiempo, de impermanencia, crean una metáfora inherente con la vida misma.

Esta concepción de espacio-tiempo efímero, donde la muerte es lo único certero se hace sentir en numerosos aspectos del mundo mexica. Los mexicas no conocían el concepto de eternidad para lo humano, en efecto había una vida después de la tierra, pero como se verá más adelante esa vida posterior era por un tiempo muy limitado. Recordemos a la poesía náhuatl altamente cargada de ese sentido de impermanencia:

"¿Es verdad, es verdad que se vive en la tierra?
¡No para siempre aquí: solo un momento en la tierra!
Si es jade, se hace astillas,
si es oro, se destruye;
si es un plumaje de quetzal, se rasga.

⁵⁵ Duverger, La flor letal, p. 31.

¡No para siempre aquí. solo un momento en la tierra!"⁵⁶

Pero es sin duda en la Leyenda de los Soles, donde se ha encontrado la mas vasta información de esta creencia

Aquí se han extraído las ideas constantes de tres textos del siglo XVI y XVII y se han armado a modo de relato, haciendo algunas citas de los pasajes mas detallados.⁵⁷

Una vez que se hubo extinguido el cuarto sol, ya no hubo mas luz y ya no hubo mas humanidad. Todo quedo en tinieblas, y toda la humanidad quedó muerta en el

inframundo. Entonces los dioses se reunieron en Tamoanchan-Teotihuacan⁵⁸, para determinar que debieran hacer para renovarla, para crear una nueva humanidad.

Quetzalcóatl, bajo al inframundo, y tras una ardua lucha rescató a los huesos de los humanos, custodiados por Mictlantecuhtli, pero Quetzalcóatl murió en la lucha.

Quetzalcóatl invocó a Xólotl⁵⁹, su doble Xólotl, el perro, nahualli⁶⁰ de Quetzalcóatl, ayudó a resucitar a este y salió Xólotl-Quetzalcoatl del inframundo, portando los huesos sagrados, de la humanidad muerta.

Entrego los huesos a su madre, Cihuacóatl-Coatlicue, quien molió los huesos en un metate. En seguida, Quetzalcóatl se hirió el pene para regar los huesos con su propia sangre, la sangre, líquido fertilizante de la tierra, infundió vida a esos huesos molidos. Y con esa pasta, Quetzalcóatl moldeo a la primer pareja, para formar a la nueva humanidad La humanidad del Quinto Sol

Los dioses deliberaron, de quien había de ser el nuevo Sol, el que alumbrara el mundo de esa nueva humanidad. Le encargaron a Nanahuatzin, un dios menor, cuyo nombre quiere decir, el que está lleno de llagas, que fuese el nuevo sol.

⁵⁶ Cantares Mexicanos, poesía de Nezahualcóyotl, Garibay, Angel, la literatura de los aztecas, p. 63

⁵⁷ Existen tres textos principales, donde se ha encontrado la historia del nacimiento del Quinto Sol. Estas fuentes, escritas en época de la Nueva España: La historia de los mexicanos por sus pinturas, los cronistas de Sahagún y la Leyenda de los Soles, presentan algunas variantes entre sí, que para los propósitos de comprensión general de la leyenda, pueden pasar por alto.

⁵⁸ Significa. Tamoanchan: Vocablo maya (utilizado en el Altiplano Central) traducido como Lugar de las Tinieblas

Teotihuacan: Vocablo nahua traducido como Ciudad de los Dioses

⁵⁹ No confundir a Xólotl, de la leyenda de Quetzalcóatl, con el caudillo chichimeca Xólotl, sin embargo hay una estrecha relación, pues esta leyenda de obvio origen tolteca-chichimeca, fusiona a dos personajes en uno solo, Quetzalcóatl (tolteca) y Xólotl (chichimeca)

⁶⁰ Según la creencia mexicana, los seres, al igual que los dioses, tienen un cuerpo doble, uno de los cuales está oculto y es solo virtud de los brujos y magos conocerlo: el nahualli, que puede manifestarse en forma de animales, plantas o fenómenos naturales.

Nanahuatzin se vio obligado a aceptar la responsabilidad que los dioses le han otorgado. Hace penitencia por medio de ejercicios para finalmente arrojar a la hoguera divina. Tras el, otro dios se arroja, Tecciztecatl, aquel finamente ataviado quien había presentado finas herramientas hechas con coral y oro llenas de sangre que no era suya, como prueba de su autolaceración y por tanto no fue digno de convertirse en Sol. Ese Tecciztecatl se aventó a la hoguera divina después de Nanahuatzin, quien había hecho verdadera penitencia con punzones de maguey y había tenido valor para ser el primero en caer al fuego.⁶¹

También se aventan al fuego dos animales que por siempre, en las culturas mesoamericanas han sido identificados con el Sol, el águila y el jaguar, a estos se les consideraba nahuales del sol.

Hecho así, los dioses (entre ellos Quetzalcóatl y Xipe) esperan hasta que sale Nanahuatzin convertido en Sol. Pero los dioses se dan cuenta que el Sol no se mueve, y le preguntan que deben hacer para que el Sol se mueva y de vida a la tierra. La respuesta del Nanahuatzin, el nuevo Sol, es tajante.

"Le habla (el halcón de obsidiana, mensajero de los dioses que observaban al Sol desde la Tierra) -Dicen los dioses: preguntale porque no se mueve- Respondió el Sol: - Porque pido su sangre y su reino-..Inmediatamente hubo mortandad de dioses, ¡ah!, ¡ah!, en Teotihuacan"⁶²

En la relación de Sahagún, hay otra descripción, donde los dioses dijeron.

"¿Como viviremos si el Sol no se mueve?

¿Viviremos mezclados con los merecidos?

Pero puesto, que por nosotros el se vivifica, que todos nosotros muramos."⁶³

De entre los dioses, solamente uno, Tlahizcalpantecuhtli (deidad de Venus, también identificada con Quetzalcóatl), se rehusó y le disparó una flecha al Sol, fallando, el Sol entonces lo mandó al noveno inframundo. Los demás dioses se sacrificaron inmolándose en la hoguera divina, y el Sol puede moverse en el cielo. Es de ese modo que nació el Quinto Sol.

⁶¹ Aquí se puede observar uno de los valores éticos que marcaron a las sociedades prehispánicas, el autosacrificio colocándose por encima del hedonismo.

⁶² De la leyenda de los soles, Códice Chimalpopoca, p.122

⁶³ De Sahagún, Historia general de las cosas de la Nueva España, cit por Graulich, Michel, Mitos y rituales del México antiguo, p 129.

Sin embargo, el Quinto Sol, que habrá de alumbrar a esta era, es susceptible también a la destrucción, está en movimiento, pero es vulnerable al desgaste que produce ese movimiento.

El Quinto Sol es el movimiento, es por lo tanto también el tiempo, es por así decirlo, el equivalente a nuestra "cuarta dimensión" temporal, pero para nosotros el tiempo es una concepción abstracta, es algo que dirigimos mentalmente hacia una eternidad, hacia un infinito, para los mexicas el tiempo era en cambio algo absolutamente efímero con una sola reducción concreta: el presente en constante movimiento.

Al respecto cito a Duverger.

"Para los aztecas el tiempo no está en la esfera de la abstracción, no remite a ninguna eternidad. El tiempo es una realidad física que por su filiación astronómica se ofrece como una materialización del movimiento. O como materia de movimiento..."⁶⁴

Parece acertada la opinión de ese autor al afirmar que el tiempo es materia de movimiento, de hecho, puede catalogarse como un conocimiento universal que el movimiento requiere de tiempo para llevarse a cabo, sin embargo, lo importante es que en la visión azteca, el vínculo entre tiempo y espacio es tal, que llegan a formar un concepto único, el concepto de movilidad.

Mas adelante el mismo autor dice.

"El tiempo esta amenazado de agotamiento. De fin. Así lo demuestran los días nemotenmi, donde no había tonalli (o destino), todo estaba detenido, porque se consideraban como días de tiempo-muerto. Por lo tanto el tiempo no es uniformemente continuo..."⁶⁵

Esto es muy importante. La característica de los cinco días fatales del años o días nemotenmi no es que fueran de "mala suerte" como pensaríamos comúnmente, sino que incluso el tiempo estaba detenido, paralizado, todas las actividades se detenían esos cinco días de cada año. Eso demuestra que el tiempo era también vulnerable a acabarse y el movimiento, al ser alimentado por ese tiempo, por supuesto que también podía detenerse. Así también lo demuestra el ritual magnifico de Fuego Nuevo, cada 52 años, cuando se cumplía un ciclo completo del calendario solar. En este ritual se renovaba todo, todo fuego era apagado para encender uno nuevo. Por eso, se le

⁶⁴ Duverger, Chnstian, La flor letal, pp. 32-33

⁶⁵ Ibid. p. 33

llamaba también, la atadura de los años, porque había que realizar un gran ritual que sirviera como coyuntura entre dos ciclos de tiempo.

Es de ese modo explicable, el temor que podían tener los aztecas a que el sol dejara un día de moverse. Esa posible detención solo podría ser el resultado del desequilibrio entre las fuerzas cósmicas del universo.

Sin embargo esa concepción no obedecía a una concepción "ingenua" del movimiento astral, sino a una metáfora, todas las concepciones religiosas tenían fines moralistas dirigidos a las conductas sociales, es evidente que el concepto de impermanencia del tiempo y de la existencia del Sol, esta haciendo una referencia al propio concepto de impermanencia de la vida humana, los mexicas otorgaron un papel preponderante a la concientización colectiva de la muerte. Pues según su concepción, la mayor parte de la gente estaría destinada a una muerte común y corriente y por lo tanto a que sus "almas" viajaran al Mictlan donde después de una corta temporada de cuatro años, se disolverían en la nada, aun los guerreros que iban al paraíso del sol (Tonatiuhcalli) debían reencarnar en colibríes tiempo después, así que para nadie estaba la existencia eterna, la vida era solo una en esa concepción mexica y como tal, el tiempo debía ser aprovechado al máximo, así se demuestra en este texto de recomendaciones morales llamado Huehuetlatolli:

"Lo que debeis de notar es que no perdáis el tiempo que dios os da en este mundo, no perdáis día, ni noche, porque no es muy necesario, bien así como el mantenimiento para el cuerpo; ocupaos en cosas provechosas todos los días y todas las noches, no os defraudéis del tiempo, ni lo perdáis"⁶⁶

A continuación se verá como otros aspectos de la cosmovisión mexica tenían igual importancia práctica dentro de la sociedad.

⁶⁶ Sahagún, cit. en Duverger, La flor letal, p. 57

1.5 LA GUERRA, LA SANGRE Y LA TRANSFERENCIA ENERGÉTICA.

Acerca de la razón que llevó a los mexicas a la realización de los sacrificios humanos, se ha difundido la siguiente idea: Los mexicas temían la desestabilización del universo con la consiguiente detención del tiempo, esta desestabilización solo podía llegar si el sol se dejara de mover, por eso, ellos creían ser los elegidos para alimentarlo, eran el pueblo del Sol⁶².

Hasta ahora se ha visto porque los mexicas temían esa desestabilización, pues ligaban a la vida con el movimiento de los astros. Pero lo que parece mas inverosímil es que creyeran que el sol necesitaba de alimento. ¿Porque esta creencia?

Existe una referencia mítica a la que ya hemos aludido: El Sol-Nanahuatzin, en la leyenda del Quinto Sol, dijo algo muy claro "necesito su sangre y su reino" (para moverse) el reino, como vasallo, la sangre como alimento.

Este mito mas que un mandato divino, funciona como un instrumento estatal de comunicación hacia el pueblo, por medio de este mito religioso se hace popular la orden estatal de hacer la guerra para expandir al imperio. Pero este es solo un ejemplo de como el estado mexica propagó la idea de que su religión les exigía ser un pueblo elegido, un pueblo elegido por el Sol para ser sus vasallos y para alimentarlo con la sangre de los sacrificios que habían de obtener en la guerra. Los aztecas, conscientes del funcionamiento de la naturaleza, sabían que el alimento significa una renovación energética, ¿Como es posible que hallan creído que el sacrificio humano significa una renovación energética para el sol? Es precisamente en el concepto azteca de la energía, donde pienso ahondar, pues creo que esta allí la clave para comprender la naturaleza no solo de esa creencia de alimentación solar, sino la naturaleza del mecanismo social azteca, donde el sacrificio humano jugaba un papel fundamental.

1.5.1 LAS INSTANCIAS ANIMICAS DE LA ENERGIA Y SUS RELACIONES CON EL SACRIFICIO HUMANO

Para los mexicas Tonatiuh significaba sol, veamos la etimología de esta palabra: Proviene del verbo tona que traducido literalmente quiere decir hacer sol o hacer calor⁶³, y Tonatiuh literalmente quiere decir Ir a hacer el sol o ir a hacer calor.

⁶² Esta denominación "El pueblo del Sol" se halla explicada sencillamente en la obra de Alfonso Caso idem.

⁶³ Molina, cit. por López Austin, Cuerpo humano e ideología p. 223

Algunos de los derivados etimológicos de Tona, son: Tonacatl: año fértil y abundante, tonacatlía: acrecentar algo, tonacayotl: mantenimiento humano. Son ideas relacionadas con el crecimiento las palabras tonacatlía y tonacatl, en cambio la palabra tonacayotl se refiere al mantenimiento por medio de los alimentos. Y Tonatiuh es la fuente de esa energía calorífica llamada tona. Por lo que se ha inferido que **tona es un sinónimo de energía calorífica vital**, es el "calor o energía que se halla en todo el universo pero especialmente en el Sol"⁶⁴.yo añado que **el tona es susceptible a crecer y a mantenerse acumulado**, tal como indican los significados de las palabras mencionadas arriba Pero si el sol estaba compuesto de tona y el hombre lo alimentaba con su sangre, es posible que la sangre misma contuviera el tona, aunque no se tienen datos históricos para confirmarlo. De cualquier modo, es un hecho que se consideraba que el tona residía en el ser humano, esto se sabe gracias a la etimología de una palabra. tonalli, literalmente es partícula de tona, o partícula de "hacer calor", dicho de otro modo tonalli quiere decir partícula de energía⁶⁵, aunque es bien sabido que esta palabra servía para designar al destino, el destino de los hombres, el tonalli era según esta creencia, otorgado desde el día del nacimiento de las personas, esto se debe a que el tonalli es un tipo de energía que cobra la forma de distintos emblemas con una cohesión cósmica y calendárica, pues una vez que nacía un niño, se procedía a bautizarlo, para ello se iba con el sacerdote llamado tonalpohuque, quien leía el tonalpohualli, es decir, el libro de los destinos, el cual era un calendario, donde se leía el día en el que había nacido el niño y con esto se le asignaba un nombre, por ejemplo 7 flor (Chicome-xochitl), 2 jaguar (ome-ocelotl), etc. Pero esto no era solo para designar el nombre del niño, iba mucho más allá, ya que tonalli, era un sinónimo de destino, los niños estaban prácticamente predestinados a cierto futuro, según el día en el que hubieran nacido.

Los designios del tonalpohualli debían ser rigurosamente respetados o se corría el riesgo de caer en la desgracia, el tonalli podía determinar los oficios, temperamentos, debilidades, habilidades e incluso enfermedades o muertes de los hombres. Si una persona tenía un día de nacimiento desgraciado se esperaba a un día propicio para su "bautizo" u ofrecimiento a los dioses del agua, para que

⁶⁴ Gonzáles Torres, Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica, p. 180

⁶⁵ Duverger, La flor letal, p 82

limpiaran su tonalli a fin de contrarrestar las fuerzas negativas de ese día desgraciado.

Es entonces del tonalli un tipo de energía anímica, que se instala en el ser humano desde el momento de la concepción y lo acompaña durante su vida, hasta su muerte.

Veamos cual es el origen mítico del tonalli.

El tonalli en su esencia etimológica (grano de calor solar) era el destino designado por el dador de la vida, el códice florentino afirma este significado.

"Porque allá está, allá vive el verdadero dios. Y (en su forma de) comparte (masculino) Ilhuicatéotl tiene por nombre Ometecuhtli; y su comparte (femenina) se llama Omeccihuatl, Ilhuicacihuatl. Quiere decir que sobre los doce (pisos ellos) gobiernan los cielos, mandan. Se dice que allá somos creados los hombres, que de allá viene nuestro tonalli cuando se coloca (el niño en el vientre materno), cuando cae en gota el niño. De allá viene su tonalli, penetra en su interior, lo envía Ometecuhtli"⁶⁵

Existe una confusión, ya que la etimología de la palabra (fragmento de tona) hace suponer que proviene del Sol, aunque el texto presentado indican su origen en el Omeyocan, pero esto tiene una explicación, pues recordemos que Ometéotl (o su representación asexual Ometecuhtli y Ometeccihuatl) son mas que otra cosa un principio filosófico de dualidad, un dios presente en todo, por ello están en el Sol aunque no sean directamente el Sol

Este valioso texto indica como el tonalli era considerado como una energía cósmica que llegaba a la madre del niño, para que esta pudiera infundirle vida. La madre de algún modo atrapaba esa energía, la madre cazaba de algún modo esa energía. Lo cual es absolutamente coherente con el hecho de que las parteras profirieran gritos de guerra cuando el niño nacía, y que se considerara a las mujeres que parían como guerreras porque "habían hecho un cautivo; habían capturado un niño"⁶⁷

Sin embargo el tonalli no es una energía propia del ser humano, sino que está presente en animales, plantas y cosas.

⁶⁵ Códice Florentino, cit. por López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, p. 227

⁶⁷ Códice Florentino, parte VII, p. 167, cit. por Duverger, *La flor letal*, p. 82

"Se creía que las fuerzas se manifestaban como luz-calor y que se difundían sobre la superficie de la tierra, bañando e infiltrándose en todos los seres del sector intermedio."⁶⁸ (Superficie de la tierra)

Actualmente se tiene una buena identificación antropológica del tonalli ya que los pueblos indígenas actuales tienen derivaciones de esa creencia prehispánica, tales como la "sombra" sinónimo actual de tonalli para los nahuas o el chu'el para los tzotziles

Según las informaciones que se han recabado de estas etnias, y las informaciones históricas escritas que se disponen, el tonalli es una entidad animica que reside principalmente en la cabeza y el cabello parece estar especialmente "cargado" de tonalli. El tonalli es una fuerza que le da al individuo calor, vigor, valor y le permite el crecimiento, también en el tonalli reside la capacidad de inteligencia del individuo

El tonalli es una entidad que es susceptible de salir del cuerpo humano, ya sea de manera natural o de manera inducida. Las formas naturales en las que el tonalli abandonaba el cuerpo humano era a causa de enfermedades, estas podían debilitar al individuo y en caso de que su tonalli no regresase a ellos, morían en cuestión de días. Otra de las formas de que el tonalli se separara del cuerpo era durante el acto sexual, en el cual se creía que los tonallis de los individuos "se abrazaban"⁶⁹, pero también se desgastaban, por lo que los abusos en el desgaste sexual podían provocar graves enfermedades.

Otra forma de separación del tonalli es durante ciertos sueños a los que López Austin llama ensueños, y describe así "En cuanto al abandono del cuerpo (por el tonalli) durante el sueño, evidentemente se concebía al ensueño como la percepción de la realidad en sitios distantes al ocupado por el cuerpo dormido"⁷⁰. El mismo autor menciona la palabra *cochitehualiztli* que etimológicamente significa "el levantamiento cuando se está dormido".⁷¹

El tonalli durante el sueño era susceptible a abandonar para siempre al cuerpo, ya que podía quedarse en lugares que le fueran placenteros o podía ser capturado por seres "ávidos de su energía, que son los que intencionalmente asustan al

⁶⁸ López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, p. 223

⁶⁹ *Ibid.* p. 243

⁷⁰ *Ibid.* p. 245

⁷¹ *Ibid.* p. 246

hombre, la aprisionan o la devoran ⁷² Estos seres, en los que actualmente se cree en muchos lugares de México son seres del mundo divino, relacionados con la tierra y con el agua, y tienen como moradas cuevas, barrancas, bosques, manantiales, cascadas y demás corrientes de agua. Son seres, que por su naturaleza telúrica se les considera ávidos del tonalli, energía lumínica. Son capaces de atrapar al ser humano y devorarles el cerebro, los hay pequeños, largos, blancos, negros, chifladores, de cabellos largos, luminosos, etc. Su nombre antiguo náhuatl parece ser el de *ohuican chaneque*, es decir, "los dueños de los lugares peligrosos", ahora se les conoce simplemente como chaneques, "sombrerudos" en la zona náhuatl o bien *Na s'but*, tepas, tlaltepas, hunchu'ts, tepehuáñih, aháme, tlasissime y walapatok en otras zonas. La descripción de sus costumbres y naturalezas es extraordinariamente parecida a pesar de las diferencias geográficas y étnicas. Tienen también como denominador común que gobernándolos aparecen entidades divinas del primer orden, ya sean dioses de la Tierra, del agua, deseosos también de la fuerza energética del tonalli.⁷³

Es de mencionar que los mexicas tenían y muchas etnias actuales tienen al respecto muchas precauciones, pero no solo respecto al abandono del tonalli durante el sueño, sino al debilitamiento general del tonalli, tales como el corte determinado de cabello, amuletos, aplicación de productos vigorizantes y sobre todo el llevar una vida humilde, casta, moderada sexualmente, cautela en los lugares dominados por los seres ávidos de tonalli, y en general, la precaución de no alterarse psíquicamente, es decir, de conservar sobriedad.⁷⁴

Como ya se dijo, otra forma de perder el tonalli es por medio de enfermedades. La hemorragia, es hasta nuestros días una de las maneras que se supone se pierde el tonalli. Y la manera más directa de comprobar si el tonalli se encuentra en el cuerpo es por el pulso del paciente, sobre todo el de articulaciones. (nahuas veracruzanos, popolocas y zinantecos persisten en este diagnóstico)⁷⁵. Este es uno de los indicios que confirman la **residencia de del tonalli, en la sangre.**

También López Austin dice al respecto de la energía que residía en la sangre: "La sangre tenía como función fortalecer y hacer vivir y crecer a la gente, humedeciendo los músculos (...)La fuerza vital contenida en la sangre podía ser

⁷² Ibid. p. 247

⁷³ Ibid. p. 248

⁷⁴ Ibid. p. 248

⁷⁵ Ibid. p. 235

comunicada por contacto ya al propio organismo del que había brotado, ya a personas extrañas"⁷⁶

Con todo esto se puede afirmar que tona (que compone al tonalli) es en realidad un concepto de energía vital y ese tona es la energía que no puede ser creada, sino cazada, agrupada, transferida, **tona era la energía vital susceptible de ser transferida y el sol, Tonatiuh, se restituye y se alimenta de tona.**

Al respecto Duverger hace una observación muy cierta

"Como el tonalli es al mismo tiempo *stock* energético constitutivo de un ser particular, y partícula no diferenciada de la energía global, como todos los tonalli son atributos de una misma sustancia, era natural que la religión cristiana recuperara esa palabra para aplicarla, después de la conquista, al alma y al espíritu. Los dos conceptos tienen grandes similitudes. Sólo que el espíritu entre los aztecas no depende de lo sobrenatural. pertenece a la realidad física; el universo náhuatl desconoce la división entre lo sagrado y lo profano, entre lo visible y lo invisible, entre el mundo de los hombres y el mundo de los dioses. Todo es sagrado, todo es religioso, todo es cósmico ¡Todo es físico!"⁷⁷

El tona (componente del tonalli) es la energía vital que debe ser cuidada y almacenada por cada ser humano, pues al ser transferible es susceptible de ser perdida.

Durante toda la vida los mexicas debían cultivar sus tonalli al observar las reglas morales de ahorro energético y refrenamiento emocional podían adquirir la disciplina necesaria para mejorar sus tonallis. Dicho de otro modo, la predestinación de los hombres por medio del tonalpohualli está refiriéndose ante todo a una conservación y cuidado de la energía. Si recordamos el fundamento de efimeridad de la vida, tendremos que los aztecas consideraban que tenían muy poco tiempo para conservar y utilizar correctamente su energía.

"A donde iremos, donde la muerte no existe?

Mas ¿por esto vivirá llorando?

Que tu corazón se enderece
aquí nadie vivirá para siempre.

Aun los príncipes a morir vinieron,
Hay incineramiento de gente

⁷⁶ Ibid. p 179

⁷⁷ Duverger, La flor letal, p. 83

que tu corazón se enderece
aquí nadie vivirá para siempre”⁷⁸

La frase reiterativa es la clave para comprender la fuerza detonante de esta poesía "que tu corazón se enderece, aquí nadie vivirá para siempre" La palabra *yollotl*, corazón, tiene varios significados, proviene también de *ollin*, pues por su función orgánica está ligada al movimiento, pero también se refiere a una "función dinámica de la personalidad"⁷⁹ pues en numerosos textos se le halla como un sinónimo de un aspecto moral de la vida, seguido se dice "buen corazón", "corazón endiosado", "escuchar el propio corazón", etc con lo que se infiere que tenía la función de órgano volitivo y emocional, esto seguramente debido a que el corazón estaba ligado a la vida y al movimiento Lopez Austin atribuye aun mas funciones anímicas al corazón:

" La importancia atribuida al corazón se percibe no solamente en el extraordinario número de sus menciones, sino en que cubre los campos de vitalidad, el conocimiento, la tendencia y la afeción. A este órgano pertenecen en forma exclusiva las referencias a la memoria, al hábito, a la afición, a la voluntad, a la dirección de la acción y a la emoción."⁸⁰

Es obvio que una gran cantidad de energía vital, reside en el corazón. Sin embargo, el *tonalli* no reside directamente en el corazón, de hecho, se trataba de otra entidad anímica y energética, la que reside en este órgano vital, el *teyaolía* El *teyaolía* tiene como característica de que nunca abandona el cuerpo físico, sino que reside en él, en el corazón, hasta la muerte del individuo, es la entidad anímica que viaja al *Mictlan*, al *Tlalocan* o al *Tonatiuhcan*, es decir a cualquiera de los tres mundos destinados a los muertos. Entre una de las características físicas del *teyaolía* es la de ser caliente en la vida y frío en la muerte.⁸¹Evidentemente, las atribuciones que se le daban al corazón (voluntad, vitalidad, afeción, etc.) residían en la fuerza anímica del *teyaolía*

Pero también debemos recordar que el corazón era el alimento de los dioses, como la sangre, era el fruto del sacrificio, y se le llamaba significativamente *cuahnochtli* o tuna del águila, es decir, lo que el águila toma con sus patas, lo que el sol devora

⁷⁸ Cantares mexicanos, Garibay, Poesía náhuatl del altiplano (PP ¿¿?)

⁷⁹ Leon-Portilla, La filosofía náhuatl, p 228

⁸⁰ López Austin, Cuerpo humano e ideología, p. 207

⁸¹ López Austin, Cuerpo humano e ideología, pp. 253-255

Ahora, si regresamos a la frase poética "endereza tu corazón, aquí nadie vivirá para siempre" haré una interpretación al respecto utiliza a la energía que reside en tu corazón, teyaolía, con buena voluntad, con rectitud, pues es energía susceptible a terminarse. Este concepto funciona como un detonador moral para engrandecer las aspiraciones de la sociedad

Por último se debe mencionar la existencia de una tercera entidad anímica y energética, es el ihiyotl (actualmente llamado hijillo) que residía en el hígado. Esta entidad anímica es la responsable de el vigor, pasiones y sentimientos. La emanación fuerte y desmedida de ihiyotl podía causar daños, en muchas comunidades actuales se le considera al hígado y a su vaporosa emanación, el hijillo, el causante del llamado mal de ojo.⁶² Parece ser, a pesar de la indudable creencia en su existencia en épocas prehispánicas y aún actuales, que el ihiyotl o hijillo, es la entidad anímica y energética menos importante de las tres

Recapitulando, se puede decir, que la energía del ser humano, según la cosmovisión mexicana, se hallaba residente en tres partes, el tonalli, el teyaolía, y el ihiyótl. La energía se concibe como algo transitorio, algo susceptible a terminarse o a desgastarse

Es por ello que la energía de estas tres entidades energéticas y anímicas debía estar debidamente equilibrada El doctor López Austin, resume la finalidad de este equilibrio vital para el ser humano mexicana

"Existen tres fluidos vitales. Corresponden a los centros anímicos mayores sendas entidades. a la cabeza, el tonalli, al corazón el yolía, toyolía o teyaolía, y al hígado el ihiyotl Las tres entidades, ya en el pensamiento antiguo, ya en el moderno, son estimadas como dones divinos que hacen posible la existencia del hombre, pero ninguna de ellas es exclusiva del ser humano.

El teyaolía en inseparable del ser humano vivo, en cambio el tonalli abandona el organismo en forma normal y en forma anormal, y retorna a él espontáneamente o puede ser reubicado por procedimientos terapéuticos (..) Las diferentes funciones psíquicas de las tres entidades van desde las más racionales del tonalli hasta las más pasionales del ihiyotl y las más importantes radican en la entidad central, el teyaolía Las tres deben operar armónicamente para dar por resultado

⁶² Ibid. p. 259

un individuo sano, equilibrado mentalmente y de recta moral. Las perturbaciones de una de ellas, en cambio, afectan a las otras dos”³³

A esto se puede agregar, que en el sentido del sacrificio humano, dos de estas entidades energéticas estaban comprometidas, es decir, el tonalli, en el desangramiento causado por el corte de las venas aorta y cava al ser arrancado el corazón. Y el teyaolía, que era ofrendado al Sol, ya que esta entidad anímica viajaba al Tonatiuhcalli en cuanto el individuo moría por deventración cardiaca.

1.5.2 EL CONTROL ENERGETICO EN LA SOCIEDAD AZTECA

Como ya se ha redundado en el tema, la energía era susceptible a transferirse y a abandonar totalmente a los seres humanos y demás seres vivientes (e incluso inanimados)

Los conceptos de equilibrio de la energía y buena conducción de la misma, dentro de la sociedad mexicana pueden ser observados en prácticamente todas las normas aztecas de conducta que se conoce hoy en día, ya que para ellos era vital, este control energético

El juego, el erotismo (no reproductivo) eran no solo mal vistos sino proscritos moralmente, ya que inducen al desperdicio de esa energía, la borrachera estaba terminante prohibida salvo en excepcionales casos rituales o permitida solo a los ancianos (económicamente improductivos), **todos los aspectos moralistas formativos estaban encaminados a vidas de austeridad, frugalidad y disciplina absoluta en vías de una controlada dirección de la energía social.**

Cualquier despilfarro energético era no solo mal visto sino castigado, en ocasiones con la muerte misma. A los jóvenes se les inducía a ser moderados, recatados, a no gritar, a no jugar, a abstenerse sexualmente, en las escuelas se les enseñaba a adquirir fuerza, disciplina, contención y autosacrificio en muchos niveles. Todos estos son ejemplos de la prohibición de los estallidos energéticos y hedonistas, prohibiciones necesarias dentro de la moral azteca.

Sin embargo esas prohibiciones no se llevan a cabo por medio de la censura total, por ejemplo los juegos son obligaciones presacrificales, pues todos los rituales anteriores al asesinato ritual (tlacamiquiztli) tenían una fuerte carga lúdica, que tenía como finalidad el agotamiento físico absoluto de quien sería sacrificado, a fin de que esa transferencia energética fuera absoluta, al culminar con la extracción

³³ López Austin, Cuerpo humano e ideología, p. 262

del corazón. Los juegos rituales (muchas veces eróticos o acompañados de bebidas embriagantes) tenían una connotación religiosa y eran no solo el medio de disipar las represiones morales, sino el medio de imponer esas represiones morales,⁸⁴ pues recordemos que todos esos juegos y teatralidades rituales terminaban invariablemente en el sacrificio observado por la multitud, muertes rituales con connotaciones invariablemente religiosas.

Por otra parte todos los rituales llenos de carga lúdica estaban destinados para enaltecer la moralidad y la devoción religiosa del pueblo, se convertían en fiestas populares, devociones colectivas que tenían como fin la evocación de los dioses y los fenómenos naturales que estos presidían.

La sociedad mexicana, fundada en los méritos y sus implicaciones comunitarias, hacía que sus ciudadanos estuvieran perpetuamente obligados a una penitencia y disciplina basada en la prohibición de gastos energéticos, con el fin de cumplir con todas las actividades productivas, de entre las cuales los rituales religiosos eran de singular importancia, ya que las fiestas tenían una función redentora además de servir de cohesión social. Durante esas fiestas, los ciudadanos comunes no solo observaban todas las ceremonias en lo alto de los templos, sino que cantaban, oraban y danzaban.

Es de pensarse que no toda la población estuviese en condiciones de cumplir con esas rígidas disciplinas morales, pero, existía un mecanismo "liberante" de la presión social, ese mecanismo era precisamente la esclavitud.⁸⁵ Ya que los esclavos no ofrecían tributos, ni penitencias, ni tenían responsabilidades, ni rígidas reglas morales que respetar, solo tenían que obedecer sin recibir paga, además, su libertad podía ser recuperada por sus méritos y sus hijos nacían libres. La esclavitud no solo estaba destinada para grandes cantidades de cautivos de otras tierras conquistadas, sino para integrantes desadaptados y marginados de la sociedad azteca. Curiosamente, son los esclavos voluntarios los que más abundaban en Tenochtitlan, ellos mismos decidían venderse y se hacía un acta escrita con testigos, se les pagaba su propio precio y gozaban de ese "dinero" hasta que se les terminaba, luego acudían a la casa de sus amos para ponerse a su servicio. La regla posteriormente era muy clara, si el esclavo era sorprendido (ante testigos) holgazaneando, por tres veces, era dirigido al mercado

⁸⁴ Una excelente y muy detallada descripción de este mecanismo social de represión en la sociedad mexicana, se halla en el Capítulo III de La flor íetel, de Christian Duverger.

de esclavos donde se le vendía. Un esclavo no podía tener mas de tres dueños, la cuarta vez era vendido para ser ofrecido en sacrificio.⁶⁵

Esto prueba que el mecanismo social estaba dirigido a los méritos o desméritos de la población, eran, simplemente los más débiles o desadaptados sociales los que serían relegados a la esclavitud y en un extremo, al sacrificio.

Pero así como los desméritos (gastos de energía innecesarios y holgazanería) se hallaban fuertemente castigados, también los méritos eran apreciados y recompensados, esos méritos consistían en el mas alto y consistente cumplimiento de las reglas morales, lo cual abarcaba por su puesto la restricción de los gastos energéticos innecesarios.

Por lo tanto, la prohibición de gastos de energía innecesarios para el desarrollo social, trajeron como consecuencia una sociedad muy disciplinada y muy vigorosa. Que llego a su consecuencia natural al transformarse en una sociedad altamente militarizada que se desplegó sobre un vasto territorio.

1.5.3 LA GUERRA EN LA SOCIEDAD MEXICA

El tona, energía vital, es componente de Tonatiuh, cuyos atributos iconográficos no le son sin embargo exclusivos, sino que existen varios dioses que tienen los atributos solares, Huitzilopochtli, el sanguinario dios guerrero, es uno de ellos, quien encarnó no solo el nacionalismo mexicana, sino que **concretizó su supremacía sobre las demás deidades al adoptar su forma solar, Huitzilopochtli, el sol guerrero.**

En esta deidad se conjuntan los dos elementos que constituyen la base de la estructura social mexicana. la religión y la guerra. Recordemos que fueron esas dos castas sociales (guerreros y sacerdotes) quienes adoptaron la responsabilidad del poder político del imperio.

En el siglo XV y XVI en la cúpula religiosa-militar mexicana debían estar ampliamente absortos en el conocimiento y en la cultura que habían heredado de la tolteca yótl, pero eran también extremadamente prácticos y productivos, así que utilizaron su conocimiento para la planificación de la vida comunitaria bajo un proyecto de racionalización energética extrema,

⁶⁵ Una vez mas recomiendo la interpretación de Duverger a este respecto, Cap. IV, ibid. p 77

⁶⁶ Duverger, la flor letal, pp 79-81

para encaminar esa energía hacia rendimientos máximos de productividad económica y de victorias militares.

Sin embargo es evidente que las reglas de conservación de la energía en la sociedad, no eran suficientes para acrecentar el poder expansivo del imperio. La respuesta para satisfacer esa demanda enorme de energía es la guerra, esta respuesta es vital, en muchos sentidos, tanto económico, como religioso, ya que ambas cosas no estuvieron nunca separadas dentro de la visión cósmica mexicana. De tal manera que ambas esferas jerárquicas (militares y religiosos) apuntaban hacia el sacrificio masivo, el sacrificio humano, que serviría como un inmenso detonante social para la expansión del imperio, para la puesta en marcha de la sociedad basada en los méritos militares (o desméritos) y como sustrato religioso de las guerras que tenían un fin principalmente expansivo y económico. Religión y guerra se hallan conjuntadas de esa manera suprema, pues si el sol se compone de tona, es precisamente en el chalixihuátl (sangre de los sacrificados)⁸⁷ donde se hallara una mayor carga de tona, las guerras para conseguir cautivos se vuelven vitales para el imperio, pues ellas proporcionan a los cautivos que dotarían de sangre para alimentar al sol guerrero y que este siguiera alumbrando sobre los cielos bajo el dominio de la Triple Alianza

Inclusive, el Tlatoani se beneficiaba directamente de la energía que el sacrificio liberaba, pues le era transferida una parte y se le agregaba a su propio tonalli, tal como se dice en el Códice Florentino:

"... también ellos, los cautivos, algunos de ellos morían entonces. Se decía que por ellos Motecuhzoma se vivificaba, por ellos se fortalecía del tonalli, por ellos se erguía, por ellos se manifestaba. Así se decía: como si una vez mas se hiciera joven por ellos, así vivía mas tiempo, por ellos se llenaba de tléyotl, se llenaba de fama, se embravecía. Así se hacía temible"⁸⁸

La necesidad que había de transferencia energética de la guerra, hacia los dioses, fue fundamentada por medio de una leyenda cosmogénica, que está escrita en el Códice Chimalpopoca:

"En el año 1 tecpatl nacieron los mixcohua, en cuanto los engendraron. Iztaccchalchihuite (la mujer blanca de falda de jade) Engendró a los 400 mixcohua (representación de las estrellas del norte) Luego entraron en la cueva y cuando

⁸⁷ A diferencia del extli o sangre común, la cual al no ser utilizada para ese fin, no era líquido divino sino solo sangre.

entraron a la cueva, otra vez parió la madre de ellos. nacieron 5 también mixcohua. .El primero llamado Quauhticihuauh, el segundo Mixcohuatl...Cuando nacieron, se metieron al agua, luego salieron hacia acá y les dio de mamar Meztli (que es Tlaltecuhli, dios de la Tierra) ..Luego el Sol llamo a los 400 mixcohua, les dio flechas y les dijo "He aquí con que me serviréis de comer y me daréis de beber" también les entregó rodelas.. Así mismo les dijo, vuestra madre es Tlaltecuhli ..Pero no hicieron su deber...Llamó también el Sol a los cinco que nacieron a la postre, les dio flechas de tzihuactli, les dio escudos poderosos y les dijo "Mirad hijos míos que ahora habéis de destruir a los 400 mixcohua, que no dedican algo a nuestra madre y nuestro padre" ..En seguida se agruparon sobre un mezquite, de donde los vieron y dijeron "¿Quien son estos que son tales como nosotros?" Y fue la oportunidad de que se hiciera la guerra...Luego los vencieron y los destruyeron (a los 400) y entonces sirvieron de comer y de beber al Sol".⁸⁹ En esta leyenda se cita que no solo el sol es el padre de los humanos, sino también la tierra, encarnada por Tlaltecuhli. El Sol exige a los seres humanos alimento, para ello les da instrumentos de guerra. Y aun ordena que no solo a el deben alimentarlo, sino también a la madre, la Tierra.

Este será el fundamento de la guerra para los aztecas. La guerra será un fenómeno sacro, que tendrá como motivo principal, no la muerte, sino la captura de enemigos para los sacrificios rituales en las numerosas ceremonias.

Existe una fórmula para describir la función de los guerreros que se halla en el códice florentino y dice así. "atlitia, tlaqualtia, tlamaca in tonatiuh in tlaltecuhli, dar de beber, de comer al sol, a la tierra, servirles a la mesa"⁹⁰

Esto es un elemento muy importante, **pues la religión mexicana dictaba que la sangre de los sacrificados daría de comer tanto al sol (Tonatiuh) como a la tierra (Tlaltecuhli).**

Es evidente que "la guerra tenía en general un carácter sagrado para los mexicanos. Se consideraba que al hacerla se cumplía la voluntad de los dioses, existía desde luego el deseo de obtener prisioneros para satisfacer a los dioses, pero esa cosmovisión místico-religiosa que es básica para entender el mundo de los aztecas va íntimamente ligada a una serie de factores del orden práctico, que se sitúan en un nivel netamente económico y material. El hecho de que el pueblo

⁸⁹ Códice Florentino, IV-V, p. 42, cit por López Austin, Ideología y cuerpo humano, p. 241

⁹⁰ Códice Chimalpopoca, Leyenda de los Soles, pp. 122-123

mexicatl era el encargado de alimentar al Sol hacia que tuviese una superioridad sobre los demás y que ellos mismos vieses como cosa lógica que esa misión se cumpliría mejor si los demás pueblos quedaban subordinados a él".⁹¹

Además está la cuestión económicamente primordial de la obtención de tierras de cultivos y tributos, lo que atañía directamente al elevamiento del nivel de vida de las ciudades de la Triple Alianza. Otra cosa que no debe dejarse desapercibida es que las ciudades de la Triple Alianza no eran en absoluto una sociedad militarista aislada, sino que tenían que enfrentarse a muchas otras teocracias militaristas. Dentro de la sociedad mexicana, "la guerra permitió a la clase gobernante premiar y repartir tierras y objetos de lujo a los miembros de las clases comunes que se habían destacado por su valentía, también la guerra permitía canalizar la riqueza obtenida y debe considerarse por lo anterior, las inversiones de grandes sumas acumuladas que lo suntuoso del aparato militar exigía (vestuarios guerreros, armas, pago al ejército y numerosísimos gastos en las fiestas rituales); al mismo tiempo, la guerra era una manera de emplear la fuerza de trabajo dándole una salida".⁹²No solo las conquistas, sino los motivos políticos y las insubordinaciones de las zonas conquistadas eran también, frecuentes motivos para realizar la guerra.

Uno de los hechos principales de la concepción militarista mexicana es que consideraban como base de la guerra el capturar cautivos para su posterior sacrificio. Por ello, la captura de cautivos era la única manera para ascender de rango en el ejército. Y los más altos jerarcas militares podían ocupar puestos importantes en la administración pública y entre la nobleza dominante ya que en la sociedad mexicana no había títulos de nobleza hereditarios, sino que estos debían ser ganados por medios militares,⁹³aunque la herencia de los nobles estaban obligados socialmente a un máximo rendimiento militar que justificara su posición de nobleza.

El ejército de la Triple Alianza fue el más poderoso de su época, fue derrotado indudablemente solo en una ocasión, en la campaña de Axayácatl contra los taráscos, quienes ocasionaron alrededor de veinte mil bajas a los aztecas, sufrió

⁹⁰ Códice Florentino, parte VII, pp. 12, 171, cit por Duverger, La flor letal, p. 92

⁹¹ Canseco Vincourt, La Guerra Divina, p 84

⁹² Ibid p. 85

⁹³ Ver apéndice 2, Cuadro 25

además algunas otras derrotas parciales y la destrucción final contra los españoles.

El que fuera casi invencible ejército azteca, fue todo un motor de producción económica, por lo que no había limitaciones para su entrenamiento, preparación y manutención, sus efectivos totales pudieron oscilar en una cifra de alrededor de 40,000 guerreros con armamentos y funciones muy diversas.⁹⁴

Resulta evidente pensar que el sustento económico de un ejército profesional de 40 mil hombres debía ser enorme, sobre todo si consideramos que estos significaban mas de un diez por ciento de la población total de la Triple Alianza, por lo que buena parte de las riquezas extraídas en las guerras y los posteriores tributos anuales que se cobraban (tequiltl), estaban destinados a los ejércitos aztecas.

Ahora veamos el carácter general que tenían las guerras. El ejército estaba conformado principalmente por los contingentes de los distintos barrios de las tres ciudades y tenían especializaciones designadas según el tipo de armas que utilizaban, pues habían arqueros que hacían ataques en primera línea seguidos por un ataque de lanza dardos y jabalinas arrojadas, para que finalmente llegara el combate cuerpo a cuerpo con macahuime o mazos con filos de obsidiana. También existían las armas defensivas, tales como el escudo de guerra (chimali) que tenía una función de indicador del rango y del escuadrón correspondiente, se utilizaban también las armaduras de algodón que cubrían prácticamente todo el cuerpo, así como los yelmos, para proteger el cráneo de los soldados.

Los ejércitos atacaban durante oleadas sucesivas, los escuadrones de retaguardia renovaban constantemente a los que estaban en los frentes, de tal manera que mientras que unos comían y descansaban otros vitoreaban a sus compañeros y otros mas luchaban. De esta manera los combates podían durar durante un día entero, a veces eran suspendidos durante la noche para reanudarse al día siguiente.

Los combates terminaban cuando un ejército se apoderaba de las insignias del otro o cuando mataba a los capitanes enemigos, y una guerra terminaba con la rendición o con la quema del teocalli o templo principal enemigo. La rendición consistía en aceptar el pago anual de tributo, además de integrar a Huitzilopochtli al panteón local y en ocasiones, cuando los pueblos sojuzgados tenían un dios

⁹⁴ Ver Apéndice 2, Cuadro 26.

principal, una imagen de este era simbólicamente conducida a Tenochtitlan donde se le encerraba en una "cárcel" de ídolos extranjeros que había en esta ciudad, llamada Coatecalli⁹⁵.

Algo que es muy notorio y contrastante, entre el comportamiento que llevaban en las guerras y el comportamiento cotidiano. Mientras que como ya se dijo, el comportamiento cotidiano debía conservar todo tipo de restricciones, el comportamiento en las guerras era totalmente desenfrenado, sin límites al entusiasmo de los guerreros, quienes hacen gala de una tremenda exaltación emocional :

"Haciendo grande alarido los unos escuadrones en seguimiento de los otros, teniendo bocinas y trompetas hechas de madera, bailando y cantando cantares de guerra, y animando a sus comilitones con grande gritería y más y mayores voces en el tiempo en que se daba el combate, tocando sus atambores y caracoles y trompetas, que hacían extraño ruido y estruendo, y no poco espanto en sus corazones frágiles e inusitados de esta milicia con los golpes de las rodelas y macanas, acompañados de la inmensa gritería"⁹⁶

Lo mismo cuando se entraba en las ciudades para dominarlas (en caso de que no hubiera rendición), la destrucción no se terminaba con la quema significativa de teocallis, sino que en numerosas fuentes se hallan descripciones de saqueos, incendios, violaciones, matanzas colectivas e incluso hay relatos de algunos arrasamientos absolutos de ciudades, donde bajo ordenes imperiales se llevaba a cabo la matanza completa de los habitantes de alguna ciudad. Todo esto estaba permitido para los soldados en las guerras, mientras que en contraste las reglas internas del ejército eran tremendamente estrictas.

La pena de muerte dentro del ejército se aplicaba en los siguientes casos:

- Al mensajero mentiroso
- Al que daba noticias a los contrarios
- Al que violaba a alguna cautiva de guerra
- Al que quitaba el cautivo a otro
- Al que daba el cautivo a otro⁹⁷

⁹⁵ González Torres, El sacrificio humano entre los mexicas, p. 253

⁹⁶ Muñoz Camargo, Historia de Tlaxcala, p. 32, cit. por Duverger, La flor letal

⁹⁷ Anónimo, Teogonía e Historia de los mexicanos, leyes de guerra, p. 88

Si los mexicas estaban conscientes de transferencia energética y su necesidad constante de refrenamiento, es por lo tanto factible, que hallan considerando a las guerras, como una ofrenda energética, al mismo tiempo que esos estallidos energéticos se llevaban a cabo como una fuga emocional necesaria de la sociedad y como un resultado natural de la contricción disciplinada de la vida cotidiana, de esta manera era natural que las victorias militares aztecas fueran contundentes.

Recordemos sin embargo, que el sacrificio energético de las guerras (transferencia de tonalli y teyaolía hacia los dioses) encuentra su mayor expresión en el aprisionamiento y posterior sacrificio de los enemigos. Los ejércitos tenían contingentes especiales que se encargaban de apresar a los que huían o de ayudar a los demás guerreros a atar a sus prisioneros. De tal manera que **la caza de guerreros para ofrecerlos en sacrificio a los dioses para la transferencia energética hacia los dioses y hacia la propia sociedad mexicana, es el leitmotiv de las guerras que los mexicas emprendían.**

Aunque es solamente en algunas ocasiones, cuando la distancia lo impedía, no se llevaban cautivos a Tenochtitlan, sino que se sacrificaban allí mismo, tal es el caso de la campaña de Ahuizotl que llevó a sus ejércitos hasta el Xococoncho donde se sacrificaron a miles *in situ*.

La xochiyaoyotl o guerra florida es la culminación de la visión místico-militarista azteca. Se trata de una guerra institucionalizada cuyo único fin es obtener cautivos para sacrificar. Es la guerra sagrada por excelencia. Se estableció durante el gobierno de Motecuhzoma Ilhuicamina, a partir de 1438 o 1440, donde se acordó con los gobernantes de Tlaxcala, Huexotzingo y Cholula que se harían guerras en lugares y fechas determinados, donde no se pretendería la conquista de ciudades enemigas, sino solo la obtención de cautivos de guerra para los sacrificios, además del entrenamiento de jóvenes guerreros para guerras en mayor escala.

Las xochiyaótl eran, mas que guerras, cacerías organizadas y convenidas de hombres, pues después de un previo aturdimiento y desarme del enemigo, se procedía a su captura. Se ha dicho que esto era concebido como cazar energía pura, para alimentar a los dioses, se ha dicho también que se consideraba que esa energía sería canalizada hacia el beneficio de la comunidad. Pero aún no esta

comprendido del todo, pues no se ha tratado de interpretar el mecanismo por el que esto ocurría.

1.5.4 EL SACRIFICIO RITUAL

Para comprender la muerte sacrificial, es necesario tener en cuenta que el cuerpo humano encierra una cantidad de energía potencial que técnicamente es liberada en la muerte. Pues en tanto que la energía no se crea ni se destruye, en la muerte, la energía se transfiere hacia el exterior. Los aztecas habían comprendido esto y según su idiosincrasia creían que la energía de los individuos sería devorada por la fuente pura de energía, Tonatiuh quien sería a su vez devorado por Tlaltecuhтли cada noche.

Según la cosmogonía náhuatl, a la muerte de los individuos sigue una segunda existencia en tres lugares distintos, pero ellos no tenían en cuenta los juicios morales de maldad o bondad como la fe cristiana, sino que tomaban en cuenta el tipo de muerte que se sufría, aunque es verdad que esos juicios tenían también un carácter ético dentro de las normas sociales. La muerte común, que sobreviene por enfermedad, vejez, o accidentes, tiene como característica que el muerto debe viajar hacia el fondo de la tierra, donde ira atravesando paulatinamente los nueve inframundos, los que presentan paisajes cada vez mas asolados y peligrosos, hasta que atraviesa la llanura con el temble y helado viento de obsidiana, donde debe cruzar al final un río. Un perro le ayudará en ese cometido, para llegar finalmente al Mictlan, después de cuatro años de penurias, donde el muerto se disuelve

Existe otro paraíso, en el cual reina la vegetación y la luz, ese paraíso esta destinado a solo unos cuantos, que mueren por ahogamiento o enfermedades causadas por el agua, es el Tlalocan, paraíso de Tláloc. Un tercer paraíso es el destinado a los niños pequeños quienes encontraban un árbol lleno de senos de mujer en lugar de frutos de donde mamaban antes de reencarnar en otros niños, sobre la tierra, este paraíso se nombraba Chichihualcuauhco.

Pero el tipo de muerte que mas nos interesa en este trabajo es la xochimiquiztli o muerte florida, la cual se puede efectuar de tres modos diversos, la muerte en sacrificio (tlacamiquiztli), la muerte en la guerra sagrada (teoyaomiquiztli) y la muerte de las mujeres que mueren en parto (quienes mueren en un combate de dar la vida, lo que implicaba lucha de opuestos, vida contra muerte⁹⁸) Los tres

⁹⁸ Maestro en Historia del Arte Francisco Villaseñor Bello, Comunicación personal.

tipos de víctimas de la xochimiquitzli , iban al Tonatiuhcalli que quiere decir Casa del Sol. En ello había una distinción: Los muertos en guerra o en la piedra sacrificial iban a la mitad izquierda del Sol, allí esperaban a que el Sol saliera por oriente y lo saludaban con gritos de guerra, música, danzas y escaramuzas de peleas, para animarlo a subir al cenit. En tanto que las mujeres que morían en parto iban a la mitad derecha del Sol, ellas, desde arriba, en el cenit, recibían al Sol de manos de los guerreros, para ponerlo (según algunos) en una estera de plumas verdes y ayudarlo a descender hasta que iniciara su viaje nocturno por el inframundo. Las cihuateteo (las mujeres deificadas que habían muerto en su primer parto) descendían cada día Uno Lluvia sobre la tierra, para causar enfermedades, los guerreros y sacrificados, después de cuatro años, de servir al sol de esa manera, bajaban a la tierra y se transformaban en colibríes o manposas para beber el néctar de las flores.⁹⁹

Sin embargo, los mexicas no tenían un concepto de eternidad para sus teyaolía (lo que sería similar a el alma, de los cristianos), aunque si consideraban que había una vida póstuma. Sin embargo no se tiene información completa acerca de esa vida póstuma para los que iban al Tlalocan ni para las mujeres Cihuateteo, no se sabe si estaban en ese estado de "muertos vivientes" indefinidamente. Pero si se sabe que los xochimiqui (guerreros muertos y sacrificados) y la gente común y corriente que iba al Mictlan tenía una "vida póstuma" la cual duraba solamente cuatro años, es probable, que aunque las fuentes no lo indiquen, también las Cihuateteo, los niños pequeños del Cichihualcuauhco y los muertos del Tlalocan solo duraran cuatro años, aunque eso es solo una suposición.

De cualquier modo el número de muertos que iban al Mictlan, o los que iban al Tonatiuhcalli o Tonatiuhcan¹⁰⁰ superan por mucho a los otros tres tipos de muertos.

La cifra cuatro aparece aquí de nuevo, cuatro (años) es el número de la estabilidad, el quinto año, el de la ruptura del equilibrio, por lo tanto la entidad animica-energética teyaolía, se disolvía o se transformaba.

⁹⁹ Caso, El pueblo del sol, p 78, Canseco, la guerra divina, p 106, Sahagún, Historia general de las cosas de la Nueva España, pp. 205- 208, González-Torres, Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica, p 38, Duverger, La flor letal, p 115

¹⁰⁰ En ocasiones las fuentes le llaman Tonatiuhcalli (casa del Sol) y a veces Tonatiuhcan (paraíso del Sol).

Si el teyaolía es una de las tres entidades energéticas que residen en el ser humano, entonces, quiere decir que la muerte era en realidad concebida como una descarga de energía vital, mas que como el fin de esa energía. La muerte no es por tanto absoluta, pues existe para el pensamiento mexicana una "sobre-vida" de cuatro años.

Lo cual implica varias cosas, la primera de ellas es que la muerte es una descarga energética que libera al tonalli y al teyaolía, la segunda de ellas que esa liberación energética puede ser dirigida hacia los dioses ¡Por medio del sacrificio ritual!

Por medio de la muerte sacrificial, el muerto no solo se disolvía en el Mictlan al cabo de cuatro años de una penuria solitaria y por lo tanto individual, sino que tendría un fin que beneficiaría al binomio tonatiuh-tlaltecuhli, y por lo tanto a la sociedad

Algo en lo que se debe tener mucha atención es en los rituales presacrificales, pues todos ellos presentan características comunes.

El ritual debe entenderse en primer instancia como un instrumento del estado, una estructura fastuosa, cargada de significados sociales, que sirve para canalizar la necesidad distractiva, religiosa e incluso estética del pueblo. Los fastuosos rituales que tenían como fin una exaltación emocional controlada con fines éticos, morales y religiosos, y culminaban con el éxtasis del sangriento espectáculo sacrificial. El ritual presacrificial era también un instrumento del estado para mantener el control sobre los valores morales de la población y estaban diseñados para el supuesto beneficio de esta. Canalizaban la energía divina hacia los beneficios comunitarios y canalizaban las actividades lúdicas de la comunidad, creando un verdadero armatoste estructural que mantenía fuertemente cohesionada a la sociedad mexicana.

Los rituales eran tan importantes que inundaban todas las esferas de la vida cotidiana de los aztecas y tenían un calendario en el que se realizaban durante prácticamente todo el año, en diferentes zonas y con características particulares muy distintas entre sí. Las maneras en las que se llevaban a cabo los sacrificios humanos eran también muy diversas.¹⁰¹

¹⁰¹ No se ahondará sobre estas características particulares, pero si se quieren conocer ejemplos de algunos rituales aztecas se aconseja la revisión de los capítulos correspondientes a rituales en los libros de Sahagún, Torquemada, Duran, así como el libro de Graulich, el de Duverger, el sacrificio humano de González Torres, todos ellos mencionados en la bibliografía de este

Tanto el ritual presacrificial, como el mismo sacrificio, como la eventual antropofagia a la que se sometían los cuerpos, eran acciones cargadas de simbologías prácticas y se llevaban a cabo con rigurosa disciplina y en observancia de las mas estrictas reglas y sofisticaciones rituales.

La víctima sacrificial (a la que llamaré xochimiqui¹⁰²), antes de ser conducida a la muerte, era sometida a todo un ritual, es posible sentirse familiarizado la palabra ritual en este momento con dicho término, pero se merece una definición un poco mas detallada, proporcionada por la doctora Mercedes de la Garza:

El rito "tiene como objeto la comunicación del hombre con lo sagrado; es una manera de relacionarse con los dioses, ya sea para procurarles la existencia o para asegurar la pervivencia de la naturaleza y el hombre, adquirir felicidad o poder, capacidades sobrenaturales, bienes materiales, alivio a los males o perdón a las faltas. En la ejecución de un rito han de seguirse rigurosamente ciertas normas, ya que lo sagrado es *lo otro*, lo suprahumano, lo infinitamente poderoso, que puede ser monstruoso y terrible, es decir, que tiene la ambigüedad de comunicar su fuerza al hombre o destruirlo, por lo que hay caminos especiales para llegar a lo divino sin ser aniquilado. Por eso, en todas las religiones los hombres han creado una serie de actos rituales, que son las rutas experimentadas para pasar del ámbito de lo profano al de lo sagrado. (...) Al hombre no le bastan su voluntad o su fe (en las religiones mesoamericanas) no puede llegar directamente a los sitios o las cosas sagradas, sino que lo ha de hacer a través del ritual, guiado por aquellos que conocen esos caminos."¹⁰³ Es este justamente el caso en el que se hallan los rituales aztecas, los xochimiqui eran conducidos por los sacerdotes por todo un camino ritual que los llevaría al contacto con los dioses, pues se sabe que en muchas ocasiones esa persona representaba a algún dios, por lo que le vestían con los respectivos atavíos divinos y le hacían adquirir esas características, es decir que la transformaban en una imagen que representaba a la divinidad.

capítulo. En el capítulo 4 de esta tesis se hará mención a algunos rituales dedicados a las deidades terrestres.

¹⁰² Xochimiqui quiere decir gente de la muerte florida, es el término empleado para los que morían de esa manera, en la guerra o en la piedra sacrificial, también se les llamaba cuauhteca o gente del águila, así como otros términos.

¹⁰³ De la Garza, Mercedes, Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya, pp. 18-19

Otras veces simplemente eran ataviados con colores e insignias de los dioses, como los cautivos que eran ofrendados a Huitzilopochtli que se pintaban de los colores del dios, azul y amarillo, en rayas verticales a través de todo el cuerpo o los xochimiqui también podían ser designados con caracteres rituales que fueran de acuerdo al dios al que se le ofrecía el sacrificio, por ejemplo los niños que debían llorar para pedir lluvias a Tláloc, o el sacrificado en el fuego nuevo cuyo nombre debía llevar la palabra "fuego". o bien, su tipo de muerte tenía que ver con alguna característica del dios como los sacrificados a los que desollaban en honor al dios de la renovación Xipe Totec. En todos estos casos existe una cohesión con los caracteres divinos, pero los casos mas ilustrativos son en los que la víctima representaba al dios mismo, como el elegido para representar a Tezcatlipoca que durante un año era tratado como un noble. Como las mujeres-imagen que representaban a las diosas de la tierra, Coatlicue, Cihuacóatl o las del maíz Xilonen, Chicomecoatl, etc. todos estos xochimiquime debían seguir rigurosos actos en los que la cohesión con las características de los dioses es absoluta. Pero sin duda el vestirse como los dioses y la fe que tuvieran sacrificados y sacnificadores no era suficiente, entonces ¿Cuales eran los "camino" que los xochimiqui debían seguir para entrar en contacto con la divinidad? Debemos recordar que en todos casos ellos sabían que serían sacrificados, la aprehensión y pánico que esto les causara debía ser enormes. Y sin embargo se sabe que no se necesitaban de sistemas represivos como escoltas o guardias especiales para los sacrificados, sino que estos parecían llegar a la piedra de sacrificios, según nos dicen las fuentes, por su propia voluntad, después de los rituales. Entonces la pregunta debe concretizarse ¿Cuales eran los "camino" que los xochimiqui debían seguir, para entrar en estados psíquicos que les hicieran sentir el contacto con la divinidad y poder acceder por su propia voluntad a la piedra sacrificial? Debemos considerar que sin duda la muerte florida era la muerte mas honorable para el pensamiento mexica, pues bajo un acondicionamiento social intenso se mostraba como una muerte deseable y sacralizada, pero debemos también tener en cuenta que el ser humano debía mostrar sus instintos básicos de terror al saber su muerte inminente. Entonces ¿Porque caminaban voluntariamente a la piedra de sacrificios, como las fuentes indican?

De la Garza nos ofrece una nueva respuesta a nuestras preguntas:

"El externamiento voluntario (en este caso inducido) del espíritu (tonalli, en nuestro contexto) es fundamentalmente el trance extático provocado por prácticas ascéticas, como ayunos, insomnios, abstinencia sexual, autosacrificios, meditación, autohipnotismo, danzas y cantos rítmicos, así como por el uso de hongos, plantas, animales y productos psicoactivos, esos trances extáticos o salidas voluntarias del espíritu corresponden a los que en la sociedad occidental han sido llamados "estados alterados de conciencia".¹⁰⁴

Esta definición corresponde a los datos que se tienen de las fuentes del s.XVI, en las que se relata el detalle de muchos rituales, en donde los xochimiqui debían someterse a una serie de danzas exhaustivas, escaramuzas de peleas, ayunos prolongados, desvelos de varios días lo cual provocaba un debilitamiento general del cuerpo, pero también una alteración de la conciencia.

En otras ocasiones el "alteramiento consciente" del sacrificado se llevaba a cabo al enervarlo con hierbas psicoactivas o emborrachándolo, también se daba el caso de someterlo a una intensa actividad sexual, o incluso de torturarlo, aunque en la mayoría de las ocasiones el "alteramiento consciente" se llevaba a cabo por una mezcla de estos rigurosos y complejos acondicionamientos con los mexicas aseguraban entrar en contacto con las divinidades¹⁰⁵. Además de que la víctima debía llegar a la piedra sacrificial aturdida, hipnotizada, lo cual hacía innecesario el uso de la fuerza para obligarlos a subir a las pirámides.

La gran mayoría de los rituales sacrificatorios se llevaban a cabo por deventración cardiaca. Al sacrificado se le conducía a lo alto de algún templo. Donde se procedía a recostarlo sobre el techcatl o piedra de sacrificios, donde quedaba con la espalda arqueada hacia atrás. Lo sujetaban cuatro tlamazqui o sacerdotes y el quinto le hacía una gran herida debajo de las costillas con un gran cuchillo de obsidiana o silex llamado tecpatl cuya hoja tenía entre veinte y treinta centímetros, para después introducir sus manos por la herida (quizás también el cuchillo para cortar las venas cava y aorta) y extraerle el corazón palpitante, hasta ese momento se producía la muerte.

Según la creencia mexicana, en ese momento letal, la energía teyaolía, residente en el corazón del sacrificado era lanzada hacia el sol, por ello el sacerdote debía levantar el corazón y sostenerlo hacia el sol durante un tiempo de uno o dos

¹⁰⁴ De la Garza, Mercedes, Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya, pp. 16-17

minutos. El teyaolía del individuo, acompañaba al sol, durante su travesía diaria por el mundo astral.

Pero recordemos que la travesía del sol no terminaba en el crepúsculo del atardecer, sino que se prolongaba por la noche, cuando el sol era devorado por la tierra, Tlaltecuhltli, durante ese momento, el sol y la tierra hacen un mismo ser que lucha por renacer al día siguiente. Recordemos también algunas leyendas que ya han sido citadas, en donde se dice que el Sol-Huitzilopochtli ordena que le den de comer a el y a Tlaltecuhltli con los sacrificios de las guerras. O también está la fórmula para hacer alusión al sacrificio "atlítia, tlaqualtia, tlamaca in tonatiuh in tlaltecuhltli, dar de beber, de comer al sol, a la tierra, servirles a la mesa"¹⁰⁶ Por lo que si bien es cierto que el tonalli es absorbido por el Sol, recordemos que el mismo Sol es devorado cada día por la Tierra, ¡por lo que esta se alimenta también de la energía de los sacrificados! , sería un error considerar que solo se ofrecía a Tonatiuh el sacrificio de corazón, Tlaltecuhltli también era participe de ese alimento, aunque fuera tangencialmente. De cualquier modo parece haber una parte del sacrificio que si concierne directamente a Tlaltecuhltli, se refiere al extli, sangre, también llamado chalchixihuatl (líquido precioso) el cual, al igual que el agua, es absorbido por la tierra para conferirle una carga de tonalli directamente a Tlaltecuhltli.

Regresemos a la escena del sacrificio en lo alto de la pirámide: Una vez que había sido extraído el corazón por un sacerdote, comúnmente había otro que introducía un lebrillo por la herida para llenarlo de sangre (esta hemorragia debía liberar varios litros de sangre en muy poco tiempo)

Al respecto de ese doble destino de los sacrificios, Duverger dice: "El sacrificio destinado al sol tendrá, pues, una doble valoración heliaca y telúrica, expresión de una notable complementareidad (...) La connotación solar afecta más precisamente al elemento-corazón (yolloti) (...) El elemento sacrificial portador de la valoración telúrica es la sangre (extli)"¹⁰⁷ Es posible que esta afirmación de Duverger sea cierta, ya que la sangre tiene una consistencia líquida, como el agua, por tanto susceptible de ser absorbida por la tierra Recordemos que había miles de xochimiquime que morían en los numerosos campos de batalla, allí no

¹⁰⁵ Las fuentes indican que los sacerdotes se sometían ellos mismos a todas esas prácticas "ascéticas" para el mismo fin de entrar en estados de conciencia alterada.

¹⁰⁶ Códice Florentino, parte VII, pp 12, 171, cit. por Duverger, La flor letal, p. 92

¹⁰⁷ Duverger, La flor letal, pp. 148-149

había ningún sacerdote que levantara sus corazones en alto, pero su sangre sí era vertida sobre la tierra

López Austin también argumenta al respecto del destino de los xochimiqui:

"En Mesoamérica se concebía la muerte como la dispersión de varios elementos, y mientras una de las entidades anímicas viajaba al Cielo del Sol, otro componente, la sangre, líquido que contenía la energía vital, iba a alimentar a la deidad de la Tierra. Esto es claro en Sahagún, que dice. El dios de la Tierra abre la boca, con hambre de tragar la sangre de muchos que morirán en esta guerra"¹⁰⁸ Si volvemos otra vez a la escena sacrificial en la pirámide y vemos al sacrificado, muerto sobre el techcatl. Los sacerdotes procedían después a verter los corazones en una piedra Cuauhxicalli (vaso del águila), que no necesariamente se dedicaba al sol, pues se tienen datos que por ejemplo en la fiesta de Xilonen, (diosa del maíz tierno) dentro del Cuauhxicalli habían mazorcas de maíz tierno¹⁰⁹, en la fiesta de Huixtocchiuatl (diosa de la sal) se le nombraba chalchihuixicalli (vaso color jade) haciendo alusión al mar¹¹⁰, en alguna fiesta para Tláloc este cuauhxicalli estaba pintado de azul y engomado con hule, como el atavío del dios acuático y le llamaban mixcomitl (jarra de nubes)¹¹¹. También se sabe que en ocasiones los corazones eran arrojados al fuego, y en un caso eran arrojados al centro de la laguna, en Pantitlán o lugar del remolino, era arrojado el mixcomitl en honor a Tláloc¹¹² En ocasiones las fuentes indican que los corazones eran las mas de las veces arrojados sobre los ídolos de piedra o introducidos a sus fauces de piedra.

En tanto que todas las fuentes indican que el destino de la sangre de los sacrificados era la de ungir a los ídolos, los templos, los juegos de pelota y otros recintos y objetos sagrados, por lo que podemos decir que el poder de la sangre era capaz de fortalecer muchos de los aspectos de la vida religiosa mexicana. De allí su importancia dentro de la muerte florida.

Como indica también López Austin:

"La muerte violenta hacía partícipes a los dioses de la energía vital de la que se suponían ávidos y necesitados. Los caídos en combate entregaban su sangre a la

¹⁰⁸ López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, p. 363

¹⁰⁹ Duran, *Historia de las indias de la nueva España e islas de tierra firme*, tomo II, p. 149

¹¹⁰ *Códice Florentino*, parte III, p. 89

¹¹¹ *Ibid.* p. 83

¹¹² *Ibid.* p. 84

Tierra como última contribución. La sangre también revitalizaba al Sol, divinidad que, al carecer de alimento, menguaría hasta el punto de ser incapaz de mantener el orden cósmico. Las lluvias, la fertilidad de la tierra, la salud del pueblo, eran "compradas" a los dioses con la sangre de los sacrificados, en una relación que se encargaron de magnificar los pueblos que se encontraban en un proceso de expansión y de conquista ¹¹³

De todo esto podemos también inferir, que el **sacrificio tenía un carácter sincretizante de las deidades del panteón azteca, pues en tanto que esta dedicado a un gran número de dioses, está destinado como último fin al alimento del binomio Tonatiuh-Tlaltecuiltli.**

Un último retorno imaginario a la escena del sacrificio muestra nuevos datos. El xochimiqui era inmediatamente desplazado de la piedra sacrificial para ser inmediatamente sustituido por uno vivo que era rápidamente era aprisionado de manos y pies por los sacerdotes acólitos. Los cuerpos muertos eran lanzados al suelo desde lo alto de la pirámide. Según las fuentes del s. XVI en caso de ser guerreros los sacrificados, eran reclamados por sus dueños (quien o quienes lo habían hecho cautivo en alguna guerra), parece ser que solo algunos rangos de guerreros tenían derecho a esto, pues las fuentes reiteran en repetidas ocasiones lo mismo: los muslos, y brazos de los guerreros eran mutilados estas extremidades servían como alimento en banquetes en el que participaban los guerreros, los nobles y en ocasiones también los familiares de los guerreros. Durán dice al respecto "después de muertos y echados abajo los alzaban los dueños por cuya mano habían sido presos y se los llevauan y repartian entre si y se los comian celebrando la solenidad"¹¹⁴ El Códice Florentino nos acerca mas a la reverencia que envolvía estos rituales antropofágicos, mencionando que la carne no era, sin embargo, comida por el dueño del cautivo.

"El dueño del cautivo no comía la carne, porque hacía de cuenta que aquella era su misma carne, porque desde la hora que le cautivó le tenía por hijo, y el cautivo a su dueño, por padre, y por esta razón no quería comer de aquella carne, empero comía la carne de los otros cautivos que habían muerto"¹¹⁵

Sin embargo los guerreros destacados no disfrutaban solos de esta apreciada comida, sino que convidaban de ellas a la nobleza y en especial a la mesa

¹¹³ López Austin, Ideología y cuerpo humano, p. 372

¹¹⁴ Duran, Historia de las Indias de la Nueva España e islas de tierra firme, tomo II, p. 94

Impenal, al respecto Durán apuntó, "la carne de los sacrificados (a cierta fiesta del Sol) tenían realmente por carne consagrada y bendita y la comían con tanta reuerencia y con tantas ceremonias y melindres como si fuera alguna cossa celestial y assi la gente comun jamas la comia sino alla la gente ylustre y muy principal"¹¹⁶

Al parecer en ocasiones los sacrificados eran cocinados en un lugar especial, cerca del Templo Mayor. Al respecto Bernal Díaz del Castillo da una precisa descripción de ese lugar. "Y un poco apartado del gran cu estaba otra torrecilla que también era casa de ídolos o puro infierno, porque tenía la boca de una puerta.. una muy espantable boca de las que pintan que dicen que están en los infiernos con la boca abierta y grandes colmillos para tragar ánimas, y asimismo estaban unos bultos de diablos y cuerpos de sierpes. .y tenían muchas ollas grandes y cántaros y tinajas dentro de la casa llenas de agua, que era allí donde cocinaban la carne de los tristes indios que sacrificaban y comían los papas (sacerdotes), porque también tenían cabe el sacrificadero muchos navajones y unos tajos de madera, como en los que cortan carne en las carnicerías. .Yo siempre le llamaba aquella casa el infierno"¹¹⁷

Sahagún ofrece incluso la receta culinaria:

"Se ponía a cocer la carne humana con flores de calabaza, ningún chile se mezclaba con la cocina ni con la carne, solamente sal"¹¹⁸

El convite de la carne sagrada humana está en acuerdo al espíritu comunitario mexica, nada para sí, en sacrificio del todo. Existen algunos casos en los que la carne no solo era disfrutada por los nobles y guerreros, sino también por los pochtecas o comerciantes quienes hacían banquetes humanos con carnes no de cautivos sino de esclavos con los que contribuían al sacrificio humano estatal, pues ellos mismos los habían comprado o capturado en naciones subyugadas.¹¹⁹ Esto nos conduce a un punto importante que cabe aclararse con celeridad: En los sacrificios humanos de los mexicas no se mataba jamás a ningún guerrero mexica, esto hubiera estado en contra de cualquier lógica. Los mexicas solo morían en las piedras sacrificales de naciones enemigas. Pues los sacrificados

¹¹⁵ Códice Florentino, parte III, pp 52-53

¹¹⁶ Duran, Historia de las Indias de la nueva España e islas de tierra firme, tomo II, p. 158

¹¹⁷ Díaz del Castillo, Bernal, Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, p. 202

¹¹⁸ Sahagún, Historia general de las cosas de la Nueva España, t II, p. 56

¹¹⁹ Duverger, La flor letal, p. 187

eran siempre cautivos de guerra o bien, esclavos, la mayoría también extranjeros, pues muchas naciones pagaban tributo con esclavos o en ocasiones los pochtecas organizaban redadas dentro de las naciones subyugadas para raptar gente y esclavizarlos. Es cierto que en ocasiones habían esclavos mexicas que eran llevados a la piedra sacrificial del mismo Tenochtitlan, pero esto como ya se explicó, era a causa de una alienación total de sus vidas sociales, pues no solo se habían esclavizado por su propia voluntad, sino que por su conducta sellada por la holgazanería debía ser expiada por medio del sacrificio.¹²⁰

Como ya se ha dicho también, el sacrificio humano tenía una implicación evidentemente política, pues el sacrificio en "su impecable simetría estructural, su perfecto equilibrio de valoraciones"¹²¹ tendía a mostrarse ante la sociedad como un teatro estatal de canalización distractiva y estética de la sociedad, pues el terror a la vez que la fascinación nacionalista y la devoción religiosa son los elementos con los que el estado cohesionaba a la sociedad azteca por medio del sacrificio humano. Inclusive no solo se logra la cohesión interna de la sociedad, sino la intimidación de otros pueblos adyacentes al poder mexica. Como apunta Duverger: "Hemos de comprobar, por encima de su exterioridad brutal y sangrienta, la notable eficacia del procedimiento azteca: es la muerte ceremonial la que ordena la potencia azteca, es la muerte ceremonial la que suscita y subtiende el triunfo y la radiación del imperio mexicano"¹²²

Veremos que por otro lado la característica fundamental del Imperio Azteca es su fuerza de atracción, la cual hacía no solo que Tenochtitlan se alimentara del tributo traído de pueblos vecinos, sino que hubiera lo que Duverger llama una "importación energética"¹²³ es decir, la importación de cautivos que darán la energía necesaria para el florecimiento del imperio.

La economía del sacrificio humano tiene sin embargo una aparente contradicción, pues no solo servía para el ahorro energético y su desgaste canalizado hacia el alimento solar. Pues también funciona como ostentación, como despilfarro económico, pues se sabe que todos los rituales aztecas hacían gala de gran fastuosidad, imaginemos tan solo los atuendos para vestir a los miles de danzantes, a la nobleza, sentada en sillas con pieles de jaguar y ataviados con

¹²⁰ Ibid. p 213

¹²¹ Duverger, La flor letal, p. 150

¹²² Ibid p 197

¹²³ Ibid p. 214

plumas y piedras preciosas, la gran cantidad de comida que se necesitaba, los incensos, flores, objetos artesanales, y todo el lujo del que se hacía ostentación. Esto nos habla de una circulación de los bienes obtenidos en la guerra (tributo y víctimas para el sacrificio) nos habla, en términos occidentales, de una sociedad altamente consumista e imperialista.¹²⁴

Para ilustrar el máximo poder político, social y económico del sacrificio nos detendremos en la descripción del sacrificio multitudinario que tuvo lugar en la consagración de la última etapa del Templo Mayor de Tenochtitlan, donde se hallaban, como se sabe, los teocalis de Huitzilopochtli y Tláloc, dios de la guerra y del agua, respectivamente, lugar símbolo del poder central del imperio más grande de América en el siglo XV¹²⁵

La consagración de este Templo Mayor, fue en 1487 a solo un año del ascenso al poder del antes capitán general de los ejércitos de la Triple Alianza, Ahuizotl (monstruo de agua). El joven Tlatoani Ahuizotl, había en este corto año, lanzado una ofensiva simultánea sobre la Huasteca y sobre Oaxaca, obteniendo contundentes victorias, trayendo por supuesto a miles de prisioneros a Tenochtitlan.

Además, Durán, hace una lista de un total de setenta y cinco ciudades que contribuyeron con tributo de esclavos para esa consagración¹²⁶

Para esta ceremonia Ahuizotl mandó invitaciones a los gobernantes enemigos de Tlaxcala, Huexotzingo, Zacatlán, Tliluhquitepec, Tecóac, Tetzitlan, Michoacán y Yopitzinco, bajo amenaza de declarar la guerra si no asistían y bajo el ofrecimiento de hacerles regalos y brindarles toda protección y anonimato si asistían a dicha consagración. Antes, Ahuizotl ya les había hecho invitación (aunque esa primera vez, sin amenaza de guerra) para asistir a su coronación, pero solo dos de ellos habían asistido. Un año después, al haber tenido noticias de las victorias contundentes de Ahuizotl, ninguno de estos gobernantes enemigos faltó a la consagración y en efecto fueron regaladas muchas cosas a estos gobernantes, además en el palacio donde se les albergó se les brindó todo

¹²⁴ Es evidente que los términos imperialista y consumista son simplistas y arrogantemente occidentales, pero para la comprensión actual del fenómeno no podemos sustraer el ritual de los procesos económicos de un centro de poder tan importante como Tenochtitlan, queriendo decir con eso que los motivos principales del ritual estaban sin duda magistralmente mezclados con los motivos económicos y expansionistas de los aztecas.

¹²⁵ Los siguientes datos están recopilados por Gonzales Torres, en El Sacrificio humano entre los mexicas, pp. 249-252

tipo de comodidades y lujos, además de estar custodiados por doscientos soldados imperiales.¹²⁷

A esta gran ceremonia, asistieron también, por supuesto los reyes aliados de Texcoco y Tlacopan y los gobernantes de las 38 provincias en poder de la Triple Alianza. Además de que las provincias conquistadas debían contribuir con gran cantidad de tributos que servirían como regalos y sustentos de esa gran fiesta. A todos los habitantes de Tenochtitlan, Texcoco, Tlacopan, (la Triple Alianza) además de Chalco y Xochimilco se les ordenó asistir a dicho ritual, bajo pena de muerte si no lo hacían "asi fueron auisados y enviados mensajeros, para que so pena de vida, no quedase en estas ciudades hombre ni muger ni niño, viejo ni moso, que no se allase á esta solenidad y sacrificio, y así acudió a la ciudad de México gente que era cosa espantosa, que no cauia en las calles ni en las plasas ni en los mercados ni en las casas, que parecian mas que hormigas en hormiguero, todo enderesado a la magestad y aplauso de la fiesta y grandesa de México"¹²⁸

Los rituales pre-sacrificatorios debieron de durar varios días y ser muy diversos, especulamos sobre posibles danzas rituales de miles de personas lo cual era muy practicado en la época de esplendor azteca.

"Ocho mil seiscientos hombres podían danzar juntos en el mitote en la plaza central de Tenochtitlan"¹²⁹

Llego un momento en que Ahuizotl, Nezahualpilli y Totoquhuaztli (los tres tlatoque de la Triple Alianza) se sentaron en algún lugar del centro de Tenochtitlan y uno a uno, todos los pueblos tributarios pusieron delante de ellos todo lo que les habían llevado. Entre lo que se contaba plumas preciosas, oro, pieles, ropas, aderezos, comida, etc. "Que no tenían numero ni cuento (...) Todo hecho y ordenado de industria para manifestar su grandesa y señorío a sus enemigos y guéspedes y gente forastera y ponelles temor y espanto, viéndolos señorear a todo este mundo y reino, tan amplio y abundoso (.) lo qual todo fue entregado al tesorero Real ó mayordomo mayor para quel lo repartiase conforme á la órden que le estaua dada" Repartiendo todas esas ganancias de tributos entre los sacerdotes,

¹²⁶ Duran, Historia de las Indias de la Nueva España e islas de tierra firme, tomo I, pp. 392-294

¹²⁷ Ibid. p. 399

¹²⁸ Ibid. p. 403

¹²⁹ Duran, Historia de las Indias de la Nueva España e islas de tierra firme, tomo. II, p. 84

lapidarios, artistas plumanos, plateros para hacer regalos a los nobles extranjeros que habían venido a Tenochtitlan.¹³⁰

Cuando llegó el momento del sacrificio los cautivos fueron colocados en cuatro filas que recorrían las cuatro calzadas que iban de los cuatro puntos cardinales al Templo Mayor, es posible, que según la costumbre de los rituales, que los prisioneros hallan estado pintados con los colores de los dioses (amarillo y azul, para Huitzilopochtli, azul y negro para Tláloc), es posible que los cautivos hallan estado embadurnados de tiza y ataviados con plumas blancas en la cabeza, pues de esta manera se preparaban a los xochimiqui, según las fuentes.¹³¹ Es también posible que los guerreros cautivadores hallan danzado con ellos según algunas fiestas guerreras. Según Durán, cada fila de hombres tenía mas de una legua (o sean mas de cinco kilómetros) de largo

Imaginemos tan solo la multitud de todas las ciudades de la Triple Alianza y aldeañas que debió de haber visto a este funesto desfile.

Hubo diecinueve mataderos, los tres reyes de la triple alianza (Ahuitzotl, Nezahualpilli y Totoquhuaztli), y el Cihuacoatl (sacerdote principal) de Tenochtitlan, Tlacaelel, quien ya era anciano, iniciaron el sacrificio, siendo después relevados por un gran número de sacerdotes. Que continuaron el sacrificio que duró cuatro días consecutivos.

El número de sacrificados considerado por Durán es de 80,400. Los Anales de Cuauhtitlán hablan de 80,000. Torquemada dice 72,344. Aunque la mayoría de los estudios actuales consideran exageradas estas cifras y aceptan con mayor facilidad la cifra de 20,000 del Codice Telleriano Remensis De cualquier modo este genocidio sacrificial es enorme.

No fue por supuesto el único sacrificio masivo realizado en época mexica, se sabe que Motecuhzoma Ilhuicamina inauguró el Coatlan o cárcel de ídolos extranjeros, donde el actuó como sacerdote supremo y se sacrificaron 2,300 cautivos, Ahuitzotl, para su propia coronación sacrificó a 2,000 prisioneros, Axayácatl, en una época de gran sequía sacrifico también a miles, aunque no se tienen cifras específicas.

En suma, se puede considerar que el sacrificio humano se basaba en un concepto de transferencia energética

¹³⁰ Ibid. Tomo I , p.400

¹³¹ Un sinónimo de sacrificio era la frase "la tiza y la pluma". In tizatl, in iuitl.

El concepto azteca de transferencia energética es el siguiente: después de una agitación interna del rito presacrificial y un alteramiento de la conciencia de la persona que sería sacrificada, la muerte misma liberaba al ser humano de su energía calorífica interna, manifestada en tres entidades anímicas: tonalli, teyaolía e ihíyotl, dos de ellas salían del cuerpo en el sacrificio. El tonalli, se desbordaba en la hemorragia cardiaca y el teyaolía viajaba al mundo de los guerreros muertos (Tonatiuhcalli), ambas para nutrir a las fuerzas omnipotentes de la naturaleza y fuentes máximas de energía (binomio Tonatiuh-Tlaltecuhтли) quienes se alimentaban de esa energía calorífica que componía al Sol: el tona. Esa revitalización de la naturaleza astral servía según esa cosmovisión para elevar el rendimiento agrícola de la tierra y renovarla.

El sacrificio humano era una institución religiosa con un fuerte carácter de *cohesión política en el imperio azteca. Era un medio justificante del poder expansivo* y un resultado de la tremenda fuerza de atracción (de la periferia hacia el centro) de Tenochtitlan.

CONCLUSIONES AL PRIMER CAPITULO.

La toltecatoyótl fue el conjunto de conocimientos y formas de vivir propios de las civilizaciones más avanzadas de mesoamérica. En este respecto se puede afirmar que hubo una continuidad cultural conformada por grupos humanos en todo el centro de México, que tuvo como origen a los pueblos olmecas, para más tarde centralizarse en Teotihuacan (S. III A.C.) quien gobernó una confederación de ciudades, para entrar en decadencia hacia el año 600 d.c. y colapsarse definitivamente hacia 750 d.c. A esta confederación le sucede una nueva, gobernada por Tula, que tuvo una duración aproximada de cuatro siglos (S. VII a S. XII) y fue destruida por una devastadora guerra interna. Un nuevo interregno ocurre en el que grandes grupos chichimecas llegan a la Cuenca de México para allí establecerse y dominarla. En esos dominios vivieron reductos toltecas que perduraron, tales como Culhuacan (S. XII - S. XIV), Texcoco y Chalco. Hasta que finalmente los mexicas, un grupo más de chichimecas que llegaron a la Cuenca de México hacia el siglo XII lograron apoderarse de ese territorio. Durante su formación, el pueblo mexica vivió un proceso de conquista de territorios y mezcla con los grupos ya existentes en la Cuenca, de tal modo que el pueblo

mexica heredó la toltecayótl, el conjunto de conocimientos, artes y oficios de los toltecas. Fue con la palabra tolteca con la que los mexicas llamaron a sus artistas. Los mexicas conformaron junto con los alcohuas de Tezcoco y los tecpanecas de Tlacopan la Triple Alianza, a la cual se le conoce generalmente como Imperio Azteca. Los aztecas conservaron aunque también transformaron los logros de la toltecayótl. A esto le hemos llamado con mayor precisión cosmovisión mexicana. La cosmovisión mexicana abarca una serie de concepciones filosóficas que podemos enumerar:

- Todo tiene un principio fundamental dual que se deificó en Ometéotl.
- Ometéotl genera a su vez un complejo de símbolos que se agrupa en cuatro sectores, presididos por cuatro deidades, estas cuatro entidades abarcan conceptos de tiempo-espacio y elementos que a ellos se asocian.
- El quinto sol es el sol actual, los cuatro soles anteriores se ubican en eras míticas de desequilibrio entre las cuatro fuerzas del tiempo-espacio. El quinto sol, al existir, genera el movimiento del cosmos.

Los aztecas introdujeron innovaciones en la toltecayótl, de las que destacan.

- El quinto sol exige sangre para alimentarse a él y a la tierra.
- El tiempo es susceptible a terminar si el sol muere.

Los aztecas asumen el papel de pueblo elegido, por ello, ellos consideran que deben alimentar al sol con la sangre de los pueblos conquistados, esto último es la base de la ideología imperialista mexicana.

Los aztecas como pueblo teocrático-militar tenían un poderoso ejército cuyo escalafón militar se basaba en la captura de cautivos para el sacrificio.

El sacrificio humano es primordial para todo el estado mexicano, incluyendo su religión, funciona como fuerza coercitiva y cohesionante de la sociedad mexicana.

La justificación ideológica del sacrificio humano está estrechamente ligada con la concepción de ahorro y distribución energética de la sociedad, lo cual se basa en un concepto de transferencia energética del cuerpo hacia lo cósmico.

La energía de la sociedad era celosamente ahorrada bajo estrictas reglas morales y en el sacrificio esa energía se canalizaba hacia el bien común, ya que se canalizaba hacia los dioses. En el sacrificio se alimentaba principalmente a la dicotomía vital Tonatiuh-Tlaltecuhli, y se dedicaba a un gran número de dioses. El sacrificio humano tiene un carácter principalmente agrario, por lo tanto.

En términos políticos del estado, con el sacrificio masivo los gobernantes justifican la expansión territorial, que tenía como fin, conseguir tributos y apoderarse de tierras de cultivo. La guerra tiene un fin agrario, también en ese sentido. Es con las conquistas militares que los mexicas y aliados alcanzan la fastuosidad de su principal centro metropolitano México-Tenochtitlan.

BIBLIOGRAFIA DEL PRIMER CAPITULO

- Canseco Vincourt, Jorge, La guerra divina, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1966.
- Caso, Alfonso, El pueblo del Sol, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- Códice Chimalpopoca, anónimo que contiene los Anales de Cuauhtitlán y la Leyenda de los Soles, traducción de Primo Feliciano Velázquez, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1992
- Códice Florentino
- Códice Telleriano Remensis
- Códice Matritense de la Real Academia
- Conrad, Geoffrey y Demarest, Arthur, Religión e Imperio, CNCA, Alianza Editorial, México, 1990.
- Davies, Nigel, El Imperio Azteca, Plaza y Valdés, México, 1992.
- Davies, Nigel, The Toltec Heritage, University of Oklahoma Press, U.S.A., 1980.
- De la Garza, Mercedes, Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, México, 1990.
- Diehl, Richard, Tula the toltec capital of ancient Mexico, Thames & Hudson, German Demócratic Republic, 1983.
- Duverger, Christian, La flor letal, economía del sacrificio azteca, Fondo de Cultura Económica, México, 1987
- Durán, Fray Diego, Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme, DGP, Colección Cien de México, México, 1995.
- Fernández, Adela, Dioses prehispánicos de México: mitos y deidades del panteón náhuatl, Panorama Editorial, México, 1983
- Florescano, Enrique, El mito de Quetzalcóatl, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

- Garibay, Angel María, Edición preparada por él, *La literatura de los aztecas*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1978.
- Ganbay, Angel María, Edición preparada por él, *Teogonía e Historia de los mexicanos por sus pinturas*, Porrúa, México, 1973
- Geofrey, Conrad y Demarest, Arthur, *Religión e Imperio*, Alianza Editorial, México, 1990.
- González Torres, Yólotl, *El sacrificio humano entre los mexicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- Graulich, Michel, *Mitos y rituales del México antiguo*, Ediciones Itsmo, Colegio Universitario, Madrid, España, 1990
- Krickeberg, Walter, *Mitos y leyendas de los aztecas, mayas y muiscas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- León-Portilla Miguel, *La filosofía náhuatl*, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1983
- León-Portilla Miguel, *México-Tenochtitlan su espacio y tiempo sagrados*, Plaza y Valdés, México, 1987.
- Leon-Portilla, Miguel, *Toltecatoytl aspectos de la cultura náhuatl*, FCE, México, 1980
- López-Austin, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología*, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 1984
- López-Austin, Alfredo, *Cuarenta clases de magos del mundo náhuatl*, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol. VII, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1967.
- López-Austin, Alfredo, *Hombre-Dios, religión y política en el mundo náhuatl*, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1989.
- Monjarás-Ruiz, Jesús, *Panorama general de la guerra entre los mexicas*, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol. XII, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1976.
- Noguera, Eduardo, *La cerámica arqueológica de mesoamérica*, UNAM, Instituto de Investigaciones Historicas, México, 1965
- Sahagún, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Porrúa, Col Sepan Cuantos, México, 1995.
- Séjourne, Laurette, *Teotihuacan: Capital de los toltecas*, Editorial S. XXI, México, 1994.

Sejourné, Laurette, Arqueología de Teotihuacan, FCE, México, 1966
Torquemada, Fray Juan de, Monarquía Indiana, 3 tomos,
Varios Autores, La acrópolis de Xochicalco, Instituto de Cultura de Morelos,
Mexico, 1995.
Varios Autores, Xochicalco y Tula, Jaca Book, México, 1995.

CAPITULO 2

Ambito relacionado con la realización de la escultura llamada Coatlicue

2.1 COMENTARIOS HACIA UNA DEFINICION DEL ARTE ESCULTORICO EN EPOCA MEXICA

2.1.1 ARTE ESCULTORICO Y RELIGION

La ideología mexicana, estuvo impregnada por la presencia de dioses y sus influencias sobre las diferentes esferas de la vida cotidiana, abarcando a una de ellas, las actividades que hoy en día se definen como artísticas

Mientras que en el caso de la poesía las temáticas prehispánicas están en pocas ocasiones apartadas de la religión, en el arte visual¹, especialmente en el caso de escultura y pintura, la religión siempre impregna a toda la temática de la obra.

En el caso de la escultura en barro, las representaciones escultóricas están siempre ligadas a la religión y muchas veces a la utilización práctica de las piezas, (uso terapéutico de figurillas, uso doméstico de vasijas, por ejemplo), las piezas de barro muchas veces se distinguen de las de piedra por tener elementos confusos en su temática o más difíciles de interpretar, esto posiblemente tenga que ver con que su fabricación no estaba necesariamente en manos del estado.

En el caso de la escultura de piedra, donde las piezas son mucho más durables y más susceptibles a tener temáticas concretas, no conozco un solo caso donde la pieza no esté relacionada con alguna deidad o un concepto cósmico que no establezca relación con las deidades, pues aunque existen muchas representaciones de guerreros, animales, hombres sedentes, calaveras, que si bien no representan deidades directamente, están representando conceptos cósmicos que tienen que ver intrínsecamente con la religión.

¹ Aunque es un tanto erróneo utilizar un término como este ya que en esa época no se conocían dichos conceptos, los utilizo como generalidades del arte universal.

Por lo que se puede decir con que **todo el arte escultórico lítico mexicana (catalogado) tiene un carácter apegado a la cosmovisión religiosa y la mayor parte de las veces se trata de representaciones de divinidades.**

Aunque para los conceptos occidentales que estamos acostumbrados a manejar, es correcto hablar de que la temática principal son la representación de divinidades, este concepto de representación es en realidad erróneo si se consideran lo siguiente.

En primer lugar hago referencia al principal material utilizado. la piedra. Para los mexicas la piedra (tetl) tiene un carácter muy distinto que para nosotros. No existía la drástica separación entre artista y material. Para los mexicas el universo se compone de elementos que en mayor o menor grado están animados, para los mexicas ¡No existía separación tajante entre los seres vivos y los no vivos! Sino que todos ellos tenían menor o mayor grado de conciencia.

En el agua, en el sol, en la tierra, en el viento, en la sangre, en los montes, en los lagos, y también en las piedras, existían entidades anímicas o dioses que se encargaban de infundirles vida a todos los elementos de la naturaleza. En cuanto a esto y específicamente en cuanto a las piedras se refiere, López Austin observó: "Existen algunos indicios de que se creía que todos los seres de la naturaleza poseían, en cierta medida, fuerzas vitales. Vagas menciones entre los indígenas contemporáneos se refieren al fuego de las piedras, fuerza que surge en forma de chispa cuando estas son golpeadas por un objeto metálico."²

El "fuego de las piedras" a los que se refiere López puede ser muy significativo, en el sentido de indicar la presencia anímica en las piedras, pues **como componentes de los tepetl o montes quienes representaban deidades y entidades tan importantes que se les ofrecían sacrificios y fiestas rituales, es posible que las piedras poseyeran según esa concepción una parte de esas entidades vitales y al mismo tiempo divinas.**

Por otro lado, una vez que las esculturas de dioses estaban terminadas se llevaban a lo alto de los templos donde se les ofrecían sacrificios, durante los cuales se les ungía de sangre y en muchas ocasiones se introducía los corazones a las oquedades que representaban las fauces divinas.

De este hecho se puede inferir que **los mexicas no consideraban a las esculturas como representaciones de dioses, sino que en la escultura residía el dios mismo,**

quien tomaba su alimento a través de esta. Lo que es lo mismo que decir que las esculturas, al ser ungidas de sangre o llenadas con corazones, se convertían en canales entre la divinidad y lo humano.

Otra de las cosas que pueden probar esa concepción de las esculturas líticas como canales hacia lo divino es el hecho de que existían representaciones, por ejemplo del dios de la tierra, Tlaltecuhltli que no estaban a la vista de los hombres lo que marca otras de las diferencias con el pensamiento occidental

" El pensamiento occidental concibe que si una figura está trabajada es para estar a la vista. Sin embargo no era así. En el mundo prehispánico se trataba de un diálogo con los dioses. En occidente es un diálogo con los hombres"³

El arte lapidario mexica tenía una connotación religiosa y esto significa que estaba íntimamente ligado a los complejos rituales que se realizaban con un carácter evocativo. La escultura del dios era la última instancia de esos rituales, a donde tenía que concentrarse finalmente la fuerza del ritual, en forma de los sacrificios que se le ofrecían Pero veremos, que su realización también tenía un carácter totalmente místico ligado a rituales cotidianos

2.1.2 TRES CONCEPTOS EN EL ARTE PREHISPANICO

El concepto de arte no existía como tal. Pero si existía el concepto de artista o artífice, que como se mencionó antes⁴ provenía del concepto de toltécatl.

Mas específicamente a los artistas que utilizaban como principal instrumento el habla (oradores, poetas) les llamaban Ten-toltécatl, mientras que a los artistas, como escultores, pintores o artistas plumarios se les designaba con el nombre ma-toltécatl Lo cual quiere decir artista de mano ⁵

Entre los oficios de los artistas⁶ toltecas náhuas, se hallaba, entonces el de escultor en piedra o teltlacuilo. Es posible que Sahagún se refiera a él como "cantero".

"El cantero tiene fuerzas y es recio, ligero y diestro en labrar cualquier piedra. El buen cantero es buen oficial, entendido y hábil en labrar cualquier piedra, en desbistar,

² López Austin, Cuerpo humano e ideología, p. 182

³ Matos Moctezuma, Tlaltecuhltli: El señor de la tierra, p. 15

⁴ Ver, primer capítulo, 1.1 La toltecayotl.

⁵ Leon-Portilla, Miguel, La Toltecayotl, p. 31

⁶ Utilizaré el término artista, para no confundir con el término tolteca, que también puede referirse a la antigua civilización Tolteca.

esquinar y hender con la cuña, hacer arcos, esculpir y labrar la piedra artificiosamente”⁷ Sin embargo parece completarse la definición de Sahagún cuando describe al “oficial mecánico”

“El buen oficial mecánico es de estas condiciones, que a él se le entiende bien el oficio en fabricar e imaginar cualquiera obra, la cual hace después con facilidad y sin pesadumbre, al fin es muy apto y diestro para trazar, componer, ordenar, aplicar cada cosa por sí a propósito”.⁸

Pero además de las habilidades y destrezas, de los cuales los tetlacuiles debían ser finos maestros, está algo muy importante. La actitud que el artista debía tener hacia su obra. Esto es algo que tiene que ver con la disponibilidad, la devoción sacra y la ética de los artistas. Pues si tenemos en cuenta que una piedra se veía con especial respeto pues representaba a una parte de la entidad animica universal, era el material directo de los escultores, era una piedra que debía tomar la forma de un dios específico y no solo eso sino que esa piedra sería habitada por el dios mismo. Por lo cual es lógico pensar que la escultura debía ser realizada bajo condiciones de un estricto cumplimiento ritual.

Ese cumplimiento ritual al que se refieren las fuentes, debió estar fundamentado en un sentido de moralidad y estética dentro de la vida cotidiana de esos artistas.

Se conocen varios textos antiguos que pueden respaldar esta idea, por ejemplo, los siguientes:

“Toltécatl: el artista, discípulo, abundante, múltiple, inquieto.

El verdadero artista: capaz, se adiestra, es hábil; dialoga con su corazón, encuentra las cosas en su mente.

El verdadero artista todo lo saca de su corazón; obra con deleite, hace las cosas con calma, con tiento, obra como tolteca, compone cosas, obra hábilmente, crea; arregla las cosas, las hace afiladas, hace que se ajusten”⁹

Este texto es especialmente rico en conceptos, en el podemos encontrar que a parte de la destreza de los artistas estos debían tener un gran sentido de precisión, habilidad para ajustar las cosas a la forma, al material con el que trabajaban. Debían tener calma, tiento, paciencia, debían de ser inquietos, múltiples, y sobre todo creadores.

⁷ Sahagún, Historia general de las cosas de la Nueva España, lib. X, p 554

⁸ Ibid p 553

⁹ Sahagún, cit. por Leon Portilla, La filosofía nahuatl, p.261.

Otro de los textos que se tienen, indica con precisión la labor de los pintores, pero puede muy bien aplicarse a la escultura

"El buen pintor

tolteca (artista) de la tinta negra y roja,

creador de cosas con el agua negra...

El buen pintor: entendido,

dios en su corazón,

que diviniza con su corazón a las cosas,

dialoga con su propio corazón,

conoce los colores, los aplica, sombrea,

dibuja los pies, las caras, traza las sombras, logra un perfecto acabado.

Como si fuera un tolteca,

pinta los colores de todas las flores"¹⁰

Además de la insistencia que en ambos textos aparece, acerca de las obligadas habilidades y esmeros de los artistas, se habla, en el primer texto de que los artistas debían buscar las cosas en su mente, pero también se habla de sacar las cosas de su corazón, ambas cosas pueden ser interpretadas como una mirada introspectiva, tanto a nivel de raciocinio como emocional.

En el segundo texto se habla de tres conceptos muy importantes:

Yolteutl. dios en su corazón, tlayoltehuani (el que pone su corazón endiosado en las cosas) y moyolnonotzani (el que dialoga con su propio corazón)

Haciendo un análisis de dichos términos, se encuentra que en los tres, se incluye el concepto de corazón, el cual evidentemente no está visto únicamente como una viscera, antes ya se ha visto que en el corazón reside la entidad anímica primordial del ser humano (el teyaolía), la cual viaja después de la muerte a sus destinos extra terrenales, pero en el sentido de la concepción corporal, el corazón era el órgano sin duda mas importante del ser humano, pues "cubre los campos de la vitalidad, el conocimiento, la tendencia y la afección. A este órgano pertenecen en forma exclusiva las referencias a la memoria, al hábito, a la afición, a la voluntad, a la dirección de la acción y la emoción."¹¹ En el radican, muchos de los atributos de la conciencia, el

¹⁰ Sahagún, cit. por León Portilla, La filosofía náhuatl, p. 267

¹¹ López Austin, Cuerpo humano e ideología, p. 207

corazón puede ser un órgano susceptible a entender las cosas, como muestra este texto

"Como se decía también,
quien nacía en ese día, (el día 7 flor)
por esto será experto
en las variadas artes de los toltecas,
como tolteca obrará
Dará vida a las cosas,

Será muy entendido de corazón, todo esto si se amonesta bien a sí mismo"¹²

Este texto también indica que la predestinación calendárica era muy importante para los artistas, esta predestinación significa de algún modo una "preferencia" por parte de los dioses. Al considerar esto Manrique afirma que el corazón del artista náhua, es un corazón endiosado.¹³ Tiene razón, en el sentido de que los artistas debieran tener ciertos conocimientos para poder ser partícipes del proceso de "endiosamiento del corazón", y ese autor se refiere a la yolteutl como una inspiración

Sin embargo, si fuera simple inspiración, lo que los artistas náhuas requerían, el término sería mas similar al de un "toque o un aliento de dios en el corazón", pero el término alude a algo que está posiblemente mas allá de la inspiración entendida por los conceptos occidentales. Dios en el corazón o yolteutl, alude mas a un proceso de "instalación del dios" en el corazón del artista

Es muy posible que los artistas hayan tenido que realizar "méritos" para el endiosamiento de sus corazones

Así lo parece indicar un texto que muestra las festividades en el día Siete Flor, pues quien nacía en este, estaba predestinado al arte.

"Y el signo Siete Flor se decía que era bueno y malo

En cuanto bueno, mucho lo festejaban,
Lo tomaban muy en cuenta los pintores,
Le hacían la representación de su imagen,
Le hacían ofrendas"¹⁴

¹² Informantes de Sahagún, cit. por León Portilla, La filosofía náhuatl, p. 264

¹³ Manrique, Jorge Alberto, Introducir la divinidad en las cosas, p.203

¹⁴ Informantes de Sahagún, cit. por León Portilla, La filosofía náhuatl, p. 263

En ese día, las bordadoras hacían largos ayunos y junto con los pintores encendían incienso y se sacrificaban codornices. Respecto a los escultores no se habla si participaban también, lo cual es posible

Al tratar de comprender el concepto de yolteutl, es necesario hacer referencias a concepciones mas complejas, que pueden estar bastante alejadas de los conceptos occidentales contemporáneos, por ejemplo se debe tener en cuenta que yolteutl es algo similar a una invocación divina, ya que para los artistas, dios tenía que descender sobre ellos, dios tenía que "instalarse" en su propio corazón.

Es bien sabido en la actualidad, que los pueblos prehispánicos poseían un cierto número de técnicas ascéticas para manipular la percepción, a esta manipulación perceptiva, Mercedes de la Garza les ha llamado estados de conciencia alterada¹⁵ los cuales eran principalmente utilizados no solo por sacerdotes, curanderos y hechiceros, sino también por nobles, guerreros, etc. Estas prácticas ascéticas tenían un sentido moral de purificación y fortalecimiento físico y espiritual. Me refiero a prácticas como las de ayuno, autosacrificio, insomnios, sometimiento a ejercicios intensos de resistencia física, los cuales eran practicados por los náhuas desde la enseñanza en la juventud, en los telpotchallis y calmecacs. En algunos casos, podemos también incluir a la ingestión de plantas alucinógenas como propulsores de estados de conciencia alterada

Las prácticas ascetas antes descritas, eran reconocidas como signos de devoción religiosa, eran maneras de invocar a los dioses mismos. El autosacrificio por ejemplo, era una de las prácticas ascéticas mas nobles para los mexicas y muchos otros pueblos prehispánicos, pues la sangre, era el motor cósmico del cual los dioses se alimentaban. Y era una de las prácticas utilizadas con mayor frecuencia, lo mismo que los ayunos e insomnios, para acceder a estados alterados de conciencia.

Además de los ayunos prolongados de bordadoras en el día Siete Flor, no se conocen fuentes que hablen de estas prácticas en los artistas. No hay manera de afirmar su existencia. Sin embargo me atrevo a opinar que su existencia fuera muy posible al analizar el fondo del significado de la palabra yolteutl, una forma de invocación mágica de un poder divino, que se instala en el artista en forma de estados de conciencia alterada, los que posiblemente funcionaban como propulsores creativos.

¹⁵ Ver introducción del libro de Mercedes de la Garza, Sueño y alucinación el mundo náhuatl y maya

A estos posibles accesos a estados de conciencia alterada, se debe agregar la rigurosa disciplina y alto nivel moral que debían estar siempre presentes en los artistas, pues la *volteutl* los marcaba como individuos con alta responsabilidad: la instalación de dios en su corazón.

Por otro lado tenemos la palabra *tlayoltehuani*, es decir, poner el corazón endiosado en las cosas, refiriéndose al proceso mismo de ejecución de la obra. Es el hecho de ajustar, componer y formalmente, de estructurar la obra. Una vez más, se puede pensar que los artistas sentían a dios dentro de su corazón, sentían que una fuerza *ultenor* les indicaba como ajustar las cosas. Esa fuerza *ultenor* la consideraban una fuerza divina instalada dentro de ellos y para la cual, debían actuar con precisión y tiento para poder llevarla a cabo, como lo indica el tercero de los términos mencionados: *moyolnonotzani* que se refiere a hablar con su propio corazón. Esto es bastante claro, se refiere a un examen continuo de la propia conciencia, pero si tenemos en cuenta que se consideraba que dios se instalaba en el corazón del artista, entonces el diálogo consigo mismo iba más allá del diálogo con el ego, el diálogo iba también en el sentido de la comunicación con los dioses. Esto es la clave de la comprensión del motor creativo del artista náhua, ya que esto indica que el corazón del artista está siendo constantemente instruido por las voces divinas.

El buen artista, el artista consumado, en la concepción náhua es la imagen de la concentración del poder divino que se introduce a una persona y se manifiesta a través de su obra. El artista era el intermediario al igual que el sacerdote, entre la divinidad y los asuntos humanos, era un portador de la voz de los dioses.

2 1.3 COMENTARIO SOBRE LAS POSIBLES TÉCNICAS DE ELABORACION DE LA ESCULTURA

El acto de esculpir piedra, tenía para el artista mexicana un significado ritual, esto es patente en toda la escultura mexicana, pues toda tiene un carácter religioso y astronómico. En especial en la escultura llamada *Coatlícue*, los caracteres cósmicos son evidentes y por lo tanto podemos afirmar que para el *teflacuilo*, la piedra toma la forma de la "voz de los dioses" a través de las manos de los artistas del "corazón endiosado"

Las piedras tienen para los mexicas un significado mágico, un significado místico, en realidad son ellas quienes dictan, son ellas quienes portan la voz divina, pero ¿que artista no ha sentido al menos en ciertos lapsus, una comunicación mística con sus materiales? ¿Que artista no escucha voces que le dictan que hacer?

El caso de la concepción mexicana del arte es un hecho que se lleva al extremo, al rigor religioso, y posiblemente a la penitencia, al autosacrificio y otras prácticas ascéticas que les hicieran acreedores dignos de ese "oído endiosado".

La escultura llamada Coatlicue está realizada en una piedra de pórfido basáltico¹⁶, que es una piedra efusiva holocristalina o microcristalina, es decir, formada por diminutos cristales que pueden ser visibles tenuemente en su superficie. El basalto es una roca dura, pero no en extremo, por lo que puede ser trabajada con piedras más duras que ella. Posiblemente se hallan utilizado cinceles y hachas de piedras que como el sílex o la piedra serpentina, son más duras y han sido frecuentemente halladas en el Altiplano Central. Los cinceles y hachas prehispánicos fabricados con dichas piedras tienen formas rectas, totalmente pulidas y filos cortantes y su dureza es tal que pueden romper pedazos de concreto.

Sus tamaños, según los encontrados en diversas excavaciones arqueológicas, varían entre los veinte por treinta centímetros de longitud entre las hachas más grandes hasta los dos por cinco centímetros, entre los cinceles más finos.¹⁷

Además de los cinceles, se han hallado otros instrumentos, como martillos, perforadores, cuchillos, raspadores, manos de mortero y morteros. Todos ellos posiblemente utilizados en las técnicas de escultura mexicana.

Las técnicas prehispánicas para tallar piedra, eran, según algunos estudios arqueológicos, tres:

- Percusión: que se refiere a la primer fase de trabajo, en la que se devasta la piedra con golpes de estas hachas y cinceles (y sus respectivas piedras redondeadas a manera de martillo), para darles a las piedras las formas esenciales. Esta fase es posiblemente el trabajo más importante, en cuanto a que consiste en modelar a la roca.
- Presión. Esta técnica es más utilizada en materiales vítreos como la obsidiana o el cuarzo, aunque también es posible aplicarla a ciertas partes de la roca de otros

¹⁶ Von Humboldt, Vistas de las cordilleras y monumentos... p. 223

¹⁷ Medidas aproximadas

tipos, por ejemplo es posible que se halla utilizado en el caso de la llamada Coatlicue, ya que como se dijo, se trata de una roca holocristalina. Una vez que está previamente devastada la roca en la fase anterior, se procede a esta técnica que consiste en el sometimiento a presión manual de ciertas partes de la roca, con ayuda de palancas y fuertes cinceles, para botar fragmentos en lugares más delicados en los que difícilmente se puede golpear la piedra.

- Abrasión es la tercer técnica prehispánica y consiste en la fase de acabado de la escultura. Se trata de someter a esta a la acción de arenas abrasivas muchas veces derivadas de piedras vitreas extremadamente duras como el cuarzo y a base de un tallado enérgico y la ayuda de grandes cantidades de agua, se logra el acabado liso de las esculturas.

Las esculturas mexicas, fueron según algunas fuentes arqueológicas, realizadas de este modo.¹⁸

2 1 4 ARTE OFICIAL MEXICA Y SU UTILIZACIÓN COMO MEDIO DE COMUNICACION

Existe una buena cantidad de piezas líticas mexicas de gran tamaño con claras alusiones a las actividades religiosas y conmemoraciones del estado, como por ejemplo el cuahxicalli de Motecuhzoma y el cuahxicalli de Tizoc, enormes esculturas que funcionaban como objetos ceremoniales y conmemoraban las conquistas de esos tlatoques¹⁹ Otras de las grandes esculturas están claramente relacionadas con el culto religioso estatal, muchas de ellas son mencionadas en las fuentes, otras no, pero por su tamaño e importancia simbólica se deduce que fueron también realizadas bajo dirección estatal, por ejemplo se puede citar la Piedra del Sol, el cuahxicalli ocelótl, las serpientes Xiuhcōatl y Quetzalcōatl que estaban alrededor del Templo Mayor, la Coyolxauhqui, la Yollotlicue y la Coatlicue, entre muchas otras.

La posibilidad de que algunas piezas como estas hallan sido realizadas en talleres desconocidos por el estado, es incluso absurda, pues a juzgar por el fuerte aparato militar azteca, es de pensarse que absolutamente todos los rincones de Tenochtitlan y ciudades aledañas estuvieran patrulladas por este y por ende controladas por el

¹⁸ Estas tres técnicas y las herramientas mencionadas son, por ejemplo, mencionadas en Esplendor de México Antiguo, Capítulo: Útiles de piedra, Adela Ramón Lliger., p. 482

¹⁹ Plural de tlatoani, máximo gobernante mexica

estado. Pero es posible que ese control estatal no solo se halla limitado a las piezas monumentales, sino a toda la escultura en piedra.

Volviendo a un tema tocado con anterioridad, el de la naturaleza religiosa del todo el arte escultórico lítico mexicana, se pueden pensar dos cosas, una, que los escultores no tuvieran necesidad de otras temáticas, dos que todo el arte lapidario estuviera intensamente controlado por el estado.

No necesariamente se trata de que el estado halla obligado a los escultores a realizar estrictamente la temática religiosa, pues con el simple hecho de que solo se le diera validez y notaría social a esa temática, hubiera sido suficiente para que cualquier cauto que decidiera hacer su propia temática renunciara a ella por el solo hecho de que no le pagaran nada por ese trabajo y que este no fuera considerado en nada por la sociedad. La sociedad mexicana tiene todas las características de una sociedad de intereses homogeneizados y un complejo sistema de escalas sociales bajo el cual no podía haber demasiadas libertades culturales para los individuos que esos linderos quisieran franquear, pues algunos de los principales castigos para los infractores de leyes incluían el desagravio social.

Al parecer la sociedad y el fuerte aparato estatal, se encargaban de que no hubiera salidas posibles para otras temáticas que no fuesen religiosas dentro de la escultura y es posible que los escultores mismos rara vez desearan plasmar otra cosa en sus obras ya que eran individuos educados dentro de escuelas especiales e inmersos profundamente en la cosmovisión de su pueblo, además podríamos decir que la temática religiosa mexicana era tan extensa que podía satisfacer casi cualquier demanda estética por parte de los artistas.

Existen actualmente cientos y quizás miles de ejemplos de escultura lítica mexicana en *pequeña o mediana escala, igualmente la calidad de su elaboración va desde lo malo, lo mediano, lo bueno y lo excelente*, esto, a juzgar por las precisiones de las representaciones y los acabados de las esculturas. De todas ellas, las que generalmente tienen mejor calidad son las esculturas de grandes y medianas escalas, sin desdeñar por supuesto muchas piezas pequeñas de excelente calidad.

La considerable variación de las calidades de la escultura lítica hacen pensar incluso en ejercicios de aprendices o esculturas creadas en talleres menores, mientras que en el caso del arte monumental, la diferencia cualitativa es notable

De ello se puede especular que aunque todo el arte lítico fuera controlado por los mecanismos sociales y estatales, no todo el arte lítico mexica tenía una connotación oficial.

Parece ser que otra de las formas de dominación estatal a los artistas de calpullis (los que no eran artistas oficiales) era que el estado les exigía un pago de tributo en especie.

"Los mercaderes y artesanos no tributaban en trabajo de labranza (como los demás macehuallin) sino en productos de su oficio"²⁰

Por otro lado, si nos evocamos al arte oficial, es muy posible que las esculturas monumentales provinieran de talleres grandes de escultura que trabajaban directamente para el gobierno del Tlatoani.

Los escultores que trabajaban en esos talleres oficiales, debieron ser artistas especializados, cuyos méritos los habían colocado en esos sitios. Esos artistas eran privilegiados no solo por su labor, sino por las ganancias que esta les proporcionaba, aunque no formaban parte del grupo de la nobleza dominante o pipiltin:

"Otro sector que gozaba de privilegios, aunque pertenecía a los macehuallin²¹ era el de los artesanos de palacio. Estos a diferencia de los otros artesanos que trabajaban en su calpulli y que vendían sus productos en el mercado, trabajaban directamente para satisfacer las necesidades del estado y recibían su comida con los oficiales y militares de categoría superior en el palacio"²² Este era uno de los principales méritos sociales, el comer en el palacio del Tlatoani, aunque no directamente con el sino con la sociedad noble.

Al parecer, entonces, existía una clara división entre los artistas no oficiales, de menos recursos artísticos y una posición social baja, quienes eventualmente podían ascender de posición social si sus habilidades así lo ameritaban a la alta posición de los artistas oficiales o de palacio, quienes, aunque no eran nobles tenían privilegios comparables a los de los jefes de calpullis, integrantes de cuerpos militares de élite y burócratas macehuallin especializados.²³

²⁰ Piho, Virve, *El peinado entre los mexicas*, p. 7

²¹ Las clases sociales mexicas se dividían en tres grandes grupos: la minoría gobernante, llamada nobleza o pipiltin, la mayoría trabajadora, formada por los macehuallin y los numerosos esclavos. Dentro de la nobleza existían algunos rangos y dentro de los macehuallin existía un gran número de rangos.

²² Piho, Virve, *El peinado entre los mexicas, sus formas y significados*, p. 9

²³ Piho, Virve, *El peinado entre los mexicas*, Cuadro I, p. 11 coautoría de López Austin

Las piezas que formaban parte del acervo oficial tenochca aunque por la ideología mexicana eran realizados con fines primeramente religiosos, tenían también un objetivo social. Se trataba de piezas que por su tamaño, eran fácilmente localizables a distancias considerables, por lo que puede considerarse que eran medios de comunicación masiva.

Estas piezas estaban destinadas a mostrar los significados religiosos específicos a cada una de ellas, pero por supuesto, también a ser un canal de comunicación entre el estado y el pueblo, halla sido esto consciente o inconscientemente, pues la estética de las esculturas que se aunaba a la arquitectura de la ciudad estaba inmersa dentro de significantes sociales muy poderosos.

Las esculturas oficiales, se aunaban al impactante aparato estatal mexicana, el cual, bajo métodos religiosos rituales y leyes militanistas divulgaba su compleja ideología.

2.2 HISTORIA DE LA ESCULTURA LLAMADA COATLICUE, DESDE SU REDESCUBRIMIENTO EN EPOCA COLONIAL HASTA LA FECHA ACTUAL

El 13 de agosto de 1521 fue el parteaguas definitivo en la historia mexicana, tras un asedio trágico de casi tres meses, Cuauhtémoc, el último Tlatoani mexicano, el último gobernante que organizó la defensa mexicana, fue apresado por el ejército español²⁴, de tal manera que la resistencia indígena nunca volvió a ser tan fuerte contra los invasores europeos.

Tenochtitlan, previamente bombardeada durante tres meses por los cañones españoles estaba ya virtualmente en ruinas, cuando en agosto de 1521 los ejércitos ibéricos entraron definitivamente para conquistar el corazón del Imperio Mexicano, haciendo gala de ostentoso salvajismo al destruir todo y matar a decenas de miles de mexicanos. En el lugar de Tenochtitlan se erigió una nueva ciudad, al estilo español de la época, utilizando la mano de obra esclavizada mexicana. La nueva Ciudad de México, fue nombrada encomienda de la corona española, lo que significaba que todo lo que hubiera en esa ciudad, fuese persona, animal o cosa, pertenecía a la corona española. Doscientos sesenta y nueve años después de ese trágico 13 de agosto, es decir, el 13 de agosto pero de 1790 se halló a la escultura llamada Coatlicue, bajo el suelo de lo que algún día fue el gran centro ceremonial tenochca y después fue y continúa siendo

²⁴ Díaz del Castillo, Bernal, Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, p. 541

la Plaza Mayor del Zócalo. Solo veinte años antes de la Guerra de Independencia, contra los españoles.

La escultura fue hallada en el cuadrante sur-oeste del Zócalo, cerca del lugar donde también fue hallada la Piedra del Sol, en ese mismo año.

La llamada Coatlicue fue hallada a menos de dos metros de profundidad de la superficie de la tierra, en posición horizontal, en la parte frontal del Palacio Virreinal (hoy sede del gobierno del Distrito Federal), cerca del torreón sur.²⁵

La escultura fue hallada exactamente "...a treinta y siete metros del Palacio del Virrey y a cinco metros de las Asequias de San José"²⁶, esta ubicación corresponde ahora a un sitio un tanto incierto ubicado a media cuadra del Zócalo alejándose de la esquina de la calle 16 de septiembre y esa gran plaza

Inmediatamente después de su descubrimiento en 1790, fue trasladada a la Real y Pontificia Universidad (hoy es el museo ubicado en la calle de moneda contraesquina del Palacio Nacional), a orden del Virrey "...conde de Revillagigedo, ha hecho trasladar este monumento a la Universidad de México, que consideró como el sitio mas apropiado para conservar uno de los restos más curiosos de la antigüedad americana"²⁷

En el patio de esa Universidad fue colocada la poderosa imagen. El resultado inmediato fue que los indígenas comenzaron a visitar la Universidad, para rendirle culto.

Tal como lo ilustra una carta del obispo Moxó y Fráncoly, escrita hacia el año 1805, que dice así:

" La estatua se colocó (...) en uno de los ángulos del espacioso patio de la Universidad en donde permaneció de pié por algún tiempo, pero al fin fue preciso sepultarla otra vez (...) por un motivo que nadie había previsto. Los indios, que miran con tan estúpida indiferencia todos los monumentos de las artes europeas, acudían con inquieta curiosidad a contemplar su famosa estatua. Se creyó al principio que no se movían en esto por otro incentivo que por el amor nacional, propio no menos de los pueblos salvajes que de los civilizados, y por la complacencia de contemplar una de las obras mas insignes de sus ascendientes, que veían apreciada hasta por los cultos

²⁵ Solís, Felipe, Las dos piedras de León y Gama, en *Arqueología Mexicana*, Vol I, Num 4, p. 42

²⁶ Von Humboldt, *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de America*, lámina XXIX p.225.

²⁷ *Ibid.* p.226, cit. a un oficio del 5 de septiembre de 1790

españoles. Sin embargo se sospechó luego, que en sus frecuentes visitas había algún secreto motivo de religión. Fue pues indispensable prohibirles absolutamente la entrada, pero su fanático entusiasmo y su increíble astucia burlaron del todo esta providencia. Espiaban los momentos en que el patio estaba sin gente, en particular por la tarde, cuando al concluirse las lecciones académicas se cierran a una todas las aulas. Entonces aprovechándose del silencio que reina en la morada de las Musas, salían de sus atalayas e iban apresuradamente a adorar a su Diosa Teoyaomiqui. Mil veces, volviendo los vedeles de fuera de casa y atravesando el patio para ir á sus viviendas, sorprendieron a los indios, unos puestos de rodillas, otros postrados (...) delante de aquella estatua, y teniendo en las manos velas encendidas o alguna de las varias ofrendas que sus mayores acostumbraban presentar a los ídolos. Y este hecho, observado después con mucho cuidado por personas graves y doctas (...), obligó a tomar, como hemos dicho, la resolución de meter nuevamente dentro del suelo la expresada estatua".²⁸

Es de mencionar el hecho de que aquí se le llama Teoyaomiqui, es posible que al interrogar a los indios sobre el nombre de esta diosa, ellos hallan aludido al termino teoyaomiqui (morir en la guerra divina) no porque fuera el nombre de la diosa, ya que esta diosa no existía pues no se halla documentada en ninguna otra parte, sino porque quizás los indios leían en esa estatua los simbolos de guerra y sacrificio ritual que en ella se plasman, de cualquier modo, fue León y Gama que en 1792 llamó así a la estatua en su celebre estudio de la escultura, el cual incluye fabulosos dibujos de la misma²⁹. El punto es que el nombre Teoyaomiqui prevaleció hasta 1900 cuando Chavero comete un nuevo error al nombrarla Coatlicue.

A pesar de la represión de la iglesia española, la escultura fue objeto de idolatría desde 1790 hasta alrededor de trece años después, cuando fue desenterrada, aunque sea por un breve lapso, cuando hacia 1803, Von Humboldt, un famoso erudito alemán de su época, la hizo desenterrar para examinarla, después de haberla visto, la escultura volvió a enterrarse, como si tuviese voluntad propia, la gran diosa terrestre se hundía una y otra vez en la tierra.

De esta manera describe el mismo Von Humboldt la acción de los sacerdotes españoles "Los profesores de esta universidad, religiosos de la Orden de Santo

²⁸ Carta del obispo Moxó y Francoly, 1805, Cit en Bonifaz Nuño, El rostro de Tláloc, pp. 131-132

²⁹ León y Gama, Op. cit

Domingo, no han deseado que el ídolo quedara expuesto a los ojos de la juventud mexicana y lo han enterrado de nuevo en uno de los corredores del colegio, a una profundidad de medio metro”³⁰. la explicación a esto, es que la religión indígena hacia principios del siglo XIX, seguía siendo muy fuerte.

Siete años después de la visita de Von Humboldt, la Guerra de Independencia expulsa al gobierno español de la Nueva España, el país se llamaría de entonces en adelante México

En 1824 la escultura fue desenterrada para ser exhibida. En 1886 se fundó la Galería de Monolitos que se ubicaba en la calle de moneda, donde se conservó hasta 1964, cuando fue trasladada a la Sala Mexica del MNAH, donde actualmente se encuentra.

2 3 POSIBLE UBICACION ESPACIO-TEMPORAL DE LA ESCULTURA LLAMADA COATLICUE EN TENOCHTITLAN

Regresemos imaginariamente una vez mas en la historia.. Para ubicarnos de nuevo en algún momento del s. XV en la gran Tenochtitlan.

La escena es la siguiente.

Decenas de esclavos jalan una enorme roca de diez o doce toneladas, con gruesas cuerdas de fibra de maguey ayudándose por enormes troncos, que van intercalando sucesivamente frente a la enorme roca de basalto que lentamente avanza sobre una de las anchas calzadas que unen a la isla de Tenochtitlan con tierra firme. Algunos de los curiosos espectadores murmuran y especulan sobre el origen de la roca, algunos dicen que vienen de las canteras de Xaltocan, otros mas dicen que viene de Chapultepec, otros mas opinan que es parte del tributo de Chalco, un niño pregunta a su padre el porque de no haberla transportado en alguna lancha, el padre le dice que no hay lanchas demasiado grandes para soportarla, toda la gente se pregunta acerca del género de tatlaculoliztli o escultura que se haría allí.

La gente se apila a los lados de la comitiva de atareados esclavos y un soldado que los vigila, también hay otro personaje que observa cuidadosamente la escena, un anciano con una capa labrada, como las que usan ciertos privilegiados, es el escultor maestro, el encargado de la obra por ordenes personales del mismo Tlatoani. El escenario es el hermoso lago cristalino que rodea a la calzada.

³⁰ Ibid. pp. 226-227.

Tras casi un día de penoso avance, se logran salvar los pocos kilómetros hasta las afueras de la ciudad de Tenochtitlan. El maestro escultor conduce a la comitiva hasta el gran taller que el Tlatoani le ha asignado, donde los demás escultores le esperan para admirar la gran roca traída desde lejos.

Esta imaginaria escena es posiblemente cercana a la ocurrida en algún momento del siglo XV en Tenochtitlan, evidentemente me refiero a la piedra enorme que debió haber servido como materia para la realización de la llamada Coatlicue.

Ahora se tratará de agregar una idea temporal. ¿Cuándo fue esculpida la llamada Coatlicue?

En la base de la escultura se halla claramente el glifo 1 Conejo, indicando una fecha. Esta fecha puede referirse a un día o a un año. Lo primero ocurría cuando se inscribía la fecha de nacimiento del dios en la escultura (como en el caso de Chicomecoatl que quiere decir 7 serpiente, o Macuilxóchtli que quiere decir 5 flor), pero no hay ningún caso de algún dios que se llame uno conejo. Por lo que no es un día-nombre calendárico, sino un año. Justino Fernández, en su clásica obra sobre Coatlicue, observa que debajo al glifo 1 Conejo, se halla una banda en cuyo interior se hallan tres círculos, que interpreta como el año Uno Conejo de la tercera atadura de años a partir de la fundación de Tenochtitlan.³¹

La fundación de Tenochtitlan fue en 1325 y su primer atadura de años fue en 1350, la tercera sería el año 1454. Es lo que propone Fernández³². Actualmente se sabe que en realidad esto no tiene fundamentos válidos, pues varias representaciones de Tlaltecuhlli llevan el tocado con tres círculos, que no significan ninguna atadura de años sino posiblemente símbolos acuáticos³³, ninguna de estas representaciones lleva la fecha 1 conejo, la cual, en otros textos es referida como la fecha de la creación del mundo³⁴.

³¹ Las fechas calendáricas que marcaban los años se conformaban por un número del uno al trece y luego uno de los siguientes signos: conejo, caña, pedernal o casa. En un lapso de 52 años, se repelían trece veces cada uno de los cuatro signos. Por lo que cada combinación de número-signo, se repetía solo cada 52 años. No solo para los mexicas, sino para todos los pueblos mesoamericanos, este ciclo de tiempo era una rueda de tiempo o una atadura de años, por lo que en ocasiones se hace la comparación con el concepto de siglo para la cultura occidental.

³² Fernández, *Estética del arte mexicano*, pp 150-153

³³ Subcapítulo 4.8.2

³⁴ Subcapítulo 5.1.2.22

Esta gran escultura lleva también otra fecha calendárica, grabada en la espalda de la diosa, sobre el cráneo trasero, se trata de la fecha 12 caña, una vez mas esta fecha no está asociada a ningún día-nombre calendárico de ningún dios, por lo que se trata de un año.

Sin embargo la Coatlicue no es la única que tiene esta fecha, pues su escultura gemela, la llamada Yollotlicue también tiene la misma fecha grabada en el mismo lugar.



FIG. II.1 La llamada Yollotlicue en su vista frontal, escultura gemela de la Coatlicue.

Es el momento de plantear la hipótesis de una posible serie de esculturas

En uno de los patios del MNA existen dos grandes fragmentos muy interesantes.

Uno se trata de un fragmento de una representación de falda de serpientes idéntico al de la llamada Coatlicue otro es un fragmento de trenzas idénticas también en cuanto a tamaño y factura a las de la Coatlicue o la Yollotlicue.



FIG. II.2 Fragmentos con imágenes idénticas a la falda y piernas de la llamada Coatlícue, estas piezas respaldan la hipótesis de que la Coatlícue formaba parte de una serie de por lo menos tres esculturas muy similares.

Ignoro si estos fragmentos pertenecieran a la misma escultura o a dos distintas, por lo que se puede hablar de que no hubieron dos esculturas gemelas (la Coatlícue y la Yollotlicue) sino por lo menos una tercera sino es que otra mas. Haciendo un total de tres o cuatro esculturas seriadas, y ¿por que no? La serie pudo haberse extendido a un número mayor si consideramos la posibilidad de la total destrucción de algunos de sus componentes.

¿Será posible que todas hubieran llevado el año 12 caña en su espalda? No hay manera de averiguarlo. Pero es un hecho que las dos de ellas que se conservan en un buen estado, llevan sin duda alguna esa fecha grabada en su espalda. ¿Que probabilidad hay de que esa halla sido la fecha de la realización o consagración de las esculturas?

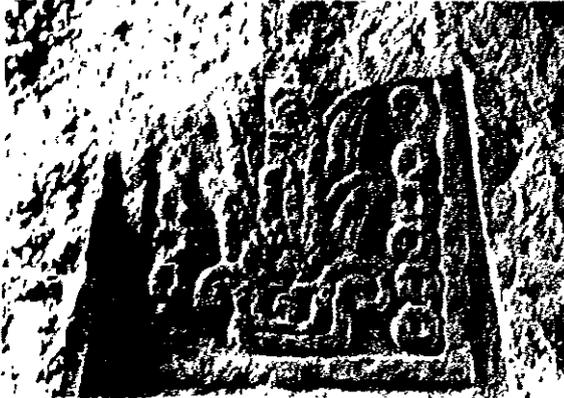


FIG. II.3 Fecha 12 Acatl, que se halla en la espalda de la Yollohlicue, la fecha sobre la Coatllicue en la misma localización, se halla aún mas clara.

La corta historia azteca solo conoció cuatro fechas 12 caña, son: 1335, 1387, 1439 y 1491. En las dos primeras posibilidades, no existen prácticamente probabilidades de que alguna de las dos haya sido la fecha de realización de las esculturas, pues en la primer fecha solo hacían diez años de la fundación tenochca, y los mexicas era un grupo perseguido y despreciado por sus prácticas sanguinarias. En 1387 persiste la total inestabilidad, los mexicas son un pueblo sojuzgado por los tecpanecas y en guerras constantes con los señoríos adyacentes. Los mexicas en ese tiempo no tenían mas que un pequeño templo a Huitzilopochtli.

La siguiente fecha parece mas factible, en 1439 los mexicas tienen once años de haber realizado su guerra de independencia contra los tecpanecas, Itzcóatl el tercer Tlatoani es el primero que comienza a expandir el imperio, pero es evidente durante todo su reinado las preocupaciones se centran en la dominación de los pueblos inmediatos de la Cuenca, las fuentes indican que en ese año la fuerza militar se centro en la dominación de Cuiclahuac, ciudad al noroeste de Tenochtitlan³⁵.

Es muy difícil aunque no imposible, que se hallan centrado en la realización de una escultura de tales magnitudes, en un lapso de tan solo once años después de la independencia del yugo tecpaneca.

³⁵ Duran, *Historia de las indias de la Nueva España*, tomo I, p. 290

La última fecha es por razones lógicas, la mas probable y a la que me inclino a creer como posible fecha de la realización de la escultura, se trata de 1491. Es sin duda la década del mayor esplendor mexica, el Tlatoani Ahuizótl estaba en el poder.

Ignoramos la edad exacta de Ahuizótl al acceder al máximo poder, pero se sabe por las fuentes que era muy joven (Durán menciona que la nobleza se refería a él como un niño), sin embargo no pudo tener menos de una edad de madurez física, pues cuando en 1486 se convierte en el Tlatoani del ya entonces mayor imperio de toda América, Ahuizótl venía de ocupar el cargo de Tlacatecatl, o capitán general de todo el ejército azteca³⁶. En 18 años de su mandato, Ahuizótl, famoso por su carácter sanguinario hasta el límite con sus enemigos y espontáneamente generoso con su pueblo, famoso por sus excentricidades y magnificencias en fiestas y ceremonias, fue el Tlatoani mexica que mayor extensión de territorio conquistó, era por supuesto amante de la guerra, acudía a todas las batallas que podía y se ponía al frente de su ejército. Ahuizótl otorgó importantes concesiones a las castas guerreras y también a los pochtecas o comerciantes. Adentró sus conquistas hasta el norte de la Huasteca y al sur se adentró a tierras Guatemaltecas un poco mas allá del Xoconoxco, territorio conquistado por su ejército.

Tan solo un año después de su coronación, en 1487 (u 8 caña) Ahuizótl lleva a cabo la consagración de la última etapa del Templo Mayor, como ya se mencionó, fue la fiesta mas suntuosa y mas sangrienta de la que se tiene historia en cualquier época de México. Tan solo cuatro años después llega el año 12 caña, al que muy probablemente se haga alusión en las esculturas.

Las fuentes históricas hacen poca o ninguna mención de los años que existen entre la consagración del Templo Mayor en 1487 y la tremenda campaña militar que lleva a Ahuizótl y a su ejército a la conquista de Oaxaca, Tehuantepec, el sur de Chiapas y algunos enclaves en Guatemala, hacia 1500 o 1501. Un año antes de un lamentable accidente que le costaría la vida (según algunos una convalecencia perpetua) al gran conquistador Ahuizótl. En esa década, las menciones de las fuentes suelen ser breves, se mencionan sobre todo las constantes victorias militares sobre pueblos de la Huasteca, las tierras del Golfo y las tierras de Oaxaca y Guerrero. Sobre el año específico de 1491 solamente un autor del s. XVI, Torquemada, hace una referencia directa, quien afirma que en ese año Ahuizotl avanza sobre Quauhtla o Cuextlan,

³⁶ Torquemada, Monarquía Indiana, Tomo II, p 186

cruda guerra en la que por cierto se destacó Motecuhzoma Xocoyotzin, también hay una nueva guerra contra Huexotzingo y otra sobre Quauhquechola, en esa guerra destacó Tezcatzin, hijo de Axayácatl

De regreso de estas guerras en comarcas relativamente cercanas a Tenochtitlan, se hicieron grandes fiestas donde se sacrificó a los cautivos de estas guerras.³⁷

No es la única referencia histórica que se tiene al respecto, Alvarado Tezozomoc también habla brevemente sobre la guerra contra Quauhtla, pero ni siquiera menciona el año. El códice Telleriano-Remensis menciona la conquista de un poblado cuyo toponimo son tres flores y cuyo nombre desconozco, también menciona el sacrificio de gente de Quauhtla, cuyo toponimo es la cabeza de un águila

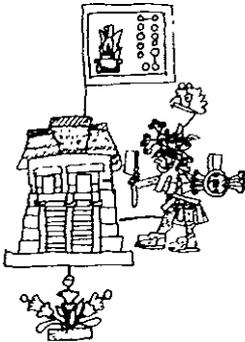


FIG. II.4 La fecha 12 Acatl, que en este caso se refiere a 1491, en el Códice Telleriano Remensis, muestra la conquista y el posterior sacrificio de cautivos de la ciudad de Cuauhtla.

Por otro lado el Códice Aubin menciona que fue en esa fecha en la que las langostas invadieron las plantaciones.³⁸

De tal manera que no se tiene ninguna referencia histórica de algún suceso demasiado importante en esa fecha. Lo que me hace pensar que esa fecha se grabó en las esculturas, significando únicamente la consagración de estas piezas.

Elizabeth Boone y Emily Umberger fueron posiblemente las primeras autoras en observar esa fecha en la escultura, o por lo menos en darle importancia.

"En la parte baja el monstruo de la tierra lleva la fecha 1 Conejo, el primer año de la era presente y una fecha conectada con la tierra. En la parte posterior, sobre el cráneo

³⁷ Torquemada, Monarquía Indiana, tomo II, p. 187

³⁸ Códice Aubin, p. 77

del cinturón está la fecha 12 caña, que no tiene un simbolismo fuerte o asociaciones mitológicas. Boone³⁹ sugiere que esas dos fechas están asociadas con el hambre y el desastre. Ella encuentra una conexión entre los tzitzimime y el hambre del año 1 conejo. (.)Ella también notó que 12 caña, 1491 en el Códice Aubin fue el año en el que las langostas descendieron.⁴⁰ Boone acepta de hecho el que halla no una escultura de Coatlicue, sino por lo menos cuatro esculturas emparentadas, y que eran precisamente los tzitzimime, que mandó a realizar Motecuhzoma Ilhuicamina hacia 1454 ⁴¹

La relación entre el hambre de 1454⁴² y la plaga de langostas de 1491 es que en efecto ambas son fechas relacionadas con el hambre y el desastre, por lo que no parece ser un hecho fortuito que ambas fechas estén grabadas en la Coatlicue y la Yollotlicue. ¿Pudieron haberse grabado estas fechas con una intención de recordar los desastres agrícolas?.

Responder esa pregunta parece muy difícil. Boone y Umberger proponen esa relación de fechas fatídicas, pero también han visto el problema desde un punto de vista cronológico.

Por ello trataremos de abordar el problema desde otro punto de vista.

Imaginemos que las grandes piedras de aproximadas doce toneladas cada una de ellas, fueron transportadas a un taller, en el centro de México, posiblemente el taller de algún gran escultor de palacio, un gran taller en el que debieron haber trabajado no un escultor sino muchos. Otra especulación a partir del fuerte clasismo entre los aztecas es que había un escultor en jefe y varios mas que lo ayudaban, aunque todos fueran escultores de palacio.

Por otro lado, es muy probable, que por la naturaleza oficial halla sido trabajada en un gran taller con el trabajo incesante de varios tetlacuilos, quizás cinco o seis al unisono o quizás una docena de ellos, si se relevaban, sobre cada piedra. Pero por la naturaleza colectivista de la mente indígena queda casi descartado la posibilidad de que halla sido trabajada por un solo escultor.

³⁹ Elizabeth Boone, del Departamento de Arte de la Tulane Univeristy, New Orleans, Louisiana .

⁴⁰ Umberger, Emily, Aztec Sculptures, Columbia University, p. 77.

⁴¹ Elizabeth Boone, Comunicación personal.

⁴² Son muy numerosas las fuentes que relatan el hambre de 1454 provocada por una sequía que terminó tres años después, provocando gran mortandad y severos problemas entre la población mexicana de ese entonces.

Ese taller, si trabajaba todos los días, pudo haber terminado las esculturas en algunos años, a mi parecer un lapso menor a diez años, considerando la velocidad con la que puede trabajarse la piedra, las herramientas, el número de gente y la presión que pudo haber ejercido el estado se podría pensar en quizás cinco años.

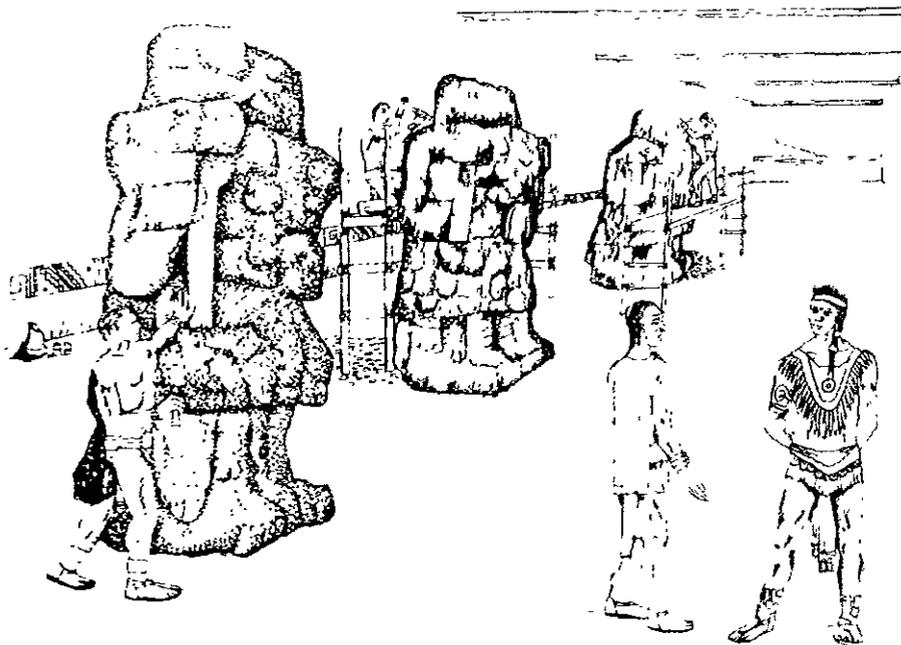


FIG. II.5 Reconstrucción hipotética del taller en el que fueron esculpidas las esculturas de la serie de Coatlicue (Las vestimentas y cortes de cabellos corresponden a los rangos sociales que ocupan los personajes, en la escena el escultor en jefe, con capa, habla con un administrativo de alto rango)

Si en efecto la Coatlicue y la Yollotlicue pertenecen a una serie de tres o cuatro esculturas, parece inverosímil que las fuentes del siglo XVI no nos hablen sobre su realización, a menos de que el error provenga de nosotros y en las fuentes se les conozca bajo otros nombres.

Duran y Tezozomoc hablan de una serie de esculturas mandadas hacer por Ahuizótl para la consagración del Templo Mayor, estas se situaron arriba de la gran pirámide.

La historia de Duran dice que Ahuizotl dio ordenes precisas a los artistas para que realizaran esas esculturas.:

"Los cuales sin ninguna tardanza empezaron a labrar las piedras que faltauan y pusieron todas las figuras que en la pintura vimos, que fue la piedra sobre que avian de sacrificar, puntiaguda y junto de ella una figura de una diosa que llamaban Coyoxauh y á las esquinas dos figuras que tenian dos mangas como de cruz todas ricas de plumas, pusieron otros bestiones, (especie de columnas) que llamaban tztzimites."⁴³

El texto habla posiblemente de la Coyolxauhqui que se halla en el Museo Templo Mayor, actualmente, habla de la realización de la piedra de sacrificios, habla de dos columnas a los lados del teocalli (los cuales están burdamente dibujados en las ilustraciones de Duran)

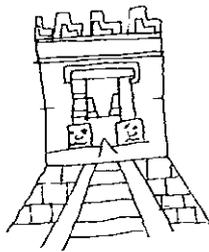


FIG. II.6 Burda representación del teocalli de Huitzilopochtli en el Templo Mayor. Se puede apreciar el supuesto aspecto de las almenas que en el se hallaban. Códice Durán.

Y finalmente Duran habla de algunas figuras de las que le informaron eran especies de columnas que llevaban el nombre de tztzimites o tztzimimes.

Alvarado Tezozomoc, también describe un pasaje relacionado con esos misteriosos tztzimimes:

"De los pueblos comarcanos vinieron indios para subir los dioses, signos y planetas al templo alto, a los Tztzimime y asentáronlos alrededor del dios Huitzilopochtli y le pusieron al dicho Huitzilopochtli en la frente un espejo relumbrante, también añadieron a una diosa mas, a imitación de la hermana de Huitzilopochtli que se llamaba Coyolxauh...así mismo los antiguos deudos y abuelos que vinieron de la parte de Aztlán, Chicomoztoc, Mexitlin, Chaneque, la antigua casa de donde descienden y salieron, que llaman Petlacontzitziquique, tenedores de la silla y asiento del señor y de

los otros llamados Tzohuitznahua y Huitznahuatl y Coatopili, los cuales estaban en piedras figurados con rodelas, alrededor del cerro del templo."⁴⁴

Tezozomoc indica la puesta en escena de otras esculturas, además de Coyolxauhqui habla de unos héroes antiguos que estaban representados alrededor del Templo, respecto a los Petlacontziquique, ignoro si pudieran ser los mismos tzitzimime o estuviera hablando de otras esculturas. Lo cierto es que se menciona de nuevo a los llamados tzitzimime, quienes sostienen el cielo

Según estas dos fuentes, esto ocurre en una fecha inmediatamente anterior a la consagración del Templo Mayor, teniendo que ser en 1487 mismo, ya que Ahutzótl solo tardo un año en el trono antes de consagrar el Templo Mayor. Ahora surge entonces la pregunta ¿Podrían ser, los tzitzimime, la serie de esculturas que incluyen a la llamada Coatlicue, la llamada Yollotlicue y los fragmentos idénticos a la Coatlicue que se hallan en el MNA?

La idea es entusiasta, sin embargo, las fechas 12 caña inscritas en la escultura y que se presume pueden ser la consagración de las esculturas, se refieren a cuatro años después de la consagración del Templo Mayor, es decir 1491 en lugar de 1487.

No es una diferencia demasiado grande, pero existe. Prácticamente no hay posibilidad de confusión, pues Torquemada, Tezozomoc, el Códice Telleriano Remensis, Chimalpain, Durán y el Códice Aubin, ubican en 1487 la consagración del Templo Mayor. Pudiera haber ocurrido que las esculturas hallan sido colocadas en el Templo Mayor y acabadas después. Difícil, aunque no imposible.

Emily Umberger opina que en efecto las esculturas gemelas de Yollotlicue y Coatlicue pueden ser los mismos tzitzimime.

"Elas pueden ser los tzitzimime que Duran y Tezozomoc describen que fueron esculpidos para el Templo Mayor, puestos alrededor de Huitzilopochtli"⁴⁵

Mas adelante la misma autora apunta "Puede haber una conexión entre los tzitzimime y el hambre sufrida en el año uno conejo, 1454, en un pasaje de Tezozomoc donde Montezuma Y Tlacauelel deciden celebrar la fiesta. "⁴⁶

He transcrito ese pasaje:

⁴³ Duran, Historia de las cosas de la nueva España e islas de tierra firme, vol. I, pp. 344-345

⁴⁴ Alvarado Tezozomoc, Crónica Mexicayotl, p. 110

⁴⁵ Umberger, Emily, Aztec Sculptures, Hieroglyphs and History, p. 78

⁴⁶ Umberger, op. cit. p. 77

"Al terminar un dios de piedra, que llamaban Tzitzimimec o Ilhuicatzitziquique (ángeles sostenedores del cielo), llamados por otro nombre Petlacotzitziquique (tenedores del tapete de caña); con esto fue acabado el cu de Huitzilopochtli, haciéndose con ese motivo areito y mitote general, en la plaza del mismo templo"⁴⁷ Aquí Tezozomoc habla de una etapa constructiva del Templo Mayor, anterior a la de Ahuiztótl, esta hablando de la etapa de Ilhuicamina.

Como ya se vió, Tezozomoc menciona que en 1487 fueron elevados los Tzitzimime sobre el Templo Mayor, lo que podría ser que hallan sido elevados sobre la fase constructiva Ahuiztótl-1487 pero esculpidos al final de la fase constructiva Motecuhzoma-1454.

Sin embargo esto confunde, cuando se regresa al texto de Durán, quien aparentemente menciona que esos Tzitzimime fueron hechos en 1487. Pero en realidad Durán tampoco afirma esto sino solo dice que "se pusieron también unos bestiones que llamaban tzitzimites" Todo esto nos estaría llevando a que los tzitzimimes fueron construidos en 1454 no en 1491.

Como dice Tezozomoc, que la consagración de esa etapa del Templo Mayor en 1454 se frenó porque los tzitzimimes no estaban acabados.

"A otro día llamó Moteuczoma a Cihuacoatl Tlacaeltzin y dijole "Soy dictamen, si os parece a vos, que con estos de Huaxyacac hagamos gran sacrificio a Huitzilopochtli, pues veis lo mucho que por nosotros hace, y siempre somos vencedores en las guerras, y mediante él tenemos vasallos, pueblos, rentas y riquezas."Respondió Cihuacoatl y dijo: "Señor, ¿Como se puede hacer eso? Pues aún no están acabados de labrar los cuerpos de los tenedores y sustentadores del cielo, que son seis, ni sus altares y sentaderos, sin embargo de cada día andan en labor de ellos cien canteros tezonques"⁴⁸

En caso de que verdaderamente estos tzitzimime fueran la serie que incluye a la llamada Coatlicue y a la llamada Yollotlicue, se estaría de inmediato dentro de un gran problema:

Duran y Tezozomoc dicen que fueron colocados los tzitzimime sobre la última fase del Templo Mayor, en 1487, lo que resulta lógico, pero no parecen especificar que se hallan construido hacia esas fechas, mas pareciera que se hubieran construido hacia

⁴⁷ Alvarado Tezozomoc, Crónica Mexicayotl, p. 27

⁴⁸ Alvarado Tezozomoc, Crónica Mexicayotl, pp. 31-32

1454, cuando Tezozomoc menciona en tres ocasiones la labor de los canteros sobre estos tzitzimime. Con su término, se consagró esa etapa del Templo Mayor en 1454. En ese caso, la fecha de construcción de los tzitzimime sería 1454. Por lo que necesariamente la fecha *doce caña* podría significar algo distinto a lo que creemos, no se referiría a la fecha de consagración, sino a un significado que permanece oculto, tal como me lo sugirió Elizabeth Boone.

"De las fechas de la Coatlicue, pienso que 1 Conejo refiere a la tierra o Tlaltecuhli, porque es la fecha de la nacimiento de la tierra. Y pienso que 12 Acatl refiere a uno de los cuatro soles mas antiguos; aunque exploré la idea que esta fecha podría ser el año 1491 de su construcción, he cambiado esta opinión, y pienso que la fecha es *metafórica*. Estoy en acuerdo con usted en creer que la Coatlicue y los otros Tzitzimime fueron construidas por Moctezuma, como dice Duran e Alvarado Tezozomoc."⁴⁹

Boone no da mas especificaciones de porque considera al 12 acatl como fecha relacionada con los cuatro soles antiguos, pero yo puedo estar de acuerdo con ella en que su significado puede ser efectivamente otro que el de la consagración de la pieza. Con respecto a 1454 tiene razón al afirmar que es un año con un significado mitológico relacionado con Tlaltecuhli (como se verá mas adelante al analizar los iconos de la escultura) pero al coincidir con el hecho de que sea uno de los tzitzimime puede ser que entonces 1454 en la base de la Coatlicue tenga dos significados, uno mitológico y otro, el de su consagración.

Pero hay que tener en cuenta que posiblemente los tzitzimime eran estatuas totalmente distintas a las de la serie de Coatlicue.

Veamos por ejemplo la alusión que Chavero hace de los tzitzimime:

"Alrededor de la mesa superior del teocalli y sirviéndose como de bastiones o almenas estaban los monolitos de basalto esculpidos que Durán llama Tzitzimite. También ha querido la fortuna que se haya encontrado uno de ellos. Hizose el hallazgo el 14 de enero de 1792 (casi dos años después del 13 de agosto de 1790 en que fue hallada la Coatlicue), lo vió Gama y sacó el dibujo de sus caras, que si bien no es completamente exacto da buena idea de la escultura. (Ignoro el paradero de ese dibujo) Lo creyó Gama una almena de la capilla de Huitzilopochtli por encontrar en los relieves relación con los atributos de este dios y con los de su compañero Tlachahuepancuxcotzin (¿?)

⁴⁹ Elizabeth H. Boone, Art Department, Tulane University, Louisiana, Comunicación personal.

que estaba con él en la misma capilla. Refiere Gama que tenía de altura como de tres varas castellanas (unos 2,5 m , la llamada Coatlícue tiene 2,75 m) y el grueso corresponde a sus labores (quizás con esto se quiso decir que se trata de un relieve) y que por su mucho peso determinaron los directores del empedrado hacerlo pedazos dándole cohete. Pero no fue destruido por completo. En el año de 1873 volvió a descubrirse en el atrio de la Catedral, inmediato a la cruz que da frente a Palacio, aun cuando puede ser otro de aquellos adornos de la plataforma superior del teocalli. Volvióse a enterrar la piedra en el mismo lugar y vamos a dar nuestra opinión sobre ella. Basta ver uno de los lados de la piedra para observar en él los dientes de Tlaloc, pero como no es el mismo Tláloc que estaba en una de las capillas del teocalli, pudiera deducirse que estos grandes monolitos colocados alrededor eran los tlaioque. (Aquí se introduce una nueva idea) los cuales acompañaban a aquel dios. Mas si observamos que las bolas del remate y todos los adornos de la otra cara son signos cronológicos, comprenderemos que esos grandiosos monolitos no solo eran grandiosos adornos, sino instrumentos para la ciencia de los sacerdotes."⁵⁰

A pesar de que lo que Chavero afirma acerca del fragmento de escultura que describe fue hallado en la catedral, si se lee el texto original de León y Gama se puede ver con claridad que se tratan de dos piedras distintas, una es la almena y otra la escultura de menor tamaño a la que León y Gama asoció con Tláloc y Chavero confundió con la almena. De la primera, León y Gama describe como no quedó nada de ella al ser destruida con explosivos. Es la que nos interesa, y por otro lado Chavero vuelve a cometer una arbitrariedad al llamarla tztzimime, León y Gama en ningún momento le llama de esa manera, sin embargo es posible que en este caso Chavero halla tenido razón. Pues León y Gama, aunque como el dice, solo tuvo tiempo de mandar dibujar la escultura antes que la tronaran, menciona en su texto que se trata de una almena que estaba posiblemente empotrada a la pared (no necesariamente) "No debía ser otra cosa que un remate o almena de alguna de las capillas del Templo Mayor"⁵¹ y en dos ocasiones menciona someramente que la almena se parece a la llamada Coatlícue, que en ese entonces tenía solo dos años de hallarse de pie en la Universidad Pontificia.

⁵⁰ Chavero, cit por Cecilio Robelo, Diccionario de mitología nahua, pp. 700-701

⁵¹ León y Gama, Descripción de las dos piedras ..p. 74

"Son también semejantes así estas insignias como las que representa la figura de las que adornan la estatua que se halla en la Real Universidad" (..) "Era semejante en color y textura a la de la estatua que está en la Universidad"⁵². Esta información es sorprendente. De ello se debe destacar dos cosas.

- La almena descubierta en 1792 tiene un parecido con la Coatlicue, en cuanto a tamaño, color, textura y símbolos representados.
- La almena no es idéntica a Coatlicue, pues León y Gama lo hubiera afirmado, al haber sido el quien hiciera el primer estudio de Coatlicue anteriormente.

De lo que se especula que la "almena" pudo haber sido otra de las esculturas de la serie, similar aunque no idéntica a esta, de la cual no se conserva ningún fragmento. La siguiente pregunta que se debe responder es ¿Que son los tzitzimime dentro de la mitología mexicana y que los podría relacionar con las esculturas Coatlicue y Yollotlicue? Los tzitzimime son definidos por Cecilio Robelo de este modo.

"Tzitzimime: (Plural de tzitzimilt o dardo que pica, que penetra) Algunos cronistas de Sahagún traducen *tzitzimilt* por diablo, demonio, habitante del aire, otros lo consideran en general como monstruos y otros por último, como fieras que habían de bajar del cielo para comerse a los hombres en el fin del mundo. En el Códice Zumárraga se dice que los Tzitzimime habitaban uno de los altos cielos y que son mujeres descarnadas, puros esqueletos, que bajan a la tierra para causar males."⁵³

González Torres también proporciona una definición:

"Seres sin carne, solo de hueso que rodeaban sus cuellos con corazones humanos y habitaban en el segundo cielo. Se les temía mucho porque decían que en los eclipses de Sol y al terminar uno de los ciclos de 52 años, el mundo se acabaría con un terremoto y entonces los tzitzimimes devorarían a los hombres. Además bajaban a la tierra, de vez en cuando, para atemorizar a los humanos. También se dice que eran diosas de los aires y relámpagos y rodeaban a Huitzilopochtli."⁵⁴

⁵² León y Gama, Descripción de las dos piedras...p. 75

⁵³ Robelo, Cecilio, Diccionario de mitología nahua, pp. 699-700

⁵⁴ González Torres, Yolotl, Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica, p 189

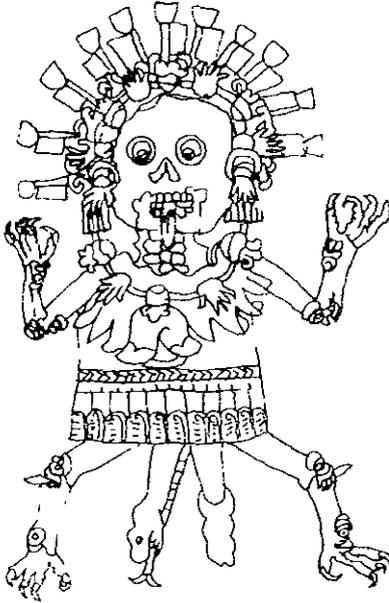


FIG. II.7 Representación de una tzitzimime, Códice Magliabechiano, folio 75

La ilustración del Códice Magliabechiano proporciona un escalofriante recuerdo de la llamada Coatlícue y la Yollotlicue. Acompañando a esa ilustración se halla el siguiente texto escrito en el s. XVI "Esta es una figura q'ellos llaman cicimiltl que quiere decir saeta y lo pintauan como aun hombre muerto ya des carnado sino solo entero en los huesos y lleno decorazones y demanos al Rededor del pescuezo y de la cabeza"⁵⁵ La Tzitzimime del Códice Magliabechiano presenta caracoles en la falda como los caracoles que lleva Coatlícue en las trenzas, los corazones y las manos están en el sartal y presenta las mascarar dentadas en los codos. Estos atributos se verán a detalle mas adelante en el capítulo 5, lo que ahora cabe resaltar es el posible parecido con las esculturas de la serie.

⁵⁵ Códice Magliabechiano fol 75

- Sin embargo, no es posible tomar esto como referencia para afirmar nada, los atributos que las tzitzimime comparte con la Coatlicue y la Yollotlicue, también los comparte con otros dioses terrestres, entonces en ese sentido no hay nada, ninguna afirmación. **No se puede decir que la serie de tres o cuatro esculturas entre la que está la Yollotlicue y la Coatlicue sean las mismas que las tzitzimime que estaban en el Templo Mayor. Ni tampoco se puede afirmar que 1454 o 1491 hallan sido las fechas de consagración de la escultura**

De tal modo que se debe replantear la pregunta inicial ¿Donde estaba la escultura llamada Coatlicue en Tenochtitlan?

Si dejamos tan solo llevarnos por el apelativo oficial de la escultura: Coatlicue, veremos que en realidad tenía esta diosa un templo especial.

Coatlan, (además de llamarse así uno de los calpullis o barrios de Tenochtitlan), también era el sexagésimo quinto edificio del Templo Mayor de Tenochtitlan, en ese templo se ofrecían cautivos a los centzon Huitznahua y cuando de encendía el Fuego Nuevo.⁵⁶ Y como su nombre lo indica, allí se rendía culto a Coatlicue en el mes tlacaxipehualiztli.

Pero si en Coatlan⁵⁷ se rendía culto a la diosa Coatlicue, eso no implica necesariamente que la escultura llamada Coatlicue halla estado en dicho templo, ya que como se verá en el Capítulo 4, la escultura tampoco se trata de una representación de Coatlicue.

Además, como dice Fernández "la escultura fue hallada frente a donde hoy se hallan los edificios del Departamento Central, al lado sur de la Plaza", pero "según los datos que se tienen, el templo de la diosa (Coatlan) se encontraba en la parte norte del conjunto que formaba el gran centro religioso de Tenochtitlan"⁵⁸

Se ha creído, por su localización que estaba en el Templo llamado Tlillan, la Casa Oscura, el que estaba a no muy lejana distancia de donde se encontró. No hay nada que sustente esta hipótesis. En cambio Yollotlicue fue encontrada enfrente del Templo Mayor, ¿Significa esto que no estaban juntas? No. Al parecer, sus destinos tras la conquista fueron distintos. Posiblemente Yollotlicue fue parcialmente destruida, como lo fue la otra(s) escultura(s) de la serie, de la que hoy día solo se conocen dos

⁵⁶ González Torres, Diccionario de mitología y religión de mesoamérica, p.42.

⁵⁷ Nombre que alude intrínsecamente a un culto terrestre, pues Coatlan significa lugar de serpientes.

⁵⁸ Fernández Justino, Estética del arte mexicano, Coatlicue, p. 114.

fragmentos. La Yollotlicue presenta lo que parece una destrucción intencional en la cabeza y en los hombros y en otras partes menos visibles. Coatlicue en cambio esta maravillosamente conservada. Es posible que también la Coatlicue halla sido trasladada del Templo Mayor, hasta donde se encontró.

Aunque no se tengan los suficientes argumentos como para afirmar que los tzitzimime del Templo Mayor eran los mismos que esta misteriosa sene de esculturas tenemos a nuestra disposición un solo documento, valiosísimo en su genero, que demuestra con suficiente contundencia, la existencia de la llamada Coatlicue y posiblemente también la llamada Yollotlicue, en el gran Templo Mayor de Mexico Tenochtitlan, me refiero a la crónica de unos de los soldados españoles que llegaron con Cortés a esa ciudad y que fue uno de los privilegiados que subieron con ese capitán al Templo Mayor, invitados por Motecuhzoma Xocoyotzin. Andrés de Tapia es el nombre del soldado, quien describe en un texto lo que vio con sus propios ojos al subir al gran templo:

"El patio de los idolos era tan grande que bastaba para casas de cuatrocientos vecinos españoles. Enmedio de él habia una torre (el Templo Mayor), que tenía ciento trece gradas de a mas de palmo cada una, esto era macizo, e encima dos casas (teocallis) de mas altor que pica y media (aproximadamente seis metros), e aqui estaba el idolo principal de toda la tierra.

De fuera de este hueco (el teocalli de Huitzilopochtli), estaban dos ídolos sobre dos basas de piedra grande, de altor las basas de una vara de medir, e sobre estos dos idolos de altor de casi tres varas de medir, (casi dos y medio metros) cada uno; serían de gordor de un buey, cada uno; eran de piedra de grano bruñida, e sobre la piedra cubiertos de nácar, que es conchas en que las perlas se crían, e sobre este nácar pegado con betún, a manera de engrudo (hule, posiblemente), muchas joyas de oro e hombres e culebras e aves e historias hechas de turquesas pequeñas o grandes, e de esmeraldas, (probablemente jade) e de amatistas, por manera que todo el nacar estaba cubierto, excepto en algunas partes donde lo dejaban para que hiciese labor con las piedras Tenían estos idolos unas culebras gordas de oro ceñidas, e por collares cada diez o doce corazones de hombres hechos de oro, e por rostro una máscara de oro, e ojos de espejo, e tenía otro rostro en el colodrillo, como de cabeza de hombre sin carne."⁵⁹

⁵⁹ "Relación de Andrés de Tapia", Crónicas de la Conquista, México, Biblioteca del Estudiante Universitario, 1950, p. 69-70. Para mayor información ver Gurría Lacroix, Jorge, "Andrés de Tapia y la Coatlicue", en Estudios de Cultura Náhuatl, Vol. XIII p 23-34.

No hace falta una interpretación del texto. La serie de datos que otorga son contundentemente similares con la descripción de las esculturas de Coatlicue y su gemela Yollotlicue, aunque no hay ninguna otra descripción del Templo Mayor que mencione a estas esculturas.

De cualquier modo podemos considerar seriamente la posibilidad de que la escultura fuera trasladada al lugar donde se encontró, por los españoles, para despojarla de sus recubrimientos y llevar estos al Palacio del Virrey, a solo 37 metros de allí.

La Yollotlicue, quizás fue despojada de sus recubrimientos en el lugar mismo de la destrucción del Templo y por eso quedó allí, aunque esto es también solo una especulación.

Si la escultura llamada Coatlicue, la llamada Yollotlicue, y quizás aún una tercera estaban sobre el Templo Mayor, si los sendos recubrimientos que llevaban no podían pasar desapercibidos, ¿Porque lo fueron para todos excepto para Andres de Tapia?, o quizás no fueron desapercibidas y esta serie es la de los llamados tztzimize y si lo fueran ¿porque sus características no coinciden con esas diosas infernales sino por una vaga similitud? Es posible que hallan sido los sustentadores del cielo, ilhuicatziquique, que fueron elaborados durante la época de Motecuhzoma Ilhuicamina en 1454, pero entonces ¿Porque lleva la fecha 12 caña, en su espalda? Y en caso de que se tratara 1491, ¿Porque no coincide esta fecha con la consagración del Templo Mayor, como indican las crónicas? Simplemente nos hallamos imposibilitados para contestar estas tremendas y prácticamente desesperantes preguntas. Estamos entonces frente a un laberinto de posibilidades si hacemos caso a todas las especulaciones posibles.

Parece ser que el relato de Andrés de Tapia es el único que arroja una información contundente, al menos sabemos de su localización en la antigua ciudad mexicana. Nos hallamos de nuevo de donde partimos, de los únicos datos cronológicos a los que podemos tener realmente en cuenta: **la fecha uno conejo que como se verá mas adelante es 1454, pero también es la fecha mítica de la realización del mundo. Y la fecha de 1491, la que parece mas probable para la consagración de esta impresionante serie de esculturas.** A partir de esto, solo podemos decir, lo mismo que apuntó Emily Umberger,

"En resumen, parecería que la Coatlicue y Yollotlicue fueron esculpidas durante la segunda mitad del s. XV y que tal vez tomó todo ese tiempo esculpir toda la serie. La

fecha 12 caña lógicamente se referiría a un evento histórico en el año 1491, pero como esta no es una fecha altamente simbólica, pero a que evento específicamente se refiere, esto sigue siendo una pieza de rompecabezas" ⁶⁰

A mí me parece exagerada la hipótesis de que se halla tardado medio siglo en esculpir a las esculturas, pero de ese modo coinciden las dos fechas de la escultura, con las menciones que Duran y Tezozomoc hacen de la serie de los tzitzimime, hacia 1454 y después hacia 1491 cuando quizás fueran consagradas. Por otro lado, si tenemos en cuenta la diferente mentalidad indígena, es posible que se halla empleado un tiempo extraordinariamente largo en esculpir las. Por lo que la hipótesis de Umberger es muy atractiva. Aun quedarían preguntas sin responder, ¿Porque León y Gama no es mas preciso al aclarar el parecido entre la Coatlicue y la almena que se detonó en 1792? Es posible que lo hiciera, pero desgraciadamente el dibujo que realizó no existe ya La otra pregunta sin respuesta aun, es ¿Porque Duran y Tezozomoc dicen que los Tzitzimime fueron subidos al Templo Mayor en su consagración, hacia 1487, mientras que las esculturas llevan en la espalda la fecha 1491? Solo podía ser explicado como que tuvieron que ser colocadas en su sitio en el Templo Mayor aún antes de ser *totalmente terminadas*, lo cual parece muy difícil aunque no improbable al pensar en el espíritu ambicioso de un joven conquistador como Ahuizótl

En suma, **solo se puede decir que la escultura llamada Coatlicue estuvo en el Templo Mayor de Tenochtitlan posiblemente junto con la Yollotlicue e incluso otras esculturas de la serie, ya que fue así como se trabajaron esas esculturas, en serie, a juzgar por sus acabados muy parecidos y sus simbologías y tamaños casi idénticos. Estuvieron en ese lugar desde algún momento de la segunda mitad del s. XV hasta el holocausto de la conquista.**

Respecto a su fecha de realización se pueden sugerir las siguientes posibilidades:

- 1454 como fecha de realización, 1487 como fecha en la que se vuelven a montar las esculturas sobre Templo Mayor y 1491 como una fecha de algún suceso del que se carece noticia.
- -1454 como fecha de comienzo y 1491 como fecha de término de la escultura.
- 1454 como fecha de realización y 12 acatl como fecha de un significado desconocido.

⁶⁰ Umberger, Emily, Aztec Sculptures, p. 78

- Ambas fechas con significados mitológicos, 1 tochtli como creación de la tierra y 12 acatl con un significado desconocido.

Tampoco se puede afirmar categóricamente que se traten de los tzitzimime, pero no se debe descartar la posibilidad hasta que un nuevo hallazgo confirme o descarte esa idea.

CONCLUSIONES AL SEGUNDO CAPÍTULO

Para los mexicas no existía un concepto de arte como el hacer de una obra con un fin puramente estético. Para ellos, la obra estética tenía un fin totalmente religioso, lo que implicaba que fuesen piezas con un fin de utilización ritual

Los mexicas concebían a la tierra como una gigantesca entidad viva, los montes, las piedras eran entidades que compartían esa conciencia. Las piedras de las esculturas eran concebidas como entidades con un cierto grado de conciencia. Los escultores debían llevar a cabo su obra bajo estrictas normas morales dictadas por tres conceptos principales. deificar su corazón, poner en las cosas el corazón endiosado y dialogar con su propio corazón. Lo cual puede sintetizarse como una rigurosa moralidad que implicaba una introspección y una disciplina rigurosa. Las esculturas de esa forma eran concebidas como canales de comunicación con los dioses.

Las técnicas de escultura eran la percusión, la presión y el pulido, se realizaban con instrumentos de piedra cortantes, punzantes o pesados hechos de piedras muy duras. Los escultores de piedra tenían únicamente como opción la temática religiosa y si estos eran destacados en su realización podían formar parte de los escultores oficiales a servicio directo del estado.

El estado utilizaba a la escultura como potente medio de comunicación que se aunaba a la fuerza del ritual como medio de cohesión social.

La escultura llamada Coatlicue fue hallada el 13 de agosto de 1790 durante los trabajos de empedrado del Zócalo. A 37 metros del Palacio del Virrey sobre la esquina noroeste de esa plaza. Su ubicación allí puede deberse a un traslado en tiempos de la conquista, quizás para despojarla de algún recubrimiento. Fue trasladada a la Universidad Pontificia donde fue por primera vez analizada por León y Gama y donde fue objeto de culto indígena hasta que la enterraron en el suelo para que no ocurriera esto. Fue sacada definitivamente del suelo hasta una fecha posterior a la independencia

En época prehispánica la Coatlicue estuvo ligada a por lo menos dos esculturas muy similares a ella, la Yollotlicue y otra que existía de la que hoy se conocen dos grandes fragmentos (posiblemente pertenecientes a dos distintas) y se tienen noticias de una más que probablemente halla pertenecido a esta serie, que se halló en 1792 y fue detonada con explosivos.

Es muy probable que esta serie de esculturas se halla realizado en un solo taller de algún escultor de palacio, sobre ellas debieron haber trabajado quizás docenas de escultores profesionales.

Sobre las dos esculturas completas de esa serie (Coatlicue y Yollotlicue) se hallan inscritas dos fechas calendáricas, la uno conejo y la doce caña, refiriéndose probablemente a los años 1454 y 1491. No existen referencias históricas demasiado contundentes como para afirmarlo con certeza, pero es probable que esta serie de esculturas se halla denominado las tzitzimime o las ilhuicactziquique. Todo parece indicar que se realizaron con certeza en la segunda mitad de ese siglo XV. Según las fuentes los tzitzimime estuvieron desde 1487 en el Templo Mayor. De cualquier modo, se tiene una referencia histórica de que la Coatlicue y la Yollotlicue estaban muy probablemente sobre el Templo Mayor cuando los españoles llegaron.

BIBLIOGRAFIA DEL SEGUNDO CAPITULO

Alva Ixtlixóchitl, Fernando de, Obras Históricas, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1975, 2 tomos

Alvarado Tezozomoc, Fernando de, Crónica Mexicana, Editorial UNAM, 1995

Códice Aubin, manuscrito azteca de la Biblioteca Real de Berlín, Ed. Inovación, S:A:, México, versión, 1980.

Códice Magliabechiano, CI XIII, Fascimlar Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Italia, 1970.

Códice Telleriano Remensis, Fascimlar de Kingsborough, Edward King, visconde, Robert Havell editor, London, England, 1831.

De la Garza, Mercedes, Sueño y alucinación en el mundo nahuatl y maya

Duran, Fray Diego de, Historia de las Indias de la Nueva España e islas de tierra firme, DGP, colección Cien de México, primera edición 1867, edición de 1995, 2 tomos.

Fernández, Justino, Estética del Arte Mexicano, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1990

González Torres, Yolotl, Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica, Larousse, México, 1991

González Torres, Yólotl, El sacrificio humano entre los mexicas, EFE, 1995.

Leon-Portilla, La Filosofía náhuatl, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1983

Manrique, Jorge Alberto, Introducir la divinidad a las cosas. finalidad del arte nahuatl, en Estudios de Cultura Náhuatl, Vol II, UNAM, México.

López-Austín, Alfredo, Hombre Dios, religión y política en el mundo náhuatl, UNAM, 1989.

Sáenz, A. César, El Fuego Nuevo, INAH, México, 1967.

Sahagún, Fray Bernardino de, Historia General de las cosas de la Nueva España, Escrito del s. XVI, primera edición en México, 1829, Porrúa, México, Edición de 1992.

Torquemada, Fray Juan de, Monarquía Indiana, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1975, 3 tomos.

Umberger, Emily, Aztec Sculptures, Hieroglyphs and History, These for Doctorat, 1981, Michigan, Culumbia University, University Microfilms, International, 1994, USA

Vanos autores, Esplendor del México Antiguo, Centro de Investigaciones Antropológicas de México, Ed. Del Valle de México, 1959, México.

Von Humboldt, Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América, Ed S. XXI, México, 1979

CAPITULO 3

Descripción formal de la escultura llamada Coatlicue

Escultura llamada Coatlicue o la gran Coatlicue.

Según tipología del INAH

No catalogo 11-3729

No Inventario 10-115311

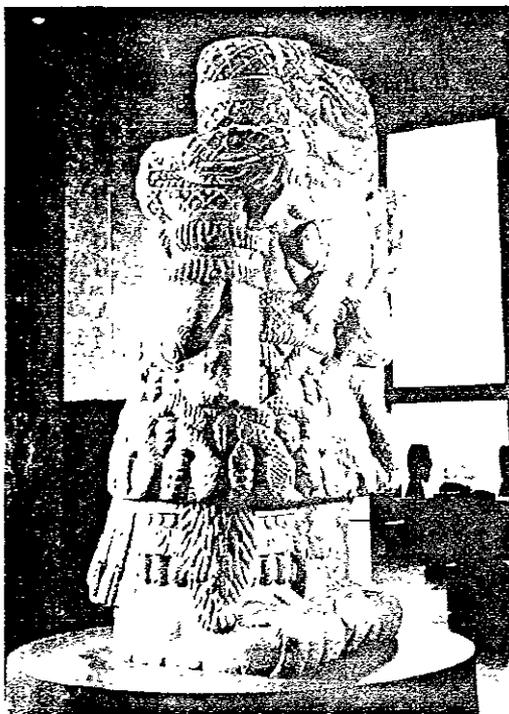


FIG. III.1 La Gran Coatlicue

3.2 ANALISIS GLOBAL DE LA COMPOSICIÓN DE LA ESCULTURA.

La llamada Coatlicue es una escultura de 2.50 metros de altura, por 1.60 de ancho en su parte mas ancha y mas alta. Esta trabajada por todos sus lados en un solo bloque de piedra. Y no tiene espacios de "aire" o negativos, ya que se trata de un bloque sólido.

Es una escultura cuya unidad es indivisible, ya que conforma una totalidad de símbolos y formas interrelacionados.

Geoméricamente se trata de una pirámide truncada, que de frente, se presenta a la vista como un prisma rectangular con una estructura media que la rebasa a los lados que conforman los brazos de la escultura.

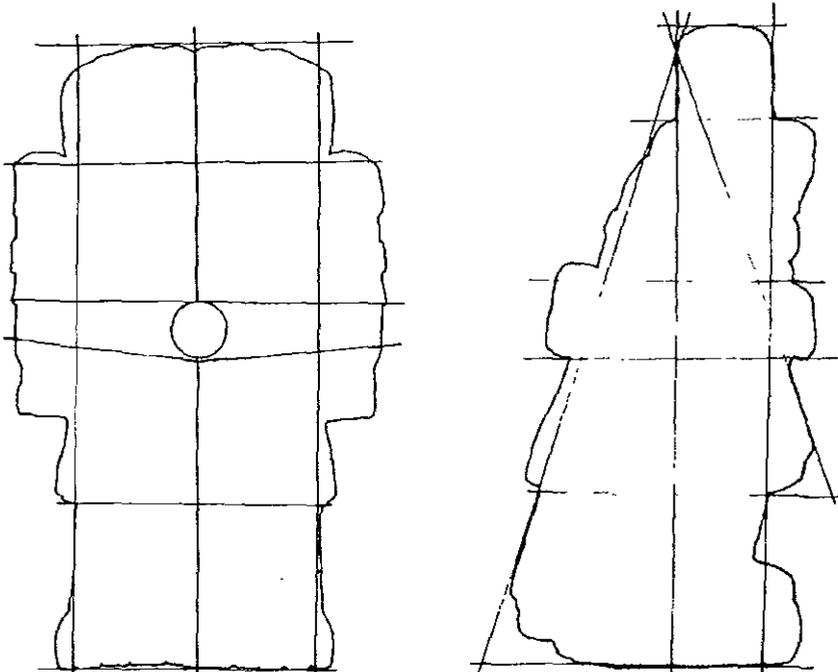


FIG. III.2 Esqueleto estructural de la llamada Coatlicue.

Si la observamos de frente o de atrás, se trata de una forma casi rectangular, dividida verticalmente en cuatro módulos también rectangulares. Estas divisiones se hallan tanto en el frente, la parte posterior como en ambos lados. Es decir que las divisiones que tienen entre sí estos módulos son bandas que circundan a la escultura.

Por el frente y por atrás se puede trazar otro eje geométrico que la divide exactamente en dos, ya que los elementos que conforman a la estructura son perfectamente simétricos del lado izquierdo y derecho de la escultura

El centro geométrico de la escultura se halla (de frente) justo en el centro de una figura craneiforme que simboliza el ombligo de la escultura.

Si continuamos observando de frente la escultura, observamos los bloques rectangulares que se hallan a los lados, encontraremos que, se conformará una división de otros cuatro módulos, esta vez, verticalmente, cuyas divisiones se hallan, entre los rectángulos que conforman los "brazos", y el eje simétrico vertical.

De este modo, nos hallamos que la escultura, vista de frente o de atrás, esta dividida geoméricamente en cuatro módulos horizontales y cuatro módulos verticales, cuya doble implicación en coordenadas tanto abcisas como ordenadas implica una tridimensionalidad geométrica. Es decir, que se está considerando, desde la estructura primordial de la escultura, un aspecto muy importante de la cosmovisión mexicana.

En el capítulo uno de esta tesis se habló de la estructura cósmica que conforma al universo según los mexicas. Los cuatro rumbos del universo, no solo en un plano bidimensional, sino, en alusión al concepto de espacio vertical. Los cuatro rumbos son cuatro rumbos tridimensionales. De la misma manera que la estructura posterior y frontal que rige la composición de la escultura.

De perfil se aprecia la estructura triangular que básicamente se trata de un triángulo rectángulo, cuyo centro de gravedad se halla en el cateto mayor del triángulo recto.

Se trata en realidad de un triángulo recto truncado, pues la parte mas alta de la escultura no alcanza el vértice entre el cateto mayor y la hipotenusa, por lo que podemos afirmar que se trata de una **escultura inscrita en una pirámide truncada que tiene un lado recto.**

El peso total de la escultura se halla apoyado en una plataforma algo menor a las medidas máximas del ancho de la escultura, pues esta base tiene 1.15 por 1.10 metros en sus máximas medidas. Puesto que el equilibrio logrado en la escultura es perfecto, esta puede sostenerse en una base relativamente pequeña.

Si se mira la estructura lateral de la pieza se puede apreciar que el peso de la escultura se halla mayormente apoyado en una línea vertical (o directriz) que está representada por el cateto mayor del triángulo rectángulo donde la escultura se inscribe. Por otro lado, la línea directriz de la hipotenusa no soporta directamente un peso, esta hipotenusa conforma con el cateto menor (la base) un ángulo de 73°

La firmeza de la base dirige el peso físico sobre la tierra de manera totalmente vertical por lo que su equilibrio es absoluto, de tal manera que el peso se distribuye gradualmente hacia la parte baja a manera de una pirámide con un ángulo recto. Existe un importante peso físico que balancea sus dos costados, lo que conforma los "brazos" de la escultura

3.2.1 CALCULO APROXIMADO DEL PESO Y VOLÚMEN DE LA ESCULTURA.

La escultura fue esculpida en una piedra llamada pórfido basáltico, roca holovidriada, es decir cuya textura contiene pedazos milimétricos de cristales.

Una piedra de densidad similar al basalto, la andestia porfídica, tiene un peso de 4,500 kg por cada dos metros cúbicos¹, es la piedra que fue utilizada en la construcción del templo de los jaguares en Malinalco. La escultura llamada Coatlicue, por otro lado, esta elaborada de una piedra también porfídica, pero de basalto, la densidad no puede variar demasiado, ambas son piedras esculpibles por los mismos materiales. De allí podemos hacer un calculo aproximado considerando la forma general de la Coatlicue, se trata de una pirámide truncada. Por lo que un volumen aproximado de la escultura de Coatlicue es de 4 60 m³ y por tanto su peso se halla alrededor de las diez toneladas

3.3 ANALISIS PARTICULAR DE LAS FORMAS INSCRITAS EN LA ESCULTURA

Han sido identificados, para mayor facilidad de este trabajo, un total de veintidós motivos o agrupaciones de motivos en la escultura llamada Coatlicue. Este análisis es el primer paso hacia la comprensión de la escultura.

3.3.1 CABEZA DE DOBLE SERPIENTE

Es una forma de prisma semi-rectangular, con ligeros abultamientos ondulantes en la parte superior de dicha forma. La textura con la que está cubierta la mayor parte de este semi-prisma rectangular es una retícula conformada por rombos, dentro de cada rombo hay un círculo dentro de otro.

Los ángulos del dicho paralelepípedo están redondeados por esta retícula y por bandas semicirculares que suavizan los Ángulos.

Si se observa la línea que divide al paralelepípedo, se verá que en el centro se halla la representación de una "lengua bífida" que se conforma de la siguiente manera: Dos

¹ Ramón Lliger, Adela, en Esplendor de México Antiguo, cap. Útiles de piedra, p 482

formas semicurvas lanceoladas, cuya parte interior se halla junta y cuyas puntas se hallan apuntando hacia afuera, la lengua sale de la boca armada de colmillos con la misma forma lanceolada, semicurva, que apunta hacia afuera. Con la diferencia numérica, ya que no son dos, sino cuatro, dos de cada lado de nuestro imaginario corte transversal a la mitad. Los colmillos son además semicilíndricos, mientras que la lengua es plana.

Los colmillos salen de la "boca", que formalmente es una línea curva cuya parte más ondulada se halla dirigida hacia arriba. Esta línea ondulada tiene gran fuerza, debido, (además de su longitud, que abarca casi toda la cabeza) al eco que presentan los labios escamados que son una banda con la misma forma que la boca propiamente dicha, solo que están divididos en escamas, formalmente están divididos en ritmos modulados que confieren gran tensión a esa parte de la cabeza.

Otros dos importantes elementos de tensión en la cabeza son los "ojos". Dada su forma circular y el ligero hundimiento sobre la superficie de la piedra y dada su disposición simétrica y central, encima de la boca aserrada, se vuelven dos importantísimos puntos de tensión a nivel de la totalidad formal de la obra.

A nivel de contenido temático también son importantes puntos de tensión, ya que es gracias a el hecho de posar la mirada sobre esos tremendos ojos, que el espectador va a percibir dos serpientes de perfil o una gran serpiente de frente, por lo que los ojos de la serpiente entran en un juego óptico muy interesante al poderse percibir como dos serpientes a la vez que como una sola.

La cabeza, en su parte ancha, presenta solamente la forma del prisma rectangular redondeado por las bandas y la superficie reticulada. De ambas caras longitudinales, la cabeza tiene una apariencia idéntica.

3.3.2 DOBLE COLLAR, UNO DE PIEDRAS REDONDAS OTRO DE GRECAS CUADRADAS

Se trata de un collar doble, es lo que representa. El collar es visible en la parte de enfrente y en la parte trasera (donde está muy deteriorado, pero se puede intuir una simetría con la parte delantera). Está formado por dos bandas horizontales divididas modularmente. En la franja de arriba los módulos son rectangulares, marcados con incisiones, lo que conforma el collar de grecas. En la franja de abajo los módulos son circulares (con el consiguiente espacio entre cada círculo), lo que conforma el collar de piedras redondas. A estos dos collares se halla unida una parte del sartal de

corazones y manos, es decir, que el collar doble parece terminar en dos de los corazones en la parte de enfrente, tratándose de los dos corazones mas pequeños.

3.3.3 PARTE VISIBLE DE SENOS FEMENINOS

Esta parte conforma el centro frontal del torso, se halla propiamente en un segundo plano, tras el sartal de corazones y manos y el cráneo. Su forma es irregular, totalmente simétrica, la superficie es lisa, sin textura, siguiendo la suave forma que representa a la división entre dos senos femeninos. Es decir que en el centro se halla un hueco vertical que divide a los dos senos. Este hueco se halla a su vez en cierto relieve, representando el hueso del esternón. La clavícula se halla también finamente dibujada y ligeramente realzada en relieve, limitando la parte superior del torso, aunque de una manera abrupta y cortante, lo que hace pensar para algunos que la figura se halla decapitada.

3.3.4 SARTAL DE CORAZONES Y MANOS

Se trata de la mas importante agrupación formal de la escultura. Las manos y corazones se hallan dispuestos del siguiente modo: Visto de frente y de arriba abajo, se alternan, corazón, mano, corazón, mano para terminar con un cráneo, esto para ambos lados, cabe mencionar que el primero de los corazones (el mas alto) es mas pequeño. El cráneo se halla entonces en el vértice inferior del sartal. En la parte de atrás de la escultura, el sartal tiene dos corazones y dos manos, y el amarre esta compuesto de un nudo decorado con bandas ondulantes y puntos, que representan corrientes de sangre. De tal manera que en su totalidad, el sartal tiene dos corazones pequeños, cuatro mayores y seis manos del mismo tamaño.

Las manos se definen formalmente de la siguiente manera. La forma total está dividida en dos partes cuya parte central (palma) es ligeramente mayor que los dedos. La división es una línea recta semicircular que recorre todo el ancho de la mano. Los dedos son formas semicilíndricas separadas entre sí con profundas incisiones. Asimismo las falanges se hallan marcadas con incisiones menos profundas. Las arrugas de las manos son también incisiones poco profundas.

Los corazones son cilindros con tendencia cónica divididos en cinco módulos, tres de ellos (los centrales) se hallan incisos, las terminaciones son redondeadas

Se crea un ritmo casi modular con los corazones y manos, además de que definen un primer plano, sobre un segundo plano que está sobre el pecho robusto.

3.3.5 BRAZOS Y MANOS EN FORMA DE SERPIENTE CON BRAZALETES

El brazo conformado por una línea envolvente que baja y luego continua con suave curva hasta estrellarse contra el bloque rectangular que hace las veces de sostén del brazo y sube en curva parabólica hasta arriba, donde irrumpe por un ritmo lineal de plumas de los brazaletes. Son dos bandas de plumas que parecen desvanecer la fuerza lineal del grueso volumen del brazo, y expanden la energía a los lados. Ritmos que concluyen una vez más en serpientes.

En el codo, círculos concéntricos, curvas con esgrafiados rítmicos concentran fuerza y señalan un punto de tensión simbólica y formal. Ya que se contrastan dos líneas importantes, el brazo curvo y el bloque vertical de piedra.

La mano-serpiente está conformada por bloques lineales lanceolados y curvas que forman colmillos o garras, este ritmo poderoso que ejercen los cuatro colmillos sobre el codo, lanzan líneas directrices hacia arriba (en la dirección de la punta de los colmillos) que denotan la fuerza de tríceps y bíceps. En el hombro, una máscara garra muy similar, apunta sus colmillos (también cuatro) hacia los otros cuatro que están en el codo (anteriormente descritos), de modo que las líneas directrices imaginarias se encuentran, chocan, confiriéndole líneas de gran fuerza en el brazo replegado.

Replegado como una serpiente enrollada, esa misma fuerza cinética, de la serpiente enrollada, se halla en el brazo.

Los brazos acaban en manos en forma de cabeza de serpiente a punto de atacar. Por otro lado, se puede decir que la tensión visual de los brazos se halla acentuada por los bloques paralelepípedos que bajan por los antebrazos formando puntos de tensión muy poderosos con las parábolas de los brazos.

3.3.6 MASCARAS DENTADAS

El motivo en cuestión se halla conformado por dos partes. Una, se trata de tres círculos concéntricos, los cuales a su vez se hallan rodeados por un semicírculo inciso en líneas radiales. La otra parte nace de un lado de esta primera parte circular, y se trata de una forma con un contorno semicircular, por un lado (el que se une a la forma circular) y un contorno irregular por el otro lado. Este contorno irregular presenta

ondulaciones en los cuales se hallan "insertadas" cuatro formas lanceoladas, con ligeras curvas que van en una sola dirección"

Este motivo se halla en los codos y hombros de la diosa, pero también se halla una variante en las garras-pies, en las cuales se hallan solamente los "ojos" de la máscara, es decir, sin la inserción de colmillos o formas lanceoladas, sino que los "colmillos" están conformados por las garras mismas de la escultura

3.3.7 CEÑIDOR DE SERPIENTE DOBLE

La textura de esta doble serpiente es la misma que la de las otras dobles serpientes que hay en la escultura, es una textura formada por una retícula romboidal con chalchihuites en el centro. La serpiente atraviesa el cráneo frontal por las sienes, y ciñe a toda la escultura en su periferia, atravesando una vez más al cráneo trasero por las sienes. Del cráneo delantero penden los extremos de la doble serpiente, sus dos cabezas descansan sobre la falda de serpientes. Formalmente el ceñidor es una banda cilíndrica y aplanada que circunda la escultura, siendo interrumpida por las formas de los cráneos, continuándose en la parte inferior del cráneo delantero, donde descienden dos formas semicilíndricas acabadas en cabezas de serpientes, estas cabezas pueden ser descritas como formas cilíndricas, ovaladas con uno de sus extremos truncados y el otro unido al cuerpo cilíndrico de la serpiente. Es importante mencionar que el ceñidor es el eje simétrico que divide en dos partes verticales a la figura de la llamada Coatlicue.

3.3.8 DOS CRÁNEOS, UNO EN PARTE POSTERIOR OTRO EN LA PARTE FRONTAL

Los dos cráneos son muy parecidos aunque no idénticos, sin embargo serán descritos como uno solo por su gran parecido.

Se hallan en alto relieve ya que sobresalen de la escultura con un volumen considerable, la forma es la de una cabeza humana, los ojos no son cuencas vacías sino ojos planos y redondos. La nariz se halla insinuada con orificios y la boca está sellada, los dientes se hallan dibujados sobre la piedra con incisiones. Son módulos que crean un ritmo de una línea ondulante. Todo el dibujo inciso sobre los cráneos es un dibujo superpuesto al volumen de los cráneos.

3.3.9 RELIEVE QUE MUESTRA UNA CAÑA Y DOCE CIRCULOS

Se trata de un pequeño relieve inscrito en la superficie inmediatamente superior al cráneo trasero, se trata de tres formas lanceoladas, dos laterales y una central, las dos de al lado se hallan ligeramente dobladas a los lados y la de enmedio recta y vertical. Sobre esta última se halla un cuadrado pequeño con un círculo enmedio. A los lados de este glifo se hallan dispuestos doce círculos pequeños con uno menor en el centro, se hallan seis, alineados horizontalmente debajo de las tres hojas, tres en el lado izquierdo verticalmente y tres en el derecho, también verticalmente.

3.3.10 FALDA DE SERPIENTES

Se trata de un complicado tejido de serpientes de cascabel. Pero no por complejo menos ordenado, la composición de ese tejido es totalmente rítmica, queriendo decir con esto que el diseño del entrelazado se repite en toda la circunferencia de la escultura. No hay ni un solo espacio en la falda que no esté ocupado por una serpiente, siempre hay una serpiente mas en el fondo. El número de cabezas es de once, y se hallan todas pendiendo en la parte inferior de la falda, igualmente los crótalos de las serpientes se hallan colgando en esa misma parte inferior alternando con las cabezas, siendo un total de doce. Los crótalos son formas cilíndricas con tendencia cónica, ligeramente aplanados y con una terminación puntiaguda, se hallan divididos en tres o cuatro módulos. Las cabezas son formas de pirámide truncada que apunta hacia abajo, sobre la cual se hallan incisas y levantadas las escamas nasales así como los redondos ojos serpentinos.

Hay mas crótalos que se hallan rítmicamente dispuestos en toda la falda, un total de 37, alternando con los ásperos cuerpos escamados de las serpientes, las escamas romboidales y suavemente redondeadas asemejan a la perfección las escamas de los ofidios que representan.

3.3.11 DIECINUEVE TRENZAS QUE SURGEN DEL CRÁNEO TRASERO

Agrupación formal rítmica conformada por líneas verticales que representan trenzas. La configuración de estas trenzas es la de dos abanicos, que se hallan superpuestos el uno del otro. El abanico inferior es mayor y tiene un total de once trenzas, siete de ellas son visibles desde la parte posterior de la escultura y cuatro mas (dos de cada lado) desde las vistas laterales. El abanico superior es menor, en el hay ocho trenzas, seis de las cuales son visibles desde la vista posterior y dos de ellas desde los lados.

En cada trenza se halla esculpido cuidadosamente el tejido del "cabello" con la típica transposición de tiras de una trenza.

3.3.12 DIECINUEVE ORNAMENTOS, UNO EN CADA PUNTA DE CADA TRENZA

Los ornamentos en la punta de las trenzas son formas semicilíndricas ligeramente achatadas cuya parte inferior se halla truncada diagonalmente. En la parte de arriba presentan cada una protuberancia en relieve cuadrada con las puntas redondeadas, en el centro se hallan cada una incisa, con una banda vertical de un lado y bandas horizontales en todo lo largo de estas formas semicilíndricas, cuyo aspecto era quizás homogéneo pero el desgaste de la escultura hace que cada una se vean distintas

3.3.13 DOS ADORNOS CON PLUMAS EN LA ESPALDA

Se trata de dos medios discos, superpuestos el uno al otro, el que se halla en la parte superior tiene en su centro un espiral pequeño en relación con la extensión del medio disco que lo contiene. Ambos medios discos se hallan incisos con líneas serpenteantes. Junto a estos medios discos se hallan figuras semicirculares en cuyo centro se halla incisa una espiral, la parte exterior de estas figuras se halla incisa con varios cortes horizontales. Del medio disco de la parte inferior, nacen dos figuras divergentes en forma de "U" en cuyo interior se halla incisa la misma forma pero mas pequeña.

3.3.14 BANDA TRIPLE DE LÍNEAS ONDULANTES, CÍRCULOS Y GRECAS EN LAS PIERNAS

Se trata de un ornamento muy similar al que lleva la diosa en el cuello (3.3.2) se trata también de una banda de grecas modulares y rítmicas que se hallan dispuestas en la periferia de la escultura, interrumpidas por ciertas formas a los lados que simbolizan plumas y por las trenzas de la parte posterior. Debajo de la banda de grecas y dispuesta de idéntica manera se halla otra banda de piedras redondas, idéntica a la que se halla también en el collar de la escultura.

Una tercer banda está formada por líneas mas o menos verticales incisas en la roca y onduladas irregularmente, algunas de estas líneas forman agrupamientos ligeramente mas realizados que las demás.

3.3.15 ORNAMENTOS CILINDRÍCOS QUE CUELGAN DE LA TRIPLE BANDA DE LAS PIERNAS

Agrupación formal rítmica en la parte inferior de la escultura.

Son formas semicilíndricas, adheridas a la forma de media elipse que representa una concentración de plumas de águila, por medio de una forma semicilíndrica de diámetro menor. La parte de arriba del cilindro del caracol (que representa poco menos de la mitad de la superficie) se halla dividida en bandas horizontales. La parte inferior presenta tres formas o tiras ondulantes, dos en los extremos, una en medio.

3.3.16 SERPIENTE BICEFALA QUE SURGE DE LA ENTREPIERNA

La *forma general* de esta parte no difiere de la forma de las piernas, al no haber espacios de aire que las separen, de tal manera que ésta serpiente está inscrita dentro del trapecioide que son las patas.

Las cabezas están dispuestas simétricamente, en la parte trasera y delantera de los pies, y en dirección paralela a estos, es decir, que sus fauces se hallan en la misma dirección que apuntan las garras de jaguar de la diosa.

En la parte trasera de la diosa lo único que se puede ver de esta serpiente bicéfala es la cabeza, mientras que en la delantera se aprecia también una parte del cuerpo, desde que sale de la falda de serpientes hasta la cabeza de serpiente. A pesar del deterioro de esta parte, aun se puede apreciar que la forma de la serpiente "baja" hacia la tierra ondulando a un lado y otro del cuerpo de la misma, dicho movimiento está apenas insinuado por líneas horizontales que dividen al grueso de la columna que representa dicha serpiente. La *textura del cuerpo* es la misma que la de las otras serpientes bicéfalas de la escultura, es decir, una retícula romboidal con dos círculos concéntricos en cada rombo.

Ambas cabezas son idénticas (lo que se puede apreciar a pesar del desgaste de la delantera), sus dientes lanceolados y curvos hacia adentro son la parte formal más eminente, ambas parecen réplicas en pequeño de las cabezas de las serpientes de manos y cabeza de la escultura.

3.3.17 PIES-GARRAS

Se trata de las dos fuertes patas de la diosa, formalmente es una forma en "L" cuya parte inferior es prácticamente rectangular, constituyendo la fuerte base en la que descansa el peso de aproximadamente diez toneladas de la escultura. Las patas se hallan unidas por la forma de la serpiente doble que al tener una forma también de "L"

constituye solo un "puente" simbólico, pero en realidad las dos patas y la serpiente tienen una única forma. Ambas patas se hallan armadas de cuatro garras cada una, las cuales son formas lanceoladas, cónicas que miran hacia abajo ligeramente hacia adentro. Habiendo una quinta garra para cada pata en la parte trasera de las mismas. La forma de la pata se transforma en "pierna" en la parte vertical de la "L", la cual, constituye una fuerte y única columna que sostiene a toda la escultura, estas patas se hallan profusamente decoradas.

3.3.18 AGRUPACIONES DE PLUMAS EN LOS LADOS EXTERNOS DE LAS PIERNAS

Esta es una forma que en su globalidad tiene una forma de "U" cuyo vértice inferior apunta hacia abajo y cuya parte más ancha se halla naciendo de la falda de serpientes, de su parte lateral, descendiendo sobre las patas. Ambas formas son simétricas a los dos lados de la escultura.

Se trata en realidad de agrupaciones de formas más pequeñas, las plumas, que cada una es una forma lanceolada y más o menos plana, que presenta cuatro o cinco incisiones verticales.

3.3.19 FIGURA ANTROPOMORFA DE DEIDAD EN LA BASE

Toda la base de la escultura presenta un bajo relieve, en el cual destaca en el centro la figura antropomorfa de Tlaltecuhlí. Dicha deidad se halla con las piernas abiertas, mostrando los pies cubiertos por sandalias de perfil, mientras que los brazos se hallan también abiertos, asimismo mostrando las manos de perfil. La figura lleva vestido el maxatl y una máscara de Tláloc, con las correspondientes anteojeras en forma de serpientes entrelazadas, orejeras redondas, bigóteras y colmillos puntiagudos apuntando hacia abajo. Lleva asimismo un collar con cinco flores con tres pétalos cada una, así como una flor en cada tobillo y una cinta en los tobillos unida a formas de abanico que parecen simbolizar caracoles. Sobre las orejeras esta grabada una figura sobre cada una, de un medio círculo con triángulos radiales que pueden evocar al sol. La cabeza del dios se halla apuntando hacia la parte trasera de la escultura, mientras que los pies apuntan hacia la parte delantera.

Faltan pag:

131 a 136

En esta concepción de espacio, existe un cuadrado con cuatro esquinas y un centro simétrico que representa el centro del mundo.

Esto podría completar la explicación de la cabeza en el sentido de una abstracción del espacio cósmico, la abstracción de Ometéotl que se genera a si mismo, genera una dualidad y finalmente genera al universo de cuatro cuadrantes, Ometéotl se ubica metafísicamente en la parte mas alta, el treceavo cielo y en el centro del mundo.

Según una leyenda cosmogénica, este concepto de doble serpiente podría estar relacionado con la realización de la tierra en manos de dos de los tezcatlípocas, Quetzalcóatl y Yayauqui Tezcatlípoca, quienes toman a Tlaltecuhlli para bajarla a la tierra y cuando se dicen el uno al otro

"Es menester hacer la tierra, y diciendo esto se cambiaron en dos grandes sierpes, de los que el uno asió a la diosa de junto a la mano derecha hasta el pie izquierdo y el otro de la mano izquierda al pie derecho"⁸,

Esta leyenda implica que en efecto los tezcatlípocas podían convertirse en serpientes, esto se debe a la amplia simbología que la serpiente tenía, pues podía simbolizar cualquier fuente de energía, ya fuera agua, viento un rayo o la tierra misma, por lo que para los mexicas la serpiente significa en primer lugar, la energía.⁹ Lo que explica porque los tezcatlípocas se trocan en serpientes para aprisionar a la deidad y crear con ella a la tierra. Esto no contradice en lo mas mínimo la hipótesis anterior de Ometéotl, en primer lugar recordemos que Yayauqui Tezcatlípoca y Quetzalcóatl son, en los mitos toltecas dioses contrarios que simbolizan así mismo a la dualidad generada por Ometéotl. Por lo que esta leyenda agrega una precisión a la hipótesis anterior: la dualidad que actúa sobre la fuerza de la tierra.

Por otro lado, en el panteón mexicana una diosa telúrica gozaba de cierta jerarquía, me refiero a Cihuacóatl Quilaztli.

"Una de las diosas de que estos naturales de esta Nueva España hacían mucho caudal era Cihuacóatl, que quiere decir mujer culebra, y decían que paría siempre gemelos o crías de dos en dos."¹⁰

Este es un dato no deja de ser interesante, ya que una serpiente pariendo crías de dos en dos, podría simbolizar a unidad terrestre (en tanto que la serpiente en este caso

⁸ Thevet, Hystoire du Mechique. en Teogonía e Historia de los Mexicanos, p. 108, Transcrita completa en la última página del capítulo 4

⁹ Arq. Felipe Solís Olguin, Subdirector de arqueología del MNA, comunicación personal.

¹⁰ Torquemada. Fray Juan de. Monarquía Indiana, Vol III, p. 98

puede simbolizar a la tierra) que genera una dualidad serpentina, es decir una dualidad terrestre. No quiero decir con esto que la cabeza de la escultura represente a Cihuacóatl, sino solo menciono que uno de los conceptos de la generación terrestre (en este caso dentro de los atributos de Cihuacóatl) es la dualidad que es generada por la unidad.

Otro de los textos antiguos que puede implicar una presencia de Cihuacóatl-Quilaztli en la cabeza de la llamada Coatlicue, es el siguiente:

"... soy Quilaztli y debéis de pensar que la contienda que conmigo tenéis, no es semejante a la que pudieráis tener con alguna otra mujercilla vil y de póco ánimo; y si así lo pensáis vivís engañados porque yo soy esforzada y varonil y en mis nombres echaréis de ver quien soy y mi grande esfuerzo; porque si vosotros me conocéis por Quilaztli (que es el nombre común con que me nombráis) yo tengo otros cuatro nombres con que me conozco; el uno de los cuales es Cohaucihuatl, que quiere decir Mujer Culebra, el otro Quauhcuahuatl, Mujer Aguila; el otro, Yaocihuatl, Mujer Guerrera, el cuarto Tzitzinichuatl, que quiere decir Mujer Infernal; y según las propiedades que se incluyen en estos cuatro nombres, veréis quien soy, y el poder que tengo, y el mal que puedo haceros; y si queréis poner a prueba de las manos esta verdad, aquí salgo al desafío."¹¹ El carácter guerrero de Cihuacóatl, en su alusión al águila y en su alusión a Tzitzinichuatl (de la misma raíz que los tzitzimime) hacen pensar de nuevo a la enigmática escultura que estudiamos.

El carácter de Cihuacóatl como diosa guerrera, pero también diosa madre, refuerza la anterior hipótesis acerca de la dualidad.

Por lo que ahora me aventuro a definir que la cabeza de la llamada Coatlicue es una abstracción plástica de la dualidad de Ometéotl, que como unidad se divide en dos seres dialécticos (la pareja dual) y esta a su vez crea a los cuatro tezcatlípocas, ya que en la cabeza, que es una unidad formal y gracias a un efecto óptico y a la conciencia de la imagen oculta (la de la parte trasera de la cabeza)

Pueden haber una serpiente (Ometéotl), dos serpientes (Ometecuhtli y Ometecihuatl) o cuatro serpientes (los cuatro tezcatlípocas). Esta abstracción que genera la unidad hacia una dualidad creadora, está presente en características de por lo menos dos deidades terrestres, Tlaltecuhlli y Cihuacóatl.

A esto le podemos agregar que la serpientes se hallan representadas con una piel que esta conformada con una retícula que conforma pequeños cuadrángulos con un

chalchihuite enmedio. A mi, la forma de un cuadrado con un círculo enmedio me remite de inmediato al quincunce o figura cuadrangular con un círculo que representaba a los cinco rumbos del universo, no me refiero a que se halla representado al quincunce sino que se ha querido hacer una abstracción de él. Además, los chalchihuites hacen indudable el carácter divino de las serpientes de la cabeza

4.1.2 2 DOBLE COLLAR, UNO DE PIEDRAS REDONDAS OTRO DE GRECAS CUADRADAS (FIG. IV.2)

Se tratan de dos bandas, una que simboliza piedras redondas, que aunque no tengan un doble círculo concéntrico (característica del chalchihuite) creo que esos círculos son atributos acuáticos. Por otro lado, la siguiente banda, la de grecas cuadradas, podría simbolizar a una serpiente en el sentido más abstracto.

Por lo cual la inclusión de ambas bandas debe referirse a mi parecer, a la fertilización terrestre.

Pero, asociado a este collar están inmediatamente después, dos pequeñas formas que a simple vista parecen crócalos de serpiente, pero si se les observa detalladamente, se verá que son " cilindros con tendencia cónica divididos en cinco módulos, tres de ellos (los centrales) se hallan incisos, las terminaciones son redondeadas."¹², lo que es, una descripción exacta de los corazones que se hallan en el sartal, solo que mucho más chicos. No hay posibilidad que sean corazones de perfil, puesto que son exactamente la misma forma que los corazones grandes.

Por lo que podemos inferir que estos corazones pequeños podrían representar a corazones infantiles.

El collar de abajo, el de piedras redondas, veamos que tiene exactamente siete piedras si se ve de frente, pero si se ve de atrás, vemos que desgraciadamente el desgaste impide ver el número de piedras que había, aunque posiblemente sean también siete, pues la escultura es muy simétrica.

Las piedras de collares que llevaban los dioses podrían simbolizar jade o turquesa, ya que las piedras verdes eran sagradas. En la iconografía de los dioses encontramos a dos de ellas que se representaban con collares de piedras de jade redondas. Tales son Chalchihuitlicue (la diosa del agua estancada) y Chicomecóatl (la diosa siete serpiente,

¹¹ Torquemada, Fray Juan de Monarquía Indiana, Tomo 1, p. 117

¹² Subcapítulo 3.3.4

diosa del maíz maduro). Sahagún describió el collar de ambas en la lista de los atributos de dioses, de Chicomecoatl:

"Tiene la cara teñida de rojo. Su gorro de papel puesto en la cabeza, su collar de piedras finas verdes, su camisa y su faldellín con flores acuáticas."¹³

De Chalchihuitlicue:

"Su cara pintada. Su collar de piedras finas verdes. Su gorro de papel con penacho de plumas quetzal"¹⁴

En este caso me inclino a pensar que el collar de siete piedras preciosas puede ser atributo de la diosa Chicomecoatl, cuyo nombre quiere decir siete serpiente.

Además existe otro dato que refuerza esta hipótesis. Chicomecoatl es la única diosa terrestre a la que se le sacrificaban niñas o adolescentes vírgenes, en el mes Huey Tozoztli.¹⁵

Durán da una detallada descripción del complejo ritual que se le hacía a Chicomecóatl, en cierta parte escribió:

"...buscaban para que representase a esta diosa una muchacha de doce o trece años, la mejor agestada que podían (...) estando junto todo el pueblo tomaban (los sacerdotes) a incensar a aquella muchacha con la solemnidad del día antes y echabanla encima de aquel montón de mazorcas, y ají, y calabazas, semillas y legumbres que allí había ofrecidas y degollabanla. (..) Acabada de morir, la desollaban, y vistiéndose uno de los sacerdotes el cuero sobre él, le vestían todas las ropas que la india había traído..."¹⁶

Como Chicomecóatl es la única diosa terrestre a la que se le ofrecía una mujer tan joven, pienso que los corazones de estas doncellas están representados en la parte del sartal que tiene este par de pequeños corazones y se halla junto al doble collarín, que en su parte baja tiene siete piedras, atributo de la misma diosa, es por ello que es muy posible que este motivo signifique la presencia de Chicomecóatl.

No ha terminado allí, sin embargo, la búsqueda del significado de este collar. Un brasero que se halla en la bodega mexicana del MNA, que "representa a un guerrero muerto"¹⁷ que sale de el pico de un águila (animal solar) posee no solo un sartal de

¹³ Sahagún, Fray Bernardino de, Historia general de las cosas de la Nueva España, Apéndice I, p. 887

¹⁴ Ibid. P. 888

¹⁵ Sahagún, Historia general de las cosas de la nueva España, Lib. II, pp. 106-107, Gonzales-torres, el sacrificio humano entre los mexicas, p. 134

¹⁶ Durán, Fray Diego, Historia de las indias de Nueva España e tierra firme, Tomo II, pp 427-429

¹⁷ Esta interpretación es la del Arqueólogo Felipe Solís, subdirector de la bodega arqueológica del MNA, comunicación personal.

corazones y manos (como se verá mas adelante) sino también un collar doble con chalchihuites y grecas tal y como el que posee la llamada Coatlicue. En realidad esto significa que aunque se hallan encontrado indicios de que este collar es una posible abstracción de Chicomecóatl, no le es exclusivo. (FIG. IV.3)

Los chalchihuites simbolizan agua, mientras que las grecas simbolizan serpientes (tierra, agua), además de que en el brasero están pintadas de azul (color de Tlaloc), lo que implica inmediatamente un simbolismo agrario, aunado a la fertilidad¹⁸.

Con esta información podemos ampliar la lectura del significado de este collar doble. Se trata de un collar no exclusivo de una sola diosa, es mas bien un elemento, asociado con la inducción agrícola, ya que representa al agua y a la tierra, es decir, la unión de ambas. En el caso de la llamada Coatlicue está asociado con Chicomecóatl, la diosa del maíz, ya que se halla en unión formal con otro elemento, los corazones pequeños del sartal que posiblemente sean la representación de los corazones de las niñas que se ofrecían a Chicomecóatl.

4.1.2.3. PARTE VISIBLE DE SENOS DE MUJER (FIG. IV.2)

La escultura presenta una parte del torso, donde se halla al descubierto el nacimiento de los senos de mujer. Si la escultura se trata de una representación terrestre, es un tanto obvio que hallemos atributos anatómicos femeninos en ella, ya que muchas de las diosas terrestres tienen atributos de diosas-madre. En especial me refiero a los senos femeninos, que simbolizan el alimento primario del ser humano, no son sin embargo los únicos atributos puramente femeninos, pues la escultura tiene falda, vestimenta puramente femenina y está pariendo a una criatura ofídica, lo cual se analizará mas adelante.

Sin embargo existe algo que a varios autores ha intrigado. En el relieve que corresponde a la clavícula, esta se recorta drásticamente para dar paso al collar de piedras redondas. Esto puede hacer pensar que la piel de mujer se halla superpuesta, es decir, que se trate de la representación de un desollamiento de mujer. La pregunta es ¿Es esto coherente?

Si se analiza lo siguiente, se puede encontrar la relación entre el desollamiento y la figura de la llamada Coatlicue.

El desollamiento humano mas importante que se celebraba en el calendario ritual mexicana era el dedicado a Xipe Tótec (el dios desollado), este se llevaba a cabo en el

mes tlacaxipehualiztli, el cual coincidía con marzo o el equinoccio de primavera. Se le rendía culto a Xipe Totec en su templo llamado Yopico, en donde se sacrificaban a guerreros que morían en la piedra gladiatoria llamada tenamacatl, y se desollaban cautivos cuya piel portaban los sacerdotes durante varios días. Esta fiesta tenía una relación muy acendrada con la primavera, pues el desollamiento simbolizaba la renovación de vida que trae esa cálida estación, de algún modo el desollamiento y el vestirse con la piel del sacrificado, era el símbolo ritual de la renovación de la capa infértil de la tierra por una nueva capa fértil.

También en este mes, se celebraba otra fiesta, en la que se hacía adoración a Coatlicue, en el templo de Coatlán. Pero era durante esta fiesta, que los sacerdotes de Xipe se quitaban la piel y la depositaban en algunas cuevas, "porque ya estaban hartos de traerlos vestidos y porque ya hedían". Y como describe Sahagún, "En esta fiesta hacían unos tamales que se llamaban tzatzapaitamali, hechos de bledos o cenizos; principalmente hacían estos tamales los del barrio llamado Coatlán, y los ofrecían en el mismo cu (templo), delante de la diosa que ellos llamaban Coatlicue, por otro nombre Coatlantonan, a la cual estos maestros de flores tenían gran devoción"¹⁹

Eso significa que el desollamiento de Xipe terminaba con la fiesta de las flores que hacían los floreros a Coatlicue, pues era durante esta que las pieles putrefactas de los muertos se enterraban en una cueva. El símbolo antes mencionado, de renovación es bastante claro, las pieles de los muertos se entierran, para dar paso a la fiesta de las primeras flores, las cuales estaba estrictamente prohibido olerlas, hasta que pasara esta fiesta, pues eran las primeras del año.

Esta parte de la historia abre la posibilidad, a que los senos flácidos de la escultura llamada Coatlicue simbolicen en realidad los senos y la piel de una mujer desollada. Gracias a las diversas fuentes del s. XVI, se conocen varios casos de rituales dedicados a diosas terrestres donde a la mujer-imágen (una mujer que representaba a la diosa) se le decapitaba y después era desollada, para que los sacerdotes de la diosa en cuestión se vistiera la piel. Tal es el caso del sacrificio antes mencionado a Chicomecoatl en el mes Huey Tozoztli, (en el que se sacrificaba a una adolescente virgen) otro caso el del sacrificio dedicado a Cihuacóatl Quilaztli en el mes Huey tecuilhuitl, a Teteo Innan, en Ochpaniztli, a Chicomecoatl en el mes Ochpaniztli, a Tonantzin llamatecuhtli en el mes

¹⁸ Arqueólogo José Luis Rojas, investigador de la colección mexicana del MNAH, comunicación personal.

¹⁹ Sahagún, Historia general lib II, p 104

Títul., Xochiquetzalli en el mes Huey pachtli²⁰ En algunos de estos casos no solo era desollada la víctima sino también se le cortaba la cabeza.

Son tantos estos ejemplos de sacrificios a mujeres-imagen, que no se puede por lo tanto decir que en la escultura se haga alusión a uno de estos sacrificios rituales de mujeres-imagen en específico. Pero al respecto, vale la pena ahondar un poco sobre el significado de esas imágenes, por lo que cito a López Austin.

"Las imágenes, en náhuatl recibían el nombre de Teteo imixiptlahuan, eran hombres poseídos por los dioses, y como tales morían en un rito renovador. La idea del ciclo calendárico, del retomo periódico en el que el poder del dios nacía, crecía menguaba y concluía, hacía necesario que en el rito que ligaba el tiempo del hombre con el tiempo mítico, el dios muriera para que su fuerza renaciera con nueva potencia. No eran hombres los que morían, sino dioses, éstos dentro de una envoltura corporal que hacía posible su occisión sobre la tierra. Si los dioses no muriesen, su fuerza descendería en una senectud progresiva"²¹.

Aunque no es posible afirmar que en efecto se trate de la representación de un desollamiento femenino, no se puede tampoco descartar esa posibilidad y de cualquier modo esto tendría una carga simbólica fuerte, al representar la renovación de las deidades terrestres, para que precisamente esas deidades telúricas no envejeciesen ni decayesen sino que conservasen su fuerza creadora. Por otro lado, es necesario decir que la flaccidez de los senos no es un signo especial en esta escultura, sino que los senos desnudos de mujer siempre eran representados en esta forma, por lo que no se puede decir que sean un indicativo de la piel de cadáver.

Formalmente el único indicio que tenemos de esa posible representación de desollamiento es el corte incisivo sobre la clavícula, dando paso a una cabeza de serpiente. En ese sentido si se podría interpretar la cabeza de serpientes como un substitutivo de una cabeza de mujer degollada, aunque las serpientes, por lo que se dijo anteriormente, no representen sangre.

Me inclino sin embargo a pensar que en efecto, se trata de una representación de una decapitación y un desollamiento de una mujer imagen, lo que implicaría que se ha tomado el momento en el que el ser humano sacrificado se funde con los atributos de la tierra creadora y dual quien ha sido identificada, según se indica claramente gracias a este motivo, con el sexo femenino.

²⁰ González Torres, Yólotl, El sacrificio humano entre los mexicas, pp. 271-279

²¹ López Austin, Cuerpo humano e ideología, p. 433

4.1.2.4. SARTAL DE CORAZONES Y MANOS.

El corazón, *yólotl*, etimológicamente se relaciona con *yolliztli*, que es vida y ambas provienen de *ollin*, que es movimiento. El corazón, esta relacionado con la vida y con el movimiento, y no solo por su carácter de músculo vital y de conferir la animación a los cuerpos, sino porque los corazones eran el alimento que el sol necesitaba para poder moverse pues en ellos residía el *teyaolía*, entidad anímica y energética del cuerpo humano que viajaba hasta donde el sol estaba, para acompañarlo y revitalizarlo. Como ya se explicó anteriormente, durante la deventración cardiaca en lo alto de los templos, los sacrificados tenían hemorragias de cinco o seis litros de sangre, la cual servía, según esta ideología, para dar de beber a la tierra y para ungir a los dioses de piedra, dándoles de comer por este medio.

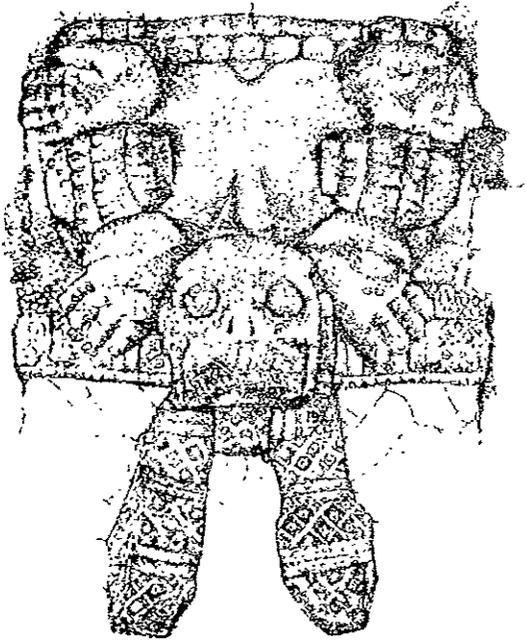


FIG IV.2 Sartal de corazones y manos, cráneo delantero y serpiente doble al cinto.

También se ha hablado de que el corazón se dedicaba al binomio *Tonatiuh-Tlaltecuhli*, el cual conformaba una mancuerna cósmica vital, mientras que la sangre contenedora

de tonalli era para Tlaltecuhlli, principalmente. También se ha mencionado que los sacrificios se dirigían a ese binomio Tonatiuh-Tlaltecuhlli, aunque se dedicaran a otros dioses.

Las manos, por otro lado, pueden significar las manos de aquel quien toma prisioneros o las manos de aquel quien es apresado y sacrificado. No hay en realidad gran diferencia en esto, los guerreros podían estar del lado de los cautivadores y después del lado de los cautivos. Tal como se muestra en un texto de los que comían carne de guerreros y los que no.

"El dueño del cautivo no comía la carne, porque hacía de cuenta que aquella era su misma carne, porque desde la hora que le cautivó le tenía por hijo, y el cautivo a su dueño, por padre, y por esta razón no quería comer de aquella carne, empero comía la carne de los otros cautivos que habían muerto"²²

De tal manera que la relación directa, a la que nos remite la imagen de un sartal de corazones y manos, es en definitiva al sacrificio humano.

Pero también podemos encontrar en las fuentes del s.XVI ciertos datos que nos pueden especificar este conocimiento.

El padre Duran habla, que en un ritual llevado a cabo en el mes Huey Pachtli (que Sahagún llama Tepeilhuitl), y en el que nunca menciona a que diosa se dedicaba "se sacaban a dos mozas doncellas, la una mayor que la otra, principales, de la línea de reyes y generación de un gran príncipe que se llamó Tezcacoatl . Al tiempo que sacaban estas muchachas, las mas hermosas que había de aquella línea, salían bailando delante de ellas todos los señores y dignidades de los templos con un disfraz particular de camisillas cortas que les daban a la cintura y unos faldellines o delantales pintados en ellos muchos corazones y manos, llevando en las manos y a cuestras jícaras grandes verdes y coloradas. Otras muy pintadas salían detrás de los que bailaban, las dos mozas muy bien vestidas y aderezadas de ropas nuevas y joyas en los cuellos"²³ Luego continua Durán describiendo que llegaban al Cuauhxicalli, (piedra donde se vertía sangre, para los dioses) donde se subían las dos mozas y cuatro sacerdotes con jícaras, cada una del color de los cuatro colores del maíz, y hacían como si sembraran arrojando el maíz, luego la gente trataba de recoger ese maíz bendito para sembrarlo. Después sacrificaban a las doncellas, sacándoles el corazón.

²² Códice Florentino, parte III, pp. 52-53

²³ Durán, Fray Diego, Historia de las indias de Nueva España e islas de tierra firme, Tomo II, pp. 436-437

En este texto es clara la relación que existe entre las danzas de los sacerdotes, sus vestimentas y el ritual que simula la siembra del maíz y si parte de esas vestimentas consistía en los faldellines pintados con corazones y manos, pues es muy probable que estén relacionados con la siembra del maíz.

Mas adelante Durán confirma lo que ya había escrito antes, pues también habla de unas "albas pintadas muy galanas, hasta los pies" que vestían los señores, "pintadas y labradas con unos corazones y palmas de manos abiertas" En la misma fiesta de Huey Pachtli.²⁴

En esa misma fiesta religiosa, veinte días antes de que se realizara el ritual de sacrificio que se ha mencionado, las sacerdotisas de Huitzilopochtli hacían una masa de maíz, la cual subían cuidadosamente al templo del dios guerrero y la ponían frente a su estatua, para que el dios diera señal de su nacimiento en la tierra. La dejaban allí, aquella masa, iban a la medianoche después para hallar allí la huella de un niño recién nacido impreso en la masa, después buscaban en la huella y en la masa algún cabello de la madre del niño, si lo hallaban quería decir que yaotzin (el príncipe guerrero) había nacido.²⁵ Las sacerdotisas buscaban en la masa el cabello de la madre de Huitzilopochtli, es decir, un cabello de Coatlicue, de tal manera que Coatlicue pare al dios de la guerra sobre una masa de maíz. Lo cual es importante porque relaciona al maíz con la guerra, recordemos que la sangre de las guerras fertilizaba a la tierra, según su concepción agraria.

Es posible que las manos y el corazón estén relacionados por lo tanto con la cosecha de maíz, es posible que se trate de una forma de pedir buena cosecha, como dice el padre Durán "las manos y el corazón pedían buena cosecha".²⁶ Y sea una forma de honrar a las diosas terrestres y especialmente a las diosas del maíz (Chicomecóatl, Xilonen, Centéotl), mostrándoles que el sacrificio de corazón a dichas diosas es para pedir buenas cosechas.

Estas manos y corazones las hallamos en dos ejemplos escultóricos mas: uno, en el llamado Tlaltecuhli del metro, que presenta cuatro manos y cinco corazones, al respecto Doris Heyden (quien hizo un estudio iconográfico de esa pieza) opina que los corazones representan los puntos cardinales y un quinto (el del vértice inferior), representa el centro del mundo además de mencionar la información de Fray Diego

²⁴ Durán, Fray Diego, Historia de las indias de Nueva España e islas de tierra firme, Tomo I, p. 116, cit Heyden Doris, Comentarios sobre la Coatlicue...pp 164-165

²⁵ Durán, Fray Diego, Historia de las indias de Nueva España e islas de tierra firme, Tomo II, p. 436

²⁶ Duran, cit por Heyden Doris, Comentarios sobre la Coatlicue.. p 165

Durán que ya ha sido proporcionada en este apartado. Otro ejemplo, (que me parece que hasta ahora no ha sido tomado en cuenta) que arrojaría una nueva información a la búsqueda del significado del sartal de corazones y manos es un magnifico brasero policromo de barro que se halla en la bodega del MNAH. En su exterior se halla modelada una imponente representación de un guerrero muerto. Quien se halla representado con su cara descarnada, que sale de un enorme pico de águila. La mano derecha la lleva levantada en actitud guerrera y en la izquierda sostiene tres escudos guerreros. Lleva un tocado que es atributo de Xiuhtecuhtli, el dios del fuego, lleva además unas orejeras en forma de manos y un sartal de dos corazones y cuatro manos. Lleva además un collarín de chalchihuites y grecas pintadas de azul celeste.



FIG. IV. 3 Brasero que representa a un guerrero muerto dentro de las fauces del águila solar, presenta un tocado que lo asocia con Xiuhtecuhtli, dios del fuego, también lleva un sartal de corazones y manos y doble collarín, ambos atributos que también presenta la gran Coatlicue. Bodega Mexica del MNA.

Este brasero proporciona una valiosa información iconográfica que relaciona al sartal de manos y corazones con los cuahteca, es decir, la gente del águila, la cual era una manera de llamar a los que morían en guerra o en sacrificio.

El brasero mismo es un poderoso objeto ceremonial, en el cual, podemos ver plasmado el ánimo guerrero y el culto al sacrificio que los mexicas profesaban.

Después de considerar la evidente relación entre este brasero del cuauhteca, el Tlaltecuhli del metro y la llamada Coatlicue, podemos afirmar que las representaciones de sartaes de manos y corazones eran algo mas que "pedir buenas cosechas", era a mi parecer, el ofrecer la vida humana en sacrificio para el alimento del binomio Tonatiuh-Tlaltecuhli, para de esta manera participar de los frutos concedidos por esa tierra y ese sol.

4 1 2.5. BRAZOS Y MANOS EN FORMA DE SERPIENTE, CON BRAZALETES

No se conoce otra escultura prehispánica que presente una sustitución de las manos por serpientes. Se trata evidentemente una serpiente enroscada, como si concentrara su fuerza en un inminente ataque.



FIG. IV.4 Brazo y mano-serpiente derechos.

Aquí hay que hacer hincapié en un hecho que se observa en la escultura: existen dos tipos de serpientes inscritos en ella. Uno es el tipo de serpientes con el que se halla "tejida" la falda, cuyas escamas son similares a las verdaderas escamas de una serpiente. Otra es el tipo de serpiente que se halla en la cabeza, en el cinto y en este caso en las manos, cuyo cuerpo no está construido por la representación de escamas sino por una "retícula romboidal" en cuyo centro se halla un chalchihuite o piedra preciosa, por lo que antes dije, me parece que cada rombo está representando el espacio terrestre con su centro vertical, pero de cualquier modo los chalchihuites le otorgan un sentido de divinidad a este tipo de serpientes, a las cuales llamaré, un tanto arbitrariamente, serpientes cósmicas.

Aunque estas y las serpientes de la cabeza tienen el mismo tipo de piel, es obvio que tienen una connotación distinta, en primer lugar las de la cabeza se hallan encontradas y ambas forman un todo integral y a la vez dipartita. Estas, en cambio, son un par de serpientes aisladas entre sí, aunque se hallan las dos en lugar de las manos y son idénticas entre sí.

Por lo que si las serpientes de la cabeza son la dualidad que parte de la unidad para disociarse, las de las manos deben de representar a esa dualidad una vez disociada. Otra diferencia es que, mientras las de la cabeza se enfrentan entre sí, creando una contradicción dialéctica. Las de las manos no se enfrentan, se hallan aisladas, forman parte de una dualidad que por el momento se halla sin contradicción, como símbolos contrarios que coexistieran en lugares separados.

En los brazos, la diosa lleva además unos brazaletes, estos se forman por dos bandas de tiras o flecos, atados por una pequeña trenza que asemeja textil o cuero. Estos brazaletes, de cuero o tiras de tela, eran utilizados por la nobleza y por la casta guerrera, pero al parecer no tienen un significado especial, más que el de jerarquía. Los encontramos también en muchas representaciones de dioses y diosas.²⁷

Estos brazaletes le dan una connotación *posiblemente guerrera* a la escultura, es de notar que las serpientes están enroscadas en una actitud que puede considerarse de acecho. A mi modo de ver estas serpientes-manos también simbolizan a la dualidad, pero los símbolos contrarios, se hallan en reposo, aunque su actitud de serpientes enroscadas que con sendos brazaletes guerreros, recuerdan que pueden pasar de la calma a la acción.

²⁷ Una descripción formal de estos atavíos se halla en El estado mexicana y sus representaciones escultóricas, tesis para licenciatura y maestría de Felipe Solís Olguín.

Por otro lado no veo ninguna especificación mas que me haga pensar que se tratan de serpientes aéreas, de agua o de tierra. Solo son serpientes cósmicas que aunque idénticas, se hallan en ese estado de disociación de independencia mutua.

4.1.2.6 MASCARAS DENTADAS

La escultura presenta, en los "codos" y "hombros", unos motivos, que anteriormente han sido llamado máscaras, pero es uno de los motivos mas controvertidos de esta escultura.

Las formas " lanceoladas, con ligeras curvas" que en la descripción formal he mencionado, pueden ser dos cosas: O colmillos o garras, por lo que la forma irregular en la que se hallan inscritas pueden ser también dos cosas: o manos o encías. Por lo tanto solo hay dos posibilidades, que dichos motivos representen garras o rostros. Por lo que Bonifaz Nuño le ha llamado a este icono, el rostro garra. El que se trate de garras, no parece sin embargo muy factible, porque dejaría afuera al símbolo circular conformado por tres círculos concéntricos, que a lo primero que remite es a un ojo. Bajo esta lógica de descripción meramente formal, existe una fuerte inclinación a considerar a este motivo no como una garra sino como un rostro o una mascara, es por ello que yo lo he llamado mascara dentada.

Este motivo lo hallamos en otras partes: Tan solo en la sala mexicana del MNA lo veremos reproducido con ciertas pequeñas variaciones en un gran número de esculturas, entre las que destacan los siguientes ejemplos: En la lengua del sol en la Piedra del Sol (Cat. 11-3290 Inv 10-1123)²⁸, codos y manos de la llamada "Coatlicue del Metro" (Cat. 10-81265) En los codos, manos, rodillas y pies de Itz'papalótl (Cat. 1140 Inv 112995). En los codos y rodillas del Tlaltecuhli "giratorio" (Cat 11-3187 Inv 46680).

El caso de la Piedra del Sol es ejemplar, pues es la única representación solar donde se halla este icono, sin embargo las otras mencionadas no son en lo absoluto las únicas representaciones de deidades terrestres que porten esta imagen, y en todos los casos de las deidades terrestres, el icono se halla también en las articulaciones de los cuerpos de las divinidades (codos, muñecas, tobillos, hombros). Es decir que están localizadas en los lugares que permiten el movimiento de las extremidades corporales.

²⁸ Las siglas MNAH significan Museo Nacional de Antropología e Historia, y la clave adjunta es el número de catálogo que le corresponde para la clasificación arqueológica del INAH.

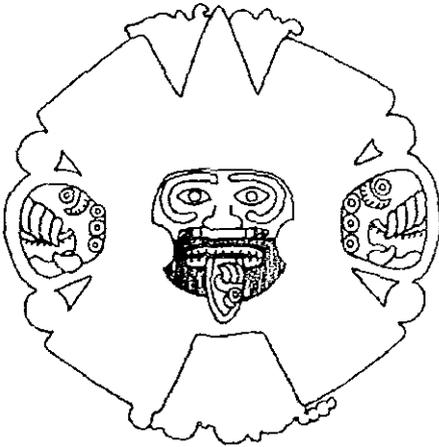


FIG. IV.5 Esquema de la figura central de la Piedra del Sol, donde se aprecian tres rostros-garra.

En el caso de la representación de este icono en la cara de Tonatiuh en la Piedra del Sol, se trata de una *representación del Nahui Ollin Tonatiuh (Sol 4 movimiento)* la boca del sol se halla abierta, de ella sale una lengua en forma de pedernal de sacrificio (tecpatl) en el centro del cual se halla el motivo en cuestión. Una vez mas se halla esa extraña relación de este motivo, con el movimiento, pero a la vez se relaciona a este movimiento con el sacrificio, pues el sol necesita de esa muerte ritual para alimentarse de corazones, mismos que se hallan representados en las manos de este sol. Las manos tienen cuatro garras, pero junto de ellas se halla lo que parece un ojo, exactamente con los mismos atributos del motivo en cuestión.

En este caso es evidente que el rostro en cuestión se fusiona realmente con unas garras, que aprisionan corazones, aunque me parece a mi que mas bien las garras toman la forma de esta mascara-dentada, símbolo aunado al sol depredador, al sol hambriento de sacrificio. El sol Nahui Ollin que necesita comer corazones para moverse. En el resto de las esculturas mencionadas, el icono se halla sobre cuerpos antropomorfos de dioses, y concretamente en las articulaciones que permiten el movimiento del cuerpo. Esto solo nos puede remitir al concepto de movimiento de los pueblos náhuas, quienes lo consideraban, como ya se ha visto, una amalgama entre el

tiempo y el espacio y era un movimiento susceptible a terminarse. Este icono bien puede tener una asociación intrínseca con el movimiento del cuerpo y del universo.



FIG. IV.6 Fragmento de una pieza que representa alguna divinidad telúrica, probablemente Tlaltecuhlli, presenta máscaras dentadas en rodillas y pies. Sala Mexica, MNA.

Volviendo a una de las representaciones de la sala mexicana del MNA, vemos que se encuentra también en muchas representaciones de deidades terrestres, esto es porque no solo se pensaba que el sol era alimentado con la energía vital desprendida del sacrificio, sino también la tierra.

Ahora, ¿Porque son mucho mas numerosas las representaciones que relacionan a este icono con la tierra que con las del sol? En primer lugar debemos tener en cuenta que al sol muy pocas veces se le representa directamente, en segundo lugar existen razones dentro del icono mismo para asociarlo mas a la tierra, por lo que se verá a continuación: Si se observan diversas representaciones del viejo dios del agua, Tláloc, encontraremos una similitud formal sorprendente entre este y la mascara-dentada en cuestión. Con la diferencia que la mascara-dentada tiene un solo ojo, y tiene una especie de "ceja" que lo diferencia. Además, en ocasiones el rostro de Tláloc parece conformarse por dos serpientes entrelazadas. El origen del rostro de Tláloc ha sido ampliamente estudiado por Bonifaz Nuño.²⁹ Quien también relaciona a la mascara-dentada con Tláloc, ese autor plantea la posibilidad de que esta mascara-dentada sea una mascara vista de perfil (por

²⁹ Ver bibliografía, Bonifaz Nuño, El rostro de Tlaloc.

lo que tiene solo un ojo)³⁰ Esto me parece demasiado aventurado, ya que la solución gráfica perspectiva no existía para los mexicas, y a Tláloc siempre se le representa de frente, pero no se debe descartar, pues existen muchas representaciones de seres de perfil. Pero a mí me parece más factible la posibilidad de que este icono sea una abstracción, que conjunte efectivamente a Tláloc, pero también al poder depredador de los animales poderosos que los mexicas solían representar (águila, serpiente, jaguar). La alusión a Tláloc es a mi parecer, bastante directa, como lo muestra el Monolito de los Cuchillos que se halla en el corredor exterior de la Sala Mexica del MNA, se trata de un gran monolito cilíndrico en cuya superficie se hallan grabados cuchillos de sacrificio con la máscara-dentada en su interior, cuando dos cuchillos se juntan forman claramente un rostro con fuerte sentido tlaloecoide.

Entonces, si este icono ha sido ya identificado como característico de representaciones de la tierra y del sol y si ha sido asociado con el movimiento del cuerpo humano y el cosmos, siendo inducido este movimiento por medio del sacrificio, ¿Que relación guarda con Tláloc?

La asociación es una vez más, bastante directa, el agua en movimiento es un fluido (energético, para los mexicas) que da vida sobre la tierra, el agua está ampliamente relacionada con la tierra, a tal grado que en muchas representaciones es posible ver fusionadas las imágenes de Tlaltecuhli, (deidad terrestre) con la de Tláloc.

Esto no es suficiente, aún no queda explicado porque se hallan estos iconos en las articulaciones de los dioses terrestres, la asociación directa con el movimiento es insuficiente. La respuesta se halla sin embargo en una leyenda cosmogénica escrita en un documento del s. XVI, en la que se describe a este icono como una característica de Tlaltecuhli, el dios de la tierra:

"Dos dioses, Quetzalcóatl y Tezcatlipoca bajaron del cielo a la diosa Tlaltecuhli, la cual estaba llena por todas las coyunturas de ojos y bocas, con las que mordía como bestia salvaje"³¹

Esto explica la aparición de este icono en Tlaltecuhli y otras deidades de la tierra relacionadas con esa divinidad, precisamente en las coyunturas, donde los mexicas consideraban tener centros energéticos importantes. Les llamaban *zazaliuhca* (el que está ligando) o *necuzalozitli* (juntura de los extremos)³² se les consideraban puntos

³⁰ Bonifaz Nuño, El rostro de Tlaloc, p.51

³¹ Anónimo, Hystoire du Mexhique, en Teogonía e historia de los mexicanos, tres opúsculos del s. XVI, p 108.

³² López Austin, Cuerpo humano e ideología, p 166

débiles por los que podían penetrar al organismo las fuerzas sobrenaturales para causar trastornos.

Dos de los textos que indican la importancia de las coyunturas provienen de fuentes del s. XVI, los cuales cito por parecerme importantes:

"Aquí se pone la ceremonia que hacían las mujeres a las recién paridas. En sabiendo que alguna parienta había parido luego todas las vecinas, y amigas y parientas, iban a visitarla para ver la criatura que había nacido: Y antes que entrasen en aquella casa, fregábanse las rodillas con ceniza, y también fregaban las rodillas a sus niños, que llevaban consigo, no solamente las rodillas, más todas las coyunturas del cuerpo, decían que con esto remediaban las coyunturas que no se aflojásen"³³

El otro de los textos es este:

Que refiriéndose a las cihuapipiltin o mujeres muertas en el primer parto se dice:

"...decían que estas diosas andan juntas por el aire, y aparecen cuando quieren a los que viven sobre la tierra, y a los niños los empecen con enfermedades, como es dando la enfermedad de perlesía (privación o disminución de partes del cuerpo) y entrando en los cuerpos humanos, y decían que andaban en las encrucijadas de los caminos, haciendo estos daños, y por esto los padres y madres vedaban sus hijos e hijas que en ciertos días del año, en que tenían que descendían estas diosas, que no saliesen fuera de casa, porque no topasen con ellos estas diosas, y no les hiciesen ningún daño, y cuando a uno le entraba perlesía u otra enfermedad repentina, o entraba en él algún demonio, decían que estas diosas lo habían hecho. Y por esto las hacían fiesta y en esta fiesta ofrecían en su templo o en las encrucijadas de los caminos, pan hecho de diversas figuras"³⁴

En base a estos textos, Matos Moctezuma considera que los rostros-garra:

"Podría ser la manera de proteger las coyunturas en contra de quienes pueden introducir por esa vía algún mal."³⁵

En el caso del primer texto no me parece tan claro que las coyunturas eran protegidas contra el mal causado por alguna entidad que pudiera entrar en por ellas, me parece que pudiera referirse a que mas bien alguna entidad podía salir de ellas.

Me refiero a que las articulaciones estaban llenas de tonalli. Aun en la actualidad, cuando se piensa que una persona ha perdido la "sombra" (cuyo descendiente conceptual es el tonalli), " la manera mas directa de comprobar si el tonalli se encuentra

³³ Sahagún, cit. por Matos, Ibid, p 33

³⁴ Sahagún, cit por Matos, Ibid. pp 33-34

en el cuerpo es observar el pulso del paciente, sobre todo el de las articulaciones "Por esta misma razón eran las coyunturas sitios propensos al ataque de fuerzas invisibles que succionaban su energía o se introducían en ellas para robar la fuerza vital de la persona.³⁵", a partir de esto puedo interpretar en el segundo texto de Sahagún que habla de las cihuapipiltin, la enfermedad de perlesía (que propiamente no es una enfermedad sino la parálisis de coyunturas) que era causada a los niños por las cihuapipiltin que flotaban atterradoramente por el aire en ciertos días, se debía a que las cihuapipiltin entraban al cuerpo de los niños a devorarles la energía de las coyunturas, lo cual debía ser un festín energético, pues las coyunturas de los niños estaban llenas de tonalli. De tal manera que me parece natural que se tomaran precauciones contra esas fuerzas sobrenaturales, como untar de ceniza las coyunturas, cuando, después del parto esas fuerzas maléficas podían acechar.

Aun entre ambos textos puede existir una relación en el sentido de que las coyunturas fungen como centros primordiales por donde fluye la energía del tonalli, los seres humanos son susceptibles a perder por esos sitios su energía tonalli, y me parece que los dioses, como las cihuateteo y también **las diosas terrestres, tienden a devorar por medio de las mismas coyunturas los tonallis de los seres humanos.**

Pienso que esta hipótesis está lógicamente relacionada con la cosmovisión, **ya que los mexicas pensaban que el movimiento de los astros se debía a la transferencia energética, es posible que pensarán que en el cuerpo humano la transferencia energética no solo se diera por medio de los alimentos, sino por medio de las coyunturas mismas, donde se produce el movimiento.**

En las coyunturas es donde Tlaltecuhlti y otras diosas tendrán estos iconos para alimentarse. Es por medio de esas coyunturas dentadas que se alimentaba de la codiciada sangre humana, que serviría como alimento para reactivar el movimiento de los astros y la fertilidad de la tierra (por eso su asociación tan insistente con Tláloc) es por ello también que en numerosas ocasiones este icono se halla dentro de un cuchillo, porque es por medio del sacrificio humano que el hombre ayudará a los dioses telúricos y al sol a renovar el movimiento del cosmos.

Son esos rostros-garra que aprisionan la energía de la sangre, es por esas coyunturas que las representaciones telúricas (solo femeninas) tienen su carácter

³⁵ Ibid. p. 34

³⁶ López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, p. 235

de devoradoras de energía, con la que posteriormente habrán de parir a los nuevos elementos vitales.

4 1.2.7 CEÑIDOR DE SERPIENTE DOBLE

La llamada Coatlicue tiene un ceñidor en la cintura que es una serpiente con dos cabezas, pues los cascabeles o colas de las serpientes no están en la parte trasera, sino solo las cabezas cuelgan de la parte delantera de la escultura. Igual que en el caso de las serpientes de manos y la cabeza, estas son serpientes cósmicas en tanto que la superficie presenta la misma característica. En este caso, las cabezas de serpiente son más pequeñas, pero si tenemos en cuenta que ninguna de las serpientes cósmicas de la escultura son del mismo tamaño, esto no representa un problema en su análisis. Es evidente que también la asocio a una abstracción de la dualidad, pero una vez más la dualidad se presenta con cierta peculiaridad. Si en la cabeza los componentes se hallaban contrariados y en las manos se hallaban disociados, aquí los componentes duales (las dos cabezas de serpientes) se hallan compartiendo el mismo cuerpo serpentino. Forman una unidad asociada.

No es la primera vez que encontramos este símbolo, la serpiente doble es un símbolo muy extendido en Mesoamérica, en el caso de la cultura mexicana se halla representada en la Piedra del Sol, en los frisos en relieve del Templo de los Guerreros Aguila, en un famoso pectoral de turquesas mexicas, pero también hallamos serpientes de dos cabezas en el área maya, en Copán y Quirigua.

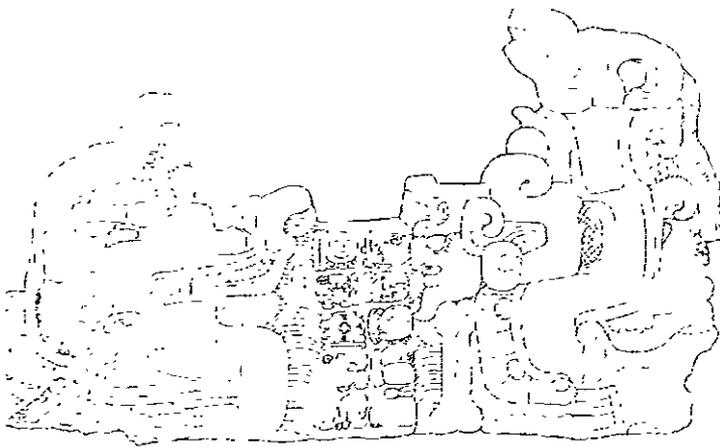
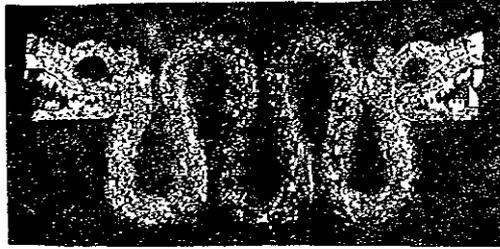


FIG. IV.7 Serpientes dobles. Una placa de mosaico de turquesa mexicana (arriba) y un altar de Copán, Honduras, ciudad maya del periodo clásico. (abajo)

Como ya se ha dicho, esta serpiente doble, símbolo dual es también símbolo de generación y renovación, de vida y de muerte. Pero en este caso, la peculiaridad es sin duda su aparente pasividad, lo cual no debe sorprender, pues si se hallan asociados los elementos duales por el mismo cuerpo serpentino, están formando una unidad en equilibrio, no en lucha, sino en calma. Es necesario puntualizar una peculiaridad de este ceñidor de doble serpiente, Atraviesa, tanto en la parte trasera como delantera a los dos cráneos que lleva la diosa. Los atraviesa a la altura de las sienes como si estuvieran en un tzompantli, y son cráneos que como se verá en el siguiente apartado tienen una connotación guerrera, mi interpretación es que la serpiente dual esta en calma

precisamente por ello, porque atraviesa a los dos cráneos de guerreros muertos, en signo de que solo la muerte florida podía darle estabilidad al universo.

4.1 2.8 DOS CRANEOS, UNO EN LA PARTE POSTERIOR, OTRO EN LA PARTE FRONTAL

Uno de ellos está en la parte central de la espalda de la y otro en el vientre, es decir que se hallan en el centro físico de la escultura.

Estos cráneos tienen varias peculiaridades, su órbitas oculares no están vacías, sino que tienen ojos. Esto tiene una explicación, ya se ha hablado antes de la creencia mexica acerca del paradero de los muertos, en el caso de los que morían de muerte natural o en la muerte florida, tenían una "sobre vida" que duraba cuatro años.³⁷ En el caso de los muertos floridos estos morían, su entidad anímica llamada teyaolía se desprendía de su cuerpo y cuatro días iba al Tonatiucalli o Casa del Sol donde moraba cuatro años. Los muertos seguían vivos durante un lapso, por eso en tantas esculturas mexicas, incluyendo esta se ha representado a los cráneos con ojos, a mi parecer. Otra peculiaridad de ambos cráneos es que están atravesados por la serpiente bicéfala del cinto, a la altura de las sienes, por donde arrojan chorros de sangre, esto se representa por dos bandas con círculos pequeños y ondulaciones, idénticos chorros han sido representados en el relieve de Coyolxauhqui que se halla en el Museo del Templo Mayor, donde se emanan de la cabeza y extremidades mutiladas.

Los chorros que emanan de las sienes de los cráneos hablan de que fueron metafóricamente atravesados, después de la muerte de los individuos, lo cual remite de inmediato a la práctica mexica de atravesar las cabezas de los sacrificados para colocarlas en el tzompantli. Al parecer esos sacrificados podían ser guerreros pero también esclavos, las cabezas eran trofeos con poderes mágicos³⁸, posiblemente derivados de que *la cabeza era considerada como el primer punto de residencia del tonalli, en el cuerpo.*

Es clara la relación que existe entre los dos cráneos de la escultura llamada Coatlicue y los tzompantli mexicas. Por otro lado es importante la ubicación corporal de los cráneos, en la mitad del cuerpo, uno de ellos sobre el ombligo, xititl, el cual era considerado como el principal centro de percepción del cuerpo

³⁷ Subcapítulo 1.5.1

³⁸ González Torres, El sacrificio humano entre los mexicas, p 280-284, Duverger, la flor letal, p. 167-170

humano³⁹. La ubicación formal del cráneo delantero sobre el cuerpo de la llamada Coatlicue, puede interpretarse de la siguiente manera: La muerte florida sobre el principal órgano perceptivo, la conciencia de la muerte en el centro de la concepción mexicana del ser humano.

4.1.2.9 RELIEVE QUE MUESTRA UNA CAÑA CON DOCE CIRCULOS

En la posición actual de la escultura, es muy difícil de ver este relieve de aproximados veinticinco centímetros de largo que se halla inmediatamente arriba del cráneo trasero de la escultura. Allí está grabado el glifo ácatl, es decir, caña, y un agrupamiento de chalchihuites dispuestos seis en un alineamiento horizontal bajo la caña, tres de cada lado de la caña, haciendo un total de doce. Esto es claramente una fecha calendárica, es doce caña.

Aunque se acostumbraba en ocasiones marcar la fecha del día de nacimiento del dios en la escultura que lo representara, en este caso esa posibilidad es muy poco probable ya que no se conoce ningún dios que tenga marcado ese día como el de su nacimiento. Aunque cabe la lejana posibilidad de que la llamada Coatlicue se trate en realidad de algún dios hasta ahora desconocido o alguno cuya fecha calendárica se desconozca y sea precisamente esa.

Por otro lado, se conocen algunos casos, en arquitectura en los que se ha grabado la fecha de terminación de cierta estructura. Es aparentemente más probable esta posibilidad, de que se trate de una fecha que conmemore la consagración o término de esta escultura. El año doce caña puede corresponder, a 1439 o 1491. Las hipótesis al respecto se hallan planteadas en el subcapítulo 2.3.

4.1.2.10 FALDA DE SERPIENTES

Es el motivo más conocido de la escultura, de donde proviene su actual nombre, Coatlicue, quiere decir falda de serpientes.

En efecto, Coatlicue está claramente representada en la escultura, la diosa madre de los astros, de la luna, Coyolxauhqui, de las estrellas del sur o Centzon Huitznahua y sobre todo del dios guerrero Huitzilopochtli, quien está asociado con el sol Tonatiuh, es de suponer que Coatlicue al ser la madre del numen principal mexicano, se convierte en una de las diosas más importantes.

³⁹ López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, p. 214



FIG. IV.8 La Coatlicue de Cozcatlán es una de las representaciones típicas de esta diosa. Sala Mexica del MNA.

La presencia de la diosa Coatlicue en la escultura es indudable, pero no necesariamente quien proporciona la identidad de la escultura. Pero por lo mismo considero necesario un resumen de los significados relacionados con dicha diosa. Coatlicue significa la falda de serpientes, y esto, en primera instancia solo implica que se trata de una diosa que porta una falda hecha con serpientes. Pero se debe tener en cuenta que la serpiente es un animal relacionado siempre con la tierra y sus atributos de fertilidad. Por lo tanto justo es afirmar que Coatlicue tiene falda de tierra.

Coatlicue es diosa-tierra, madre y por tanto generadora del sol, la luna y de las estrellas, que están simbolizados por Huitzilopochtli, Coyolxauhqui y los Centzon huitznahuas, respectivamente, dentro de la mitología azteca, existe una leyenda, que es donde Coatlicue genera al dios sol-guerrero, Huitzilopochtli, esto ocurre en Coatepec.

"...Junto a la ciudad de Tulla (...) hay una sierra, que se llama Coatepec, que quiere decir en el cerro de la culebra; en este hacía su morada una mujer llamada Coatlycue, que quiere decir faldellín de la culebra..."⁴⁰

Torquemada, Sahagún y el Códice Chimalpopoca cuentan prácticamente la leyenda de la misma forma.

^{40:10} Torquemada, Fray Juan de, Monarquía Indiana, Vol. III, p.72

Coatlícue barría en un templo ubicado en la cima de Coatepec, cuando un plumón de colibrí le cayó del cielo. Entonces ella la guardó en su falda, con lo que quedó preñada. Sus hijos, Coyolxauhqui, la luna y los Centzon Huitznahua, las cuatrocientas estrellas del sur, se indignaron al verla así "Como vieron los dichos indios Centzonhuitznahua a la madre que ya era preñada se enojaron bravamente diciendo: ¿Quién la empañó que nos infamó y avergonzó? (...) Y la hermana que se llamaba Coyolxauhqui decía: hermanos, matem os a nuestra madre porque nos infamó, haciéndose a hurto empañado"⁴¹. Coatlícue se enteró de los planes de sus hijos y se atemorizó, pero entonces escuchó una voz de su vientre, la de su futuro hijo, que le decía que no tuviera miedo.

Coyolxauhqui y los cuatrocientos Huitznahua, se pusieron sus atavíos de guerra, se trenzaron los cabellos y tomaron sus rodela s y macanas, dispuestos a matar a su madre.

Uno de los centzon Huitznahua, uno llamado Quauitlicac, era traidor a sus hermanos, entonces iba con Coatlícue y avisaba a su hijo *non-nato*, lo que los huitznahuas hacían. "Y después de haber acabado el consejo de matar a la dicha Coatlícue, los dichos indios Centzon Huitznahua fueron a donde estaba su madre Coatlícue, y delante iba la hermana suya Coyolxauhqui y ellos iban armados con todas armas y papeles y cascabeles, y dardos en su orden"⁴² Mientras tanto, aquel espía Quauitlicac le avisaba al *non-nato* cada movimiento del ejército de hermanos. Una vez que estos llegaron al cerro de Coatepec, nació inmediatamente de las entrañas de Coatlícue, el dios guerrero Huitzilopochtli, quien tenía la pierna izquierda muy delgada, ambos muslos pintados de azul, así como los brazos y rostro. En la cabeza traía una pluma pegada, y venía armado con un dardo azul y un dardo "y el dicho Huitzilopochtli dijo a uno que se llamaba tochancalqui que encendiese una culebra hecha de teas que se llama xiuhcóatl"⁴³ Huitzilopochtli lanzó dicha "serpiente de fuego" sobre Coyolxauhqui, decapitándola. El cuerpo de la diosa lunar se desbarrancó por el cerro de Coatepec, cayendo desmembrada y esparcida. Inmediatamente Huitzilopochtli se puso a luchar contra sus hermanos, venció los y esparció los, las cuatrocientas estrellas surianas, no pudieron hacerle nada a Huitzilopochtli, quien los mató a casi todos, haciendo huir a los pocos que quedaron, les quitó sus armas y rodela s y salió victorioso, habiendo salvado a su madre Coatlícue.

⁴¹ Sahagún, Historia general de las cosas de la Nueva España, Lib. III p,191

⁴² Ibid., p 192

El mito del nacimiento de Huitzilopochtli encierra significados intrínsecos como la supremacía solar sobre los demás astros, así como la heroicidad azteca guerrera. Por otro lado, encontramos en este texto la importancia fundamental de Coatlicue en el panteón azteca. Es generadora de los astros, es madre del dios principal mexicana, por lo tanto su figura no solo se relaciona con la tierra sino también con la guerra. Pero si Coatlicue, es también madre de los cuatrocientos huitznahuas o estrellas del sur y de Coyolxauhqui, la diosa lunar, entonces se relaciona con el movimiento del cosmos. **Coatlicue, la de la falda de serpientes, es el centro del cosmos, en el sentido de generación. Pero Coatlicue no solo es la generación de los astros y una figura terráquea, pues en la leyenda que antes se citó, la muerte la amenaza, los astros nocturnos (luna y estrellas) amenazan con la destrucción de la tierra y el sol, el sustento y la luz vital. Entonces hallamos la lucha entre partes contrarias, los astros nocturnos, tratando de asesinar al sustento y a la luz, finalmente son esa luz y sustento los que triunfan sobre las fuerzas provenientes de la noche, para reinar sobre el pueblo mexicana. Huitzilopochtli se alza como el principal dios mexicana, habiendo derrotado a sus hermanos, Huitzilopochtli es la luz y el calor solar, que en nombre de su madre Coatlicue (por lo tanto creadora de la luz y el calor solar) derrota a los personajes nocturnos: la Luna y las estrellas del sur. (En otro episodio de la mitología mexicana, que ya se ha mencionado antes, el sol Huitzilopochtli manda a sus guerreros quienes derrotan también a las estrellas del norte, los Centzon Mimixcoa)⁴³. Coatlicue es por eso, no solo dadora de vida de los astros, sino es también mortífera. Sin llegar a ser una deidad de la muerte como erróneamente se le ha considerado en ocasiones.⁴⁵**

En este respecto, en la naturaleza cósmica y ambivalente de Coatlicue (dadora de vida del sol y dadora de vida de los astros nocturnos) la hace estar íntimamente ligada al ciclo natural día-noche y a los demás ciclos astrales, como las estaciones del año. Es por lo tanto intrínseca a ella, la idea de renovación.

Para afirmar eso se tiene un fundamento, además de que Coatlicue crea a los seres de la oscuridad para después destruirlos tangencialmente, por medio del poder de su hijo Huitzilopochtli, observamos que también las fuentes del s. XVI nos dan datos adicionales. En el mes tlacaxipehualiztli, que coincidía aproximadamente con marzo, se hacían las fiestas celebradas para Xipe Totec, el dios desollado, el dios de la primavera,

⁴³ Ibid., p 192

⁴⁴ Ver subcapítulo 1.5 de esta tesis.

de la renovación. Ciertos sacerdotes se vestían con las pieles de las víctimas sacrificadas en su honor, y duraban con aquellas pieles muchos días. En este mismo mes se hacía la fiesta de Coatlicue.

Sahagún y Torquemada afirman que era la diosa de los floristas, porque eran precisamente ellos quienes participaban más activamente en esta fiesta.

"Los oficiales de las flores, que se llaman Xochimanques, hacían fiesta en este mes a su diosa, llamada Cohuatlicue o Cuhuatlantona, ofreciéndole grandes presentes y dones y muchas flores y ramilletes, hechos con *muchísima curiosidad y variados con diversidad de flores*, que aun los que ahora se usan, con no ser tales los oficiales que los hacen, como los pasados, son de mucha admiración. Este sacrificio se hacía en el templo y cu, llamado Yopico, en el cual templo había una cueva en el cual echaban todos los pellejos de los difuntos que fueron muertos y desollados, en el mes antes, a honra de Xipe; los cuales habían traído vestidos los sátrapas y ministros de aquel demonio, todos aquellos días."⁴⁶

Yopico era el templo dedicado a Xipe Totec, y es muy significativo el hecho de que también en ese templo se celebrara la fiesta de las flores a Coatlicue.

"Diosa de las flores (Coatlicue) tenía templo en México llamado Yopico, en el cual le hacían fiesta los xochimanques o floreros en el mes tercero que caía en la estación de la primavera. Entre otras cosas le presentaban ramilletes de flores curiosamente compuestos."⁴⁷

Igualmente significativo es que los sacerdotes de Xipe, desecharan las pieles de las víctimas desolladas, justo durante la fiesta de Coatlicue, desechando precisamente las pieles putrefactas durante la fiesta que se hacía a la renovación de las flores.

"Estas flores que se ofrecían (a Coatlicue) eran como primicias, porque eran las primeras que nacían en aquel año y nadie osaba oler flor ninguna de aquel año hasta que se ofreciesen, en el templo ya dicho (Yopico) las primicias de las flores."⁴⁸

Esto afirma la idea de renovación, la idea de destrucción de la fuerza oscura (luna y estrellas) y la destrucción de lo simbólicamente putrefacto (las pieles de los muertos sacrificados) para dar paso a la belleza sutil de las primeras flores del año, hijas del Sol-Huitzilopochtli.

⁴⁵ La placa explicatoria del Museo de Antropología la ubica como deidad de la muerte y de la vida.

⁴⁶ Torquemada, Fray Juan de, *Monarquía Indiana*, Vol. III., p.368

⁴⁷ Clavijero, Francisco Javier, *Historia antigua de México*, Lib. VI, p.157

⁴⁸ Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, lib.II, p.104

Pero Coatlicue también está relacionada con otras deidades, tales son las deidades del maíz, relación evidente, por ser una diosa terrestre, recordando que el sustento básico para los pueblos náhuas era precisamente el maíz

Los sacrificios humanos ofrecidos a Coatlicue se realizaban en el siguiente mes a la fiesta de las flores, es decir en el mes Tozoztli, mes dedicado al culto a Centéotl y a Chicomecoatl, ambos dioses del maíz.

A Coatlicue se le sacrificaban mujeres-imagen, es decir, mujeres que seleccionaban para representar a dicha diosa, a las cuales se les extraía el corazón.⁴⁹

También se le ofrecía otro sacrificio en el mes Quecholli, mes dedicado principalmente a Huitzilopochtli, lo cual no debe sorprender, ya que Coatlicue es la madre de ese dios guerrero. A estas víctimas se le ofrecían mujeres-imágen las cuales eran golpeadas en la piedra sacrificial y luego degolladas. Dicho ritual se llevaba a cabo en el templo de Tlamatzinco.⁵⁰ donde se celebraba la fiesta para el dios Tlamatzincatl, que quiere decir el pequeño cazador y es nada menos que uno de las advocaciones de otro gran dios mexica: Tezcatlipoca.⁵¹

Aquí, la relación que existe entre Coatlicue y Tezcatlipoca es difícil de comprender, pero recordemos que Tezcatlipoca, dios nocturno supremo, dios de lo invisible y de los destinos fatales, influye en el "lado oscuro" de muchos dioses incluyendo a Coatlicue. En el texto de Sahagún, encontramos una relación que no deja de sorprender, pues también se le asocia con Mixcóatl, serpiente de nubes, dios proveniente de las llanuras del norte, asociado con la Vía Láctea y dios de la caza para los náhuas y para los chichimecas.

Sahagún relata uno de los sacrificios que se hacían en ese mes Quecholli. En el templo, de Tlamatzincatl o Tezcatlipoca:

"Otros dos esclavos que mataban a honra del dios Mixcóatl y de su mujer que se llamaba Coatlicue, comprábanlos los calpixques (tratantes de esclavos). Allende de estos hombres que mataban a honra de Tlamatzincatl, mataban muchas mujeres de las cuales llamaban Coatlicue, y eran sus mujeres de Tlamatzincatl y de Izquitécatl; también a esas mujeres las componían (ataviaban) con sus papeles"⁵²

Según el mismo fraile, a los esclavos o xochimiquime, los hacían velar toda una noche y después quemaban sus pertenencias, las mujeres-imagen quemaban sus joyas. Los

⁴⁹ González Torres, Yólotl, El sacrificio humano entre los mexicas, cuadro I, p 134

⁵⁰ *Ibid.*, p 136

⁵¹ González Torres, Yólotl, Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica, p. 176

⁵² Sahagún, Historia general de las cosas de la Nueva España, Lib.II, p.141

hombres eran atados de pies y manos a un tronco (como animales) y eran conducidos tanto al templo de Tlamatzincatl (advocación de Tezcatlipoca referida a la caza) y también al templo de Mixcóatl (dios mayor de la caza). Por lo que necesariamente se relacionaba a Coatlicue con la cacería, lo cual no deja de sorprender, pero es igualmente comprensible al darse cuenta de la relación entre el sustento, el movimiento de los ciclos astrales y la tierra.

Sahagún habla del sacrificio ritual de las mujeres-imagen de Coatlicue.

" A las mujeres matábanlas en otro cu que llamaban Coatlán (templo de Coatlicue) antes que a los hombres, y las mujeres cuando subían las gradas unas cantaban y otras gritaban, y otras lloraban; iban llevándolas por los brazos algunos hombres porque no desmayasen, y después que las habían muerto no las arrojaban por las gradas (como a los hombres), sino descendíanlas rodándolas poco a poco

Estaban abajo, cerca del lugar donde espetaban cabezas, dos mujeres viejas que llamaban teixamique; tenían cabe sí unas jícaras con tamales y una salsa de molli en una escudilla, y en descendiendo a los que habían muerto, llevábanlos a donde estaban aquellas viejas, y ellas metían en la boca a cada uno de los muertos cuatro bocadillos de pan, mojados en la salsa, y rociábanlos las caras con unas hojas de caña mojadas en agua clara; y luego les cortaban las cabezas los que tenían cargo de esto y las espetaban en unos varales, que estaban pasados por unos maderos como en lancera⁵³ Este sofisticado y sangriento rito, se hacía en Coatlán para la diosa Coatlicue. Se ignora si las cabezas de las mujeres-imagen eran comidas por los sacerdotes, lo cual pudiera ser creíble , ya que se les agregaba salsa de mole y pan. En todo caso esta forma de decapitación tiene que ver directamente con la iconografía con la que se representaba a Coatlicue, pues se le solía representar con la cabeza descarnada.

En lo que respecta al aspecto que Coatlicue tenía en las representaciones iconográficas, tenemos, el texto de Sahagún en donde describe sus atavíos:

En este texto se menciona otro nombre de Coatlicue, que es en realidad una de sus advocaciones, iztaccihuatl, la mujer blanca.

"Atavío de Coatlicue-Iztaccihuatl

Su pintura facial de greda Tiene puesto su capacete de plumas de águila. Su camisa blanca, su faldellín de serpientes. Sus sonajas, sus sandalias blancas.

⁵³ Ibid, p 142

Su escudo con plumas de águila, su bastón de serpientes.⁵⁴

En este texto podemos encontrar similitudes con el atavío de Cihuacóatl, en cuanto a las camisas blancas, los bastones de sonajas, escudos y tocados con plumas de águila, aunque una vez mas no existe una relación directa con la escultura a excepción de la relación indiscutible con la falda de serpientes.

Hasta ahora se han visto las relaciones de Coatlicue con sus hijos, es decir Coyolxauhqui, los Centzon Huitznahuas y Huitzilopochtli, asociándose directamente a la generación y el movimiento de los astros y además con el concepto de renovación de la vida, encarnado con la relación que mantenía con Xipe Totec, dios de la primavera y a su propia imagen como diosa que pare a los astros que habitan la oscuridad, para que después su hijo Huitzilopochtli los mate, marcando así la preponderancia del sol sobre la oscuridad, lo cual parece muy natural si consideramos que los mexicas se consideraban a si mismos, los hijos del sol.

Sin embargo, si observamos la escultura y la comparamos con el atavío característico de Coatlicue, veremos que en realidad el único atributo que presenta la escultura que la relaciona con Coatlicue es precisamente la falda de serpientes.

En base a lo anterior, me aventuro a plantear una hipótesis del significado de la falda de serpientes.

⁵⁴ Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, apéndice I, p. 889

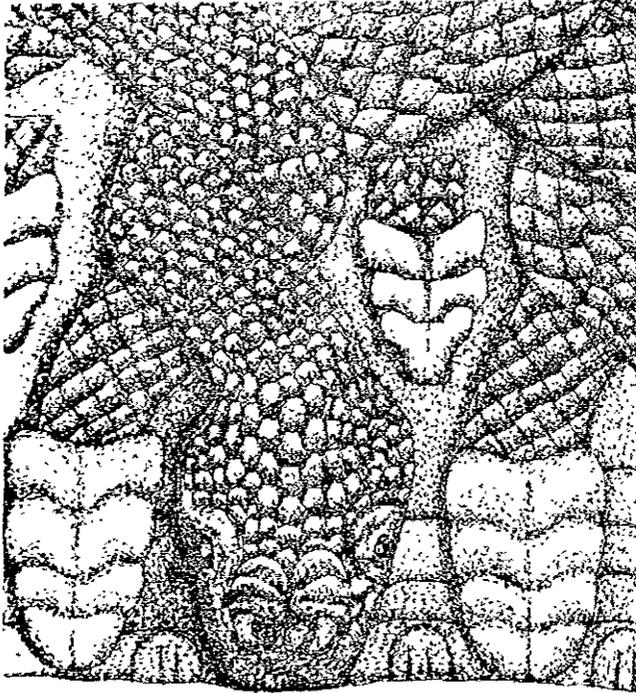


FIG. IV.9 La falda de serpientes en la llamada Coatlicue.

Se ha dicho que la serpiente *per se*, significa energía, en la ideología mexicana.⁵⁵ También se ha dicho que puede tener un carácter aéreo, acuático, terrestre o cósmico como las antes vistas en las manos, cinto y cabeza de la escultura. En cambio las serpientes que están tejidas en la falda de la llamada Coatlicue, son distintas, en primer lugar son mas pequeñas que las que hasta ahora se han visto y en segundo lugar la piel tiene escamas comunes en lugar de la retícula romboidal con el chalchihuite, además estas tienen sendos crócalos que las definen totalmente como serpientes comunes de cascabel. Esto tiene importancia primordial, porque se trata entonces de serpientes terráqueas sin lugar a dudas. Por otro lado estas se hallan entretrejidas con orden simétrico, de tal manera que se alternan, en el inferior de la falda, una cabeza que

⁵⁵ Mtro. Felipe Solís, comunicación personal.

cuelga con un crótalo, bajo una sucesión que alcanzará el número de veinte unidades, diez crótalos y diez cabezas, además en la parte central de la falda se observan mas de treinta crótalos que se dejan ver en el tejido intrincado de la falda, quiero resaltar el orden en el que se encuentra el tejido, no hay ningún crótalo, ninguna cabeza, ni ningún cuerpo de serpiente que se halle en distinta disposición de los otros.

Esto es importante por lo siguiente:

Las serpientes son entonces un símbolo de la energía terrestre, energía que se halla impecablemente ordenada. Lo que a mi parecer hace sin duda alusión a los componentes de la tierra en equilibrio.

Otra observación me parece pertinente: las serpientes representadas en esa falda son de cascabel, esas especies de serpientes tienen un crótalo caudal que cada año *incrementa uno de sus anillos concéntricos* que la forman, también, esas serpientes cada año cambian de piel. Esto me parece importante ya que el concepto de renovación es de vital importancia para los mexicas, los dioses se renuevan cada año, especialmente aquellos que tienen que ver con el poder de la tierra como sustento agrícola, como se ha visto con anterioridad en la relación entre Xipe y Coatlicue en los rituales de renovación.

De tal manera que las serpientes de cascabel en esta falda tienen esa especificación, simbolizan la energía terrestre, equilibrada, dirigida al sustento humano, de aquí su relación en rituales con diosas como Xilonen.

Aquí no encontramos contradicciones entre las cabezas de serpiente, todas apuntan con sus hocicos hacia abajo, hacia la tierra, lo mismo que las puntas de los cascabeles. No encontramos posiciones de ataque ni que compartan los mismos cuerpos, son todas, energías individuales que se hallan sin embargo entrelazadas en equilibrada y calma composición, ya que no hay puntos especiales de tensión, sino suaves líneas serpentinales que se entrelazan. **En ese sentido de la interpretación, puedo decir que con la falda de serpientes se ha representado en la escultura la presencia de la diosa Coatlicue, (sin que sea esta su identidad global), ya que esa diosa en su sentido mas esencial simboliza la energía terráquea en equilibrado orden cósmico.**

4.1 2.11 DIECINUEVE TRENZAS QUE SURGEN DEL CRÁNEO TRASERO

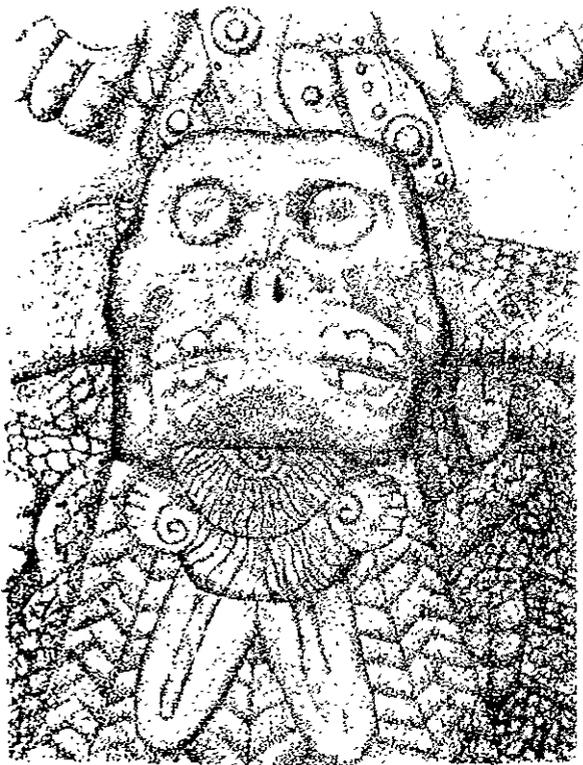


FIG. IV.10 Cráneo trasero y trenzas con adorno de plumas que surgen de él.

En la parte trasera de la escultura, a la altura de la falda, existen dos "abanicos" de trenzas, el primero de esos "abanicos" nace del cráneo que se encuentra en el cinto, estas primeras nueve trenzas terminan cada una en lo que parecen ser caracoles. Debajo de los "caracoles" existe una segunda capa de trenzas que en esta ocasión son once y terminan igualmente en "caracoles". Son en total diecinueve.

Me parece enorme el error de apreciación de Fernández²¹ y de Bonifaz Nuño²² que por decir lo menos, son quienes han publicado trabajos mas completos sobre la iconografía de Coatlicue, ambos afirman que en la escultura hay trece trenzas, es cierto que si se ve totalmente de frente se verán trece trenzas, pero solo hay que girar unos cuantos grados hacia un lado para observar que los "abanicos de trenzas" no son planos sino que son prismas y que en ambos lados hay mas trenzas (seis mas) haciendo un total de diecinueve en los dos abanicos.

Anteriormente se ha visto que las trenzas surgidas en un abanico o de un doble abanico (como este caso) son atributos de por lo menos 18 representaciones de Tlaltecuhltli, las que Matos Moctezuma ha definido como "antropomorfas femeninas" y "zoomorfas femeninas" las cuales ese autor ha definido como representaciones femeninas que se hallan boca arriba en posición de ser fecundadas o de parir²³ esto es importante ya que puede implicar que también la llamada Coatlicue se trata de una deidad femenina, relacionada con la reproducción y la maternidad, cosa que ya se sabía por la interpretación de otros atributos. Las trenzas también se hallan en por lo menos tres representaciones de Itzpapalótl.

Dos de ellas en el Códice Telleriano Remensis y una mas en una escultura que se halla en la sala mexicana del MNA.

²¹ Fernández Justino, *Estética del Arte Mexicano*, Coatlicue, p. 130

²² Bonifáz Nuño, *Escultura Azteca*, p. 113

²³ Subcapítulo 4 8.1, cito a Matos Moctezuma, el señor de la tierra: Tlaltecuhltli, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, No. 27, pp 15-37



FIG. IV.11 Representación de Itzpapalótl en el Códice Telleriano Remensis.

Ahora trataré de encontrar el significado de este motivo:

Las trenzas eran utilizadas por las mujeres, corrientemente, y solían atarlas alrededor de la cabeza²⁴, los hombres utilizaban en ocasiones mechones de cabello que indicaban rangos militares o administrativos, los cuales podían al parecer ir trenzados.

"Los tres llamados Cuauhnochtli, Tlacateccatl y Tlacocheccatl, (capitanes de los sectores militares en los que estaba dividida Tenochtitlan) que estos eran señalados quachic (rango que indicaba valentía), y por su alto valor traían el cabello trenzado con un cuero colorado, detrás del colodrillo"

Los otros eran llamados otomi, (rango militar) los que también traían un manojo de cabello trenzado en el colodrillo¹²⁵

Los sacerdotes también se peinaban con dos largas trenzas cuando recibían a un ejército victorioso.²⁶

Y finalmente, en cuanto a las diosas no es un peinado habitual, de hecho a la única que se le representaba con trenzas en la cabeza es a Chalchihuitlicue²⁷ (A Tlaltecuhli e Itzpapalótl son un caso a parte ya que sus trenzas salen del cráneo que llevan en la espalda, no sobre la cabeza de la diosa)

²⁴ Piño Longe Virve, El peinado entre los mexicas, formas y significados p. 318

²⁵ Alvarado Tezozomoc, Crónica Mexicana, p. 24

²⁶ Piño Virve, El peinado entre los mexicas, formas y significados, p. 320

²⁷ Piño Virve, El peinado entre los mexicas, formas y significados, cuadro 5

De tal manera que en los atavíos de las diosas no podemos encontrar un significado, Chalchihuitlicue es una diosa que no se halla directamente emparentada con la llamada Coatlicue.

Entre los mexicas, encontramos entonces el peinado de trenzas en mujeres, pero es de notar que estas trenzas iban siempre atadas en formas circulares sobre la cabeza y las trenzas sueltas se hallaban en guerreros de alto rango (otomíes) y en los capitanes generales de los sectores de Tenochtitlan, además encontramos las trenzas sueltas en los sacerdotes solo cuando recibían a contingentes militares victoriosos.

¿Que se puede deducir de esto? Que las trenzas, en peinados de guerreros y sacerdotes tenían alguna relación con la guerra. Especialmente con la victoria y la heroicidad guerrera. Pero también las mujeres llevaban las trenzas, por lo que tampoco se puede decir que eran exclusividad de guerreros victoriosos o heroicos. Creo por lo tanto que se debe buscar en la esencia del problema ¿Que significado tenía el pelo, para los mexicas? López Austin dice al respecto:

"Los antiguos náhuas daban al cabello características mágicas por su proximidad a la coronilla de la cabeza, sitio bañado por el tonalli, una de las entidades anímicas."²⁸ Ya se ha mencionado con anterioridad la importancia de la energía anímica llamada tonalli, el cual residía en la cabeza y en la sangre, el tonalli era susceptible de salirse por la coronilla, por ello se protegía siempre la coronilla con cabello. Los rapados nunca eran totales, aunque se tenían una cantidad considerable de peinados para distinguir rangos, sexos, ocupaciones, festividades, etc.

"En forma muy resumida puede decirse que el cabello era considerado como un recipiente de fuerza, que formaba una capa protectora en la cabeza, impidiendo que saliera el tonalli.(...) En su calidad de recipiente de fuerza, se guardaba como memoria del difunto. (...) El cabello se dejaba crecer a los niños enfermos, (...) una de las penas mas severas era cortar totalmente el cabello a los delincuentes (...) quienes por sus arduas funciones tenían necesidad de mantener un gran vigor en su tonalli no podían cortarse ni lavarse el cabello."²⁹

La connotación es muy clara, el cabello como recipiente de tonalli, también por lo mismo era considerado como fuente para ciertas ideas mágicas:

²⁸ López Austin, Ideología y cuerpo humano, p. 182

²⁹ López Austin, ideología y cuerpo humano, pp. 242-243

" Los guerreros cegaban a sus enemigos con los cabellos arrancados a los cadáveres de las mujeres fallecidas en su primer parto, asimismo, al capturar a un enemigo en combate se le asía del cabello de la coronilla para dominar su fuerza"³⁰

El Códice Carolino habla de un caso de brujería:

"Cabello o pelo largo. Tzontli. Aquí hay, o había, cierta hechicería ruin, que queriendo mal a alguien, quemabanle el cabello cortado para que moriese"³¹

Esta creencia parece haber tenido una vital importancia, es por eso que puedo interpretar lo siguiente. El cabello largo era símbolo de gran acumulación del tonalli. Por otro lado, es importante observar que solo en mujeres, sacerdotes o en guerreros había trenzas. La explicación de guerreros de alto rango o sacerdotes está dada, es posible que solo a estos, por sus funciones se les concedía poder acumular de ese modo sus tonalli, a las mujeres también se les concedía eso muy probablemente por su función reproductora, pues para el embarazo y maternidad debían tener un remanente energético similar al de guerreros o sacerdotes.

De cualquier modo es tiempo de decir esto: En la llamada Coatlicue, o en las catorce representaciones de Tlaltecuhltli con trenzas estas provienen de cráneos humanos³². Con esto estoy diciendo que las trenzas representan el cabello trenzado de los muertos allí representados. Se debe decir que el carácter de esos muertos es el de los xochimiqui o muertos floridos, pero se ahondara mas sobre la asociación de estos simbolos en el estudio iconológico de la escultura, mas adelante, por ahora, me concentraré en el razonamiento sobre las trenzas.

Es inútil buscar una referencia histórica inmediata, ya que estas indican que los muertos guerreros eran precisamente privados de su cabello a la hora de morir. Pues se acostumbraba cortar el cabello de la coronilla a los cautivos en señal de trofeo (el cual guardaba en su casa el guerrero cautivador) o incluso se habla de que en algunos casos de disecaba la piel del rostro del guerrero con todo y cabellos.

"Las cabezas de los que sacrificaban, en especial de los tomados en guerras, desollabanlas, y si eran señores o principales los ansí tomados, desollábanlas con sus cabellos y secábanlas para guardar"³³ pero por otra parte si se observa la misma palabra tzompantli, significa literalmente "el lugar en el que están alineados los cabellos"

³⁰ *Ibid.* p 182

³¹ Códice Carolino, p 12, cit. por López Austin, op. cit. p. 242

³² En el caso de las dos representaciones de Itzpapalótl, con trenzas, estas provienen no de un cráneo sino de un cuauhpilloli o colgajo horizontal de dos plumas de águila.

³³ Benavente, cit. por López Austin, Op. cit. 436

Esto no contradice lo anterior, ya que se cortaban solo los cabellos de la coronilla o se disecaban rostros solo en caso de ser grandes jefes los que se cautivaban. En el caso de los guerreros comunes y corrientes los cabellos eran muy posiblemente conservados en el tzompantli, tal como esa palabra lo demuestra.

Entonces ahora sí se puede hacer una interpretación de las trenzas: Una vez más se trata de una abstracción, en forma de metáfora. Las diecinueve trenzas de largo cabello de la llamada Coatlicue, ordenadas incluso en doble abanico, indican la acumulación de una gran cantidad de energía tonalli por parte del cráneo que representa a la muerte florida. Pero aún queda un cuestionante ¿Porque son trenzas y no cabello suelto? La respuesta parece estar una vez más en la lógica formal. El cabello suelto es un cabello que se presenta "libre" a los ojos de cualquier espectador (por ejemplo las ahuihuime o prostitutas al igual que las jóvenes solteras, llevaban el cabello largo suelto en señal de voluptuosidad sensual) y el cabello trenzado es un *cabello meticulosamente* ordenado y sujeto. **Las trenzas largas hablan, entonces de la sujeción y orden de la gran cantidad de tonalli contenido en ellas.**

4.1.2.12 DIECINUEVE ORNAMENTOS, UNO EN CADA PUNTA DE CADA TRENZA

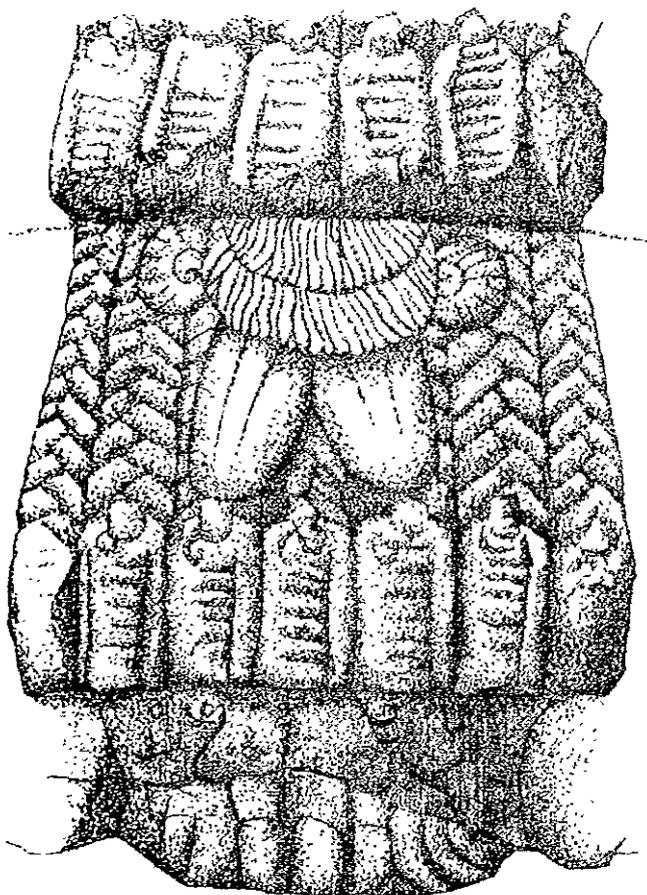


FIG. IV.12 Trenzadas con caracoles y adorno de plumas, en la parte inferior se observa una cabeza de serpiente de frente.

Al final de cada una de las diecinueve trenzas, se hallan unos adornos cuya forma, aunque bastante abstracta, es reconocible como representación de caracoles. Pues la sucesión de líneas horizontales en su superficie y el término superior en forma de cuadrado con puntas redondeadas, recuerdan el caparazón de algún molusco marino. ¿Que significan los caracoles en la iconografía mexicana?

Los caracoles eran utilizados en múltiples ocasiones como objetos de uso ritual, sobre todo en danzas. Además, existe una representación escultórica llamada también Coaticue, que se halla arrodillada (MNAH Cat. 4-3018 0782) que tiene en la falda

caracoles idénticos, lo que relaciona a esta escultura con Citlalincue. (Diosa de la falda de estrellas).



FIG. IV.13 Escultura que puede representar a Citlalincue. Lleva caracoles en la falda, presenta asimismo sartal de manos y cráneo central. Sala Mexica. MNA.

Veamos los atavíos de Citlalincue:

"Tiene los labios abultados con hule. En cada carrillo figurado un agujero. Tiene puesto su florón de algodón. Sus orejeras, de azulejo; su mechón, de palma.

Su faldellín con caracoles: de allí su nombre Citlalincue (la de la falda de estrellas) Su camisa con flecos. Su faldellín blanco.

Sus sandalias, su escudo de oro, con una perforación. Su escoba³⁴

La relación que establecen los informantes de Sahagún entre caracoles y estrellas es clara. Además, se conocen tres representaciones de Itzpapalótl, dos en códices y una escultura, donde además de trenzas, esa diosa chichimecas de la caza y de las estrellas tiene en la punta de sus trenzas caracoles idénticos.

³⁴ Ibid Apéndice I, p. 888

Las estrellas, eran concebidas como guerreros con un papel importante en las leyendas cosmogónicas³⁵ (Centzon Huitznahua, Centzon Mimixcouha) por otro lado Itzpapalótl además de ser diosa estelar y de la caza, tiene fuertes atributos guerreros.³⁶

Quizás es por esto que los caracoles eran utilizados en ocasiones como insignias de guerreros:

En cierto convite que ofrecía el Tlatoani para todo el pueblo (duraba ocho días) durante el mes Huey Tecuilhuitl que estaba principalmente dedicado a Xilonen, diosa del maíz tierno,, acudían los cuacuachictln (elevado grado militar) ataviados de la siguiente forma: "Todos los valientes llevaban unos collares de cuero, y de ellos colgaban sobre los pechos unas borlas a manera de flores grandes, de las cuales colgaban unos caracolillos blancos en cantidad. "

Esto no significa que los caracoles fuesen insignias guerreras, pues estaban relacionados con la fertilidad desde épocas teotihuacanas y parece ser que con los mexicas adquirieron un significado estelar aunque sin perder totalmente sus atributos de fertilidad, (como se ve en los atavíos guerreros en el mes de la diosa del maíz), ya que se ha visto en varias ocasiones la guerra y la fertilidad se asociaban frecuentemente, sobre todo en el caso del culto terrestre.

Existe por lo tanto una relación singular en la significación de los caracoles de la índole estrellas-fertilidad-guerra. Si se tienen en cuenta los dos orígenes de la cultura mexicana, los chichimecas y los toltecas, el significado del caracol mexicana se puede aclarar de esta manera:

Los caracoles mexicas pueden significar a la energía estelar encarnada por los primeros guerreros míticos (Centzon Huitznahua y Centzon Mimixcouha), y este icono adopta el culto del caracol en Teotihuacan simbolizando la fertilidad, pues guerra y fertilidad se hallaban emparentadas, la una alimenta a la otra. Por ello existe el trinomio conceptual estrellas-fertilidad-guerra, en este icono.

Este icono puede tener su origen en Itzpapalótl, la diosa chichimeca de la caza, la guerra y las estrellas, en fusión con el culto al caracol de la fertilidad en Teotihuacan.

4.1.2.13 DOS ADORNOS DE PLUMAS EN LA ESPALDA

Se trata de dos símbolos idénticos, ubicados donde comienzan los abanicos de trenzas. Formalmente se ha descrito así, este motivo.

³⁵ Subcapítulos 1.5 3 para los *mimixcouha* y 4 3 para los *huitznahua*

³⁶ Subcapítulo 4.5

" Dos medios discos, superpuestos el uno al otro, el que se halla en la parte superior tiene en su centro un espiral pequeño en relación con la extensión del medio disco que lo contiene. Ambos medios discos se hallan incisos con líneas serpenteantes. Junto a estos medios discos se hallan figuras semicirculares en cuyo centro se halla incisa una espiral, la parte exterior de estas figuras se halla incisa con vanos cortes horizontales. Del medio disco de la parte inferior, nacen dos figuras divergentes en forma de "U" en cuyo interior se halla incisa la misma forma pero mas pequeña"

El "medio disco" del que se hace alusión, se hallan conformados posiblemente por plumas pequeñas, en tanto que las formas que asemejan "U" son plumas grandes, quizás de águila por el simbolismo guerrero que este animal encierra. Las formas laterales semicirculares son al parecer borlas de plumón. Estos plumones son idénticos a las que tiene la "Coatlícue del Metro" y a las que tiene Coyolxauhqui, ambas en el cabello. Estas borlas de plumón están asociadas con la muerte por sacrificio.³⁷

Pero en la búsqueda del significado de este motivo no nos hallamos desamparados. Existe un estudio de Hermann Beyer en el que identifica a un motivo muy similar que se halla en los atavíos del dios *Mixcóatl*.

Según Beyer, se trata de un adorno de dos grandes plumas de águila, a la que se le llamaba *cuauhpilloli*, que según el mismo autor, quiere decir "colgajo de plumas de águila"³⁸, el que no debe confundirse con el pequeño adorno de dos plumas de garza blanca, llamado *aztaxelli*. Además del tamaño y el color (en códices el *cuauhpilloli* tiene dos plumas grises o cafés rojizas como las de las águilas, mientras que el *aztaxelli* es naturalmente de plumas blancas), se distinguen también porque el *aztaxelli* se lleva vertical (con las plumas "mirando" hacia arriba) mientras que el *cuauhpilloli* se lleva horizontal o con las plumas mirando hacia abajo³⁹.

³⁷ Heyden, Doris, Comentarios sobre la Coatlícue recuperada durante las excavaciones realizadas para la construcción del metro, Revista ANALES, 1969, p. 67

³⁸ Beyer, Hermann, Mito y simbología del México Antiguo, Tomo X, p. 313

³⁹ *Ibid* p. 318



FIG. IV. 14 Representación de un sacerdote de Mixcōatl. En su capa se aprecia el quauhpilloli. Códice Borbónico, P. 33



FIG. IV. 15 Cabeza de Mixcōatl con quauhpilloli, detalle del Códice Magliabechiano, Fól. 42

Existen representación del quauhpilloli en los códices Borbónico y Magliabechiano, asociados con la figura de Mixcōatl, pero no le es exclusivo a este dios, ya que se halla también en la representación de varios de los cautivos de guerra que se hallan representados en el Cuauhxicalli de Tizoc, y en esa misma sala del MNA, a unos cuantos metros del citado Cuauhxicalli se hallan dos piedras que representan, la una de ellas, a guerreros que avanzan hasta un lugar para hacer autosacrificio, estos guerreros también llevan quauhpillolis, en la otra piedra se hallan unos guerreros que están en un lugar haciendo autosacrificio con punzones, también llevan el quauhpilloli.



FIG IV.16 Cabeza del gobernante cautivo de Orizaba (Ahuilizapan). Luce en el tocado el aztaxelli de plumas de garza (vertical) y el cuauhpilloli (horizontal) de plumas de águila. Detalle de la piedra (cuauhxicalli) de Tizoc, Sala Mexica del MNA.

Por un lado, me resulta incomprensible que el cuauhpilloli se halle en los guerreros que van al autosacrificio, y por otro lado, resulta también incomprensible que solo los guerreros vencidos, sean representados con cuauhpillolis en la piedra de Tizóc. Pero si se juntan ambas informaciones se tiene que el cuauhpilloli es una insignia guerrera pero mas relacionada con el cautivo de guerra y con el autosacrificio.

Por otra parte, aparentemente por ser mas numerosas las representaciones relacionadas con Mixcóatl, Beyer lo ha señalado como insignia del mes quecholli,⁴⁰

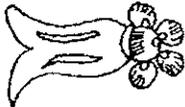


FIG.IV.17 Cuauhpilloli como insignia del mes quecholli, dedicado principalmente a Mixcóatl. Códice Borbónico, p. 33

Al mirar las ilustraciones de los códices y compararlos con el propio adorno de plumas de la llamada Coatlícue (FIG.IV.10 y IV.12), no puede haber duda de que se trata efectivamente del mismo adorno. Beyer ha señalado de que se trata de una insignia del mes quecholli.

El décimo cuarto mes mexica se le llamaba quecholli, en dicho mes las ceremonias estaban dirigidas a la caza y a la guerra. Pues entre los mancebos jóvenes (muy

⁴⁰ *ibid.* p 318

probablemente del tepolchcalli) se repartían varas para hacer flechas, las que eran endurecidas en un fuego que se hacía frente al Templo de Huitzilopochtli. Luego, en otro día, los mancebos debían hacer autosacrificio hiriéndose las orejas "llamabanse este sacrificio momazaizo, porque lo hacían en memoria de los ciervos que iban a cazar"⁴¹, el dios principal de la caza, es Mixcóatl, de origen chichimeca.

Los mancebos tardaban cuatro días en hacer sus flechas y practicar con ellas en el cuarto día, tirándole a pencas de magueyes. Al quinto día hacían saetas pequeñas, simbólicas a las que agregaban una ofrenda de tamales dulces en honor a los muertos. Quemaban dichas saetas al atardecer y las cenizas las enterraban en la tumba de los guerreros muertos. Hacían, con la rodela del guerrero muerto otra ofrenda, a la que agregaban una saeta, el maxatl (taparrabos del guerrero), un adorno de papel. Conjuntamente realizaban el *aztaxelli* del que se habló mas arriba, como describe Sahagún:

"Hacían también unos manojos de plumas blancas del ave que llaman áztatl (garza blanca), atadas de dos en dos, y todos los hilos los juntaban y los ataban a la caña, estaban forrados los hilos con plumas blancas de gallina pegado con resina, todo esto lo llevaban a quemar a un pilón de piedra llamado *quauhxicaco*"⁴²

Al sexto día se realizaba una gran ofrenda de tamales dulces frente al templo de Mixcóatl. Y al onceavo día se iniciaba la cacería, a la que acudían los mancebos ya nombrados. Los cuales eran no solo de México, sino también de Cuauhtitlán, Quauhnhuac (Cuemavaca) y Coyoacan, entre otros pueblos. Acorralaban en los cerros a los animales y cazaban así todo tipo de presas, desde ciervos hasta coyotes, conejos y liebres. Cada quien llevaba a sus casas lo que había cazado. Seis días después se ofrecían sacrificios humanos de esclavos, que habían sido comprados por las comunidades que fabricaban pulque para el Tlatoani. Los esclavos morían en honra de Tlamatzíncatl, (traducido por "cazadorcito")⁴³ e Izquitécatl, uno de los dioses del pulque. El siguiente párrafo es muy importante

"Otros dos esclavos que mataban a honra del dios Mixcóatl y de su mujer Coatlicue, comprábanlos los calpixques⁴⁴. Allende de estos hombres que mataban a honra de Tlamatzíncatl, mataban muchas mujeres a las cuales llamaban Coatlicue, y eran sus

⁴¹ Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, lib. II, p. 139

⁴² *Ibid* p. 140

⁴³ Que es un dios de la caza, advocación de Tezcatlipoca González Torres, *Diccionario de Mitología y religión de Mesoamérica*, p. 176

mujeres de Tlamatzincatl, y de Izquitécatl, también a estas mujeres las componían con sus papeles⁴⁵

En este punto en la descripción de Sahagún, vale la pena detenerse.

Es normal que estos dos esclavos murieran en honor a Mixcóatl, el dios de la caza, pero no hay aparente coherencia de porque murieran en honor a Coatlicue, ni porque Sahagún menciona a esta como mujer de Mixcóatl, es probable que halla pensado esto al ver que se le ofrendaban sacrificios al mismo tiempo, o por algún otro mal entendido entre el y sus informantes, me inclino a pensar en esa equivocación. De cualquier modo no es evidente la relación entre Coatlicue y Mixcóatl.

Mas tarde Sahagún dice que a los dos esclavos y a las mujeres-imágen de Coatlicue los hacían velar una noche y les hacían que quemasen todas sus pertenencias en la casa del calpulco (posible autoridad del calpulli). A los dos hombres los ataban de pies y manos como si fueran ciervos y los llevaban a lo alto del templo de Mixcóatl donde los sacrificaban. Habían otros esclavos (los de Tlamatzincatl e Izquitécatl) que subían por su propio pie, cada uno en su templo respectivo y también eran sacrificados. A las mujeres las llevaban al templo de Coatlán (antes aún que a los demás), y allí las sacrificaban. Y las rodaban poco a poco al suelo, donde unas mujeres viejas llenaban las bocas de los cadáveres con panes y salsa de molli (mole.), luego les cortaban las cabezas y las atravesaban a la altura de las sienes con un palo largo.⁴⁶

La simbología en esta fiesta es muy compleja, pero solo trataré de identificar algunos elementos importantes.

- Las ceremonias en su totalidad están principalmente dedicadas al dios Mixcóatl, de la caza y como dioses secundarios se hallan Tlamatzincatl e Izquitécatl.
- Al principio de la ceremonia, en los primeros días, se endurecen las varas de las flechas de caza frente al templo de Huitzilopochtli y allí se hacen sacrificios, lo mismo que las ofrendas que se hacen a los guerreros muertos (en donde se fabrica el aztaxelli (muy similar al motivo llamado cuauhpilloli). De tal manera, que el orden de los sucesos rituales hablan por sí mismos: La guerra precede a la cacería. O bien, cacería y guerra se hallan muy emparentados, pues por una parte se ha visto en el subcapítulo 1.5.3 que las guerras eran "cacerías" de cautivos, sobre todo la xochiyaótl o guerra florida. Y por otro lado, sabemos que en las tierras chichimecas,

⁴⁴ Calpixque: Administradores financieros de alta categoría, encargados principalmente de recabar el impuesto y de la gestión de las finanzas públicas al nivel provinciano. Duverger, La flor letal, p. 122

⁴⁵ Sahagún, Historia general de las cosas de la Nueva España, Lib II p 141

⁴⁶ Sahagún, Historia general de las cosas de la Nueva España, lib. II., p 142

de donde provenían los mismos mexicas y de donde Mixcóatl era dios principal, la guerra y la caza son las principales actividades de esos grupos tribales. Coatlícue, según las leyendas, es la madre de Huitzilopochtli. Se le puede asociar por lo tanto, de una manera tangencial, con Mixcóatl, sin embargo esa no parece ser la razón del sacrificio de mujeres-imagen en esta fiesta. Por otro lado, una de las características de los rituales de los meses mexicas, era que podían traslaparse, es decir, que parte de un ritual se realizara en un mes anterior o posterior de dicho ritual, esto ocurre en varias ocasiones y esta parece ser una de ellas, ya que en el siguiente mes, Paniquetzalitzli, se celebraba a Huitzilopochtli, ¿Es posible que los sacrificios en el mes Quecholli a Coatlícue, se hallan celebrado por el nacimiento del dios guerrero? Es posible, pero es solo una hipótesis.

Pero ahora, si atando cabos, se tiene el significado más aproximado del motivo en cuestión, el cuauhpilloli.

Según el Códice Borbónico (FIG.IV.14) los sacerdotes, en las ceremonias de Quecholli, llevaban el Cuauhpilloli y el mismo Mixcóatl es representado con él. Por lo tanto es un atavío relacionado con la caza. Por otro lado, se trata de plumas de águila, ave solar y símbolo de guerra entre los mexicas. El cuauhpilloli debe estar relacionado con la guerra y con la cacería. Por otro lado, es innegable su parecido con el axtlazelli, el que se ofrecía a los guerreros muertos junto con las saetas. Es decir, que puede tratarse en ambos casos de un atavío guerrero, relacionado con la cacería., es decir que puede tratarse de la cacería misma de guerreros.

Una última relación está entre el cuauhpilloli mismo y las bortas de plumón que lo acompañan, que según Bonifáz significan sacrificio.

Por último, debo decir algo muy importante que solo reafirma lo ya visto sobre el significado del cuauhpilloli:

Itzpapalótl, la también diosa chichimeca de la caza y las estrellas (muy relacionada con Mixcóatl) lleva en tres representaciones (las mismas en las que lleva las trenzas y los caracoles) claros cuauhpillolis de donde surgen las trenzas.

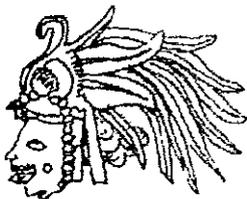


FIG. IV.18 Cabeza de Itzpapalótl, diosa de la caza, la guerra y las estrellas, lleva como adorno principal en el tocado el cuauhpilloli.

De este modo me puedo aventurar finalmente a plantear una hipótesis acerca del significado del cuauhpilloli, que ha sido identificado como el doble motivo que lleva la escultura debajo del cráneo que le cuelga de la espalda.

El cuauhpilloli es una insignia del dios Mixcóatl y de Itzpapalótl, pero que utilizaban algunos guerreros en posible forma de amuleto de poder para "cazar" cautivos o como señal de haberlos "cazado". Como guerra y caza están ligadas en la ideología mexica (y en el significado del Cuauhpilloli), es natural que en los rituales del mes Quecholli, dirigidos principalmente a Mixcóatl, se celebre tangencialmente a Huitzilopochtli y a Coatlicue.

ILUSTRACIONES

4.1.2.14 BANDA TRIPLE DE LINEAS ONDULANTES, CÍRCULOS Y GRECAS EN LAS PIERNAS

La escultura presenta en las piernas tres bandas de ornamentos. La superior consiste en grecas cuadradas idénticas a las que hay en el collarín que lleva la diosa, que lo mismo pienso que pueden simbolizar serpientes, es decir la energía creativa.

La segunda esta compuesta por chalchihuites, piedras preciosas (generalmente de jade o turquesa) que simbolizan agua.

La siguiente banda se trata de una banda de plumas, no se sabe de que ave sean pudiendo ser de águila (carácter solar), pero de cualquier modo se trata de un elemento con un significado aéreo.

Podemos decir con justicia que las tres bandas en su carácter integral representan a la fuerza creativa de la naturaleza. Posiblemente tratándose de representaciones del sol (plumas), agua (chalchihuites) y tierra (grecas cuadradas).

4.1.2.15 ORNAMENTOS CILINDRICOS QUE CUELGAN DE LA TRIPLE BANDA DE LAS PIERNAS

Estos extraños adornos son en forma semicilíndrica y en ellos se hallan incisiones en formas serpenteantes, estas incisiones recuerdan a los cascabeles que se utilizaban en los adornos que llevaban sobre las piernas los danzantes y los guerreros (ahora los siguen llevando los danzantes llamados concheros).

Es posible que se trate de cascabeles de cobre como los que se han encontrado en diversas ofrendas mexicas. Esos cascabeles (ya sean de semillas o de cobre) se encuentran frecuentemente en las diosas terrestres. Es Sahagún quien afirma que las diosas terrestres y acuáticas llevaban sonajas (pudiéndose muy bien tratar de los cascabeles a los que hago alusión), aunque no especifica en que parte del cuerpo, es posible que las llevaran en las piernas, puesto que las nombra después de las faldas y antes que las sandalias, en la lista de atavíos de Sahagún, se encuentran un total de siete diosas terrestres que llevan sonajas son Chicomecóatl, Chalchihuitlicue, Xilonen, Tzapotlan Tenan, Cihuacóatl, Huixtocíhuatl, Coatlicue. Aunque por otro lado las sonajas no son un elemento exclusivo de diosas terrestres, pues Sahagún menciona que *también muchos dioses masculinos llevan sonajas*, tales son Macuil Tochtli, Macuilxóchitl, Totoltécatl, Atlahua, Xipe Totec, Huitzilopochtli, Tezcatlipoca y varios mas ⁴⁷ Solamente en el caso de las sonajas integradas a la coa (instrumento para labrar la tierra) se tiene mayor seguridad de su uso:

"El instrumento ceremonial característico de las divinidades agrícolas es el chichahuaztli, especie de coa que lleva una sonaja destinada a llamar a la lluvia."⁴⁸

Es muy probable que estas sonajas se hallan utilizado mas que nada como atavíos para danzas ceremoniales, que bien podían funcionar como ritos propiciatorios para los dioses.

4.1.2.16 SERPIENTE BICEFALA QUE SURGE DE LA ENTREPIERNA

Por alguna razón en todos los estudios publicados de esta escultura, los realizadores no han observado bien este motivo, y por supuesto no se le ha dado la importancia que merece. El error consiste en que si bien si se ha dicho que se trata de una serpiente, no se ha especificado sobre que es una serpiente con dos cabezas.

⁴⁷ Sahagún, Historia general de las cosas de la Nueva España, pp. 885-892

⁴⁸ Duverger, Christian, La flor letal, p. 149

El cuerpo se halla en medio de las piernas, bajando ondulantemente por ellas (se aprecia mejor este motivo en la escultura gemela de la llamada Coatlicue, la también mal llamada Yollotlicue), el cuerpo de la serpiente se bifurca (nada parece indicar que sean dos cuerpos), una cabeza sobresale en la parte de enfrente de la escultura (entre los dos pies) y la otra en la parte posterior, también entre los pies. La cara de la serpiente delantera está prácticamente borrada por el desgaste aunque aún se definen los rasgos serpentinos⁴⁹.

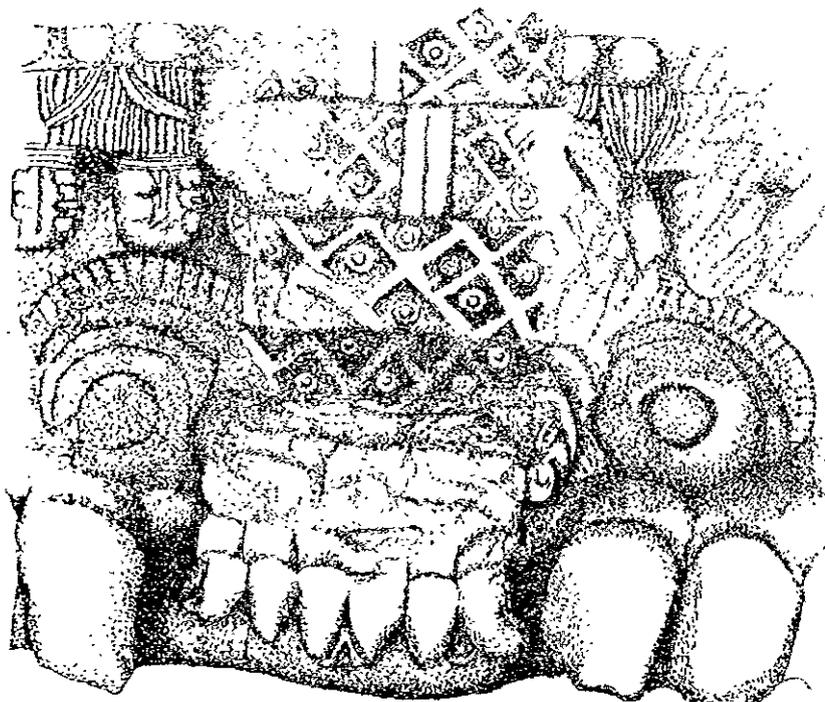


FIG. IV.18 Vista frontal de la serpiente bicéfala inferior y parte de las garras de la llamada Coatlicue. La totalidad de la imagen recuerda una gran máscara.

Por otro lado, la cabeza posterior está mucho mejor conservada por lo que se pueden observar claramente los rasgos de una serpiente. El cuerpo de esta serpiente doble, se

⁴⁹ Una vez más, este icono se observa mejor conservado en la escultura gemela llamada Yollotlicue.

halla esculpido con una superficie de retícula romboidal y chachihuite lo que le da un carácter de serpiente cósmica.

Se trata de una serpiente doble que sale de entre las piernas de la escultura, de abajo de la falda, la connotación bajo la lógica formal es bastante clara, esta serpiente doble esta sin duda saliendo de la vagina de la llamada Coatlicue, esta siendo parida por ella. Al igual que las otras representaciones de serpientes cósmicas (las de las cabeza, manos y cinto) encuentro que esta es una abstracción de Ometéotl, pero una vez mas tiene una connotación específica que definiré por medio de la lógica formal:

Al igual que en el caso de la serpiente cósmica del cinto, esta tiene dos cabezas y un solo cuerpo por lo que los símbolos contrarios se hallan asociados, aunque a diferencia del cinto, donde ambas cabezas cuelgan pasivamente y juntas sobre el regazo de la diosa estas tienen sus cabezas dramáticamente separadas con los hocicos apuntando en direcciones contrarias (hacia atrás y hacia adelante), por lo que podría decir que se trata de una asociación y una repulsión mutua a la vez, de los dos elementos contrarios. Ese antagonismo de conceptos (asociación y repulsión) es el que va a servir (junto con las poderosas patas) para sostener a la diosa, ya que esta serpiente doble no esta colgando de la diosa, sino que se halla aplastada dramáticamente por el peso de la escultura.

Acerca del posible origen de este icono, cuyo significado es totalmente filosófico, no se le puede buscar un origen inmediatamente relacionado con la mitología, puesto que en primer lugar, la diosa no tiene posición de parto, la cual era el estar sentada en cuclillas. Por lo que el significado sigue siendo metafórico. Por otro lado se puede decir que la única deidad que se representaba pariendo era Tlazoltéotl (deidad de entre otras cosas, del parto), en esas representaciones Tlazoltéotl paría no una serpiente doble sino un niño. Solo en el códice Borgia aparece pariendo un cráneo, la muerte. Por otro lado Tlazoltéotl es una diosa contradictoria, porque al mismo tiempo que es diosa de la camalidad, es diosa que absuelve los pecados y esa renovación moral es patente cuando se le representa bajo una piel desollada. De ningún modo quiero decir que halla aquí una representación de Tlazoltéotl, menciono solo como posibilidad un origen remoto de este icono de la escultura, en el culto a Tlazoltéotl.

Este motivo en su significado esencial es una serpiente cósmica y dual, con la especificación de la asociación y la repulsión de dos elementos contrarios cuya tensión bipolar sostienen, junto con las patas, el peso de la diosa.

4.1.2 17 PIES-GARRAS

Se han hecho varias especulaciones respecto a que animal particular aluden estas garras. Por la ideología mexicana, se ha especulado principalmente sobre la posibilidad de que pertenezcan a un águila o a un jaguar, animales recurrentes dentro de la mitología mexicana.

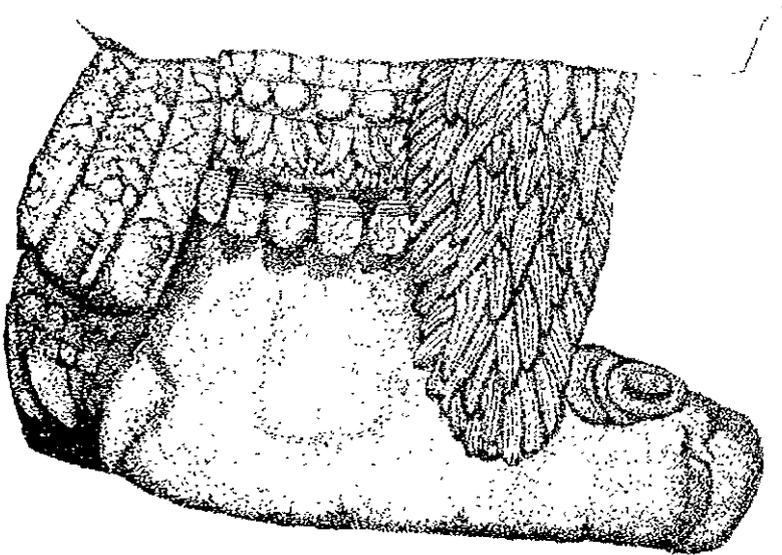


FIG. IV.19 Pies-garras de Coatlicue, lleva adorno de plumas y cuatro bandas ornamentales en las piernas.

Las representaciones mexicas de águilas que se conocen tienen tres dedos largos y un espolón en la parte trasera, porque precisamente así tienen dispuestas sus garras las águilas. Por otra parte todas las representaciones mexicas de felinos tienen cuatro dedos, como los propios felinos. En este caso las garras tienen cuatro dedos, por lo que se trata de un felino. En México existen varios tipos de felinos: el puma, el tigrillo y el jaguar. De ellos, es el jaguar el animal al que se ha rendido mayor culto no solo en la cultura mexicana, sino en todas las culturas de Mesoamérica. Esto parece una razón de peso, suficiente para considerar que en este caso se trata de la representación de patas de jaguar.

De modo que a la gran escultura en cuestión, la sustenta las patas de un jaguar.
¿Porque un jaguar? Lo que primero debemos notar es que en el Valle de México no

existen ni existían jaguares, de modo que se debe considerar en primera instancia la posibilidad de una importación de este culto al jaguar.

Sabemos *a priori* de donde proviene este culto, concretamente de los lugares donde el jaguar es un habitante común: las selvas mexicanas y centroamericanas del sur, las sierras cálidas de Veracruz, Tabasco y Oaxaca, donde hoy se halla casi extinto este animal, pero antes abundaba.

La simbología olmeca y maya del jaguar es sumamente extensa, para los primeros era uno de los motivos principales en su iconografía y era un animal participante en el génesis del mundo. Para los mayas tenía igualmente connotaciones cósmicas, tales como que su piel era asociada al cielo estrellado, ya que el sol (kin) se transformaba en jaguar a su paso por el inframundo, por lo que los mayas lo asociaban a la tierra y al sol. Aunque para los mexicas también el sol era devorado por la tierra, no se convertía en jaguar.

Para los mexicas el jaguar no tiene el mismo carácter que para mayas y olmecas, sabemos de antemano que simbolizaba (aunque también para mayas y olmecas) al poder político. Y en el caso de los mexicas, al poder militar, pues se sabe que una de las ordenes de tropa élite eran los ocelotín o guerreros jaguar.⁵⁰

Por lo que podemos decir que el jaguar simboliza para los mexicas a la guerra y el poder. Los guerreros ocelotín se ataviaban con cabezas y pieles de jaguar, que con seguridad eran traídas de las tierras conquistadas del sur, en la matrícula de tributos está registrado que en la época de esplendor mexica eran traídas como tributos a ciertos pueblos del sur, las pieles de estos animales, entre muchas otras cosas.

Sin embargo no solo representa el poder de la nobleza y la guerra, entre los mexicas, sino que está asociado también a la tierra.

Existe en el MNA una representación de Coatlicue (llamada de Cozcattán) (MNA Cat 10-8152 Inv 11-3007) la cual presenta la siguiente característica: Sus pies humanos se hallan claramente cubiertos por la piel de los pies de un animal, siendo posiblemente de un jaguar, pues aunque en este caso tiene cinco dedos (en lugar de cuatro del jaguar), las fuertes garras representadas hacen posible esto, aunque no seguro. Lo que de ser cierto, denota que este animal si puede estar relacionado con la tierra, como lo estaba para mayas y olmecas.

⁵⁰ La denominación guerrero tigre es errónea, no había tigres en México, caballero tigre lo es aun mas, ya que no tenían caballos.

En una ilustración de Itzpapalótl contenida en el Códice Borgia esta diosa de la caza y las estrellas aparece representada con patas de jaguar, de tal modo que este se confirma como un atributo terrestre.



FIG.IV.20 Representación de Itzpapalótl cuyas patas son posiblemente de jaguar. Códice Borgia.

Las pruebas textuales que confirman al jaguar como animal terrestre son mas fuertes: Todas las versiones toltecas de la leyenda de los soles⁵¹ afirman que el primer Sol, fue el sol 4 jaguar (jaguar es también uno de los veinte días del tonalpohualli), el que acabó cuando los jaguares se comieron a los hombres. Este sol, por la connotación completa de la leyenda es sin duda el que simboliza a la Tierra, ya que los otros tres simbolizan a los otros tres elementos (4 lluvia al fuego, 4 agua al agua y 4 viento al viento). Según la ideología náhua, en estas eras o soles cada dios es el Sol por turnos, en la versión tolteca hay alternancia entre Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, aunque en la versión mexicana se incluyen dos dioses mas Huitzilopochtli y Xipe.⁵² En esta leyenda, tanto en su versión tolteca como mexicana, en el Sol 4 Jaguar es sol Yayauhqui Tezcatlipoca, cuando termina el sol 4 Jaguar, toma la forma de jaguar, al ser vencido por Quetzalcóatl. "Que pasados los trece veces cincuenta y dos años, Quetzalcóatl fue sol y dejólo se ser Tezcatlipuca, porque le dio con un gran bastón y lo derribó en el agua, y allí se hizo tigre (jaguar) y salió a matar a los gigantes (que supuestamente habitaban la tierra). Y esto

⁵¹ Subcapítulo 1.3

⁵² La versión mexicana se halla en el subcapítulo 1.3

parece en el cielo, porque dicen que la Ursa maior se bajaba al agua, porque es Tezcatlipuca y está allá memoria de él."⁵³

El jaguar, asociado, entonces en definitiva con Tezcatlipoca, tiene en la iconografía e ideología mexicana un significado muy emparentado con ese dios:

De hecho existe una deidad, advocación de Tezcatlipoca, que es un jaguar: Tepelyollotl es su nombre, lo que significa "corazón del monte".



FIG.IV.21 Representación de Tepelyollotl, el corazón del monte, advocación de Tezcatlipoca en forma de jaguar.

Tepelyollotl preside la tercera trecena del tonalpohualli y está relacionado con las cuevas y los montes, sobre todo con el poder nocturno de estos lugares.

González Torres generaliza en ciertos puntos, el culto del jaguar en Mesoamérica diciendo

"Se le ha asociado al poder político, a los poderes ocultos de los magos y de los hechiceros, así como al mundo nocturno y subterráneo, a las cuevas, a las fuentes, a la fertilidad de la tierra, al valor, a la fuerza, a la oscuridad y a la noche"⁵⁴

Podemos concluir lo siguiente, acerca del significado del jaguar en la cultura mexicana:

Su culto se debe a una evolución de significados desde la época olmeca y maya, pasando por la época teotihuacana y tolteca, hasta la mexicana.

Para los mexicanos el jaguar ha ganado nuevos significados, sobre todo el relacionado con la guerra y con el poder. Pero persiste su asociación con Tezcatlipoca, la noche y la tierra

⁵³ García Izcalbalceta, Historia de los Mexicanos por sus pinturas, en Teogonía e historia de los mexicanos, Tres opúsculos del s XVI, p 30

⁵⁴ González Torres, Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica, p 99

Es sin embargo insuficiente la información que se tiene del jaguar, *per se*, para poder interpretar su significado dentro de la escultura, se debe asociar con los motivos iconográficos que le rodean

4.1.2.18 AGRUPACIONES DE PLUMAS EN LOS LADOS EXTERNOS DE LAS PIERNAS (FIG.IV.19)

Estos vistosos manojos de plumas significan por supuesto un elemento aéreo. Las plumas son un elemento harto conocido en los atributos de todos los dioses, guerreros y nobles mexicas, estas podían proceder de muchas aves, *principalmente: colibríes, guacamayas, garzas blancas, quetzales y águilas*. Estas últimas tenían una significación muy clara. El águila era el símbolo solar por antonomasia, ya que se le consideraba como *nahual del sol* y este era llamado simplemente el águila.

Según la ideología mexicana, cuyo simbolismo guerrero-solar es fundamental, el águila es el animal que representa por lo tanto al sol y a la guerra.

Muchas diosas terrestres eran representadas con plumas de águila, ellas son: Tzapotlan Tenan (en el escudo), Cihuacóatl Quilaztli (en el escudo y en la corona), Coatlicue (en el escudo, en la capa)⁵⁵, Itzpapalótl (en piernas, cuauhpilloli y espalda)⁵⁶ Una vez más encontramos el origen de un atavío de la llamada Coatlicue en Itzpapalótl, **pues es muy probable que se trate este motivo de plumas de águila, símbolo del sol y de la guerra.**

Sin embargo es de llamar la atención la disposición oval de este motivo de plumas, en ningún caso se tiene esa forma, que recuerda a la forma de un ala de ave plegada. En el estudio iconológico se tratara a este icono en su interacción con otros motivos.

4.1.2.19 FIGURA ANTROPOMORFA DE DEIDAD EN LA BASE

4.1.2.20 SEIS CRÁNEOS DISTRIBUIDOS LATERALMENTE EN EL RELIEVE DE LA BASE

4.1.2.21 ESCUDO GUERRERO ENMEDIO DE LA DEIDAD DE LA BASE

He unificado la interpretación de estos tres iconos por conformar una unidad inseparable con respecto a sus significados intrínsecos.~

⁵⁵ Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, pp 885-892

⁵⁶ Códice Borgia, cit en Itzpapalótl, la diosa madre, Heyden



FIG.IV.22 Relieve de la base de la gran Coatlicue, representa a Tlaltecuhlli.

Esta imagen integral que se halla grabada en la base de la escultura, es invisible al espectador, aunque puede apreciarse en la sala del MNA un vaciado del molde del relieve original.

La deidad allí inscrita se trata sin lugar a dudas de Tlaltecuhlli, Justino Fernández así lo hizo notar así como mas tarde Felipe Solís Olguín también lo afirmó así⁵⁷. Pero sin duda es Matos Moctezuma quien realiza un excelente estudio iconográfico de Tlaltecuhlli y proporciona pruebas contundentes para este apartado.

⁵⁷ Solís Olguín, op Cit

La importancia fundamental de esta deidad terrestre que aparece representada en numerosas ocasiones en las bases invisibles de las esculturas mexicas, me ha obligado a un resumen acerca de los significados que envuelven a esta deidad.

El historiador mexicano del s. XIX, Cecilio Robelo escribió acerca de esta divinidad: "Tlaltecuhltli (tlalli, tierra, tecutli, señor "el señor tierra") Después de que Ometecuhltli creo el fuego, el agua y el cielo, creo la tierra, dándole el carácter de un dios bajo el nombre de Tlaltecuhltli, "señor-tierra". Se le representa como una rana fiera, con bocas llenas de sangre en todas las coyunturas, para representar que todo comía y tragaba. Tlaltecuhltli es el dios varón de ese elemento. Lo reverenciaban con grandes sacrificios y ofrendas. La principal reverencia era tomar del polvo con el dedo mayor de la mano y llevarlo a la boca, se hacía memoria del nacimiento y muerte de los hombres."⁵⁸

A cerca de este texto considero conveniente aclarar algunos puntos:

Aunque su nombre hace alusión a su naturaleza masculina, y fue así considerado durante los siglos posteriores a la conquista, ahora se ha comprobado su naturaleza andrógina, como apunta Matos Moctezuma:

"Quiero insistir en su carácter masculino-femenino. Esto se hace patente en que, en términos generales, las deidades que ocupan los extremos y el centro del eje vertical de la concepción universal siempre tienen su contraparte dual. Así ocurre con Ometéotl quien ocupa el décimo tercero nivel celeste representado en Ometecuhltli y Ometecuhuatl. También lo vemos en Mictlantecuhltli y Mictlantecihuati, quienes ocupan el nivel más profundo del inframundo, el Mictlán. Situación similar ocurre, por lo tanto, con el nivel intermedio, la tierra. Ya desde el siglo XIX algunos autores advertían este carácter dual masculino-femenino."⁵⁹

"Como diosa figuraba la tierra en una rana fiera, con bocas llenas de sangre en todas las coyunturas, diciendo que todo lo comía y tragaba. Donde quiera que se muestran bajo algún aspecto las reproducciones, la razón incipiente las asemeja a las generaciones de los seres, formando dualidades de hombre y mujer. Tlaltecuhltli, de tlalli tierra y tecuhltli, señor, era el dios varón de este elemento"⁶⁰

Ruben Bonifáz ha dicho acerca de esto:

⁵⁸ Robelo, Cecilio, Diccionario de mitología náhuatl, Vol II, p. 583

⁵⁹ Matos Moctezuma, Tlaltecuhltli, p. 24

⁶⁰ Orozco y Berra, Historia antigua y de las culturas aborígenes de México, cit. por Matos Moctezuma, Tlaltecuhltli, p. 24

"...tanto Tláloc como Tlaltecuhltli se presentan con aspectos de seres femeninos o masculinos"⁶¹

Regresando al texto de Cecilio Robelo, este autor habla de la manera común de representarlo en forma de "rana fiera", a partir de la observación de las esculturas que se hallan en la bodega mexicana del MNA, puedo agregar que en ocasiones es una rana con escamas o plumas, o una rana que devora a una persona.

Sin embargo no siempre Tlaltecuhltli está representado en la forma de un batracio, como Gutiérrez Solana apuntó:

"Desde la época colonial hasta la actual, se ha dicho que es el cuerpo de un sapo, pues ésa es la impresión que da por tener los miembros flexionados, pero las patas traseras de los sapos son muy diferentes a las que poseen las representaciones de esta deidad. En algunos casos las extremidades son humanas"⁶²

Gutiérrez Solana hace una buena observación al precisar que no siempre se trata de una representación de una rana, sino la de un ser humano con las extremidades humanas en una posición efectivamente similar a la de un batracio, de hecho yo puedo agregar que las representaciones en las que se trata efectivamente de una rana, son muy pocas. En la mayoría de los casos las representaciones se tratan de un ser humano con piernas y brazos flexionados y abiertos, posición que asemeja la de un batracio, de allí la generalización, que Cecilio Robelo y otros han hecho al describir a esta deidad.

En muchos casos, las representaciones son mas humanas, recordemos que la base de la llamada Coatlicue contiene a Tlaltecuhltli antropomorfo, pero con piernas y brazos abiertos, como una rana

Cecilio Robelo dice que era representado con "bocas llenas de sangre en todas sus coyunturas, para indicar que todo comía y tragaba" esto es muy cierto, pero no en todas las representaciones se hallan dichas bocas hambrientas.

Por último Robelo dice que se le ofrecían grandes sacrificios y ofrendas. Basta con decir que esta deidad no tenía fiestas ni un calendario en su dedicación, pero era tan importante su figura como la de Tonatiuh, a ambos se les consideraba como objetivos de la energía que era liberada en la muerte en guerra y en la muerte ritual.⁶³

⁶¹ Bonifáz Nuño, El rostro de Tláloc, cit por Matos, Tlaltecuhltli, p 24

⁶² Gutiérrez Solana, cit por Matos Moctezuma, Tlaltecuhltli, p. 23

⁶³ Subcapítulo 1.5.4

Algunas características no mencionadas por Robelo, fueron aclaradas por el arqueólogo Matos Moctezuma quien publicó hace muy poco un excelente estudio iconográfico sobre Tlaltecuhlli, en el que me apoyo, para la siguiente descripción.⁶⁴

Matos ha agrupado a las representaciones escultóricas de Tlaltecuhlli en cuatro grupos diferenciados. a) figuras antropomorfas masculinas, b) figuras antropomorfas femeninas, c) figuras zoomorfas femeninas, d) figuras con rostro de Tláloc

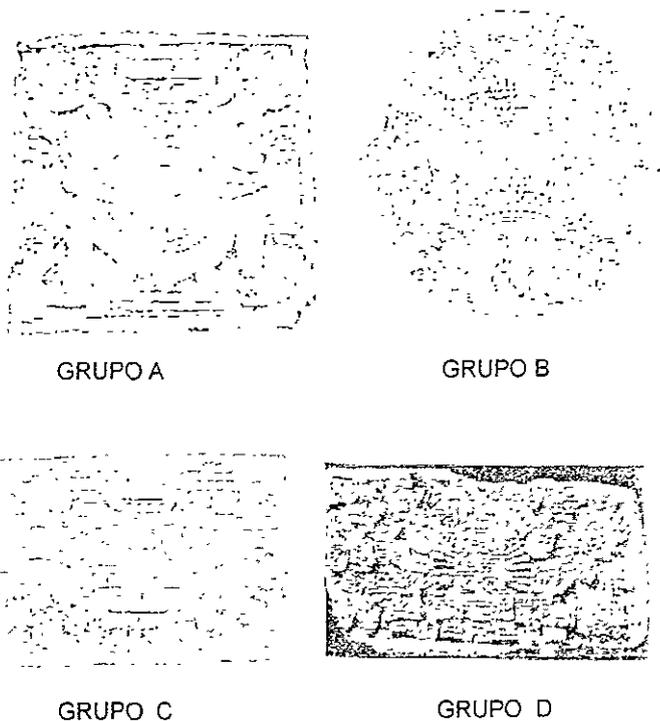


FIG IV.23 Los cuatro grupos en los que Matos Moctezuma dividió a las representaciones de relieves de Tlaltecuhlli.

En el grupo A de Matos⁶⁵ se halla precisamente el Tlaltecuhlli que se halla en la base de la llamada Coaticue, este grupo A comprende a 8 representaciones masculinas de Tlaltecuhlli, se ha diferenciado el sexo únicamente gracias a que llevan el maxatl o taparrabo. Se hallan con piernas y brazos abiertos llevando en el centro un gran chimali

⁶⁴ Matos Moctezuma, Tlaltecuhlli, El señor de la tierra, en Estudios de Cultura Náhuatl, No. 27, pp. 15-37

⁶⁵ Se ha excluido la descripción de los grupos B, C y D por alejarse de esta investigación, las especificaciones pueden encontrarse en Matos Moctezuma op. Cit

o escudo de guerra con una representación del quincunce "o elemento cruciforme que nos está indicando el centro y los cuatro rumbos del universo"⁶⁶

Los pies están calzados con zapatillas que llevan "una cruz que nos remite al símbolo del fuego y al centro del universo"⁶⁷

Llevaron asimismo dos cráneos atados a las piernas, dos a los brazos y dos en las manos.

Con respecto al tocado Matos dice lo siguiente:

"El tocado del dios tiene forma rectangular con tres círculos en medio y cintas a ambos lados volteadas hacia arriba adornadas con pequeños triángulos."⁶⁸ otra de la característica de este grupo es una placa bucal con dientes.



FIG. IV 24 El llamado Tlaltecuhli "del Molino", porque en época colonial sirvió como piedra de molino. A pesar de haber sido recortado de forma redonda, se aprecia una representación casi idéntica a la de la base de la llamada Coatlicue.

Otro de los datos que proporciona una valiosa información para la interpretación de las representaciones de Tlaltecuhli es el de una fuente del s. XVI.

⁶⁶ Matos Moctezuma, Tlaltecuhli, p. 25

⁶⁷ Idem op cit

⁶⁸ Idem op. cit

Según la Historia de los Mexicanos por sus pinturas, una vez que Ometéotl (Tonacatecuhtli) creó a los cuatro tezcatlipocas, dos de ellos, el rojo y el negro ordenaron a los otros dos, al azul y al blanco (Huitzilopochtli y Quetzalcóatl) que crearan al mundo, así que estos procedieron de tal modo, creando consecutivamente al fuego, luego a medio sol, a la primera pareja humana, al calendario, a los dos dioses del inframundo y luego hicieron a los cielos y a un pez grande llamado Cipactli (a veces aparece como un lagarto) del que hicieron la tierra, de este modo:

"Y para criar al dios y a la diosa del agua se juntaron todos cuatro dioses e hicieron a Tlaltecuhli y a su mujer Chalchihuitlicue, a los cuales criaron por dioses del agua"⁶⁹ Es evidente que se relaciona (y podría decir que se confunde) a Tláloc con Tlaltecuhli. Pero mas adelante en la misma página otro dato reivindica a Tlaltecuhli:

"Después, estando todos cuatro dioses juntos, hicieron del peje Cipactli la tierra, a la cual dijeron Tlaltecuhli y pintalo como dios de la tierra, tendido sobre un pescado, por haberse hecho de él"⁷⁰ En este mismo texto, incluso se dice la fecha en la que fue hecha la tierra, se menciona que fue en un año conejo.

"Vista por los cuatro dioses la caída del cielo sobre la tierra, la cual fue el año primero de los cuatro, después que cesó el sol y llovió mucho -el cual era año tochtli-, ordenaron todos los cuatro de hacer por el centro de la tierra cuatro caminos, para entrar por ellos y alzar el cielo"⁷¹ Esto proporciona otro dato que coincide con la iconografía de Tlaltecuhli, me refiero obviamente a la fecha marcada en el Tlaltecuhli de la llamada Coatlicue (año uno conejo) y me refiero también al quince o símbolo de los cuatro rumbos del mundo propio de todas las representaciones tipo A de la clasificación de Matos

Este grupo A al igual que el B se distinguen en que los rostros se hallan mirando hacia el frente, esto quiere decir que en su posición original (como bases de esculturas) se hallan boca abajo. En el caso del grupo A, Matos relaciona a esta representación masculina como el rayo de sol y el agua que fecundan a la tierra. Mientras que el grupo D, puede corresponder a las aguas primordiales (sobre la tierra fecundada)⁷² En cambio los grupos B y C, que corresponden a representaciones femeninas, las diosas tienen visible sus trenzas y el cráneo trasero de donde penden estas, por lo que

⁶⁹ García Icazbalceta, Historia de los Mexicanos por sus pinturas, en Teogonía e Historia de los Mexicanos, Tres opúsculos del s XVI, p. 26

⁷⁰ Idem op cit

⁷¹ Ibid P. 32

⁷² Matos Moctezuma, Tlaltecuhli, p 30

se puede asegurar que están boca arriba, es decir con los genitales hacia el cielo y las piernas abiertas por lo que dice Matos que están "en posición de parto, pero también en posición de ser fecundadas"⁷³ Esto puede hacernos reflexionar acerca de la cohabitación de dos seres de los dos sexos en un solo ser divino y respecto a la posición de decúbito ventral en el que se hallan todas las representaciones, tanto masculinas como femeninas, yo opino que en efecto son las femeninas que dan la pauta a esta posición, ya que están recibiendo la fecundación del otro aspecto de la tierra, el masculino, quien se adapta a la forma de la representación femenina, solo para empalmar sus formas como símbolo de unión sexual, y crear una metafísica única forma, masculino-femenina

Tlaltecuhltli, la gran divinidad andrógina terrestre que se asocia directamente con otras diosas telúricas (estas bajo aspectos mas específicos) estaba en el centro del mundo mexicana, tal como lo indica el quincunce llevado en su escudo de guerra, y a ella se le dedicaba la sangre de los sacrificios y las guerras, porque es la tierra que da nacimiento, es evidente que las similitudes que se encuentran con la escultura llamada Coatlicue son muchas. Estoy hablando de las trenzas y el cráneo trasero típicos de los grupos B y C, los rostros-garra (o mascarar dentadas) de las coyunturas que también se hallan en la llamada Coatlicue, y estoy hablando por supuesto, de la concepción dual de Tlaltecuhltli (macho-hembra, destrucción-creación, muerte-nacimiento, día-noche) que se halla decididamente plasmada en la escultura en cuestión.

Existe una leyenda cosmogónica que es de fundamental importancia, ya que relaciona directamente al concepto de dos serpientes (presente cuatro veces en la escultura de la llamada Coatlicue) con el concepto de Tlaltecuhltli, esta leyenda fue editada en 1905 y el original es una traducción al francés de un documento en español que fue perdido y por supuesto su antecedente en náhuatl también lo fue. La leyenda es la siguiente:

"Algunos otros dicen que la tierra fue creada de esta suerte:

Dos dioses, Quetzalcóatl y Tezcatlipoca bajaron del cielo a la dios Tlaltecuhltli, la cual estaba llena por todas las coyunturas de ojos y de bocas, con las que mordía, como bestia salvaje.

Y antes de que fuese bajada, había ya agua, que no saben quién la creó, sobre la que esta diosa caminaba. Lo que viendo los dioses dijeron el uno al otro. "Es menester

⁷³ Ibid P. 30

hacer la tierra" Y esto diciendo, se cambiaron ambos en dos grandes sierpes, de los que el uno asió a la diosa de junto a la mano derecha hasta el pie izquierdo, y el otro de la mano izquierda al pie derecho. Y la apretaron tanto, que la hicieron partirse por la mitad, y del medio de las espaldas hicieron la tierra y la otra mitad la subieron al cielo, de lo cual los otros dioses quedaron muy corridos. Luego hecho esto, para compensar a la dicha diosa de los daños que estos dos dioses le habían hecho, todos las diosas descendieron a consolarla y ordenaron que de ella saliese todo el fruto necesario para la vida del hombre. Y para hacerlo, hicieron de sus cabellos, árboles y flores y yerbas, de su piel la yerba menuda y florecillas, de los ojos, pozos y fuentes y pequeñas cuevas, de la boca, ríos y cavernas grandes, de la nariz, valles y montañas. Esta diosa lloraba algunas veces por la noche, deseando comer corazones de hombres, y no se quería caliar, en tanto que no se le daban, ni quería dar fruto, si no era regada con sangre de hombres."⁷⁴

En el texto se aclara la relación que Tlaltecuhltli tiene con las diosas, ellas la consuelan y de el cuerpo de Tlaltecuhltli las diosas crean las cosas que habrán sobre la tierra. La relación de Tlaltecuhltli con la doble serpiente se hace evidente, la dualidad crea a la Tierra y la dualidad de los dioses la rompe y la hace en dos partes (refiriéndose posiblemente a sus dos partes femenino y masculino, creadora y destructora). Bonifáz Nuño quiso ver en esta leyenda el sustento que le hizo asegurar que la escultura llamada Coatlicue es en verdad Tlaltecuhltli

"Así, podría afirmarse que la más perfecta imagen de Tláloc, y por ende, de Tlaltecuhltli, es esta que, a partir de Chavero, se ha venido diciendo *de Coatlicue*"⁷⁵

Bonifáz vio que la escultura llamada Coatlicue refleja un instante metafísico inmediatamente anterior a la creación del mundo. En ese instante, según ese autor se unen los dos dioses que representan la contradicción (Quetzalcóatl y Tezcatlipoca) y el tercer elemento, la tierra, conformando una triada dinámica de creación.

"En ese instante prodigioso los tres elementos se constituyen en unidad, en la unidad del poder supremo, de la suprema potencia en el umbral mismo del acto universal, en el origen de una suerte de estallido que de la máxima concentración engendrará la extensa totalidad del mundo"⁷⁶

⁷⁴ Thevet, Hystoire du Mechuque, en Teogonía e Historia de los mexicanos, tres opúsculos del s. XVI, p. 108-

⁷⁵ Bonifáz Nuño, El rostro de Tláloc, p. 147

⁷⁶ Bonifáz, Nuño, El rostro de Tláloc, p. 142

A pesar de la belleza del razonamiento de Bonifáz, me parece que su hipótesis no está suficientemente fundada y yo no creo que tenga razón al afirmar categóricamente de que esa escultura llamada Coatlicue sea en realidad Tlaltecuhli, aunque sí creo que en definitiva la escultura está muy relacionada con el concepto de Tlaltecuhli. Y aunque creo que tiene una complejidad mayor a la que plantea Bonifáz, admito que ese autor ha hecho un magnífico trabajo de acercamiento al significado de la escultura. Por el momento solamente podemos afirmar que es Tlaltecuhli quien se halla en la base de la llamada Coatlicue

Se trata de una representación masculina antropomorfa de la deidad andrógina Tlaltecuhli que representa la parte fecundante de la Tierra.

Lleva un escudo de guerra con el quincunce que lo reafirma como centro del mundo.

Lleva seis cráneos humanos asociados, lo que lo reafirma como deidad "devoradora de cadáveres"

4.1 2 22 CABEZA DE CONEJO ACOMPAÑADA CON UN CIRCULO EN LA PARTE SUPERIOR DE LA BASE

Este motivo es por su puesto una fecha, la fecha uno conejo. En la que Fernández creyó ver la tercera atadura de años desde la fundación de Tenochtitlan, al confundir el tocado de Tlaltecuhli de tres círculos (en otras representaciones tiene este mismo tocado) con algo que él creyó un conteo de ataduras de años.

Matos Moctezuma, Solís Olguín, Emily Umberger, son algunos de los autores que más recientemente han descartado esa idea al darse cuenta de la verdadera relación de esta fecha con las fuentes históricas.

"Los informantes precisaron que la creación de la tierra fue hecha...el primer día del año..., lo que Nicholson afirma...ocurnó en el año ce tochtli -uno conejo- el primero de la trecena del ciclo de 52 años"⁷

"La fecha uno conejo, el primer año de la era presente y una fecha conectada con la tierra"⁸

⁷ Nicholson, cit por Solís Olguín, Tlaltecuhli el señor de la tierra, p. 29

⁸ Umberger, Emily, Aztec Sculptures, p. 77

Este glifo se halla en un relieve idéntico debajo de la Yollotlicue⁷⁹ así como en un fragmento de escultura encontrado por Batres en donde "vemos la presencia del glifo 1 Conejo, que bien puede ser referido al año de la creación de la tierra"⁸⁰

Estos autores no dan mayor argumento a sus afirmaciones. Pero pudieron haberse basado en la siguiente información de un texto del siglo XVI, al cual se le debe sin duda prestar mucha atención:

"En el año postrero en que fue sol Chalchihuitlicue (pudiéndose referir con esto al sol 4 agua, el último de los cuatro soles) como está dicho, llovió tanta agua y en tanta abundancia, que se cayeron los cielos, y las aguas se llevaron a todos los macehuales que iban, y de ellos se hicieron todos los géneros de pescados que hay. Y así cesaron de haber macehuales y el cielo cesó, porque cayó sobre la tierra.

Vista por los cuatro dioses la caída del cielo, sobre la tierra, la cual fue el año primero de los cuatro, después que cesó el sol y llovió mucho -el cual año era tochtli- (entiéndase año uno tochtli, pues fue el primero de los cuatro) ordenaron todos los cuatro de hacer por el centro de la tierra cuatro caminos, para entrar por ellos y alzar el cielo"⁸¹

Este texto es de suma importancia, porque en el se señala no la creación del primer mundo metafísico, sino la creación del mundo físico donde habitamos, el mundo de cuatro rumbos (posiblemente el quinto sol) fue creado en ese año uno conejo. Tras el cual los dioses se convirtieron en árboles para alzar al cielo sobre la tierra, en sus cuatro rumbos, lo que se halla plasmado en el escudo de Tlaltecuhli.

⁷⁹ Felipe Solís Oiguín, Subdirector de la Bodega Arqueológica del MNA, Comunicación personal.

⁸⁰ Matos Moctezuma, Tlaltecuhli. El señor de la tierra, p. 26

⁸¹ García Izcalbaceta, (descubridor de este texto anónimo) Historia de los mexicanos por sus pinturas, en Teogonía e husotna de los mexicanos, tres opúsculos del siglo XVI, p. 32

4 1.3 ANALISIS COMPARATIVO DE MOTIVOS

En este apartado se dará una identificación correcta de imágenes, lo que es esencialmente una comparación con opiniones de otros autores respecto a cada uno de los veintidós motivos identificados de la escultura llamada Coatlicue, lo cual se hará en cuadros sinópticos. En cada caso no se tratará de "descartar" las opiniones de los autores que se mencionan, sino solo se dará al final de cada apartado, la opinión personal al respecto.

4 1 3.1 CABEZA DE DOBLE SERPIENTE

Cuadro 3

AUTOR	OPINION AL RESPECTO
Antonio León y Gama (1792)	"Mascaras que cubren el rostro" "Las dos grandes culebras hacen relación a otra diosa nombrada Cihuacóatl" ⁸²
Von Humboldt (Hacia 1830)	Monstruos enlazados, "estas figuras monstruosas no representan otra cosa que mascarar, pues entre los mexicanos se acostumbraba enmascarar a los idolos." ⁸³
Alfredo Chavero (1900)	"La estatua con las dos figuras estrechamente unidas, cada una con máscara de cóhuatl, representa la dualidad omecíhuatl" ⁸⁴
Spence (1923)	"Las cabezas de serpiente, que representan quizás el brotar de la sangre de esa víctima desde el tronco cortado" ⁸⁵
Alfonso Caso (1953)	"De la cabeza cortada salen dos corrientes de sangre, en forma de serpientes representadas de perfil, pero que al juntar sus fauces forman un rostro fantástico" ⁸⁶
Salvador Toscano	Decapitada, las serpientes representan dos chorros de sangre. ⁸⁷

⁸² León y Gama, Descripción de las dos piedras .p. 35 y 39

² Von Humboldt, Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América, p.226

⁸¹ Chavero Alfredo, los dioses astronómicos de los antiguos mexicanos, Cit en Bonifaz Nuño, El rostro de Tláloc, p 97

⁸⁵ Spence, Lewis, the gods of México, 1923, Cit. en Bonifaz Nuño, El rostro de Tláloc, p 98

⁸⁶ Caso, Alfonso, El pueblo del Sol, p 73

⁸⁷ Toscano, Salvador, Escultura de los pueblos náhuas, p. 351

Krickeberg (1961)	"A la diosa se le representa decapitada, y de su cuello mutilado salen dos serpientes como símbolo de dos ríos de sangre" ⁸⁸
Paul Westheim (1970)	Degollación que alude a su "carácter lunar", las serpientes simbolizan chorros de sangre ⁸⁹
Justino Fernández (1972)	Masa bicéfala de serpientes preciosas, las cuales representan a la pareja divina, Ometecuhtli y Ometecihuatl.
Christian Duverger (1977)	Decapitada: de su cuello brotan dos chorros de sangre en forma de serpientes, como para significar que la degollación sacrificial es la fuente de renovación de las fuerzas de la tierra. ⁹⁰
Peñafiel (1979)	"La estatua tiene dos caras, una por delante y otra por detrás (. .) Cabeza de serpiente " ⁹¹
Miguel Leon-Portilla (1980)	"Suprema dualidad" ⁹²
Pasztory (1983)	"Las dos serpientes que forman su rostro son las corrientes de sangre que emergieron de su cuello decapitado" ⁹³
Rubén Bonifaz Nuño (1986)	Dos serpientes de perfil enfrentadas, cuya integración forman una sola serpiente de frente. Es una encarnación del principio dual cósmico, pero su origen y significado mas profundo se halla en la imagen de Tláloc-Tlaltecuhli. ⁹⁴
Delhalle, Luykx (1993)	Decapitada, serpientes que representan chorros de sangre, la decapitación simboliza el matricidio. ⁹⁵
Gendrop (1994)	"Masa cefálica conformada por dos cabezas de serpientes que, brotando de su tronco decapitado, se enfrentan nariz con nariz" ⁹⁶

⁸⁸ Krickeberg, Walter, the iconography of the art of Teotihuacan. Cit. en Bonifaz Nuño, El rostro de Tláloc, p 100

⁸⁹ Westheim, Paul, Arte antiguo de México, p.373

⁹⁰ Duverger, La flor letal, p 155-156

⁹¹ Peñafiel, Antonio, Ciudades coloniales en... ,Cit. en Bonifaz Nuño, El rostro de Tláloc, p. 97

⁹² Leon-Portilla, Miguel, La Toltēcayótl, p.429

⁹³ Pasztory, Esther, Aztec Art, 1983, Cit en Bonifaz Nuño, El rostro de Tláloc, p 100

⁹⁴ Síntesis extraída de, Bonifaz Nuño, El rostro de Tláloc.

⁹⁵ Delhalle, Luykx, Coatlicue o la degollación de la madre, INDIANA 12

⁹⁶ Gendrop, Paul, Escultura Azteca. Una aproximación a su estética, p 166

Mi opinión al respecto es la siguiente.

Las serpientes de la cabeza son una abstracción *del poder de la dualidad suprema* presente en la naturaleza en forma de energía serpentina.

Las cabezas representan la generación a partir de una unidad divina (serpiente de frente), de una pareja dual (dos serpientes de perfil encontradas) y a la vez, la generación de los cuatro dioses sustentadores del cosmos. (cuatro serpientes si se toman en cuenta las imágenes tanto de atrás como de adelante).

4.1.3.2 DOBLE COLLAR, UNO DE PIEDRAS REDONDAS OTRO DE GRECAS CUADRADAS

Cuadro 4

AUTOR	OPINION AL RESPECTO
Fernández (1972)	"Collar de chapetones" ⁹⁷
Peñafiel (1979)	"Gargantilla de despojos humanos" ⁹⁸

Mi opinión:

Este collar esta asociado con la fertilización de la tierra, ya que los chalchihuites pueden simbolizar agua, mientras que las grecas pueden simbolizar serpientes, es decir tierra y también agua. Es posible que esté asociado a Chicomecóatl.

4.1.3.3 PARTE VISIBLE DE SENOS FEMENINOS

Cuadro 5

AUTOR	OPINION AL RESPECTO
Alfonso Caso (1962)	"sus pechos cuelgan exhaustos" ⁹⁹
Fernández (1972)	"Pechos flácidos y exhaustos. En realidad son una piel o pellejo humano femenino, de que está revestida Coatlicue" ¹⁰⁰
Peñafiel (1979)	"Senos de mujer" ¹⁰¹
Gendrop (1994)	"Grandes senos flácidos con los que, desde el principio de los tiempos, la Diosa Madre ha estado alimentando a los hombres" ¹⁰²

⁹⁷ Fernández, Justino, Estética del P. 131

⁹⁸ Cit en Bonifaz, p 98

⁹⁹ Caso, Alfonso, El Pueblo del Sol, p. 73

¹⁰⁰ Fernández, Justino, Estética del p. 131

¹⁰¹ Peñafiel, Antonio, Ciudades coloniales en trabajos arqueológicos. , 1979, Cit. en Bonifaz Nuño, El rostro de Tláloc, p 98

¹⁰² Gendrop, Paul, Escultura Azteca, p 166

Mi opinión.

Los senos de mujer otorgan una connotación antropomorfa y femenina a esta escultura, pero es posible que también se trate de una piel desollada de mujer, lo que simbolizaría de un modo abstracto la muerte y nacimiento de las divinidades terrestres, para su renovación.

4.1.3.4 SARTAL DE CORAZONES Y MANOS

Cuadro 6

AUTOR	OPINION AL RESPECTO
León y Gama (1792)	"Cuatro manos con bolsas de copal encima con forma de calabaza" ¹⁰³
Von Humboldt (1830)	"Manos cortadas y ciertas vasijas en las que se encendía el incienso" ¹⁰⁴
Chavero (1900)	"Bolsas de copal" que significan "sacrificio y adoración" ¹⁰⁵
Heyden (1969)	Las manos y corazones, símbolos de fertilidad. ¹⁰⁶
Fernández (1972)	"Se relaciona quizá con la actividad guerrera, que se hace con las manos y con los sacrificios necesarios para alimentar y mantener a los dioses con el líquido precioso" ¹⁰⁷
Peñafiel (1979)	"Collar alrededor del cuello atado por detrás, formado de manos y corazones" ¹⁰⁸
Bonifaz Nuño (1986)	Corazones y manos, en el nudo de la parte de atrás hay "una representación clara de sangre" ¹⁰⁹
Gendrop (1994)	"Collar hecho por corazones y manos de sacrificados" ¹¹⁰

¹⁰³ León y Gama, Descripción de las dos piedras..., p.35

¹⁰⁴ Von Humboldt, Vista de las cordilleras y monumentos ..., p 226

¹⁰⁵ Chavero, Alfredo, los dioses astronómicos ..., Cit en Bonifaz Nuño, El rostro de Tláloc, p 96

¹⁰⁶ Heyden, Doris, Comentarios sobre la Coatlicue recuperada. . P 165

¹⁰⁷ Fernández, Justino, Estética del ..., p. 132

¹⁰⁸ Peñafiel, Antonio, Ciudades coloniales..., 1979, Cit en Bonifaz Nuño, El rostro de Tláloc, p. 98

¹⁰⁹ Bonifaz Nuño, El rostro de Tláloc, p. 99

¹¹⁰ Gendrop, Paul, Escultura Azteca, p 166

Mi opinión:

Las manos y corazones significan a la muerte florida, es decir, la muerte en guerra y en sacrificio, para alimento del binomio Tonatiuh-Tlaltecuhli y la dedicación a los dioses encargados del sustento humano.

4 1.3.5 BRAZOS Y MANOS EN FORMA DE SERPIENTE, CON BRAZALETES

Cuadro 7

AUTOR	OPINION AL RESPECTO
León y Gama (1791)	"Las mismas culebras y las plumas que están contiguas a ellas (las serpientes de la cabeza) son símbolos de Quetzalcohuatl o culebra con plumas" ¹¹¹
Von Humboldt (1830)	Manos "ocultas bajo un ropaje ceñido de enormes serpientes" ¹¹²
Seler (1900)	"con garras de jaguar en las manos" ¹¹³
Westheim (1970)	"Muñones que terminan en cabezas serpentina"
Fernández (1972)	"Tienen quizá relación con el dios del oeste, el Tezcatlipoca blanco, Quetzalcóatl dios del aire y de la vida y con Xólotl, su hermano gemelo." ¹¹⁴
Peñafiel (1979)	"Los brazos son dos serpientes" ¹¹⁵
Gendrop, Paul (1994)	"Manos sustituidas por serpientes en actitud amenazadora" ¹¹⁶

Mi opinión:

Se tratan de dos serpientes cósmicas, que representan también a la dualidad, solo que en este caso, los símbolos contrarios no se enfrentan ni son complementarios, sino que cada uno actúa en un espacio distinto. Es el poder de la dualidad "en reposo", que en actitud de acecho y con sendos brazaletes guerreros, esperan pasar de la calma a la acción.

¹¹¹ León y Gama, Antonio de, Descripción de las piedras. ., p 89

¹¹² Von Humboldt, Vistas de las cordilleras y monumentos. . p.226

¹¹³ Cit en Bonifaz Nuño, El rostro de Tlaloc, p 97

¹¹⁴ Fernández, Justino, Estética del ., p. 133

¹¹⁵ Peñafiel Antonio, Ciudades coloniales en trabajos arqueológicos en el centro de la ciudad de México, Cit en Bonifaz Nuño, El rostro de Tlaloc, p 98

¹¹⁶ Gendrop, Paul, Escultura Azteca: Una aproximación a su estética, p 166

4 1.3 6 MASCARAS DENTADAS

Cuadro 8

AUTOR	OPINION AL RESPECTO
León y Gama (1792)	"Los dientes y uñas pertenecen a Tláloc y a Tlatocaocelotl" ¹¹⁷
Chavero (1900)	"máscara de Tláloc" ¹¹⁸
Beyer (1965)	"Cara de demonio" ¹¹⁹
Fernández (1972)	"Los ojos en las garras pueden ser de águila o de serpiente" mas adelante dice "ojos quizá de águila con colmillos de serpiente o garras también de águila" ¹²⁰
Nicholson (1983)	"Rostros de demonio en perfil" ¹²¹
Paszlory (1983)	"Cara grotesca, máscara de monstruo" ¹²²
Matos Moctezuma	"Máscaras de Tláloc" ¹²³
Bonifáz (1986)	Tláloc-Tlatecuhtli y el sacrificio relacionado con estos. ¹²⁴
Gendrop (1994)	"Ojos y colmillos, que como en toda deidad azteca de la tierra, convierten sus patas, hombros y codos en otras tantas bocas monstruosas" ¹²⁵

Mi opinión

Estas máscaras son bocas dentadas que sirven a la diosa para alimentarse de la codiciada sangre humana, contenedora de tonalli, que servía como alimento para reactivar el movimiento de los astros y la fertilidad de la tierra (por eso, en este icono la asociación tan insistente con Tláloc, además de su similitud formal con el rostro de Tláloc).

Son esos rostros-garra o mascararas dentadas que aprisionan la energía de la sangre, es por esas coyunturas que la diosa tiene su carácter de devoradora de energía, con la que posteriormente habrán de parir a los nuevos elementos vitales.

¹¹⁷ León y Gama, Descripción de las dos piedras .p 40

¹¹⁸ Chavero, Alfredo, los dioses astronómicos, 1900, Cit en Bonifaz Nuño, el rostro de Tláloc, p 60

¹¹⁹ Beyer, Hermann, El México antiguo, 1965 Cit en Bonifaz Nuño, El rostro de Tláloc, p. 60

¹²⁰ Fernández, Justino, Estética del... p 126

¹²¹ Nicholson, Preclasic mesoamerican iconography Cit en Bonifaz Nuño, El rostro de Tláloc, p. 59

¹²² Paszlory, Esther, Aztec Art, Cit en Bonifaz Nuño, El rostro de Tláloc, p 60

¹²³ Matos Moctezuma, trabajos arqueológicos en el centro de la ciudad de México, Cit en Bonifaz Nuño, el rostro de Tláloc, p 62

¹²⁴ Extracto de Bonifaz Nuño, El rostro de Tláloc

¹²⁵ Gendrop, Paul, Escultura Azteca, p 166

4 1 3.7 CEÑIDOR DE SERPIENTE DOBLE

Cuadro 9

AUTOR	OPINION AL RESPECTO
León y Gama (1792)	"Cintas" (cuyo entramado se confunde con el sartal) ¹²⁶
Fernández (1972)	Serpientes preciosas "porque a diferencia de las comunes, su piel se compone de bandas y chapetones o piedras preciosas, símbolos de plumas, lo que acusa su calidad divina"

Mi opinión

Serpiente cósmica, abstracción de la dualidad que representa a la dualidad en calma, ya que sus componentes (las dos cabezas de serpiente) se hallan colgando y comparten el mismo cuerpo. La calma se debe a que están atravesando a dos cráneos humanos un signo de que solo con la muerte florida el universo alcanzaba su estabilidad y calma.

4.1.3 8 DOS CRANEOS HUMANOS, UNO EN LA PARTE POSTERIOR OTRO EN LA PARTE FRONTAL

Cuadro 10

AUTOR	OPINION AL RESPECTO
Loen y Gama (1792)	"Cabezas de hombres muertos" ¹²⁷
Von Humboldt (1830)	"Cabezas de muerto que recuerdan los sacrificios horribles" ¹²⁸
Toscano	"Símbolo de que al recogemos en su seno habrá de descarnamos" ¹²⁹
Fernández (1972)	"Cráneo prodigioso en su expresión (...) por su extraña mirada, pues tiene llenas las órbitas, puede decirse que es la muerte viva, o la viva muerte (...) el cráneo simboliza al Mictlan donde moran Mictlantecuhtli y Mictecacihuati. Vida y

¹²⁶ León y Gama, Descripción de las dos piedras p 36

¹²⁷ León y Gama, Descripción de las dos piedras, p 35

¹²⁸ Von Humboldt, Vista de las cordilleras y monumentos p 226

¹²⁹ Toscano, Salvador, Escultura de los pueblos nahuas, p 351

	muerte ciñen, pues, el ritmo humano como un solo principio y fin." ¹³⁰
--	---

Mi opinión

Es clara la relación que existe entre los dos cráneos de la escultura llamada Coatlicue y los tzompantli mexicas. Por otro lado es importante la ubicación corporal de los cráneos, en la mitad del cuerpo, uno de ellos sobre el ombligo, xititl, el cual era considerado como el principal centro de percepción del cuerpo humano. La ubicación formal del cráneo delantero sobre el cuerpo de la llamada Coatlicue, puede interpretarse de la siguiente manera: La muerte florida sobre el principal órgano perceptivo, la conciencia de la muerte en el centro de la concepción mexicana del ser humano.

4.1.3.9 RELIEVE QUE MUESTRA UNA CAÑA Y DOCE CÍRCULOS

Cuadro 11

AUTOR	OPINION AL RESPECTO
Umberger, Emily y Boone Elizabeth (1981)	Fecha doce caña, pudiera ser 1491. ¹³¹

Mi opinión:

Fecha doce caña, que pudiera 1491, posiblemente indique la consagración de la escultura

4.1.3.10 FALDA DE SERPIENTES

Cuadro 12

AUTOR	OPINION AL RESPECTO
León y Gama (1792)	"Tejido de culebras que la forman un faldellín, jeroglífico propio de la diosa Coahuatlucue" ¹³²
Paso y Troncoso (1892)	"Saya de serpientes" ¹³³
Chavero (1900)	"la enagua de culebras la personifican como Coatlicue, la diosa de la muerte" ¹³⁴

¹³⁰ Fernández, Justino, Estética del ... p 129

¹³¹ Umberger, Emily, Aztec sculptures, pp 77-78

¹³² León y Gama, Descripción de las dos piedras. p 39

¹³³ Paso y Troncoso, Fco del, Exposición Histórico-americana de Madrid, Catálogo de la sección de México. Tomo I, Cit en Bonifaz Nuño, el Rostro de Tláloc, p. 117

Fernández (1972)	"me aventuro a pensar que su falda de serpientes comunes simbolice a sus hijos terrenales: los hombres" ¹³⁵
------------------	--

En mi opinión:

Con la falda de serpientes no se está representando a Coatlicue, sino que se ha tomado este atributo de esa diosa para indicar aquí un concepto abstracto, este motivo simboliza la energía terráquea en equilibrado orden.

4.1.3.11 DIECINUEVE TRENZAS QUE SURGEN DEL CRÁNEO TRASERO

Cuadro 13

AUTOR	OPINION AL RESPECTO
Caso (1957)	"Adorno de tiras de cuero rojo"
Fernández (1972)	"trece son sus trenzas de cuero"(...) el pelo de Tezcatlipoca estaba cortado a dos alturas, peinado que se llamaba tzotzocolli, característico de los guerreros" ¹³⁶
Gendrop (1994)	"Carácter de diosa-guerrera, atestiguado por las trenzas de cuero" ¹³⁷

Mi opinión:

Las trenzas largas simbolizan la sujeción y orden de la gran cantidad de tonalli contenido en ellas. Pertenecen a la cabeza de muerto de donde salen.

4.1.3.12 DIECINUEVE ORNAMENTOS, UNO EN CADA PUNTA DE CADA TRENZA

Cuadro 14

AUTOR	OPINION AL RESPECTO
Fernández (1972)	"Caracoles cuechtlí, atributos de los dioses de la tierra" ¹³⁸

Mi opinión:

Los caracoles mexicas pueden significar a la energía estelar encamada por los primeros guerreros míticos (*centzon Huitznahua* y *centzon Mimixcohua*), y este icono adopta el culto del caracol en Teotihuacan simbolizando la fertilidad, pues guerra y fertilidad se

¹³⁴ Chavero, Alfredo, los dioses astronómicos de los antiguos mexicanos, 1900, Cit en Bonifaz Nuño, el Rostro de Tláloc, p. 118

¹³⁵ Fernández, Justino, Estética del . p. 129

¹³⁶ Fernández, Justino, Estética del p. 130

¹³⁷ Gendrop, Paul, Escultura Azteca, p. 166

hallaban emparentadas, la una alimenta a la otra. Por ello existe el trinomio conceptual estrellas-fertilidad-guerra, en este icono.

Este icono puede tener su origen en Itzpapalótl, la diosa chichimeca de la caza, la guerra y las estrellas, en fusión con el culto al caracol de la fertilidad en Teotihuacan

4.1.3.13 DOS ADORNOS CON PLUMAS EN LA ESPALDA

Cuadro 15

AUTOR	OPINION AL RESPECTO
Fernández (1972)	"no cabe duda, pues, de que el tehuehuelli de Huitzilopochtli es el que aparece dividido en dos, sobre los colgajes traseros de Coatlicue" ¹³⁹

Mi opinión.

Se trata del cuauhpilloli (adorno horizontal de dos plumas de águila). Es una insignia del dios Mixcóatl y de su compañera Itzpapalótl, ambos dioses chichimecas de la caza, las estrellas y la guerra, pero que utilizaban algunos guerreros mexicas en posible forma de amuleto de poder para "cazar" cautivos o como señal de haberlos "cazado".

4.1.3.14 BANDA TRIPLE DE LÍNEAS ONDULANTES, CÍRCULOS Y GRECAS EN LAS PIERNAS

Cuadro 16

AUTOR	OPINION AL RESPECTO
Fernández (1972)	"Indumentaria femenina de la diosa (...) elementos relacionados con el águila y la serpiente, el sol y la tierra. Las plumas pertenecen al águila, los chapetones redondos, al mundo suprahumano" ¹⁴⁰

Mi opinión:

Esta triple banda ornamental simboliza la fuerza creativa de la naturaleza.

Posiblemente las piedras redondas sean chalchihuites, que simbolicen agua, las grecas simbolizan posiblemente a la serpiente terrestre, y finalmente las plumas se relacionan

¹³⁸ Fernández, Justino, Estética del. p.130

¹³⁹ Fernández, Justino, Estética del. p. 130

¹⁴⁰ Fernández Justino, Estética del ...,p. 127

con un ave, posiblemente un águila, por lo que se le relacionaría con elementos aéreos y posiblemente con el Sol.

4.1.3.15 ORNAMENTOS CILÍNDRICOS QUE CUELGAN DE LA TRIPLE BANDA DE LAS PIERNAS

Cuadro 17

AUTOR	OPINION AL RESPECTO
Fernández (1972)	" <i>Indumentaria femenina de la diosa (...)</i> los caracoles simbolizan la sonaja mágica que produce lluvia o truenos, simbolos de fertilidad. ¹⁴¹ "

Mi opinión:

Sonajas o cascabeles, forma parte de los atavíos de los dioses y diosas, eran utilizados en danzas rituales. Posible significación de inducción agrícola.

4.1.3.16 SERPIENTE BICÉFALA QUE SURGE DE LA ENTREPIERNA

Cuadro 18

AUTOR	OPINION AL RESPECTO
Fernández (1972)	"Gran serpiente colgante (...) modo de concebir la tierra como ente masculino, fecundador, es un símbolo vital, fálico" En otra parte dice "rostro de tortuga" mas adelante dice, que se relaciona con Huitzilopochtli, el sol, quien nace del vientre de Coatlicue ¹⁴² "
Gendrop (1994)	"Gruesa serpiente que puede simbolizar un miembro viril, probable alusión al carácter hermafrodita de la tierra que, en última estancia, se fecunda a si misma" ¹⁴³

Mi opinión:

Es una serpiente cósmica y dual, con la especificación de la asociación y la repulsión de dos elementos contrarios cuya tensión bipolar sostienen, junto con las patas, el peso de la diosa.

¹⁴¹ Fernández, Justino, *Estética del...* p 127

¹⁴² Fernández, Justino, *Estética del...*, pp 125-126

4 1 3.17 PIES-GARRAS

Cuadro 19

AUTOR	OPINION AL RESPECTO
Toscano	"Dos garras de águila" ¹⁴⁴
Vaillant (1960)	"Sus manos y pies ferozmente armados de garras" ¹⁴⁵
Krickeberg (1961)	"Tiene garras de jaguar" ¹⁴⁶
Westheim (1970)	"En lugar de pies tiene garras de fiera" ¹⁴⁷
Fernández (1972)	"Las dos enormes garras de la diosa son de águila" ¹⁴⁸
Duverger (1977)	"Garras de águila" ¹⁴⁹
Peñafiel (1979)	"Garras de ocelótl o tigre" ¹⁵⁰
Soustelle (1982)	"Sus garras de águila" ¹⁵¹
Pasztory (1983)	"Los enormes pies tienen garras rapaces" ¹⁵²

Mi opinión:

Se trata sin duda de garras de jaguar. El culto de ese gran felino se debe a una evolución de significados desde la época olmeca y maya, pasando por la época teotihuacana y tolteca, hasta la mexicana

Para los mexicanos el jaguar ha ganado nuevos significados, sobre todo el relacionado con la guerra y con el poder. Pero persiste su asociación con Tezcatlipoca, la noche y la tierra.

¹⁴³ Gendrop, Paul, Escultura Azteca, p. 166

¹⁴⁴ Toscano, Salvador, Escultura de los pueblos nahuas, p. 351

¹⁴⁵ Vaillant George, La civilización azteca, Cit. en Bonifaz Nuño, El rostro de Tláloc, p. 102

¹⁴⁶ Krickeberg, Walter, The iconography of the art of Teotihuacan. 1961, Cit. en Bonifaz Nuño, El rostro de Tláloc, p. 161

¹⁴⁷ Westheim, Arte Antiguo de México, p. 372

¹⁴⁸ Fernández, Justino, Estética del Arte Mexicano, Coaticue, p. 124

¹⁴⁹ Duverger, Christian, La flor letal, p. 155

¹⁵⁰ Peñafiel, Antonio, Ciudades coloniales 1979, Cit. en Bonifaz Nuño, El rostro de Tláloc, p. 98

¹⁵¹ Soustelle, Jacques, El universo de los aztecas, 1982, Cit. en Bonifaz Nuño, El rostro de Tláloc, p. 102

4.1 3.18 AGRUPACIONES DE PLUMAS EN LOS LADOS EXTERNOS DE LAS

PIERNAS

Cuadro 20

AUTOR	OPINION AL RESPECTO
Spence (1923)	"hojas de planta de maíz" ¹⁵³
Fernández (1972)	"Son símbolos guerreros, símbolos del Sol, del águila, de Huitzilopochtli" ¹⁵⁴
Gendrop (1994)	"Carácter de diosa-guerrera atestiguado por las plumas de águila que cubren sus patas" ¹⁵⁵

Mi opinión.

Es muy probable de que se traten de plumas de águila, símbolo del sol y la guerra.

4 1 3.19 FIGURA ANTROPOMORFA DE DEIDAD EN LA BASE

Cuadro 21

AUTOR	OPINION AL RESPECTO
León y Gama (1792)	"Mictlantecuhtli" ¹⁵⁶
Von Humboldt (1830)	"Mictlantecuhtli" ¹⁵⁷
Chavero (1900)	"Mictlantecuhtli" ¹⁵⁸
Fernández (1972)	"Tlatecuhtli como señor del inframundo, transfigurado en Mictlantecuhtli (...) no deja de ser insólito que la máscara de Mictlantecuhtli pertenezca a Tláloc (..) Tláloc está allí como elemento de vida (...) dinamismo del cosmos y de los dioses" ¹⁵⁹
Gendrop (1994)	"Monstruo terrestre" ¹⁶⁰

¹⁵² Pasztory, Esther, *Aztec Art*, Cit en Bonifaz Nuño, El rostro de Tláloc, p 102

¹⁵³ Spence, Lewis, *the gods of Mexico*, 1923, Cit en Bonifaz Nuño, El rostro de Tláloc, p. 98

¹⁵⁴ Fernández, Justino, *Estética del Arte Mexicano*, p. 127

¹⁵⁵ Gendrop, Paul, *Escultura Azteca*, p 166

¹⁵⁶ León y Gama, *Descripción de las dos piedras*, p 43

¹⁵⁷ Von Humboldt, *Vista de las cordilleras y monumentos...*, p. 226

¹⁵⁸ Chavero, Cit en Fernández, Justino, *Estética* . .p 124

¹⁵⁹ Fernández, Justino, *Estética del Arte Mexicano, Coatlicue*, pp 151-153

Mi opinión:

Se trata de Tlaltecuhltli, señor de la tierra, quien en este caso está bajo una de sus representaciones masculinas (en tanto que lleva maxatl). Se halla con piernas y brazos abiertos, de cara a la tierra en señal de fecundarla, es posiblemente una abstracción del rayo y el agua de lluvia que fecundan a la tierra.

4.1.3.20 SEIS CRÁNEOS HUMANOS DISTRIBUIDOS LATERALMENTE EN EL RELIEVE DE LA BASE

Cuadro 22

AUTOR	OPINION AL RESPECTO
Fernández (1972)	Los cráneos que acompañan a Tlaltecuhltli indican que se trata del Miclantecuhltli. ¹⁶¹

Mi opinión.

Estos cráneos afirman el carácter de Tlaltecuhltli, como deidad devoradora de cadáveres.

4.1.3.21 ESCUDO GUERRERO EN MEDIO DE LA DEIDAD DE LA BASE

Cuadro 23

AUTOR	OPINION AL RESPECTO
Fernández (1972)	"Motivo solar central, que recuerda el tehuehuelli, escudo de Huitzilopochtli" ¹⁶²

Mi opinión:

Tlaltecuhltli lleva en el vientre un escudo de guerra con el quincunce o símbolo del espacio mexica con sus cinco direcciones

Lo que reafirma que Tlaltecuhltli representa el *axis mundi*.

¹⁶⁰ Gendrop, Paul, Escultura Azteca, p 166

¹⁶¹ Fernández, Justino, Estética del . p 151

4 1 3.22 CABEZA DE CONEJO ACOMPAÑADA DE UN CÍRCULO EN LA PARTE SUPERIOR DE LA BASE

Cuadro 24

AUTOR	OPINION AL RESPECTO
Fernández (1972)	Fecha, correspondiente al año Uno Conejo, de la tercera xiumolpilli, es decir el año 1454. ¹⁶³

Mi opinión:

Fecha en la que los cuatro tezcátlpocas fueron a cada rumbo del universo y se alzaron en forma de árboles para separar al cielo de la tierra. Por lo que este año uno conejo simboliza la creación del mundo físico (posiblemente el quinto sol), con cuatro cuadrantes y una verticalidad.

4.2 ANALISIS ICONOLÓGICO DE LA ESCULTURA MAL LLAMADA COATLICUE

4 2 1 ANTECEDENTES

Se ha llegado aquí tras muchos meses de investigación.

El presente subcapítulo es finalmente la descripción iconológica, de la que se habló al principio de este capítulo. Como antes ya dije, iconología significa "tratado de la imagen", pues tras haber hecho una descripción de los motivos de la escultura en cuestión, es decir, tras haber seguido un análisis iconográfico, con sus posibles limitaciones y alcances, ahora, me dedicaré a escribir lo que para mí es el significado global de la escultura.

Muchos han tratado de describir esta gran escultura, desde León y Gama, en 1792, quien erráticamente la llamó Teoyaomiqui, y la describió como un dios que se dedica a recoger a los muertos en guerra, digo erráticamente porque a parte de esta alusión, no se conoce ninguna otra en que se mencione a ese dios Teoyaomiqui que inventó León y Gama, podemos imaginar que escuchó la palabra *teoyaomiqui*, palabra que significa "morir en la guerra divina", en boca de los indios que acudían por docenas a adorar a la diosa recién descubierta bajo el piso de la plaza del Zócalo.

¹⁶² Fernández, Justino, *Estética del* p. 151

¹⁶³ Fernández, Justino, *Estética del* . p. 124, (la descripción detallada de esta fecha se halla en el apartado 2 1 de esta tesis)

El nombre Teoyaomiqui fue el mismo con el que la conoció Von Humboldt quien se maravilló y horrorizó ante ella en 1803, y el mismo nombre utiliza Del Paso y Troncoso en 1892 para referirse a ella. Es hasta 1900 cuando Chavero tiene la ocurrencia de que se trata en realidad de Coatlicue, al observar la innegable falda serpentina, la cual ya había sido observada por León y Gama e identificada como propia de "Cohuatlycue". Sin embargo, como ya se ha dicho en múltiples ocasiones, este es el único atributo que la identifica con la madre de Huitzilopochtli, pues ni la cabeza, ni las manos, ni el sartal, ni ningún otro motivo pertenecen a Coatlicue. Es evidente de que la escultura *no* representa a Coatlicue.

Durante este siglo existen muchos ensayos que hablan de esta fascinante figura, Spence (1923), Caso (1952), Vaillant (1960), Krickeberg (1961), Toscano (...), Beyer (1965), Seler (1968) son algunos de los que publican trabajos de la iconografía de la escultura. Es en 1972 que Justino Fernández publica su ya clásica obra, la que titula simplemente Coatlicue, que es un trabajo iconográfico del todo serio y sin duda alguna el mas completo en su género. Mas tarde vienen otros autores que retoman el trabajo de los anteriores, Nicholson (1976), León Portilla (), Peñafiel (1979), Mateos (1979), Soustelle (1982), Pasztory (1983), Bonifáz Nuño (1986) y el reciente de Gendrop (1990), con nesgo de faltar alguno incluso importante, son estos los principales trabajos que se han publicado acerca de la maravillosa y mal llamada Coatlicue, mencionada en prácticamente todos los libros de enseñanza básica del arte mesoamericano.

Un paseo por las opiniones de estos autores sería prácticamente un libro entero, especialmente los de algunos de ellos tienen especial reconocimiento y admiración de mi parte, pero todo ello está demás. En esta tesis de Artes Visuales, en la que he pretendido alcanzar las mayores posibilidades de *análisis de la obra*, me limitaré a continuación a concluir con este análisis. En base a la metodología mencionada al principio de este capítulo, y en la que me basé para el rastreo de esta gran obra plástica, continúo ahora con el siguiente y último paso en este análisis, el cual ya describí de la siguiente manera:

- Iconología, es el tercero de esos niveles (de análisis), el cual es la interpretación iconográfica, en un sentido mas profundo. O bien, el análisis del contenido total de la obra. (constituye el mundo de los valores simbólicos). Su realización requiere de *intuición sintética*, es decir familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana.

3.3.20 SEIS CRÁNEOS DISTRIBUIDOS LATERALMENTE EN EL RELIEVE DE LA BASE

Se tratan todos de cráneos de perfil, del tamaño de las palmas del dios, dos de ellos sobre cada palma de sus manos, otros dos se hallan atados por unas cintas a los antebrazos y dos más se hallan atados también por cintas a las pantorrillas.

3.3.21 ESCUDO GUERRERO EN MEDIO DE LA DEIDAD DE LA BASE

Este escudo está conformado por tres círculos concéntricos, el más exterior está dividido en cuarenta y dos líneas radiales, el segundo es muy delgado, apenas una banda y el tercero, el de en medio, contiene a su vez un cuadrado. El cuadrado tiene un medio círculo en cada una de sus esquinas y contiene a su vez un cuarto círculo concéntrico que constituye el centro del escudo. Del escudo sobresalen dos grandes figuras lanceoladas que simbolizan plumas y se hallan simétricamente dispuestas a los lados, ambas se hallan divididas por unas líneas a la mitad.

3.3.22 CABEZA DE CONEJO ACOMPAÑADA DE UN CÍRCULO EN LA PARTE SUPERIOR DE LA BASE

Constituye la fecha en la que posiblemente fue realizada la escultura. Se trata de la cabeza de un conejo de perfil junto a un círculo con uno más pequeño al centro. Debajo de este conejo se halla una banda en la que a su vez se hallan tres círculos cada uno con un círculo más pequeño al centro.

CONCLUSIONES AL TERCER CAPÍTULO

Se trata de una escultura de aproximados 2.50 m de alto por 1.70 m de ancho con un peso aproximado de diez toneladas y fue obtenida de una piedra por lo menos tres o cuatro toneladas más pesada, se trata de un feldespato vítreo llamado pórfido basáltico.

En cuanto a su esqueleto estructural se puede decir lo siguiente: Su base es aproximadamente rectangular, mientras que se eleva por una columna (las patas) hasta formar después un prisma muy similar al de una pirámide recta y truncada cuando se ve de perfil. El peso se halla equilibrado a la perfección, de tal manera que tiene bastante estabilidad.

Si se ve de frente lo que se puede apreciar es el cateto mayor de la pirámide, el cual tiene prismas rectangulares que componen la cabeza y los brazos. Por atrás constituye una visión similar solo que deformada por la perspectiva ya que se trata esta vez de la hipotenusa de la pirámide.

La totalidad formal de la escultura se halla integrada por áreas divididas entre sí geoméricamente, por ejemplo, los pies y piernas forman un módulo, la falda otro, el ceñidor que divide en dos a la escultura, verticalmente un tercer módulo, el tórax otro y la cabeza conforma al quinto módulo. Un corte simétrico vertical divide en dos a la figura tanto por atrás como por adelante. La repetición y contraste de texturas, las líneas curvas y rectas que se encuentran crean puntos de tensión y agrupaciones formales a lo largo de toda la escultura.

La escultura está profusamente decorada con muchos símbolos, de los cuales se identificaron o agruparon en veintidós motivos que han sido descritos a detalle.

BIBLIOGRAFIA DEL TERCER CAPITULO

Arnheim, Rudolph, *Arte y percepción visual, psicología del ojo creador*, Alianza Editorial, 1989, México.

Bonifáz Nuño, *La escultura azteca en el Museo Nacional de Antropología, UNAM*, 1989, México.

Kandinsky, Vasily, *Punto y línea sobre el plano*, Editorial Labor, 1993, México.

Monreal y Tejada Luis, *Diccionario de términos de arte*, Alianza editorial, 1984, México.

CAPITULO 4

Análisis iconográfico e iconológico de la escultura llamada Coatlicue

4.1 METODOLOGIA DE ESTE ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Para realizar esta interpretación iconográfica e iconológica se utilizará el método que plantea Erwin Panofsky, en su libro "Estudios sobre iconología". Este método, delimita bien los significados de la iconografía, la cual es la lectura de los símbolos de una obra, en base a su contenido conceptual e histórico, mientras que la iconología es el estudio de significado total de la obra.

Es necesario puntualizar que este análisis iconográfico se apoya en estudios ya realizados y en otras esculturas e imágenes que ya han sido analizadas con anterioridad. Asimismo el marco histórico y conceptual del capítulo 1 servirán como base fundamental en la realización de este análisis iconográfico.

Entrando en materia, según Panofsky¹, el contenido o significado de una imagen puede ser observado en tres distintos niveles, los cuales son, forma iconografía e iconología:

- **Forma**, es el primero de esos niveles, la cual fue analizada a detalle en el capítulo 3 de esta tesis. (constituye el mundo fáctico, expresivo, el mundo de los motivos artísticos) Para realizarse requiere de *experiencia práctica* (familiaridad con la forma y sus conceptos)

- **Iconografía**, es el segundo de esos niveles, el cual es el análisis de las imágenes contenidas en la obra. (constituye el mundo de imágenes, historias y alegorías). Para realizarse requiere de *familiaridad con las fuentes literarias*, con los temas y conceptos específicos.

- **Iconología**, es el tercero de esos niveles, el cual es la interpretación iconográfica, en un sentido mas profundo. O bien, el análisis del contenido total de la obra. (constituye el mundo de los valores simbólicos). Su realización requiere de *intuición sintética*, es decir *familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana*.

Una vez que el primero de esos niveles de contenido fue analizado (Descripción Formal, capítulo 3) abordaremos a continuación el siguiente de esos niveles, la iconografía.

Icono significa imagen, y *grados* descripción, por lo que **iconografía significa propiamente, descripción de imágenes**, Panofsky la define como "la rama de la

¹ Panofsky, Erwin, Estudios sobre iconología, esta metodología la presenta el autor en la introducción a este libro. pp 13-37

Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte"², lo cual parece bastante preciso. El mismo autor propone dos pasos para el análisis iconográfico³, los cuales se llevarán a cabo en este trabajo:

- Realizar un enlistado de motivos (se les llama motivos a las imágenes en este paso) lo que constituye un análisis pre-iconográfico
- *Identificación correcta de los motivos (análisis que depende de la relación entre historias y alegorías)*
- Análisis correcto de imágenes. (definición de las imágenes)

Es necesario puntualizar que en este trabajo se incluye una variación de este método. Como se trata de un estudio iconográfico al que se puede recurrir muchas veces a la interpretación personal de los motivos, en este caso los pasos dos y tres se han fusionado en un solo al que he llamado **identificación y análisis de los motivos**.

En el caso de este trabajo, no es la primera vez que se hace un estudio iconográfico de la llamada Coatlicue, por lo que sí he incluido un tercer paso en la investigación, al cual he nombrado **análisis comparativo de los motivos**, ya que en este se incluirá una comparación con los estudios ya realizados por otros autores.

Una vez adecuando la metodología a este trabajo, se tendrán los siguientes tres pasos (adaptación personal a la metodología de Panofsky)

Metodología en el estudio iconográfico de la escultura llamada Coatlicue:

- *Enlistado de motivos posibles en la totalidad de la escultura llamada Coatlicue.*
- *Identificación y análisis de los motivos, en relación con conceptos de cosmogonía, mitos e historias.*
- *Análisis comparativo, lo que incluye una comparación con estudios iconográficos ya realizados, con el fin de descartar las ideas que parezcan erróneas.*

Una vez terminado este proceso, se tratará la iconología de la escultura, es decir la interpretación en el sentido más profundo.

Para ese tratado de la imagen previamente identificada en sus particularidades que la conforman, se realizará también por medio de dos pasos en los que integro gradualmente la integridad de la imagen.

Metodología en el estudio iconológico de la escultura llamada Coatlicue.

² *Ibid.* p. 13

³ *Ibid.* p

-Análisis de las agrupaciones de símbolos estrechamente relacionados en la escultura llamada Coatlicue

- Análisis global de la escultura llamada Coatlicue.

Por último he de hacer notar algo que me parece importante:

En muchos estudios iconográficos, se da mayor importancia a la asociación directa de atributos con dioses o con leyendas. Aquí me apoyo profusamente en estas relaciones históricas y mitológicas, pero como considero que esta escultura tiene un **alto grado de abstracción conceptual**, este trabajo de análisis iconográfico lo apoyo en primera instancia en lo que he llamado una **lógica formal**. Es decir, la lógica (que respaldada en el marco histórico) me indica las disposiciones de las formas inscritas en la escultura llamada Coatlicue.

4.1.1 ENLISTADO DE MOTIVOS (ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO)

La escultura llamada Coatlicue, tiene la siguiente lista de atributos o motivos, que fueron finamente grabados y modelados en toda su superficie.

Cuadro 4. Enlistado de motivos en la escultura llamada Coatlicue. Estudio pre-iconográfico.

MOTIVO	LOCALIZACION FORMAL ⁴
Dos cabezas de serpientes vistas de perfil, cuya totalidad forma una sola serpiente	Cabeza de la escultura, parte superior extrema
Círculos alineados horizontalmente, forman un collar. Es un collar doble, cuya parte de arriba termina en formas cónicas	Base de la cabeza, o cuello Tanto atrás como adelante.
Parte visible de dos pechos de mujer, la piel parece superpuesta.	Pecho, parte central del torso
Sartal de corazones y manos Con un amarre en la parte trasera de serpientes	Este sartal se halla tanto en la parte trasera como delantera del torso.
Serpientes, en posición de ataque y brazaletes.	Hacen las veces de manos.
Mascaras-garra	En codos, hombros y pies.
Ceñidor formado por dos serpientes	En la cintura
Dos cráneos humanos en la parte trasera y delantera.	Equivalente a ombligo y parte central de la espalda.

⁴ La descripción de la localización ha sido enumerada desde un punto de vista antropomórfico, es decir, que se hace la equiparación de la forma total de la escultura con la de un ser humano.

Relieve que presenta una caña con doce círculos pequeños	Sobre la espalda, arriba del cráneo trasero
Falda de serpientes de cascabel	En la parte de los muslos Rodea la escultura por sus cuatro lados.
Diecinueve trenzas que sobresalen del cráneo trasero	Parte trasera inferior del torso
Trece adornos, uno en cada punta de la trenza	Parte final de cada trenza
Dos adornos de plumas en la parte superior de las trenzas	Parte superior de cada capa de trenzas
Adornos en las piernas, de círculos (como los del collar) y líneas ondulantes	Parte superior de las piernas visibles
Adornos redondos que cuelgan de los anteriores	Parte media de las piernas
Objeto que sobresale en medio de las piernas, termina con dos caras de reptil, una atrás y otra adelante	En medio de las piernas, tanto atrás como adelante.
Pies que acaban en cuatro dedos con garras curvas Y un quinto dedo en la parte trasera	Pies
Agrupamiento de plumas	Costado de las piernas
Figura antropomorfa con máscara en la parte central de la base.	Base
Seis cráneos distribuidos lateralmente en la base.	Base
Círculo con cuadrado en medio	Parte central de la base
Cabeza de conejo, acompañado con un círculo al lado	Parte superior de la base.

La lista de motivos que se proponen son veintidós en total.

4.1 2 IDENTIFICACIÓN CORRECTA DE LOS MOTIVOS.

Este subcapítulo cuenta con veintidós apartados, dedicado a los veintidós motivos distintos que se identificaron en el análisis preiconográfico, ahora se relacionará a cada uno con el contexto histórico y cultural del que provienen. A esta relación que entra directamente en el mundo de la iconografía, en el mundo del contenido temático, conforma propiamente la estructura de la tradición que esta escultura encierra ⁵ Y es propiamente en esta parte donde se tratara de desentrañar el contenido temático de la escultura.

⁵ Ver Panofsky, Erwin, Estudios sobre iconología, p. 24 y 25

4.1 2.1 CABEZA DE DOBLE SERPIENTE

Nos hallamos ante la cabeza de la escultura. Se trata de una cabeza multifacética, compuesta por dos serpientes de perfil. Esto ha generado gran polémica, ya que en numerosas ocasiones se ha opinado que se trata de la representación de dos chorros de sangre que surgen del cuello de la decapitada diosa.

Es verdad, que en primer lugar, la imagen corresponde a dos serpientes con las fauces abiertas que se hallan encontradas entre sí, pero también es cierto que los ojos de perfil de las serpientes forman los ojos de una sola serpiente que mira de frente. Por lo que nos hallamos ante una gran serpiente de frente que está generando dos serpientes a su vez o viceversa.

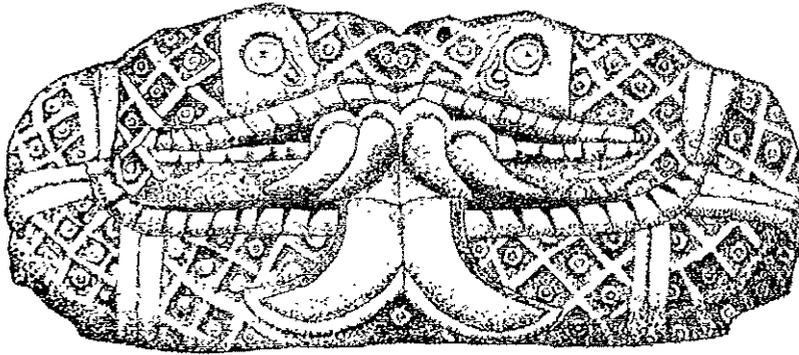


FIG. IV.1 Cabeza de doble serpiente.

La imagen cefálica es ambivalente, pues puede verse como dos serpientes encontradas o bien como una sola serpiente de frente. Cuando vemos a las dos desaparece la una de frente y viceversa, efecto óptico que me inclino a pensar, fue planeado con intención simbólica. Esto hace pensar que el significado de la cabeza de la escultura es algo más complejo que la representación de dos chorros de sangre, ya que se está planteando formal y retóricamente (con el efecto óptico mencionado) la existencia de un proceso que podríamos llamar dialéctico, compuesto de dos contrarios (serpientes encontradas) y una superación de la contradicción que generan (una serpiente de frente) o el proceso inverso, una unidad, que se separa en dos elementos contradictorios.

La misma imagen se repite en la parte posterior de la cabeza, por lo que si contamos el total de serpientes encontraremos dos de perfil y dos de frente (creadas las últimas por

la unión de las primeras). Es decir, que en total, existen dos serpientes en la escultura, o bien cuatro serpientes en la escultura.

Si entramos a un brevísimo análisis de estos números, tendremos que se están utilizando al número dos como contradicción, al tres como generación dinámica y al cuatro como símbolo de estabilidad. Las serpientes de la cabeza son susceptibles a crear esos significados e intercambiarlos, solo dependiendo de donde fije la vista el espectador y que considere este como integridad.

Antes se ha hablado sobre la importancia fundamental de la dualidad en la cosmovisión mexicana, y se ha descrito a Ometéotl como encarnación divina de este principio dual.

"Ometéotl era una divinidad suprema, principio filosófico de todo lo que existe, se crea a sí mismo y luego se divide en los dos dioses masculino y femenino que lo representan. (Ometecuhtli y Ometeccihuatl)"⁶

Esta es una aproximación al significado de la doble serpiente de la cabeza. Esta serpiente es una abstracción de mismo Ometéotl, al principio creador. Es una, divisible en dos, o es dos que forman una sola.

Aun queda por explicar la aparición del número cuatro, si se tienen en cuenta las imágenes que se proyectan tomando en cuenta dos serpientes de perfil y dos de frente, esto se debe posiblemente a que según la cosmovisión que se ha visto, Ometecuhtli y Ometeccihuatl crearon en un principio a los cuatro dioses creadores, los cuatro Tezcatlipocas, que a su vez crearían posteriormente a los demás dioses, cada Tezcatlipoca representa un sol distinto y un rumbo espacial distinto, como ya se mencionó anteriormente:

"Se considera que los mexicas tenían una concepción filosófica centrada en la dualidad, pero que esta a su vez era generadora de divisiones entre las cosas. Los mexicas, por una observación antropocéntrica de la naturaleza, ubicaron al hombre en el centro del mundo. Ese centro humano podía resolver el problema del espacio en su entorno dividiéndolo en cuadrantes. Es decir, que el espacio que les rodeaba tenía básicamente cuatro direcciones, como muchos otros pueblos (incluyendo la cultura occidental) lo han supuesto. Los mexicas supusieron que esos cuatro cuadrantes espaciales no solo estaban relacionados entre sí, sino que cada uno era una entidad viva, un dios. Según algunas leyendas, a cada uno de esos cuadrantes se les llamó tezcatlipocas, que representan a los cuatro rumbos del universo."⁷

⁶ Extracto de el subcapítulo 1 2 de esta tesis

⁷ Extracto del subcapítulo 1 3 de esta tesis.

4.2.2 PRIMER APROXIMACIÓN ICONOLÓGICA: ANÁLISIS DE LAS AGRUPACIONES DE SIMBOLOS ESTRECHAMENTE RELACIONADOS

4.2.2.1- CARACTER GENERAL DE LOS SIMBOLOS REPRESENTADOS EN LA ESCULTURA ¿POLITEISMO O MONOTEISMO?

En el estudio formal de esta escultura hemos visto la totalidad de la composición de esta escultura, y no puede haber la menor duda que se ha querido representar en ella, la estructura del cuerpo humano. También se ha visto a lo largo de este capítulo, el carácter evidentemente divino de esta escultura. Y hay por lo menos tres de los motivos que nos remiten directamente a la femineidad de esta divinidad: los dos pechos femeninos, su falda (atavío exclusivamente femenino) y la serpiente cósmica que sale de entre sus piernas (lo que alude a un parto) por lo que sin duda alguna la representación se trata de una diosa

Por otra parte, se ha visto el origen de la mayor parte de sus atributos en diosas terrestres, por lo que se infiere de que se trata aquí de una diosa terrestre. ¿Que diosa es la que está representada?

Sin duda alguna esta pregunta está marcada por la tendencia occidental y especialmente cristiana de ver un único dios, por lo que deberíamos agregar a la anterior pregunta una nueva ¿Será posible que se trate únicamente de una sola diosa? Hemos visto a lo largo de este capítulo, lo que insisto en llamar origen de los iconos en por lo menos siete diosas y cuatro dioses, pero eso no significa necesariamente que se hallan querido representar a once dioses distintos en esa escultura. Aunque es evidente su origen politeísta, creo en definitiva que se trata aquí de un contenido temático totalmente integral, que lejos de tratar de interpretar a una mezcla de dioses (como también algunos han tratado de ver, entre ellos León y Gama y el mismo Fernández) **en esta escultura se utilizó una mezcla de atributos de deidades terrestres, acuíferas, estelares, guerreras y duales, para sintetizar dentro un contenido temático a profundos conceptos abstractos, que forman parte medular en la cosmovisión mexica y a todo ello se le dio un sentido de identificación con el cuerpo humano.** Como indica López Austin, que se consideraba al cuerpo humano: "Existió todo un complejo de proyecciones por el que se concibió el cosmos a partir de un modelo corporal e, inversamente, que explicó la fisiología humana en función con los procesos generales del universo".¹⁶⁴

¹⁶⁴ López Austin. Ideología y cuerpo humano, p 9

De tal manera que lo que yo planteo es que en esta escultura se utilizaron los elementos iconográficos existentes en la época como un lenguaje plástico accesible para muchos, susceptible por tanto de ser leído e interpretado, para plasmar así una compleja concepción del cosmos mexicana.

Para los mexicas estos símbolos iconográficos estaban imbuidos de religiosidad y su respectiva reverencialidad y cada uno de ellos tenía su origen en un dios distinto y en ocasiones compartido por varios de ellos. Los símbolos iconográficos eran incluyentes de los rituales cotidianos que dictaba su religión, por eso en ellos podemos encontrar muchas veces relaciones entre rituales comunitarios y deidades. Recordemos que los escultores habían introducido su "corazón endiosado" (tlayoltehuani) dentro de las esculturas imbuyéndoles vida divina, como lo muestra por ejemplo, el hecho de que alimentaran a los dioses embadurnando de sangre o lanzando los corazones a las esculturas

De tal manera que la piedra esculpida en sí era residencia de los dioses y cada uno de los símbolos iconográficos era una manifestación distinta y entre sí formaban un complejo sistema de comunicación no solamente con los dioses, sino también con los hombres, aunque seguramente, primero a aquellos y en segundo lugar con estos últimos

Si los escultores mexicas no quisieron representar a una multitud de dioses, creo yo que tampoco quisieron representar a uno solo. Pues aunque la presencia de ciertos dioses en la escultura es más fuerte que la de otros, no hay ninguno que predomine de tal suerte que se pueda considerar a la escultura como su dominio absoluto.

A mi parecer, lo que se halla en la escultura es más bien una concepción compleja y profunda que globaliza muchos aspectos de la cosmovisión mexicana, pero es indudable que por otro lado la escultura representa a una diosa. Por lo que la idea de la cosmovisión mexicana se halla encarnada en una diosa terrestre

Bajo esta idea, aparentemente contradictoria, a continuación trataré de agrupar los elementos de la enigmática escultura de la manera que me ha parecido más coherente para poder apreciar la magnitud de la concepción que en ella se halla plasmada.

Esta agrupación significa la integración de los significados de los motivos, para lo cual he considerado dos pasos, uno, la agrupación de motivos y dos la integración global de los significados.

4.2.2.2-SERPIENTES COSMICAS DOBLES, INCLUYENDO LAS MANOS, CABEZA, CINTO Y ENTREPIERNA

Esta es una de las agrupaciones mas significativas dentro de la escultura, se trata de una variación formal del mismo motivo, el cual está lleno de significados filosóficos, no redundaré aquí en la ya realizada descripción de los iconos, sino solo en los *significados que podemos definir como filosóficos, mas importantes.*

Como ya se mencionó, las dobles serpientes pueden ser en su sentido mas esencial, una abstracción del concepto de la dualidad. Y por la superficie que las cubre (por medio de la cual las podemos distinguir en la escultura, de las serpientes terrestres de la falda), estas serpientes adquieren un carácter divino, que al estar relacionadas con esos dos conceptos, de divinidad y de dualidad, están evidentemente *siendo una abstracción de Ometéotl, el dios dual presente en todo el cosmos.* Por lo que les he llamado serpientes cósmicas.

Como se ha visto, estas serpientes cósmicas se hallan en la cabeza de la diosa, en su cinto en sus manos y saliendo de su entrepierna. Por lo que, se pueden contar un total de cuatro serpientes dobles.

Cada una de las serpientes cósmicas (pares de ellas) se componen por dos elementos contrarios (cabezas serpentina), que simbolizan el poder dual y creativo de la energía de la naturaleza.

Su ubicación es por supuesto, también simbólica y si se observa la coherencia que se tiene con respecto a las partes del cuerpo humano, se tiene lo siguiente:

- A) La doble serpiente de la cabeza se halla ligada a la cabeza, donde reside el tonalli, una de las tres entidades anímicas, la cabeza, contenedora de las funciones del pensamiento es también donde residen exclusivamente cuatro de los cinco sentidos perceptivos. Su importancia anatómica se halla por lo tanto evidenciada al marcarla con las dobles serpientes. Estas serpientes tienen la siguiente particularidad: Las cabezas representan la generación a partir de una unidad divina (serpiente de frente) de una pareja dual (dos serpientes de perfil encontradas) y a la vez, la generación de los cuatro dioses sustentadores del cosmos. (cuatro serpientes si se toman en cuenta las imágenes tanto de atrás como de adelante).
- B) Las manos son los instrumentos naturales del ser humano y esta importancia se halla también marcada de esa manera. Las manos de la diosa terrestre, como izquierda y derecha, como creadoras y destructoras están marcadas con un carácter dual. Como singularidad tienen el siguiente significado: En las manos símbolos

contrarios no se enfrentan ni son complementarios, sino que cada uno actúa en un espacio distinto. Es el poder de la dualidad "en reposo", que en actitud de acecho y con sendos brazaletes guerreros, esperan pasar de la calma a la acción.

- C) El cinto marca algunos de los centros también vitales para el mundo náhuatl, el hígado, donde reside el *ihiyótl* y el ombligo o *ixtli*, principal centro perceptivo del cuerpo según los mexicas. Es importante considerar que este cinto se halla en el centro de la escultura, por lo que si esta representa a una diosa terrestre, es posible que se halla querido abstraer la idea de la dualidad en el centro de la tierra. Tiene como peculiaridad el siguiente significado: Representa a la dualidad en calma, ya que sus componentes (las dos cabezas de serpiente) se hallan colgando y comparen el mismo cuerpo. La calma se debe a que están atravesando a dos cráneos humanos, un signo de que solo con la muerte florida el universo alcanzaba su estabilidad y calma.
- D) Por último, la serpiente doble que se halla en la entrepierna de la diosa marca sin duda la existencia de un parto de la diosa terrestre. En este caso la tierra engendra una nueva dualidad, esto puede ser una abstracción conceptual del carácter dual de los seres que son paridos por la tierra. Tiene como singularidad que: Significa la asociación y la repulsión de dos elementos contrarios cuya tensión bipolar sostienen, junto con las patas, el peso de la diosa.

4.2.2.3 SARTAL DE CORAZONES Y MANOS, CRANEO DELANTERO

Como ya se ha visto, el sartal de corazones y manos significa sacrificio humano, y en el se halla posiblemente especificado un sacrificio humano para las divinidades telúricas y especialmente "para pedir buenas cosechas" como dice dogmáticamente Durán. Lo cual puede ser cierto, pero está sin duda incompleto, ya que al haber corazones, esto significa que se trata de una ofrenda dedicada mas también al sol.

El sartal termina en la parte trasera en un nudo que representa una corriente sanguínea, en la parte delantera tiene dos corazones mucho mas pequeños que los demás, posiblemente haciendo alusión al sacrificio de menores y en la parte frontal inferior, el sartal termina en un gran cráneo con ojos vivos y atravesado a la altura de las sienes por donde fluye un torrente sanguíneo. La característica de ese cráneo, como ya se ha señalado es que se trata de un *xochimiqui*. Y si especificamos mas su significado aunándolo con el del sartal, se trata sin lugar a dudas del cráneo que representa la

muerte por sacrificio que alimenta a la tierra y al sol para el provecho agrícola de los hombres.

4.2.2.4 TRENZAS, CARACOLES, CUAUHPILLOLIS, CRANEO TRASERO

El cráneo es una evidente representación de los guerreros muertos cuya cabeza atravesaban en el tzompantli, se presenta este como un cráneo-trofeo en tanto que lleva dos sendos cuauhpillolis signos de la caza de guerreros para sacrificios, le cuelgan trenzas que simbolizan la acumulación ordenada de la energía anímica tonalli y estas trenzas acaban en caracoles, motivos también relacionados con la guerra, con la fertilidad y con las estrellas.

El simbolismo integral de este grupo se motivos, puede sintetizarse de la siguiente manera:

Los procesos benéficos dentro de la sociedad mexicana, como la acumulación energética y el orden en los individuos, eran inducidos por la cacería (cuauhpilloli) y sacrificio de guerreros enemigos, de quienes ese cráneo-trofeo es un símbolo. Este ordenamiento social militarista tendrá como fin último la canalización y crecimiento energético (las trenzas) hacia el beneficio cósmico y agrícola para el pueblo. (Caracoles en las trenzas).

4.2.2.5 PATAS DE JAGUAR, PLUMAS DE AGUILA, FALDA DE SERPIENTES

Esta es otra de las agrupaciones de motivos iconográficos dentro de esta escultura que presenta un cariz muy interesante, ya que representa en primera instancia (sin tener en cuenta su asociación con atributos de deidades) a los tres animales más representados no solo en la época mexicana, sino en toda mesoamérica prehispánica. Me refiero a la representación del jaguar, el águila y la serpiente, en este caso, representados el uno junto al otro.

Esto no es en lo absoluto nuevo en la iconografía prehispánica, los tres, son animales míticos que representaban aspectos muy importantes de la naturaleza.¹⁶⁵

En la iconografía mesoamericana, encontramos numerosas veces a la trilogía jaguar-pajaro-serpiente, representados en un solo ser. De hecho, son seres que pueden cambiarse no solamente sus formas y atributos entre sí, sino también con otros animales y con el hombre.

En el altiplano las representaciones de jaguar-pajaro-serpiente fueron realizadas en la ciudad de Teotihuacan (S III - VI d.c), de esto se tienen numerosos ejemplos

ilustrativos. Pero mas tarde, tras la evolución histórica de esa metrópoli, las representaciones del icono jaguar-pajaro-serpiente, reaparece mucho mas tarde en Tula y Chichen Itza.¹⁶⁵

En lo que respecta a Teotihuacan, "este icono pudo haber sido reverenciado bajo aspectos de protector de clan, y con asociaciones dinásticas, además pudo haber tenido su propia orden sacerdotal en Teotihuacan."¹⁶⁷

Las características formales de este icono son las siguientes:

El jaguar aparece como figura central, con ojos de ave (redondos y muchas veces emplumados) y lengua bífida de serpiente que surge de entre las fauces. En numerosas ocasiones se le hallan asociada a esta figura, otros iconos tales como caracoles y conchas marinos, flamas, así como flores que emergen de la boca del animal tripartita.¹⁶⁸

Debo insistir sobre la amplia zona de representación de este icono, como lo muestran las ilustraciones. (FIG.IV.25)

Es evidente que este icono, fue difundido por toda la zona teotihuacana y sus confederados, culto también conocido (bajo diferentes formas) en las zona maya del periodo clásico y es de notar su reaparición por la zona de la nueva hegemonía tolteca (Tula y confederados) hacia el periodo epiclásico en el Altiplano Central, así como la extensión del culto posteriormente hacia la descendencia de Tula (Chalco, Chichen Itza) y una notable extensión hacia la zona de Oaxaca.

Por lo que podemos hablar de su difusión por prácticamente toda Mesoamérica, aunque con un notable origen teotihuacano.

El icono de pajaro-serpiente-jaguar muchas veces está asociado con una figura antropomorfa, por ejemplo, existen muchos casos de hombres que salen de las fauces de esta imagen.

¹⁶⁵ Subcapítulos 5.1.2 9, 5.1 2.16 y 5.1 2.17

¹⁶⁶ Kubler, *Jaguars in the Valley of Mexico, in the Cult of the Feline*, p 19

¹⁶⁷ Kubler, *Jaguars in the Valley of Mexico, in the Cult of the feline*, p. 19

¹⁶⁸ Amplia descripción iconográfica de esta imagen por Kubler, op cit Pp 19-43

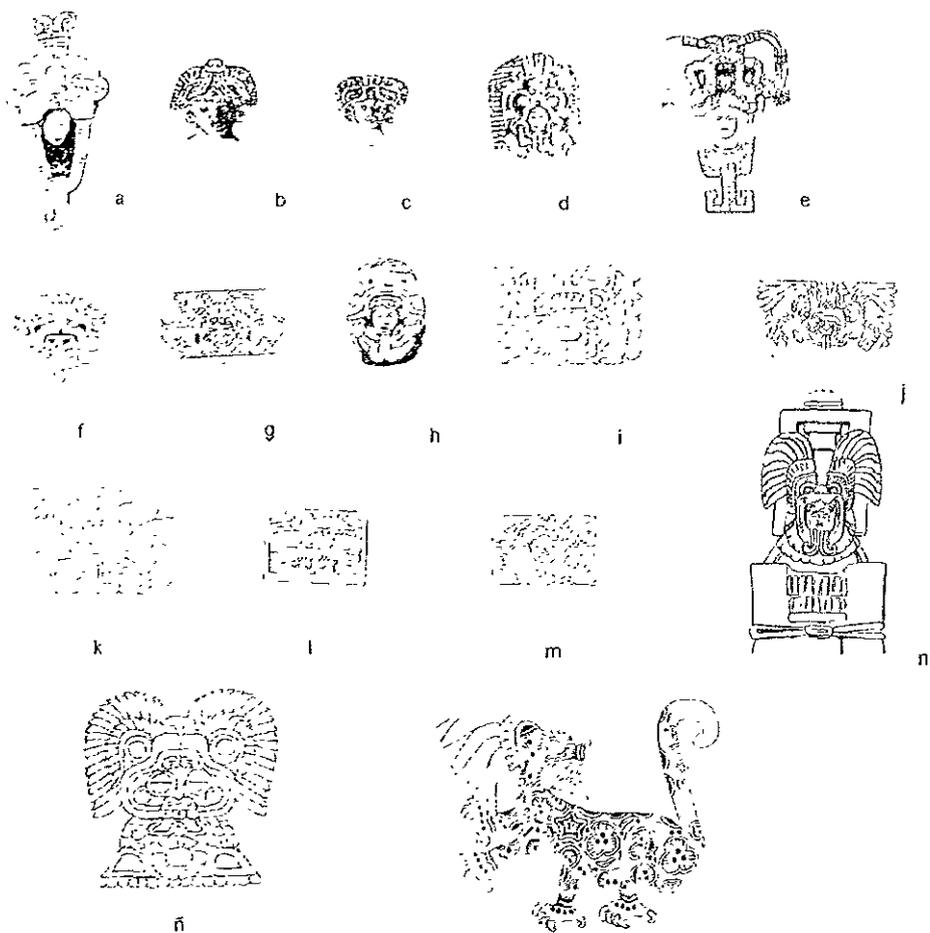


FIG IV 25 Representaciones del icono jaguar-serpiente-pajaro en diversas regiones:

a),e) Piedras Negras, b),c),d) Oaxaca; f) Chalco; g), i), j), k), l), m) Chichen Itzá; n), ñ) Cerámica teotihuacana, o) Tefitla, Teotihuacan.

Este tipo de representaciones de estilo típicamente teotihuacano significan una información muy valiosa. El hombre está representado en el centro de la amalgama tripartita de pajaro-serpiente-jaguar. Ahora trataré de interpretar su significado:

El pájaro simboliza el aire y sus potencias fecundadoras (posiblemente también simbolice al sol), la tierra está simbolizada por el jaguar y el agua por la serpiente, es posiblemente una asociación de cosmogénesis, es decir, del comienzo de la vida, los poderes fecundadores de la tierra, el sol y el agua, en una conjunción. En muchas ocasiones se ha representado al hombre como centro en estas relaciones de las potencias naturales, el hombre, quien propicia a esas potencias naturales para que tengan un mayor desarrollo y se canalicen precisamente a los intereses humanos. En la ideología mexicana, la guerra divina era una forma de canalizar a esas potencias naturales.

Para Kubler en el origen teotihuacano este icono no tiene elementos de guerra, pues considera que.

"La composición de las propiedades sugeridos por los elementos del jaguar-pájaro-serpiente como emblemas del agua, tierra y aire, son puntos que mas bien indican los poderes trascendentes de la naturaleza metafísica que el culto a la guerra"¹⁶⁹ Esto, es en el contexto Teotihuacano. Pero si recordamos el declive de esa sociedad y la transformación que trajo la aparición de la sociedad de Tula (600-900 d.c.), esto cambiara también, el significado de este icono.

"Cuando la gente del post-clásico (después de 900 d.c) comienza a utilizar la forma jaguar-serpiente-pájaro, fue aproximadamente doscientos años después de ellos (los teotihuacanos) y eso tuvo un cambio de significado a partir de la mezcla olmeca del hombre-jaguar hasta el espíritu trascendente compuesto por varios animales poderosos. Los nuevos pueblos usarán nuevas variantes a su conveniencia. Toltecas y tolteca-mayas, transformaran al jaguar y al águila en símbolos de guerra, transmitidos por las figuras complementarias de esas criaturas. Los mas tempranos componentes del jaguar fueron convertidos hacia otros propósitos. Así, el antiguo jaguar-serpiente-pájaro adquiere un nuevo significado Tolteca como símbolo del inframundo, en el nuevo contexto de Tula y Chichen Itza"¹⁷⁰

Esto quiere decir que el jaguar es representado bajo dos significados, como apunta mas adelante Kubler.

"Al mismo tiempo que jaguares y águilas devoran corazones se vuelven emblemas de las nuevas sociedades guerreras de Chichen Itzá y Tula, con el resultado que los jaguares adquirirán nuevos significados en dos sentidos, como figuras del inframundo

¹⁶⁹ Ibid. p. 36

¹⁷⁰ Ibid. p. 39

cuando son representados como jaguar-serpiente-pájaro y como emblemas de los guerreros cuando se muestran como animales sedentes o caminando (...) Los jaguares significan diferentes cosas antes y después del fin de Teotihuacan"¹⁷¹

Mas tarde, la historia trae a colación nuevos cambios, los aztecas surgen en la Cuenca de México y con ellos vendrán nuevas transformaciones a los significados de estos iconos:

"Con el surgimiento azteca el símbolo del jaguar-serpiente-pájaro decae y tiende a desaparecer, quizás a causa de dos cosas: 1) La sustitución por el culto guerrero del águila y el jaguar y 2) La separación de los cultos de Tezcatlipoca como jaguar (se vuelve Tepelyollotl para los mexicas) del culto a Quetzalcóatl (cuyo significado encierra el pajar-serpiente)."¹⁷² Es a mi parecer, muy certera esta opinión de Kubler. Pero como también el apunta, no desaparece del todo la fusión de jaguar con aves, por ejemplo existen algunas representaciones mexicas de jaguares con plumas. Pero es también indudable que la representación típica del jaguar-pajaro-serpiente, terminó con la caída de Chichen Itza y Tula y antes del surgimiento de Tenochtitlan.¹⁷³

En varias ocasiones he tenido la oportunidad de sugerir que los artistas que esculpieron la llamada Coatlicue, recurrieron a una abstracción a base de iconos ya existentes, para integrar complejas ideas acerca de su cosmovisión. De manera que se ha visto que esos escultores se preocuparon por abstraer ideas mas que por representar deidades específicas.

De la misma manera, sugiero que esos escultores conformaron la integración de iconos en la zona de las piernas de la escultura de la llamada Coatlicue, en donde incluyeron la profunda concepción del jaguar-pajaro-serpiente. Hicieron una abstracción de ese icono que se había dejado de producir cinco siglos antes.

Observemos una vez mas la (FIG IV. 18) que representa a las patas de Coatlicue, vistas de frente, se ha hablado ya de su posible interpretación como rostro enorme. Vista esta imagen desde esa perspectiva, compárense los ojos de las garras, con los ojos de pájaro emplumados, de las figuras (FIG. IV. 25), y se obtendrá una sorprendente similitud. La cual se acrecenta al observar, que de las patas enormes de jaguar de la diosa, sobresale una serpiente doble (que al mismo tiempo pare Coatlicue), vista de frente, vemos una serpiente que sobresale de las fauces de la gran cabeza de jaguar, lo cual es perfectamente comparable (en términos de abstracción de significados) con la

¹⁷¹ Ibid p 40

¹⁷² Ibid p. 41

lengua bífida que sale de las fauces de las figuras del serpiente-pájaro-jaguar. Por si fuera poco, compárese la disposición lateral de las plumas de águila con la disposición lateral de las plumas en los iconos del serpiente-pájaro-jaguar, con la diferencia que en la diosa las plumas se hallan plegadas, mientras que en los iconos mencionados se hallan desplegadas.

En ese caso no sería posible contradecir a Kubler, ya que en efecto las representaciones del icono jaguar-pájaro-serpiente no se repitieron en los mexicas, pero es posible que la escultura en cuestión tenga una abstracción de las ideas relacionadas con ese antiguo icono. Me refiero a lo que Kubler apuntó acerca de los poderes metafísicos de la naturaleza asociados a la tierra, al aire y al agua. Los poderes de la génesis del mundo, que la toltecayotl remarcó desde los olmecas, teotihuacanos y toltecas.

En este caso los elementos tienen una nueva connotación, pues **el jaguar simboliza a los poderes de la noche, el señor de los montes y cuevas, los poderes oscuros en forma del implacable felino. Y por otro lado el águila, el símbolo del sol depredador, el lado brillante y luminoso en forma de esa ave implacable. Ambos sosteniendo, a la falda de serpientes, símbolo de energía entretejida y ordenada, representando a los poderes creadores del universo.**

Los aztecas, con esto, asumen una vez su papel de responsabilidad en el andamiaje del universo. **El jaguar, símbolo de la tierra y el águila símbolo del sol, y en medio de esta alianza cósmica irremediable, la serpiente bicéfala cuya estructura bipolar es el centro de toda la creación. La energía ordenada y múltiple de las serpientes de la falda está sostenida por esa poderosa fusión entre Tlaltecuhltli y Tonatiuh, entre el jaguar y el águila. La energía dual del universo.**

Este cúmulo de significados que se encuentran en las piernas de la diosa pueden en verdad, agruparse solo en dos partes: **1. Los poderes creadores de la naturaleza, 2. Los poderes de renovación de la guerra**, ambas cosas, complementarias en la ideología mexica, eran en verdad, (como las piernas sustentan a la escultura de la diosa) el sustento ideológico de su sociedad.

4.2.2 6 BANDAS ORNAMENTALES EN PIERNAS, Y COLLARIN.

La asociación de una banda de ornamentos a las piernas de jaguar de la diosa, es muy importante como integridad. Ya se han estudiado por separado los componentes de

¹⁷³ Ibid p 42

esta banda de ornamentos. Es de destacar que una banda casi idéntica de ornamentos, compone lo que ya fue descrito como un collarín doble. Ahora tratare de integrar el simbolismo que implican estos iconos.

En ambos casos, tanto en collarín como en la banda de las piernas, se halla la siguiente disposición Grecas cuadradas en la primer banda, piedras redondas en la segunda banda. **En ambos casos se representan elementos vitales, tierra y agua.**

En el caso de la banda de las piernas, se hallan también otros dos elementos agrupados también en bandas, la tercera de estas bandas es una agrupación de plumas. Con lo que se presenta una vez mas el elemento aéreo. Y la cuarta banda se trata de unas formas cilíndricas han sido identificadas como cascabeles que son para danzar en rituales evocativos de las divinidades. En ese caso, la integridad de los ornamentos de piernas sería lo siguiente. **Una alusión a la evocación ritual de la energía creadora de la naturaleza.**

4.2.2 7 MASCARA- DENTADA EN CODOS, HOMBROS Y PIES

Anteriormente se ha identificado lo mas precisamente posible al icono llamado máscara-dentada ¹⁷⁴ que se encuentra en los hombros, codos y con una especial variante que ya se ha visto en el subcapítulo 5.3.2 5, en los pies, de la diosa.

Repaso la conclusión a la que llegué acerca del significado de este icono:

Es un icono propio que generalmente aparece sobre Tlaltecuhltli y otras deidades de la tierra relacionadas con esa divinidad. El icono se presenta precisamente en las coyunturas, donde los mexicas consideraban tener centros energéticos importantes, centros esenciales del movimiento, los seres humanos eran susceptibles de que los dioses les robaran la energía tonalli de esas coyunturas y los dioses terrestres (como Tlaltecuhltli, Itzpapalótl y la llamada Coatlicue) tendrán estas mascararas- dentadas para alimentarse, porque los dioses de esas coyunturas dentadas se alimentaban de la codiciada sangre humana, que servía como alimento para reactivar el movimiento de los astros y la fertilidad de la tierra (por eso su asociación tan insistente con Tláloc) es por ello también que en numerosas ocasiones este icono se halla dentro de un tecpatl, porque es por medio del sacrificio humano que el hombre ayudará a los dioses telúricos y al sol a renovar el movimiento del cosmos

Ese es el complejo conceptual que se encuentra en los hombros y codos de la diosa, la cual se define una vez mas como diosa telúrica y directamente emparentada con

Tlaltecuhlti bajo sus representaciones femeninas, las cuales llevan siempre estas mascararas-dentadas en las coyunturas.

4.2.2.8 RELIEVE DE LA BASE QUE REPRESENTA A TLALTECUHTLI

En este apartado resumo únicamente los significados inscritos en el relieve de la base de esta escultura.¹⁷⁵

En la base de la escultura se halla un conocido relieve que en definitiva representa a Tlaltecuhlti, como se ha descrito con anterioridad. Este, en su carácter masculino, en un es un símbolo abstracto que puede representar a el agua y al rayo que fecundan a la tierra, como lo indica también la mascara que lleva y recuerda a Tláloc.

En esta representación Tlaltecuhlti lleva en su escudo de guerra al quince o símbolo del espacio mexicana, lo que lo ubica en el centro de la tierra. Lleva seis cráneos que lo definen como dios devorador de cadáveres. El signo uno conejo en un lado del relieve, representa el día en el que se creó el mundo físico y fueron separados el cielo y la tierra por los dioses de los cuatro cuadrantes de la tierra.

4.2.3 ICONOLOGÍA: LA IDENTIFICACION GLOBAL DE LA MAL LLAMADA COATLICUE

En los subcapítulos anteriores se hizo una agrupación pre-iconológica de los motivos, obteniéndose siete agrupaciones.

1. Serpientes cósmicas.
2. Sartal de corazones y manos y cráneo delantero.
3. Cráneo trasero, cuauhpillolis, trenzas y caracoles.
4. Patas de jaguar, plumas de águila, falda de serpientes
5. Collarín doble y banda ornamental de piernas
6. Mascararas dentadas
7. Tlaltecuhlti del inferior de la base

Como fase final de este estudio iconográfico integraré el significado global de esta escultura.

Puedo dividir estos grupos por su función temática dentro de la escultura:

El primer grupo es un estructurante. Conformar la esencia del discurso temático y el primer estructurante formal de la composición.

¹⁷⁵ Subcapítulo 5.1.2.6

El segundo, el tercero, cuarto y séptimo grupo conforman agrupaciones de importancia capital, que propiamente arman el discurso temático de la escultura, formalmente integran unidades formales de gran peso y son estructurantes menores de la composición

El quinto y sexto grupo son de importancia temática menor y son reafirmaciones del discurso temático principal, formalmente no son estructurantes formales de la composición sino unidades formales periféricas.

En base a esto, y utilizando mi intuición *sintética*, me adentro en una interpretación global de la escultura llamada Coatlicue:

La estructura esencial de la temática de la escultura es la dualidad. Se halla presentada en modo abstracto en forma de serpientes cósmicas ubicadas en toda la verticalidad de la escultura con una sistemática simetría lateral.

Corporalmente, se ubican en la cabeza, manos, cinto y entrepierna de la escultura.

Representando la dualidad con cuatro singularidades distintas, en ese mismo orden. a) la dualidad generadora del universo espacial y temporal, b) la dualidad cuyos integrantes se hallan separados y diferenciados, c) la dualidad cuyos integrantes se hallan en calma y se encuentran asociados y d) la dualidad cuyos integrantes se hallan asociados pero se repelen mutuamente.

Es bajo este discurso de dualidad que los escultores integraron la esencia temática. Ya que es bajo esos conceptos abstractos de dualidad que los mexicas veían la generación y funcionamiento de su universo.

En torno a este elemento medular y principal estructurante. Se hallan las siguientes cuatro agrupaciones de capital importancia, la segunda, tercera, cuarta y séptima agrupación.

La cuarta agrupación tiene una importancia estructurante mayor que las otras tres, en tanto que corporalmente representa a las piernas de la diosa y por lo tanto sostén del peso de la escultura.

Se trata de la abstracción conceptual de un antiquísimo icono tolteca, el jaguar-pájaro-serpiente, el cual en su principio histórico tenía como significado la fuerza creadora de la naturaleza ya que quizás simbolizaba a la tierra, el sol y el agua. En el contexto mexica de esta escultura se ha rescatado ese simbolismo pero se le ha dado una connotación guerrera, el águila y el jaguar, símbolos de la guerra y poder mexicas se hallan

¹⁷⁵ Estos motivos ya han sido enumerados y brevemente descritos en los apartados 5.1.18, 5.1.19, 5.1.20 y 5.1.21

asociados al poder creador, armónico y renovador de la tierra, representado por la falda de serpientes.

En la parte superior frontal de la escultura se halla la agrupación número dos, que se asocia inmediatamente con la pasada cuarta, ya que en este caso se trata del poder del sacrificio humano como fenómeno de canalización de la energía social hacia el mejor rendimiento de la producción agrícola, ya que con esos sacrificios se alimentaba y renovaba al sol y a la tierra.

En la parte trasera superior se halla la tercer agrupación, la que simboliza el poder energético derivado de la captura de cautivos en guerras y su posterior sacrificio, de tal manera que el estado y pueblo mexica eran receptáculos de la energía derivada de las conquistas del imperio. Esa energía, derivada de las guerras con un sustento cósmico, era meticulosamente puesta en orden por el estado, el cual se encargaba de la canalización de esa energía una vez mas hacia el rendimiento agrícola, base económica fundamental de la sociedad.

En la base, invisible ante los ojos del espectador está la séptima agrupación, la cual está destinada para la mirada exclusiva del señor de la tierra, Tlaltecuhltli, que es a quien este relieve representa, como señor centro del universo, fertilizador de la tierra y devorador de cadáveres. En el se representa simbólicamente el centralismo del mundo mexica, la ubicación del símbolo mexica de la tierra en el centro del cosmos y del tiempo. Así como la eterna dialéctica que hace de la muerte una necesidad para la creación de la vida.

La quinta agrupación deja de ser estructurante y se halla como unidad formal adicional en las piernas, donde simboliza los poderes de creación de la vida y su invocación ritual. Y el collarín de la escultura significa simplemente a los poderes creadores.

La sexta agrupación es también una unidad formal periférica y se halla en codos, hombros y pies. En las coyunturas visibles de la diosa, como insignia de diosa terrestre que evoca la necesidad que esta tiene de alimentarse de la energía humana para poder ejercer incansablemente la creación del mundo.

Sintetizando el significado de esta escultura, puedo decir que se trata de una abstracción sintética de toda la cosmovisión mexica, por los siguientes puntos.

- a) Porque se concibe el cosmos a partir de un modelo corporal humano.
- b) Se fundamenta la idea de cosmos en un concepto de dualidad que cobra diferentes matices

- c) Se ponen en relieve las necesidades económicas priorizadas por la necesidad agrícola y se le da a esta necesidad una *solución de expansión militar* a través de la capital importancia del sacrificio humano.
- d) Se pone en relieve la necesidad de la canalización ordenada y rigurosa de la energía humana y cósmica para el mejoramiento de la producción agrícola.
- e) Se considera a la propia cosmovisión mexicana como centro del mundo en su tiempo y espacio y se le responsabiliza del funcionamiento cósmico.
- f) Se sacralizan todas estas relaciones fenomenológicas de la sociedad y se tiene su origen en divinidades independientes de esta escultura.
- g) *Se le da un carácter general de deidad terrestre.*

Por último debo decir, que la escultura fue muy probablemente terminada hacia 1491, tal como lo indica la fecha grabada en ella 12 ácatl. En ese tiempo, la sociedad mexicana se hallaba en un alto grado de desarrollo cultural y en su apogeo territorial, lo que explica el alto grado de abstracción conceptual inscrito en esa escultura de indiscutible perfección artística. Solo treinta años después caería Tenochtitlan y el poderoso imperio de la Triple Alianza en manos de los conquistadores europeos. Es posible que el holocausto que esto significó haya borrado la grandiosidad de esa cultura, es posible que se halla truncado violentamente a una sociedad que se hallaba en transición pues así lo parece mostrar esta imponente escultura ya que **en ella se hallan concentrados profundos conceptos filosóficos que al parecer desplazaban gradualmente la visión estrictamente religiosa por una nueva visión del hombre como integridad cósmica.**

Estos conceptos pueden abarcar gran parte de la verdad atemporal del universo

¿Porque no?

El destino y profunda significación de esta escultura y la civilización que le dio a luz, se halla bellamente indicados en esta poesía.

*"Toda la Tierra es una tumba y nada escapa a ella,
nada es tan perfecto que no caiga y desaparezca.*

*Lo que fue ayer ya no es hoy,
y lo que vive hoy no puede esperar ser mañana."*

Nezahualcoyotl

4.2.3.1 COMENTARIO FINAL ACERCA DEL MISTERIO DE LA IDENTIDAD DE LA LLAMADA COATLICUE.

La escultura llamada Coatlicue, que durante doscientos años ha sorprendido, maravillado y desatado polémicas entre la gente que se ha dedicado a su estudio o a la simple observación de esta pieza.

León y Gama en 1792 fue por quien por primera vez otorgó una identidad a esta pieza, llamandola Teoyaomiqui para el mundo occidental, para Chavero en 1900, magnificando la importancia de la falda serpentina y haciendo caso omiso del gran cúmulo de atributos a ella asociada, le nombró Coatlicue, por su asociación con la diosa madre de Huitzilopochtli, nombre que perdura oficialmente para la escultura hasta nuestros días, para Bonifaz Nuño en un estudio de 1980 que puede criticarse por su sola base en elementos literarios y una base histórica poco sólida se trata de Tláloc-Tlaltecuhlli, León Portilla menciona en un texto muy emotivo que se trata de Citlalincue y para Elizabeth Hill Boone y Emily Umberger, investigadoras norteamericanas que en los años ochentas ahondaron sobre los significados de las fechas calendáricas en esculturas se trata de una de las Tzitzimime que Ilhuicamina mando construir hacia 1454.

Actualmente la mayoría acepta la definición de Coatlicue que Chavero otorgó hace un siglo. Por razones que he anotado con anterioridad a mi me parece sin embargo que hay pocas razones que sustenten esa afirmación.

Si nos apegamos a la iconografía registrada estrictamente, la escultura solo comparte con la diosa Coatlicue un solo elemento, la falda de serpientes, que por si misma no es razón suficiente para otorgarle esa identidad.

En el caso de la afirmación de León y Gama, quien afirmó hace ya mas de dos siglos que se trataba de Teoyaomiqui, (palabra que significa: morir en la guerra divina) me parece también una afirmación insostenible, ya que no hay datos de un dios que lleve ese nombre, además de ese, aunque bien, después de León y Gama algunos otros tomaron tal afirmación por cierta y agregaron a ese dios al panteón azteca

El caso de León Portilla parece también endeble, si se considera que el único motivo que se puede relacionar vagamente con la escultura es el de los caracoles que lleva en las trenzas, pero no en la falda como Citlalincue llevaba.

El caso de Bonifaz Nuño quien considera que la diosa puede tratarse de una representación de Tláloc-Tlaltecuhlli me parece algo también insostenible. En primer lugar porque la escultura ya contiene una representación de Tlaltecuhlli en la base, y se sabe que es esa la manera en que se representaba a Tlaltecuhlli la mayoría de los

casos. Es verdad la similitud que existe entre esta pieza y el llamado "Tlaltecuhlli del Metro" pero los rasgos son insuficientes, ya que son compartidos por todos los dioses terrestres (cráneo trofeo con trenzas, mascarar-garra en las coyunturas, sartal con corazones y manos). Por lo que no considero que pueda ser esta la identidad de la escultura.

Por último, las investigadoras norteamericanas Elizabeth Hill Boone y Emily Umberger han mencionado la posibilidad de que se trate de una de las esculturas de la serie de piezas que se construyeron la segunda mitad del s. XV, y que Durán y Tezozomoc mencionan posiblemente con el nombre de *Tzitzimime*.

En ese punto es muy probable que se trate de la misma serie que esos autores del s. XVI hablan, sin embargo, las similitudes iconográficas que comparten los *tzitzimime* con la escultura son solo tres: *El sartal de corazones y manos*, *mascarar-garra en las coyunturas* y *serpiente que nace de la entrepierna*. Los dos primeros son atributos que se encuentran en otras deidades terrestres.

Como expuse en el capítulo 2, me parece que esta última posibilidad es la más probable, puesto que se comparten tres atributos entre la escultura en cuestión y los *tzitzimime* y se puede encontrar un apoyo en dos fuentes del s. XVI. Sin embargo me parece que los argumentos aun son pocos para poder afirmar esto con fuerza. Además me es innegable la fuerte presencia de Coatlicue dentro de la escultura aunque tampoco puedo afirmar que esa sea su identidad, pero por una razón ética tampoco la niego.

Dicho de otro modo no puedo defender ninguna de las identidades que se le han atribuido a la llamada Coatlicue (incluyendo la de su nombre). Es probable que algún día la arqueología otorgue algún dato contundente que haga inclinar la balanza hacia alguna divinidad mexicana. Pero por lo pronto solo remarco lo que ya afirmé en un apartado anterior, esa escultura se trata de una integración de una serie de conceptos culturales que denotan la estructura de la sociedad y la cosmovisión mexicas.

CONCLUSIONES AL CUARTO CAPÍTULO

Habiendo revisado alrededor de quince textos de distintos autores durante dos siglos de investigación sobre la llamada Coatlicue, y habiendo utilizado una rigurosa metodología de investigación adicional, he llegado a las siguientes conclusiones.

En la escultura llamada Coatlicue se utilizó una mezcla de atributos de deidades terrestres, acuíferas, estelares, guerreras y duales, para sintetizar dentro un contenido temático a profundos conceptos abstractos, que forman parte medular en la cosmovisión mexicana y a todo ello se le dio un sentido de identificación con el cuerpo humano.

La estructura esencial de la temática de la escultura es la dualidad. Se halla presentada en modo abstracto en forma de serpientes cósmicas ubicadas en toda la verticalidad de la escultura con una sistemática simetría lateral.

Corporalmente, se ubican en la cabeza, manos, cinto y entrepierna de la escultura. Representando la dualidad con cuatro singularidades distintas, en ese mismo orden. a) la dualidad generadora del universo espacial y temporal, b) la dualidad cuyos integrantes se hallan separados y diferenciados, c) la dualidad cuyos integrantes se hallan en calma y se encuentran asociados y d) la dualidad cuyos integrantes se hallan asociados pero se repelen mutuamente.

Es bajo este discurso de dualidad que los escultores integraron la esencia temática. Ya que es bajo esos conceptos abstractos de dualidad que los mexicanos veían la generación y funcionamiento de su universo.

El segundo elemento temático importante es el de las patas y piernas de la diosa:

En este caso los elementos están conformados por iconos representando a tres animales, serpiente, jaguar y águila. De lo cual se tiene lo siguiente:

El jaguar simboliza a los poderes oscuros de la noche y de la tierra en forma del implacable guerrero. Y por otro lado el águila, el símbolo de los poderes luminosos del sol en forma de otro implacable guerrero. Ambos se hallan sosteniendo, a la falda de serpientes, símbolo de energía entrelazada y ordenada, representando a los poderes creadores del universo.

Los aztecas, con esto, asumen una vez su papel de responsabilidad en el andamiaje del universo. El jaguar, símbolo de la tierra y el águila símbolo del sol, y en medio de esta alianza cósmica irremediable, la serpiente bicéfala cuya estructura bipolar es el centro de toda la creación. La energía ordenada y múltiple de las serpientes de la falda está sostenida por esa poderosa fusión entre Tlaltecuhli y Tonatiuh, entre el jaguar y el águila. *La energía dual del universo.*

En la base se halla otro de los elementos temáticos y formalmente importantes, se trata de una representación de Tlaltecuhli, señor de la tierra, hallándose bajo una

representación masculina cuya posición puede representar a el agua y al rayo que fecundan a la tierra.

En esta representación Tlaltecuhltli lleva en su escudo de guerra al quincunce o símbolo del espacio mexicana, lo que lo ubica en el centro de la tierra. Lleva seis cráneos que lo definen como dios devorador de cadáveres.

En el torax, en la parte frontal se tiene otro de los elementos temáticamente estructurantes, es el sartal de corazones y manos aunados a un cráneo sobre el ombligo de la diosa, esta agrupación representa la muerte por sacrificio que alimenta a la tierra y al sol para el provecho agrícola de los hombres.

En la parte trasera otro de los elementos estructurantes de la temática, se trata de la agrupación compuesta por el cráneo trasero, los cuahupillolis y las trenzas con caracoles. Esta agrupación la interpreté de la siguiente forma:

Los procesos benéficos dentro de la sociedad mexicana, como la acumulación energética y el orden en los individuos, eran inducidos por la cacería (cuahupilloli) y sacrificio de guerreros enemigos, de quienes ese cráneo-trofeo es un símbolo. Este ordenamiento social militarista tendrá como fin último la canalización y crecimiento energético (las trenzas) hacia el beneficio cósmico y agrícola para el pueblo. (Caracoles en las trenzas). Existen elementos formales penféricos que redundan sobre los significados de poderes sustentadores de la vida y de sacrificio humano.

En general se puede concluir, con lo siguiente.

La llamada Coatlicue se trata de una abstracción sintética de toda la cosmovisión mexicana, por las siguientes razones:

- a) Porque se concibe el cosmos a partir de un modelo corporal humano.
- b) Se fundamenta la idea de cosmos en un concepto de dualidad que cobra diferentes matices.
- c) Se ponen en relieve las necesidades económicas priorizadas por la necesidad agrícola y se le da a esta necesidad una solución de expansión militar a través de la capital importancia del sacrificio humano.
- d) Se pone en relieve la necesidad de la canalización ordenada y rigurosa de la energía humana y cósmica para el mejoramiento de la producción agrícola.
- e) Se considera a la propia cosmovisión mexicana como centro del mundo en su tiempo y espacio y se le responsabiliza del funcionamiento cósmico.
- f) Se sacralizan todas estas relaciones fenomenológicas de la sociedad y se tiene su origen en divinidades independientes de esta escultura.

g) Se le da un carácter general de deidad terrestre.

BIBLIOGRAFÍA DEL CUARTO CAPITULO

- Alvarado Tezozomoc, Fernando de, *Crónica Mexicana*, Editorial UNAM, 1995
- Beyer, Hermann, *Mito y simbología del México antiguo*, *Revista Internacional de Arqueología, etnología, folklore, historia y lingüística mexicanas*, editada por Sociedad Alemana Mexicanista, tomo X, México, 1965
- Bonifáz Nuño, *el Rostro de Tláloc*, UNAM, 1986, México
- Caso, Alfonso, *El pueblo del sol*, EFE, 1990
- Códice Aubin, *Manuscrito azteca de la Biblioteca Real de Berlín, fechado en 1576*, Ed. Innovación, S.A., México, 1980
- Delhale, Luykx, *Coatlícue o la degollación de la madre*, INDIANA 12, Berlín, Alemania, 1992.
- Durán, *Fray Diego*, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, DGP, Colección Cien de México, México, 1995.
- Fernández Justino, *Estética del Arte Mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1990
- Florescano, Enrique, *Nueva imagen de Quetzalcóatl*, en *Arqueología Mexicana*, Vol. I, Num. 4, México.
- Gendrop, Paul, *Escultura Azteca, una aproximación a su estética*, Trillas, México, 1994.
- González Torres, Yólotl, *El sacrificio humano entre los mexicas*, FCE, México, 1994.
- Heyden, Doris, *Comentarios sobre la Coatlícue hallada durante las excavaciones del metro*, *Revista Anales*, México, 1969.
- Kubler, George, *Jaguars in the Valley of México in The cult of the feline, a conference in Pre-Columbian iconography, october 30 & november 1st*, 1970, Benson Elizabeth, Editor, Harvard University, USA, 1972
- Léon y Gama, Antonio, *Descripción de las piedras que en ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México se hallaron en ella en el año de 1790*, Fascimil, INAH, México, 1990.
- López Austin, Alfredo, *Ideología y cuerpo humano, 2 Tomos*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México, 1996
- Matos Moctezuma, *El señor de la tierra: Tlaltecuhlí*, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, No. 27, México, 1998.
- Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, México, 1984

Piho, Longe, Virve, *El peinado entre los mexicas, formas y significados*, tesis para optar a Doctorado en Antropología en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1973.

Portilla-León, *La toltecayótl*, FCE, México, 1990.

Robelo, Cecilio, *Diccionario de mitología náhuatl*, 2 volúmenes, editorial Innovación, 1980, México.

Sahagún, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Editorial Porrúa, México

Solís, Olgúin, Felipe, *El estado mexica y sus representaciones escultóricas*, Tesis para optar a la Licenciatura de Arqueología en la ENAH y al grado de Maestro en Ciencias Atropológicas en la UNAM, México.

Solís Olgúin, González Licón, Tlaltecuhli, señor de la tierra, en *Boletín INAH*, Num 5 Nueva época, ene-feb, México, 1989.

Torquemada, Fray Juan de, *Monarquía Indiana*, 3 tomos, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1976

Umberger, Emily, *Aztec Sculptures, Hieroglyphs & History*, These in the Columbia University, 1981, University Microfilms International, Michigan, USA, 1994 edition.

Vanos autores, *Teogonía e Historia de los mexicanos*, tres opúsculos del siglo XVI, Editoral Porrúa, Col Sépan Cuantos No. 37, México, 1996

Von Humboldt, *Vista de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, Editorial S. XXI, México, 1979.

CAPITULO 5

Análisis de una serie personal de pinturas, llamado "Abstracción sobre la Tierra"

5 1 ANALISIS DEL PROCESO

5 1 1 COMENTARIO SOBRE LA INFILTRACIÓN DE LA ESTÉTICA PREHISPANICA HASTA NUESTRA ÉPOCA Y LA RAZON DE ESTA SERIE DE PINTURAS.

A lo largo de el presente trabajo de investigación se hizo un análisis profundo de una sola escultura mexicana y todo lo que esto implicaba, con el fin último de definir una lectura del lenguaje inscrito en ella. Sin embargo, para que esto sucediera, se debió de hacer un amplio sondeo histórico y entrelazar una compleja serie de análisis particulares para poder armar el significado global de la escultura.

La necesidad de ese sondeo histórico y filosófico se debió sobre todo a que los símbolos y significados que se hallan inscritos en la escultura nos son totalmente desconocidos, bajo nuestro esquema occidental de pensamiento.

Cuando el común espectador neófito se enfrenta a las manifestaciones escultóricas prehispánicas se halla ante una gran cantidad de símbolos abstractos e incomprensibles que, solamente bajo un riguroso estudio se pueden llegar a descifrar y aún sin la certeza histórica o estética que se desearía. Esto crea una contradicción muy interesante en la cultura mexicana del siglo XX, la cual consiste en que sabemos de nuestras raíces indígenas, las sentimos pero no las comprendemos.

Es sin embargo, un hecho, que desde tiempos de la conquista ha existido una fuerte *confluencia de lo indígena con lo europeo*, dentro de la cultura mexicana. En el arte, la influencia indígena se ha dado en forma de infiltración dentro del gusto estético europeizado de la Nueva España y luego de México.

En las primeras muestras de arte colonial la división entre el arte occidental y el arte indígena era prácticamente inexistente, los artistas eran muchas veces indígenas pero estaban obligados a trabajar temas y técnicas hispanos, sobre todo religiosos. Después, en el siglo XVII y XVIII hubo una separación mas radical y los artistas prehispánicos se relegaron a la *producción popular de enseres domésticos y ornamentales* que aun hoy

en día realizan y se les llama artesanías. Los artistas hispanos siguieron a los maestros de las escuelas europeas y con esto se *separó totalmente* lo occidental de lo indígena en el arte.

Fue hasta ya entrado el siglo XX cuando la importancia se *vuelca sobre el pasado* indígena, basta mencionar el contundente ejemplo de la escuela muralista para la cual el punto traumático de la conquista y la anterior época prehispánica sientan las bases para comprender un presente histórico, se abre el camino hacia la conciencia histórica del pasado indígena y de colonización posterior. La escuela muralista se ve al mismo tiempo influenciada por la propia estética prehispánica, pero sin embargo no olvida jamás su carácter didáctico. Las pinturas muralistas suelen indicar amplios contextos culturales donde lo prehispánico como herencia histórica, tiene un papel fundamental y sin embargo solo es una herencia para un presente.

Con un poco tiempo de diferencia temporal, Tamayo fue un artista que dio un giro importantísimo a la pintura contemporánea en México. Tamayo no solamente aprovecha la conciencia histórica del pasado indígena que el muralismo había otorgado. Tamayo se interesa en la visión prehispánica, pero ya no bajo los ojos mestizos de los muralistas quienes estaban demasiado influenciados por las fuertes corrientes políticas de su tiempo para poder mirar con suficiente profundidad al pasado prehispánico.

Tamayo, en cambio, parece retomar a su propia sangre indígena y evidentemente lee sobre esas antiguas culturas y solo entonces pinta al hombre, a la naturaleza, bajo la visión indígena. Pinta al ser humano y el cosmos, los colores vivos de los murales y códices prehispánicos, la visión cuadrangular prehispánica, la visión abstracta del hombre que a los mexicas hicieron desechar la representación naturalista del cuerpo para adoptar representaciones simbólicas y abstractas del mismo, Tamayo pinta bajo esa mirada y es el primer artista en introducirse de lleno al pensamiento indígena.

Después vienen otros que lo siguen, notablemente me siento impelido a mencionar el caso de Francisco Toledo, quien esta inmiscuido en cuerpo y alma en la problemática indígena contemporánea y en la comprensión del pasado prehispánico.

En la actualidad las tendencias contemporáneas en todas las ramas del arte, que han introducido una parte de la estética prehispánica o indígena en su obra, son prácticamente innumerables y el tema por su vastedad se vuelve inabordable en este momento.

La preocupación estética de lo prehispánico, me alcanzó a mí también, desde el momento en que decidí hacer un estudio iconográfico de la llamada Coatlicue y esa es

la razón por la que decidí aunar, a la investigación histórica, una serie de pinturas que tuvieran como tema a esa magnífica escultura.

Cuando miramos a la llamada Coatlicue nos encontramos ante una multitud de formas finamente trabajadas, que nos recuerdan cosas, nos hacen intuir existencias metafísicas y misteriosas, seres mitológicos extraños, una convulsión de vida petrificada y de muerte inminente. A la gran Coatlicue, a lo largo de la historia se le ha calificado de ser monstruosa, horripilante o trágicamente bella, para mi su estética es indefinible bajo nuestros cánones estéticos y me abstengo a hacerlo.

Aunque debo mencionar que en una de las quizás treinta o cuarenta visitas que hice a la Gran Coatlicue, un niño de unos cinco o seis años se acercó a la escultura y me otorgó la mejor definición emocional que he encontrado de la estética de la escultura, el niño simplemente se acercó, la miró hacia arriba e instantáneamente pegó un grito de sorpresa y de un salto se alejó de ella uno o dos pasos, para después arrodillarse con una pierna frente a la escultura y mirarla durante un momento con la boca abierta.

Mi sorpresa al mirarla no es menor a la del niño que menciono. En la Coatlicue he encontrado, además de las innumerables formas abstractas que me provocaron pintarla, la definición atemporal de la tierra como entidad viviente y sustentadora. Las pinturas en las que hice una fragmentación y una abstracción formal de ella son el resultado de una inquietud que solo puedo definir como una ofrenda para la tierra misma, por esto a la serie la llamé: Abstracción sobre la tierra.

El vacío de significado que existen entre los símbolos de las manifestaciones artísticas indígenas y el espectador común del siglo XX, es un vacío enorme, es un vacío semiótico, porque la sistematización lógica de símbolos a la que estamos acostumbrados a nivel de la relación emisor-receptor está rota, a causa de cinco siglos de colonialismo y occidentalización.

Es justamente ese vacío semiótico el que ha generado la necesidad de realizar esta serie llamada Abstracción sobre la tierra.

La primera palabra da la clave del proceso: Abstracción. En la pintura abstracta no hay un discurso temático armado, la pintura abstracta carece de iconografía, la pintura abstracta nada entre los vacíos semióticos del lenguaje.

Esta serie de pinturas juega con la ironía del vacío semiótico. Los símbolos prehispánicos nadan en uno de esos vacíos, por lo tanto, son susceptibles a transformarse en formas abstractas.

Es obvio que esta serie no tiene un carácter didáctico, no pretende presentar ninguna de las imágenes a nivel de significado que se han establecido con anterioridad en el estudio iconográfico. Estas imágenes solo tienen un vínculo con la escultura a nivel formal.

Temáticamente, solo se relacionan tangencialmente con la Coatlicue, y a nivel retórico no tienen ninguna relación con ella en cuanto a que no son escultura sino pintura. A nivel retórico son un inventario de texturas y una *planeación de estructuras de color*.¹

5.2 REALIZACION DE LA SERIE

5.2.1 JUSTIFICACIÓN DE LA SERIE

Una serie es un trabajo que se encadena temporal y numéricamente y además asegura la confluencia de un contenido temático o discurso y una factura con determinadas características generales a todas las unidades que conforman dicha serie.

Pero ¿Porque hacer una serie de la escultura llamada Coatlicue?

La llamada Coatlicue es una escultura que genera mucho movimiento visual, pues está rebosante de juegos de tensiones y equilibrios formales.

La escultura parece estar formada por un gran número de motivos formales, de los que cada uno es una resolución plástica distinta y que puede observarse independientemente de los otros motivos, formando en conjunto una amalgama de gran fuerza expresiva

Al pensar en las posibilidades de pintarla, opté por seleccionar algunos de los motivos para pintarlos por separado. Así decidí que sería una serie, no en el sentido de un discurso pictórico único, sino como una variación formal sobre un discurso pictórico.

De esa manera, al determinar esto, lo demás fue apareciendo sucesivamente, al observar durante largos periodos de tiempo la escultura a la par que leía y me adentraba en la cultura que la originó e imaginando mi trabajo posterior.

5.2.2 OBJETIVOS DE LA SERIE

- Pintar una interpretación de nueve fragmentos visuales de la escultura. En base a la transformación de las imágenes originales en otras.

Dentro de este objetivo general figuran los siguientes objetivos particulares:

1. Representar la sensación abstracta de movimiento de las formas en detalle inscritas en la escultura.
2. Interpretar la fuerza de la escultura con medios pictóricos (color, texturas, formas).
3. Causar las sensaciones abstractas de tensión y al mismo tiempo de equilibrio.

5.2.3 CARACTERÍSTICAS DE LA REALIZACIÓN DE LA SERIE

NUMERO DE ELEMENTOS: La serie está compuesta por trece piezas o paneles. Por el trabajo que significa agrupar a todos o casi todos los motivos allí representados, se requería un número entre diez y el quince para realizarla, ajusté el número en trece por ser un número de especial significado para el pueblo mexicana. Sin embargo, de esos trece paneles se conformaron cuatro dípticos y cinco cuadros individuales, haciendo un total de nueve imágenes, número que *casualmente* también tiene que ver con el significado astrológico mexicana.

FORMATO Y SOPORTE: El formato cuadrado, fue el elegido, en primer lugar por su dificultad inherente para crear composiciones sobre el y en segundo lugar para hacer una alusión a la concepción espacial mexicana (que se ubicaba dentro de cuatro cuadrantes), el soporte utilizado es la tela: loneta de algodón.

TAMAÑO: Este fue ubicado en medidas homogéneas para todos los cuadros: 90 x 90 cm, los dípticos tienen en consecuencia un tamaño de 180 x 90 cm.

TECNICA: Desde un principio se determinó que el pigmento utilizado fuese el óleo, pero el aglutinante no siempre fue la bamizeta sino también el encausto con algunas cargas

¹ En la pintura pueden reconocerse tres núcleos de realización. El temático (refiriéndose a los temas poéticos, representaciones y presentaciones), el nivel formal (que se refiere a la forma) y el retórico (que se refiere a los contenidos de género de la pintura).

matéricas tales como caolín, arena y en ocasiones otras como aserrín, piedras e incluso sangre humana y copal.

CONCEPTO DE ABSTRACCION. Estos cuadros tienen un carácter de pintura abstracta, en este caso el proceso general de realización puede ser definido de este modo:

A partir de una imagen inicial se hace una descodificación de los símbolos y una recodificación según una regla compositiva a partir de curvas y rectas sesgadas.

(Se recomienda ver la definición amplia en el Apéndice 1)

MANERA DE TRABAJO También desde un principio establecí los lineamientos generales o la estrategia para pintar esta serie. Fui dibujando toda la escultura, por partes, hasta completar los trece dibujos que necesitaba. Una vez que tenía la imagen que quería, (de una parte de la escultura) no solo en el papel, sino en la mente también, entonces procedía a bocetar y en ocasiones a trabajar directo sobre la tela, en un dibujo estilizado o en ocasiones sintetizado de los motivos, ya de por sí abstractos para nuestra mentalidad occidental contemporánea.

Lo que desde un principio sabía yo que daría como resultado un dibujo que no se entendía casi nada o nada en lo absoluto, de esta manera solo fueron surgiendo formas "abstractas" que evocaban a la forma original de la escultura. Si a eso le aunamos la fragmentación del espacio y de las formas del cuadro (del que hablaré posteriormente) todo eso daría como resultado, desde el principio, un dibujo abstracto, con apenas algunas evocaciones a la iconografía prehispánica.

Una vez que se tuviera el dibujo abstracto como guía se procedería a pintar el cuadro de una manera muy intuitiva, emotiva (aunque controlada) y diría yo *ritual*, esta fue la intención desde el principio.

Y por la naturaleza de la serie, nunca planeé en conjunto la totalidad de los cuadros, pensé en dejar casi toda la realización para el proceso, al no haber esa planeación estricta sino solo los lineamientos generales que ya se han descrito, se consiguió una forma de trabajo bastante espontánea.

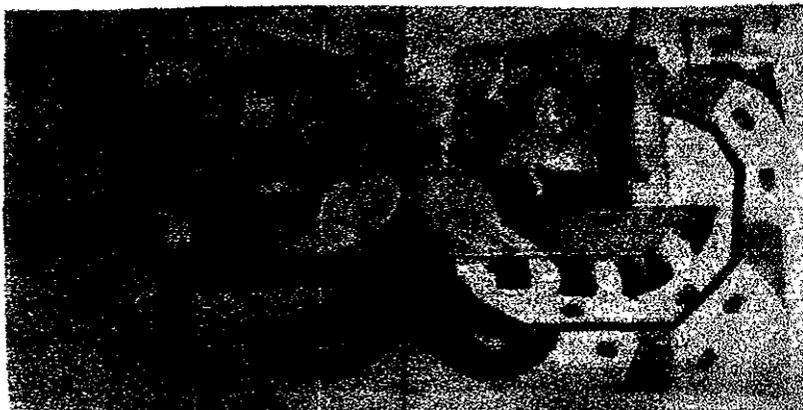


FIG. V.1 "Serpiente doble" Oleo, encaústica y caolín sobre tela. 180 x 90, 1998.

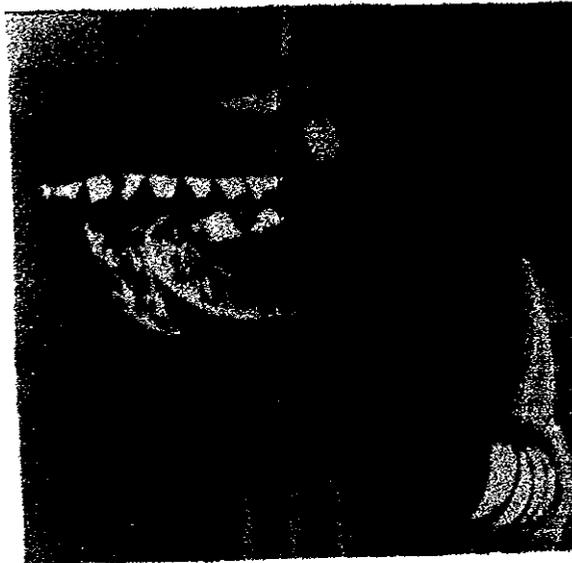
FIG. V.2 "Cráneo negro y sartal" 180 x 90, Oleo, encaústica, caolín, aserrín, copal y sangre sobre tela. 1997.





FIG. V.3 "Mascara dentada", oleo y encaustica sobre tela, 90x90, 1997.

FIG. V.4 "Serpiente enrollada", Oleo sobre tela, 90 x 90, 1997



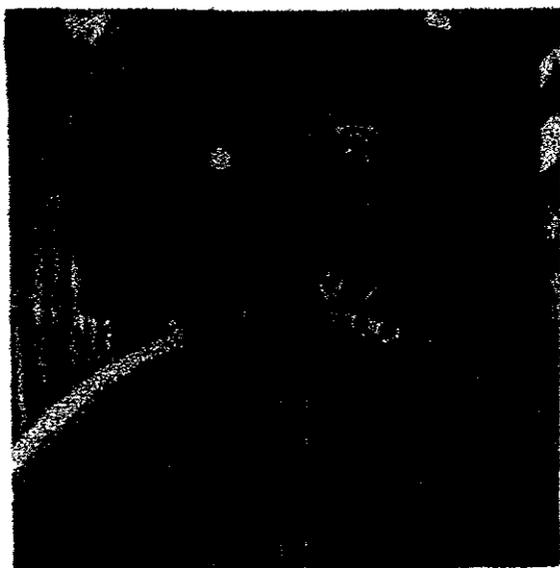
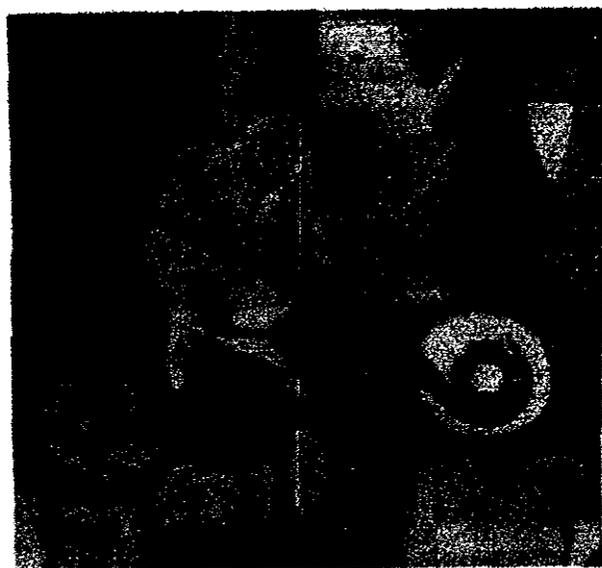
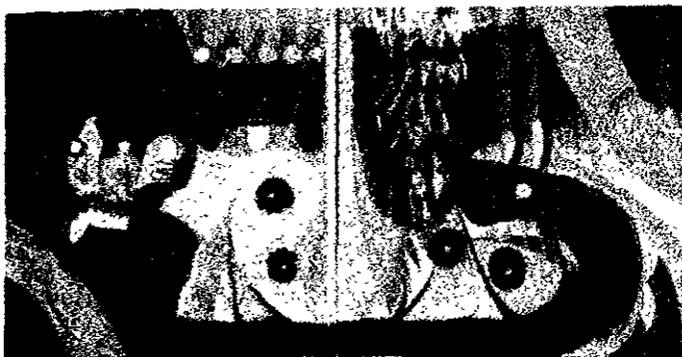


FIG. V.5 "Cráneo verde", Oleo, encáustica y obsidiana sobre tela, 90 x 50, 1957.

FIG. V.6 "Máscara-garra" Oleo, encáustica y arena sobre tela, 90 x 90, 1997.





"Garra de jaguar"

Oleo, encáustica y caolín sobre tela

180 x 90

1997



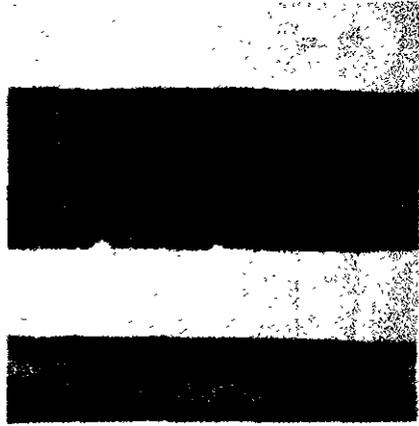
"Falda de serpientes"

Oleo, encáustica y caolín sobre tela

180 x 90

1997

"Trenzas"
Oleo, encáustica y
caolín sobre tela
90 x 90
1998.



"Murmullos de la Tierra"
(No forma parte de la serie
anterior)
Emulsión, óleo, paja y piedras
sobre tela.
230 x 170
1998.



5.3. CARACTERISTICAS DE LOS RESULTADOS EN LA SERIE

Para la mayor comprensión de el lenguaje utilizado en lo consecuente, se recomienda la lectura del APENDICE 1 "Glosario de conceptos empleados en el arte".

5.3 1 EL ESPACIO

Se trató desde un principio de estructurar un espacio, no de representar un espacio La diferencia radica que mientras que el primero funciona como un lugar donde la pintura se forma, el segundo funciona como un lugar que no existe que esta representado en la pintura

La diferencia es sutil y sin embargo definitiva, en este caso, se trataba de un espacio estructurado. Me di cuenta que la representacionalidad del espacio involucraba una sensación de tridimensionalidad implícita, mientras que la estructuración del espacio podía prescindir de esa tridimensionalidad. Por esto último me decidí. Lo cual significaba una dificultad y un reto, puesto que iba a tratar con una imagen tridimensional y con los dibujos realistas derivados de ella, lo mas fácil hubiese sido representar el espacio tridimensional que veía y dibujaba. Pero decidí aplanar la imagen, de tal manera hacer obvio el paso de un lenguaje tridimensional (la escultura) a uno bidimensional (la pintura) y de esta manera simplificar las cosas.

Esto implicaba un problema inmediato: la escultura, si bien no tiene "espacios-aire", de todas maneras esta "grabada" o incisa en todas sus partes por lo que la manera mas directa de resolver esto hubiera sido el claroscuro, pero este implicaba dos cosas, uno, un espacio virtual tridimensional al que ya había renunciado y dos, la luz como estructurante pictórico, esta última aunada también al concepto de tridimensionalidad De tal manera que se rechazó a la tridimensionalidad con todo lo que implicaba: luz, sombra y perspectiva Pero aun quedaba la pregunta ¿como resolver la tridimensionalidad de la escultura y pasarla a la planitud de la pintura?

Pensé en los códices prehispánicos, en la manera en la que los españoles introdujeron violentamente la necesidad plástica de crear espacios tridimensionales entre los artistas indios del s. XVI y XVII, pensé que en realidad no tenía yo ninguna razón para "solucionar" el espacio tridimensional bajo nuestro canon de pintura occidental. Pues cualquier solución de ese tipo (por tono, por calidez de colores, por reducción de formas, por planos geométricos), sería seguir ciegamente el canon occidental de abstracción Por supuesto, nunca me deslindé totalmente de este canon, pero si mas lo

podía hacer, mejor para mi trabajo, pues debía ser totalmente congruente con el tema que estaba manejando

Además de copiar las formas originales, para en ocasiones sintetizarlas o en ocasiones estilizarlas (al servicio de la composición) se utilizó otra manera de completar el proceso de abstracción de la forma, fue el de la fragmentación del espacio o mejor sería decir del espacio y de la forma, de tal suerte que las formas globales fueron en muchas ocasiones fragmentadas para crear regiones de color y forma que contrastaran con las adyacentes, de tal manera que en esta serie los cuadros están compuestos por formas fragmentadas que chocan y luchan entre sí, sin importar cual parece mas profunda o mas cercana al espectador, pues la sensación de tridimensionalidad fue evitada conscientemente.

5.3.2 EL COLOR

A fin de producir sensaciones de viveza, emocionalidad y vibración, se utilizaron colores casi puros, con fuertes contrastes entre sí, iluminando áreas planas en los cuadros, a fin de crear una sensación global de fuerza pero al mismo tiempo de orden.

Contraste cromático. Utilicé en todos los cuadros una paleta de tierras, grises, blanco y negro, además de variedades mas o menos extensas de rojos y amarillos, asegurando una paleta cálida que evocara esas sensaciones de violencia, calidez, sensualidad que se buscaba. Esto también corresponde parcialmente a la concepción mexicana de espacio, según la cual cada uno de los cuadrantes y cada uno de los cuatro dioses principales tenía un color específico: el rojo, el negro, el blanco y el azul, aunque en este caso se tuvo que cambiar el azul (color de Huitzilopochtli) por el amarillo, ya que el manejo del azul dentro de una paleta por lo demás cálida, hubiera "barroquizado" demasiado el aspecto de la escala cromática.

Colores puros: El rojo y el amarillo tienen una importancia fundamental en la serie, son los estructurantes cromáticos principales, los tierras y grises funcionan como fondos o como "suavizantes" de los contrastes, mientras que el negro y el blanco funcionan la mayoría de las veces como acentos. Pero no puedo generalizar, pues hay cuadros como "Trenzas" "Cabeza de serpientes" o "Cráneo negro" que tienen en el negro y el blanco los principales estructurantes cromáticos en los cuales el rojo y el amarillo se

reducen al máximo o desaparecen en lo absoluto (El cuadro "Trenzas" es solo blanco y negro). Esto se verá con exactitud en el análisis de los cuadros.

Es un hecho que se recurre muy poco a la "entonación" de los colores, es decir, a la mezcla de colores entre los que colindan entre sí, ya que esto daría integración y suavidad al trabajo, mientras que aquí lo que se buscaba era una sensación violenta de contraste y la separación de los colores por regiones de color. Esto corresponde una vez más a la concepción prehispánica, bajo la cual, en cada cuadrante reina un color distinto y de ninguna manera hubiera sido aceptable una mezcla tonal de esos colores, pues recordemos que el tono pertenece a una visión europea de la luz, la cual se quería evitar aquí con franqueza.

De todas formas utilicé muchos colores tierras y grises neutros, cromáticamente era necesario para crear el equilibrio y la sobriedad deseada en los cuadros, pero solamente funcionan como regiones de color, y no como "tonos medios" con los que se entonen los colores puros rojo y amarillo o el blanco y el negro

De tal manera que el uso del color se puede parecer más al de los códigos prehispánicos que al de una pintura "bellamente entonada" del renacimiento o de los expresionistas abstractos. Esto fue totalmente intencional, aunque pareciera de pronto una pintura "desintegrada", lo que no me importó demasiado, pues me pareció más importante la sensación de tensión que podía ocasionar un contraste de colores puros a la sensación de integración que puede causar una pintura entonada.

5.3.3 LA FORMA

Desde un principio se determinó que las composiciones habían de generar un equilibrio de las formas dentro del espacio pictórico, a la vez, estas composiciones estarían cargadas de tensión, por lo que la tensión y el equilibrio crearían un movimiento virtual, un movimiento petrificado en las formas que en un sentido inverso, crean a su vez composiciones en tensión y equilibrio.

De tal manera que *movimiento, tensión y equilibrio*, son los tres factores que están en juego en las composiciones y son los que determinan la naturaleza de las formas.

Contraste de formas: Otra de las características formales en esta serie son las líneas curvas contrastadas con cortes geométricos que generan una fragmentación del espacio pictórico. De tal manera que se generaran formas en las que en cada una funcionara un color distinto, casi puro, que contrastará siempre con la del fragmento adyacente, generando no planos (porque no hay tridimensionalidad) sino regiones de

color en lucha entre estas, en timbre cromático, creando así un movimiento que por no tener un tercer punto de referencia, parece encerrado, limitado y produce mucha tensión visual

5.3.4 TEXTURAS

Otro de los recursos utilizados para darle más movimiento y riqueza a los cuadros fue las texturas. Utilizadas de maneras limitadas, estas texturas están destinadas solo a acentuar ciertas zonas del cuadro y evitar un carácter absolutamente plano. De esta manera las texturas dan cierto relieve mínimo a los cuadros, logrando romper monotonías y nutriendo la información visual. De ninguna manera están destinadas a la estructuración del cuadro ni a la tridimensionalidad, sino más bien a los acentos de información visual.

5.4 DESCRIPCIÓN DE LOS CUADROS

A continuación la descripción detallada de los cuadros, los cuales fueron tratados individualmente o por pares. De hecho fue realizada esta serie, para que sus componentes puedan verse independientemente, pero varios de ellos funcionan mejor como dípticos, por lo que serán analizados como tales. De tal manera que se trata de trece paneles que conforman nueve imágenes, es decir que hay cuatro dípticos y cinco cuadros individuales.

En este análisis formal me referiré al tipo de composición que se presenta, a los factores que se presentan en las pinturas para crear las sensaciones de *tensión, equilibrio y movimiento* contenido que se han mencionado con anterioridad. Se harán las especificaciones pertinentes a cada uno de los cuadros.

5.4.1 CABEZA DE SERPIENTES¹²

Se trata de un díptico horizontal, cuyas dimensiones totales son de 180 x 90 cm. Cada una de las dos partes que lo conforman describe a una de las serpientes de perfil de la llamada Coatlicue, además si se ve unido el cuadro, se verá que forma (al igual que en

¹² El título de cada uno de estos subcapítulos corresponde al título de los cuadros.

la escultura) a la cabeza de una serpiente de frente, esto en cuanto al contenido temático

Formalmente los dos paneles están integrados por formas simétricas que tienen su eje en el límite entre los paneles. Son por ello prácticamente idénticos, siendo casi una imagen de espejo el uno del otro. En ambos hay un círculo negro (parcialmente bloqueado por una veladura blanca) que representan a los ojos. Las fauces se conforman por dos líneas rojas, la inferior es recta, en su centro se halla cortada por el brillo blanco de los colmillos lanceolados hacia afuera. La línea roja superior es ligeramente curva hacia arriba, igualmente cortada por los colmillos blancos, esto con el fin de no sobrecargar demasiado el cuadro hacia el centro. Las líneas rojas de las fauces se hallan marcadas por pequeñas formas triangulares que proporcionan un ritmo a esa franja roja, para acentuar su movimiento creando pequeñas tensiones internas, dentro de las fauces.

La lengua bifida es otra de las formas más importantes y se halla en idénticas proporciones a la escultura (en general, las proporciones de este cuadro se hallan muy poco alteradas respecto a las de la escultura). Se trata de formas lanceoladas y curvas hacia afuera del cuadro, que parten del centro inferior del mismo. Son color rojo, con manchas lineales color blanco, tienen un contorno gris para aligerar la gran tensión que producen. De los vértices de la lengua bifida surgen una línea roja de cada lado que va a recorrer el cuerpo de cada serpiente, el cual en su totalidad apenas se distingue del fondo por ser casi igualmente blancos. Esa línea roja dibuja la dirección del cuerpo serpentina. Y conforman dos líneas rojas en forma de paréntesis, encerrando dentro de sí la cabeza de la serpiente de frente.

Otro elemento formal importante es un par de bandas conformadas por formas modulares que crean un eco entre las fauces y las líneas rojas que recorren el centro de las serpientes. Ese eco formal sirve para darle un mayor movimiento al cuadro, que en general tiene la tendencia de partir desde el centro hacia los lados, para luego regresar en la parte superior, de tal manera que su movimiento es parecido al que tienen dos paréntesis. Es el cuadro de mayor intensidad lumínica de la serie por lo que representa, la cabeza de la diosa, la dualidad cósmica. Para alcanzar las varias tonalidades de blanco que tiene, fue utilizado encausto con diferentes cargas tales como blanco de titanio, blanco de zinc, así como caolín con barnizeta y blanco de España con barnizeta. Haciendo también uso de varias veladuras blancas

5.4.2 SARTAL DE CORAZONES Y CRANEO NEGRO

También se trata de un díptico de 90 x 180 cm, pero este es vertical, tal como en la escultura, la representación de corazones y manos se halla en la parte superior y el cráneo en la parte inferior. Es un cuadro que representa el movimiento de la muerte humana que tira hacia abajo, que tiende a hundir la vida. Por ello hay una pesada forma oscura, con fuerte carga matérica (aserrín mezclado con encausto) que representa un cráneo humano, en el cuadro de abajo, ocupando más de la mitad de su superficie, de él cuelgan unas formas serpentinas (tal como en la escultura) en colores tierras, así como sus ecos o sombras en colores oscuros. Esas formas serpentinas son formalmente líneas direccionales que apuntan hacia abajo. La forma oscura del cráneo se prolonga hacia arriba, entrando al panel superior, o metafóricamente jalándolo hacia abajo, es formalmente una línea oscura cada vez más delgada (entre más arriba se halla) que se curva hacia el lado izquierdo del cuadro (esto para romper la simetría inherente a esta composición). Esa banda negra está pasando por enmedio de un cuadrado imaginario inscrito en el cuadrado del formato del panel superior, este cuadrado imaginario tiene en cada uno de sus vértices una mano, y en cada uno de sus lados unas formas rojas, fragmentadas, que representan corazones humanos, el centro de estos fue coloreado con sangre humana y con resina de copal, haciendo alusión al ritual de sacrificio prehispánico.

La totalidad formal se halla complementada con diversas formas que proporcionan ecos a las direcciones y veladuras que confieren luminosidad al cuadro en ciertas zonas, para acentuar su movimiento curvilíneo hacia abajo.

5.4.3 MASCARA DE TLALOC

Este cuadro representa al brazo de la escultura, el que se halla plegado y en cuyo codo se halla una "máscara ojo" que es el centro del cuadro

Se trata aquí de una composición con un origen central, ya que el principal punto de tensión cromática y formal se halla en la forma blanca ovoide con un punto negro central que representa un ojo. Esto es, el "ojo máscara" del que antes he hecho un análisis iconográfico.³ Esta tensión se crea cromáticamente a partir de un contraste de colores opuestos (azul y rojo), el mismo contraste que es empleado del lado derecho del cuadro para realzar la línea que propiamente delimita el "brazo" (ver ilustración de

³ Subcapítulo 4.1.2.6 en esta tesis

dibujo) Este es uno de los dos únicos cuadros en que el azul (agrisado) toma un papel compositivo.

Volviendo al punto de tensión central (el ojo) un contraste de tonos opuestos (blanco y negro) refuerza esa tensión cromática. Pero el croma en realidad solo está dando un refuerzo a la tensión formal que ya ha sido creada en el dibujo de este cuadro. El círculo es como se sabe, la forma geométrica mas dinámica, que en este caso, por estar en la "retina" del "ojo-máscara", crea inmediatamente un punto de tensión fundamental para la estructura de este cuadro. A partir de ese punto se crean líneas que se dirigen en todas direcciones del cuadro, una banda ocre, una banda gris, que se conjuntarán con otras formas que crean un movimiento rítmico y constante. Por ejemplo, se pintó una forma semicircular negra junto al ojo, que funciona como un contrapeso importante al "ojo", equilibrando ese centro de tensión. A partir de esa forma negra se crean bandas curvas (en color rojo sangre y rojo oscuro) que se disparan hacia arriba en esos ritmos bitonales que logran respaldar el movimiento curvo de la composición. Por otro lado, del lado derecho del cuadro hay unas bandas azul claro y azul grisáceo, que ejercen igualmente una tensión hacia arriba. De tal modo que en ambos lados, se están denotando las formas del "brazo" (ver dibujo de la escultura) que crean una especie de "puente en forma de U" cuyo centro es un punto localizable entre el ojo y la forma negra que le sirve de contrapeso. Es esa la estructura esencial del cuadro. Sin embargo el cuadro tiende a complejizarse en la parte inferior.

Las bandas ocres del lado izquierdo-inferior "atraen" la composición hacia abajo, fijando al "puente en forma de U", inmovilizándolo. Por otro lado, las bandas bitonales, negras y blancas del lado derecho del cuadro, juegan el mismo papel, de tensores formales hacia abajo. De esa manera el movimiento del "puente en forma de U" queda fijo y estático, creando un equilibrio a partir de los pesos y contrapesos de tensiones.

5 4.4 SERPIENTE ENROLLADA

La composición central esta conformada sobre todo por una forma en "s" invertida que forma el cuerpo y cara de la serpiente, esta pintada en su mayoría en rojo, habiendo utilizado variantes de ese color, tal es como el cadmio, indio, magenta, carmesí, así como varias tierras. El entorno está pintado en su mayoría con tierras, tanto amarillo ocre, sepia, etc. Un triángulo oscuro en la parte superior derecha del cuadro, pretende aumentar el movimiento "inminente" de la serpiente que "está apunto de saltar hacia adelante" Elementos formales importantes, además del cuerpo mismo de la serpiente es su ojo, las grecas que se hallan dentro de sus fauces y todo el movimiento de líneas

y manchas que se hallan "dentro" de la serpiente. Otros elementos importantes son los colmillos que se hallan pintados en blanco, con ligeras texturas arenosas que le restan planedad.

5.4.5 CRANEO VERDE

Como este título lo indica, este cuadro representa al cráneo que se halla en la parte trasera de la escultura. Esta imagen abarca por lo tanto el cráneo, las dos manos del *sartal* que se hallan allí visibles, así como una parte del *cuauhpilloli* y las trenzas que surgen de ese adorno. (Ver dibujo)

En el cuadro todos esos elementos se hallan transformados gracias al proceso abstracto que ya se ha mencionado, hasta hacerse, en realidad, apenas reconocibles si se les compara con el dibujo de la pieza escultórica.

Las características compositivas de este cuadro son las siguientes: Es una composición rígidamente central y simétrica, cuyos sostenes compositivos son formalmente tres direcciones básicas.

La primera es una banda semicircular de tonalidades grises que atraviesa la parte central-inferior del cuadro y tiene un eco visual en otra banda de dimensiones más reducidas color verde jade, en la parte central del cráneo.

La segunda dirección básica es una diagonal que cruza a la mitad del cráneo partiéndolo en dos por la parte superior y encuentra al arco en la parte derecha del borde del cráneo. Esta línea tiene un eco en la dirección que lleva el escurrimiento de cera que parte del ojo derecho en esa misma dirección diagonal.

La tercera dirección está compuesta por una base trapezoidal en color rojo y amarillo cuyos ritmos gráficos aluden a una dirección hacia arriba y vertical, lo que sirve como "base" al cráneo.

Con estas tres direcciones básicas se conforma la composición que se refuerza por medio de diversos agrupamientos de elementos, entre los que podemos destacar los siguientes:

Los dientes del cráneo forman un agrupamiento de formas iguales y repetidas con un ritmo, ese ritmo en base al contraste de tono (blanco y negro) y contraste de textura (los puntos negros son obsidianas), este es un agrupamiento formal que va a reforzar a la banda direccional número uno, semicircular. Esta agrupación en torno a esa banda

direccional, viene a ser reforzada por otra agrupación de manera idéntica en el eco color verde que se halla ligeramente arriba, ya que esa segunda banda direccional se halla rítmicamente segmentada, creando una agrupación de "mosaicos" simulados. Similares mosaicos simulados fueron hechos en la parte izquierda del cráneo, cuatro elementos agrupados cerca del ojo izquierdo atraen la atención hacia esa parte, igualmente las bandas blancas en la parte izquierda extrema del cuadro fueron hechas para atraer la atención hacia esa parte izquierda y de esa manera equilibrar la fuerte atención que creaba el ojo derecho al tener un escurrimiento rojo hacia la derecha. Otro de los elementos remarcables en este cuadro, es el contraste entre los tonos fríos del cráneo y los tonos cálidos de la base o cuauhilloli. Por una tendencia natural de los tonos cálidos, la base trapezoidal del cráneo tiende a subir o a "elevar" al cráneo. También por ello se creó una de las direcciones semicirculares en dirección vertical, para reforzar esa sensación de elevación. Mientras que el cráneo, por su pesadez formal y su frialdad cromática, tiende a "caer" y por lo tanto a volver estático el cuadro, en un equilibrio donde la simetría se halla inmóvil

5.4.6 MASCARA-GARRA

Es la parte baja de la escultura, cuya imagen abarca el centro de ambas piernas es decir, el nacimiento de una de las partes visibles de una serpiente bicéfala, así como una parte de las garras de cada pie de la diosa. Si se compara el resultado con el dibujo previo de la escultura, se verá que es un cuadro que ha sido transformado casi totalmente, de tal suerte que la imagen inicial se halla muy alejada del resultado. En este cuadro existe un espacio de forma irregular ubicado arriba y al centro del cuadro, es en este espacio gris, donde se hallan dos rectángulos rojos, uno al centro y otro cargado hacia la izquierda. Debajo de ese espacio gris-central se halla una caótica agrupación de elementos. No parece haber un orden específico cromático en esos elementos, solo hay correspondencias (formas rojas, con los rectángulos rojos, formas grises, con el espacio gris). Las formas grises (que representan los dientes de la serpiente y las garras de la diosa) son una agrupación rítmica de elementos cuya única función compositiva es la de crear una dirección hacia abajo. Por otro lado, su agrupación caótica (mezclada con las formas rojas) crean una tensión cromática por contraste, acentuada por los duros contornos negros. Un elemento que si toma un papel compositivo a parte del espacio gris-central y los dientes que marcan una dirección, son las dos ruedas dentadas de color amarillo y

violeta oscuro que se hallan a ambos lados del cuadro. Esas ruedas (con varios ecos de forma) crean un movimiento circular en esas partes, creando nuevas tensiones formales, que tienden a simetrizar el cuadro.

A los lados del espacio gris-central, se hallan diversas formas en colores amarillos, anaranjados y negros que solo están reforzando o haciendo eco a direcciones compositivas que ya han sido marcadas. Es una vez más, un cuadro con mucha estaticidad, básicamente puede reducirse a un cuadro dividido en un sector izquierdo y uno derecho (gracias a los círculos dentados), en general los elementos del cuadro tienden a "empujar" hacia abajo, aunque es indudable que los sectores del cuadro se unifican por una línea inclinada color anaranjado que atraviesa el cuadro en aproximadamente 45 grados, partiendo desde el círculo dentado derecho, envolviéndolo hasta un rectángulo rojo que se halla en la parte izquierda.

5.4.7. GARRA DE JAGUAR

Se trata de un díptico, por lo que la longitud total del cuadro es de 180 cm por un ancho de 90 cm. La composición se conforma de un a forma amarilla al centro (que representa el pie-garra) y a los lados se hallan formas curvas en tonos grises y tierras que conforman el "espacio circundante" de la forma central. En realidad existe una base plana sobre la que está posada el pie-garra, lo que confiere cierta sensación de peso, aunada a la dirección hacia abajo que muestra el agrupamiento de plumas en la parte derecha del díptico

Los puntos circulares color violeta oscuro que se hallan flotando sobre la superficie amarilla de la garra, confieren cierta "movilidad interna" a la forma amarilla, lo mismo que las vibraciones formales producidas por las variadas formas pintadas de diversos tonos amarillos que se hallan en la garra. Los principales acentos de contraste se hallan marcados por los rojos encendidos de las garras y las trenzas, en dichos contrastes con el amarillo se crean puntos de tensión.

Las texturas han servido en este cuadro, para crear diferencias ópticas que puedan contrarrestar la planedad del cuadro.

5.4.8 FALDA DE SERPIENTES

Se trata nuevamente de un díptico cuya composición es muy similar entre sí. De hecho en cuestión temática son casi idénticos: En ambos existe una gran cabeza de serpiente en el lado izquierdo y un gran crótalo en el lado derecho, el cuerpo de las serpientes

está tratado con una textura arenosa, esgrafiada con los mismos motivos (que aluden a la retícula romboidal de las serpientes de la escultura) y los crócalos están tratados con una pasta amarilla de encausto. Las serpientes son dos distintas estilizaciones de las serpientes de la falda de la diosa, la del lado izquierdo del díptico es cardiforme (forma de corazón) pero mucho más puntiaguda, conformando casi un triángulo, mientras que la del lado derecho es más chata y de ella sobresale la lengua bífida. Mientras que la del lado izquierdo se halla dividida solo por una línea central negra, la del lado derecho no solo se halla dividida por la misma línea sino que la mitad está pintada de rojo, ya que está "bajo la influencia" de una banda roja que recorre todo el cuadro de arriba a abajo. Una banda roja equivalente se halla en el cuadro izquierdo, pero es más débil, la banda no se impone a todas las formas del cuadro (como en el lado derecho) sino que esta bloqueada por una forma "más poderosa" color gris.

Además de las dos cabezas de serpiente, formalmente los otros elementos más importantes son los crócalos amarillos, que también son ligeramente distintos entre sí. Mientras que el derecho es casi cilíndrico y en la parte de abajo se reduce bruscamente, el del lado izquierdo se va reduciendo poco a poco hasta quedar totalmente puntiagudo en la parte baja. Ambos crócalos se hallan divididos en módulos (siete para el izquierdo, ocho para el derecho). Y otra de las diferencias es que solo el derecho está dividido a la mitad por una línea gris. En el cuadro derecho existe un tercer crócalo pequeño (copia de los mayores) que se halla suspendido de la parte superior. Este díptico está complejamente cerrado en formas internas, cuya descripción total sería en el mejor de los casos tediosa, por lo que solo diré que las formas principales que crean el esqueleto estructural son líneas verticales y horizontales en forma de bandas y direcciones interrumpidas que van creando un movimiento principalmente vertical. El cuadro se halla inherentemente equilibrado a su simetría, se ha procurado nivelar el peso cromático en ambos, de manera que el amarillo predomina en el izquierdo mientras que el rojo en el derecho. La temática los une de inmediato, así como la continuidad de ciertas formas, pero en general el díptico tiene un mayor movimiento vertical que horizontal.

5.4.9 TRENZAS

Este cuadro representa una parte del complejo peinado de trenzas de la diosa, el cuadro estuvo encaminado a una síntesis tanto cromática como formal.

De tal manera que se halla dividido en cuatro franjas horizontales, en las que se van alternando de esta manera: la superior es blanca, la que sigue es negra, después viene otra blanca y luego otra oscura. En la de arriba y en la tercera (las dos blancas) se hallan representados los trece caracoles que penden de las trenzas (si estas se ven de frente, en la escultura), para lo que se utilizaron un total de seis texturas para cada caracol, las cuales se repiten en los trece caracoles de las dos franjas. Las seis texturas están coloreadas con distintas tonalidades de blancos o grises muy claros. En la franja negra mas grande se hallan representadas las trenzas, se utilizó encausto negro, para esgrafiario después. En la franja inferior, se hallan formas irregulares en colores negros, sobre un fondo café con escurrimientos. En general este cuadro podría ser distinto a los demás, en tanto que es el único en el que se procuró una síntesis cromática, además, en el efecto que causa. Ya que es el único que no provoca una agitación interna al mirarse, al contrario, parece otorgar al espectador una sensación de tranquilidad.

5 4.10 MURMULLOS DE LA TIERRA

El último cuadro que realice bajo el tema de la tierra, no forma parte de la serie anterior, pero decidí incluirlo como ilustración de esta tesis por el tema que fue manejado en el. El título, "Murmullos de la Tierra" es lo que representa El sonido de un ser viviente, gigantesco, que es la Tierra, en este caso representado bajo una metáfora zoomorfa, mitad tortuga, mitad jaguar, figura inspirada en los altares zoomorfos de Copán, Honduras. Para los mayas, al igual que para los mexicas, la tortuga y el jaguar son animales que simbolizan la tierra, en este caso. La fusión evidencia el carácter antiguo y longevo de la tortuga con el carácter depredador del jaguar.

Ese animal mítico se halla dentro de un escenario que le es propicio, la selva en el fondo y las pirámides en un tercer plano, aludiendo a la ciudad de Becán.

En este caso, el cuadro fue tratado tridimensionalmente, es decir, que el espacio es un espacio representado, que a su vez funciona como estructura compositiva.

El eje vertical de la composición es la representación matérica de un árbol que se halla en primer plano (trabajado con una superficie de paja) posado sobre una montaña de piedras de obsidiana reales.

En segundo plano el animal mítico, esta trabajado con una textura menos palpable, se trata de vidrio molido y fuertes cargas de arena. Conforme las imágenes se alejan la carga matérica se reduce.

El color está compuesto de tonos neutros y apagados, utilicé una gran cantidad de blanco y colores muy claros, asimismo es importante la técnica empleada en este

cuadro, se trata de una emulsión química comercial, mezclada con pinturas de óleo, su pronto secado (cinco minutos aproximadamente) exige una realización muy rápida de la mancha y la entonación de los colores.

"Murmúlos de la Tierra" funciona aquí, solo como una ilustración de este trabajo, independiente de la serie anterior y fue trabajado siete meses después del último cuadro de la serie

CONCLUSIONES AL QUINTO CAPITULO Se trata de una variación formal sobre un tema, una variación seriada o encadenada, estos cuadros son una búsqueda de formas abstractas basadas en las formas estilísticas que se hallan esculpidas en la llamada Coatlicue.

Esta búsqueda de formas abstractas se dio por medio de la copia de las imágenes originales para después sintetizarlas, fragmentarlas y estilizarlas reiteradamente hasta lograr las composiciones deseadas con la intención de crear tensiones equilibradas entre las formas. Se renunció radicalmente a la ilusión tridimensional.

A fin de producir sensaciones de viveza, emocionalidad y vibración visual, se utilizaron colores casi puros, con fuertes contrastes entre sí, iluminando áreas planas en los cuadros, a fin de originar una sensación global de fuerza pero al mismo tiempo de orden.

En esta serie las formas y el espacio fragmentado son prácticamente un sinónimo, no se puede hablar de la creación de fondos y figuras superpuestas a estos, sino solo se puede hablar de formas o regiones de color que luchan entre si por las tensiones visuales, pero al darse estas tensiones de una manera determinada, se tiende hacia los equilibrios de las composiciones.

Desde un principio se determinó que las composiciones habían de generar un equilibrio de las formas dentro del espacio pictórico, a la vez, estas composiciones estarían cargadas de tensión, por lo que la tensión y el equilibrio crearían un movimiento potencial, un movimiento petrificado en las formas que en un sentido inverso, crean a su vez composiciones en tensión y equilibrio.

Los cuadros tienden hacia una estética alejada de los cánones occidentales de tridimensionalidad, entonación lumínica, referencias de proporción, etc. Sin embargo se acerca a una expresividad cromática, barroquismo formal, tensión de formas y equilibrios de los componentes, elementos propios del arte mexicana.

CONCLUSIONES GENERALES

La tesis se divide en dos partes. Una parte pictórica con su respectivo análisis, con un tema central en las formas de la llamada Coatlicue y una parte teórica de búsqueda de significados en la misma escultura.

En cuanto a la parte pictórica (o práctica) de esta tesis, está conformada por trece paneles que conforman nueve cuadros. (Cuatro dípticos y cinco cuadros sencillos): Se trata de una variación formal sobre un tema, una variación senada o encadenada, estas nueve imágenes son búsqueda de formas abstractas basadas en las formas estilísticas que se hallan esculpidas en la escultura de la llamada Coatlicue.

Esta búsqueda de formas abstractas se dio por medio de los dibujos de la escultura para después sintetizarlas, fragmentarlas y estilizarlas reiteradamente hasta lograr las composiciones deseadas en búsqueda de crear tensiones equilibradas entre las formas. Se renunció radicalmente a la ilusión tridimensional.

A fin de producir sensaciones de viveza, emocionalidad y vibración visual, se utilizaron colores casi puros, con fuertes contrastes entre sí, iluminando áreas planas en los cuadros, a fin de originar una sensación global de fuerza pero al mismo tiempo de orden ya que los colores de las áreas no se hallan mezclados.

En esta serie las formas y el espacio fragmentado son prácticamente un sinónimo, no se puede hablar de la creación de fondos y figuras superpuestas a estos, sino solo se puede hablar de formas o regiones de color que luchan entre sí por las tensiones visuales, pero al darse estas tensiones de una manera determinada, se tiende hacia los equilibrios de las composiciones.

Desde un principio se determinó que las composiciones habían de generar un equilibrio de las formas dentro del espacio pictórico, a la vez, estas composiciones estarían cargadas de tensión, por lo que la tensión y el equilibrio crearían un movimiento potencial, un movimiento petrificado en las formas que en un sentido inverso, crean a su vez composiciones en tensión y equilibrio.

Otro de los recursos utilizados para darle mas riqueza a los cuadros fue las texturas. Utilizadas de maneras limitadas, estas texturas están destinadas solo a acentuar ciertas zonas del cuadro y evitar un carácter absolutamente plano

Los cuadros tienden hacia una estética alejada de los cánones occidentales de tridimensionalidad, entonación luminica, referencias de proporción, etc. Sin embargo se acerca a una expresividad cromática, barroquismo formal, tensión de formas y

equilibrios de los componentes, elementos propios del arte mexicana y coincidentemente del arte abstracto contemporáneo.

En cuanto a la parte de investigación teórica sobre la escultura y su amplio contexto que le rodea, se tienen las siguientes conclusiones:

La *toltecayótl* fue el conjunto de conocimientos y formas de vivir propios de las civilizaciones más avanzadas del altiplano central de Mesoamérica. Durante cerca de tres mil años, la *toltecayótl* fue transmitida y enriquecida a su paso por sucesivas civilizaciones. Los mexicas fueron el último eslabón en esa cadena de transmisión de conocimiento. Los mexicas conformaron junto con los alcohualas de Tezcoco y los tecpanecas de Tlacopan la Triple Alianza, a la cual se le conoce generalmente como Imperio Azteca. Los aztecas conservaron aunque también transformaron los logros de la *toltecayótl*. A esto le hemos llamado con mayor precisión *cosmovisión mexicana*.

La *cosmovisión mexicana* abarca una serie de concepciones filosóficas que podemos enumerar

- Todo tiene un principio fundamental dual que se deificó en Ometéotl.
- Ometéotl genera a su vez un complejo de símbolos que se agrupa en cuatro sectores, presididos por cuatro deidades, estas cuatro entidades abarcan conceptos de tiempo-espacio y elementos que a ellos se asocian.
- El quinto sol es el sol actual, los cuatro soles anteriores se ubican en eras míticas de desequilibrio entre las cuatro fuerzas del tiempo-espacio. El quinto sol, al existir, genera el movimiento del cosmos.

Los aztecas introdujeron innovaciones en la *toltecayótl*, entre las que destacan:

- El quinto sol exige sacrificios humanos para alimentarse a él y a la tierra.
- El tiempo es susceptible a terminar si el sol muere.

Los aztecas asumen el papel de pueblo elegido, por ello, ellos consideran que deben alimentar al sol con la sangre de los pueblos conquistados, esto último es la base de la ideología imperialista mexicana.

El sacrificio humano es primordial para todo el estado mexicano, incluyendo a su religión, funciona como fuerza coercitiva y cohesionante de la sociedad mexicana.

La justificación ideológica del sacrificio humano está estrechamente ligada con la concepción de ahorro y distribución energética de la sociedad, lo cual se basa en un concepto de transferencia energética del cuerpo humano hacia lo cósmico.

La energía de la sociedad era celosamente ahorrada bajo estrictas reglas morales y en el sacrificio esa energía se canalizaba hacia el bien común, ya que se canalizaba hacia

los dioses. En el sacrificio se alimentaba principalmente a la dicotomía vital *Tonatiuh-Tlaltecuhli*, y se dedicaba a un gran número de dioses. El sacrificio humano tiene un carácter principalmente agrario, por lo tanto.

En términos políticos del estado, con el sacrificio masivo los gobernantes justifican la expansión territorial, que tenía como fin, *conseguir tributos y apoderarse de tierras de cultivo*. La guerra tiene un fin agrario, también en ese sentido.

Otro de los medios de control que tenía el estado era el arte monumental, aunado a su utilización ritual, ya que para los mexicas no existía un concepto de arte como el hacer de una obra con un fin puramente estético. Para ellos, la obra estética tenía un fin totalmente religioso. El estado utilizaba a la escultura como potente medio de comunicación que se aunaba a la fuerza del ritual como medio de cohesión social.

En ese caso se halla la escultura llamada *Coaticue*, la cual fue hallada el 13 de agosto de 1790 durante los trabajos de empedrado del Zócalo en la punta noroeste de esa plaza. Fue trasladada a la Universidad Pontificia donde fue por primera vez analizada por León y Gama y donde fue objeto de culto indígena hasta que la enterraron en el suelo para que no ocurriera esto. Fue sacada definitivamente del suelo hasta 1824. En época prehispánica la *Coaticue* estuvo ligada a por lo menos dos esculturas muy similares a ella, la *Yollotlicue* y otra que existía de la que hoy se conocen dos grandes fragmentos (posiblemente pertenecientes a dos distintas). Es muy probable que esta serie de esculturas se halla realizado en un solo taller de algún escultor de palacio, sobre ellas debieron haber trabajado quizás docenas de escultores profesionales. Sobre las dos esculturas completas de esa serie (*Coaticue* y *Yollotlicue*) se hallan inscritas dos fechas calendáricas, la uno conejo y la doce caña, refiriéndose probablemente a los años 1454 y 1491. No existen referencias históricas demasiado contundentes como para afirmarlo con certeza, pero es probable que esta serie de esculturas se halla denominado *las tzitzimime* o *las ilhuicactziquique*. El tiempo de su elaboración es un misterio, aunque es muy probable que se hallan terminado en 1454, año uno conejo para el calendario náhuatl, el mismo que tiene un significado mitológico, pues es en otro año uno conejo en el que se creó la tierra. Pudieron ser elaboradas durante un lapso de cincuenta años (entre 1454 cuando por primera vez se les menciona en las fuentes) hasta 1491 fecha que llevan en la espalda, posiblemente aludiendo a su consagración. Aunque es posible que esa fecha 12 acatl no se refiera a 1491 sino a una fecha mitológica cuyo significado se desconoce.

Según las fuentes los tzitzimime estuvieron desde 1487 sobre la última fase del Templo Mayor. De cualquier modo, se tiene una referencia histórica de que la Coatlicue y la Yollotlicue estaban sobre el Templo Mayor cuando los españoles llegaron.

La llamada Coatlicue es una escultura de aproximados 2.50 m de alto por 1.70 m de ancho con un peso aproximado de diez toneladas y fue obtenida de una piedra por lo menos tres o cuatro toneladas mas pesada, se trata de una roca de feldespato vitreo llamado pórfido basáltico.

En cuanto a su esqueleto estructural se puede decir lo siguiente: Su base es aproximadamente rectangular, mientras que se eleva por una columna (las patas) hasta formar después un prisma muy similar al de una pirámide recta y truncada cuando se ve de perfil. El peso se halla equilibrado a la perfección, de tal manera que tiene bastante estabilidad.

Si se ve de frente lo que se puede apreciar es el cateto mayor de la pirámide, el cual tiene prismas rectangulares que componen la cabeza y los brazos. Por atrás constituye una visión similar solo que deformada por la perspectiva ya que se trata esta vez de la hipotenusa de la pirámide.

La totalidad formal de la escultura se halla integrada por áreas divididas entre sí geoméricamente, por ejemplo, los pies y piernas forman un módulo, la falda otro, el ceñidor que divide en dos a la escultura, verticalmente un tercer módulo, el tórax otro y la cabeza conforma al quinto módulo. Un corte simétrico vertical divide en dos a la figura tanto por atrás como por adelante. La repetición y contraste de texturas, las líneas curvas y rectas que se encuentran crean puntos de tensión y agrupaciones formales a lo largo de toda la escultura.

La escultura está profusamente decorada con muchos símbolos, de los cuales se identificaron o agruparon en veintidós motivos.

En cuanto a su forma de elaboración se han manejado las siguientes ideas:

Los escultores debían llevar a cabo su obra bajo estrictas normas morales dictadas por tres conceptos principales. *deificar su corazón (yolteuti)*, *poner en las cosas el corazón endiosado (tlayoltehuani)* y *dialogar con su propio corazón (moyolnonotzani)*. Lo cual puede sintetizarse como una rigurosa moralidad que implicaba una introspección y una disciplina rigurosa. Las esculturas de esa forma eran concebidas como canales de comunicación con los dioses. En cuanto a las técnicas de escultura, se saben que se eran tres: La percusión, la presión y el pulido, se realizaban con instrumentos de piedra cortantes, punzantes o pesados hechos de piedras muy duras. Los escultores de piedra

tenían únicamente como opción la temática religiosa y si estos eran destacados en su realización podían formar parte de los escultores oficiales a servicio directo del estado. En lo que respecta a la búsqueda de los significados en la escultura, se halló que no representa a alguna de las diosas terrestres de los mexicas. Aunque está emparentada con varias divinidades telúncas.

La identidad tierra-madre era para los mexicas una entidad divisible en varios conceptos, cada uno de esos conceptos se convirtió en una diosa.

Las diosas entre sí tienen relaciones tan estrechas e inseparables como toda la *toltecayotl* misma es: una cosmogonía cuyos componentes conforman un ensamblaje sólido e indivisible.

Habiendo revisado alrededor de quince textos de distintos autores durante dos siglos de investigación sobre la llamada Coatlicue, y habiendo utilizado una rigurosa metodología de investigación adicional, he llegado a las siguientes conclusiones.

En la escultura llamada Coatlicue se utilizó una mezcla de atributos de deidades para sintetizar dentro un contenido temático a profundos conceptos abstractos, que forman parte medular en la cosmovisión mexicana y a todo ello se le dio un sentido de identificación con el cuerpo humano.

La estructura esencial de la temática de la escultura es la dualidad. Se halla presentada en modo abstracto en forma de serpientes cósmicas ubicadas en toda la verticalidad de la escultura con una sistemática simetría lateral.

Corporalmente, se ubican en la cabeza, manos, cinto y entrepierna de la escultura. Representando la dualidad con cuatro singularidades distintas, en ese mismo orden. a) la dualidad generadora del universo espacial y temporal, b) la dualidad cuyos integrantes se hallan separados y diferenciados, c) la dualidad cuyos integrantes se hallan en calma y se encuentran asociados y d) la dualidad cuyos integrantes se hallan asociados pero se repelen mutuamente.

Es bajo este discurso de dualidad que los escultores integraron la esencia temática. Ya que es bajo esos conceptos abstractos de dualidad que los mexicas veían la generación y funcionamiento de su universo.

El segundo elemento temático importante es el de las patas y plumas de la diosa:

En este caso los elementos están conformados por iconos representando a tres animales, serpiente, jaguar y águila. De lo cual se tiene lo siguiente:

El jaguar simboliza a los poderes oscuros de la noche y de la tierra en forma del implacable guerrero. Y por otro lado el águila, el símbolo de los poderes luminosos del

sol en forma de otro implacable guerrero. Ambos se hallan sosteniendo, a la falda de serpientes, símbolo de energía entretejida y ordenada, representando a los poderes creadores del universo.

Los aztecas, con esto, asumen una vez su papel de responsabilidad en el andamiaje del universo. El jaguar, símbolo de la tierra y el águila símbolo del sol, y en medio de esta *alianza cósmica irremediable*, la serpiente bicéfala cuya estructura bipolar es el centro de toda la creación. La energía ordenada y múltiple de las serpientes de la falda está sostenida por esa poderosa fusión entre Tlaltecuhltli y Tonatiuh, entre el jaguar y el águila. La energía dual del universo.

En la base se halla otro de los elementos temáticos y formalmente importantes, se trata de una representación de Tlaltecuhltli, señor de la tierra, hallándose bajo una representación masculina cuya posición puede representar a *el agua y al rayo que fecundan a la tierra*

En esta representación Tlaltecuhltli lleva en su escudo de guerra al quincunce o símbolo del espacio mexicana, lo que lo ubica en el centro de la tierra. Lleva seis cráneos que lo definen como dios devorador de cadáveres.

En el tórax, en la parte frontal se tiene otro de los elementos temáticamente estructurantes, es el sartal de corazones y manos aunados a un cráneo sobre el ombligo de la diosa, esta agrupación representa la muerte por sacrificio que alimenta a la tierra y al sol para el provecho agrícola de los hombres.

En la parte trasera otro de los elementos estructurantes de la temática, se trata de la agrupación compuesta por el cráneo trasero, los cuauhpillolis y las trenzas con caracoles. Esta agrupación la interprete de la siguiente forma:

Los procesos benéficos dentro de la sociedad mexicana, como la acumulación energética y el orden en los individuos, eran inducidos por la cacería (cuauhpilloli) y sacrificio de guerreros enemigos, de quienes ese cráneo-trofeo es un símbolo. Este ordenamiento social militarista tendrá como fin último la canalización y crecimiento energético (las trenzas) hacia el beneficio cósmico y agrícola para el pueblo. (Caracoles en las trenzas). Existen elementos formales periféricos que redundan sobre los significados de poderes sustentadores de la vida y de sacrificio humano.

En general se puede concluir, con lo siguiente:

La llamada Coatlicue se trata de una abstracción sintética de toda la cosmovisión mexicana, por las siguientes razones:

- a) Porque se concibe el cosmos a partir de un modelo corporal humano.

- b) Se fundamenta la idea de cosmos en un concepto de dualidad que cobra diferentes matices.
- c) Se ponen en relieve las necesidades económicas prionzadas por la necesidad agrícola y se le da a esta necesidad una solución de expansión militar a través de la capital importancia del sacrificio humano.
- d) Se pone en relieve la necesidad de la canalización ordenada y rigurosa de la energía humana y cósmica para el mejoramiento de la producción agrícola.
- e) Se considera a la propia cosmovisión mexicana como centro del mundo en su tiempo y espacio y se le responsabiliza del funcionamiento cósmico.
- f) Se sacralizan todas estas relaciones fenomenológicas de la sociedad y se tiene su origen en divinidades independientes de esta escultura.
- g) Se le da un carácter general de deidad terrestre.

La escultura está profusamente decorada con muchos símbolos, de los cuales se identificaron o agruparon en veintidós motivos que han sido descritos a detalle.

Ciudad de México, 9 de agosto de 1998.

APENDICE 1

GLOSARIO DE CONCEPTOS DE ARTE.

Abstracción: La abstracción se define como una operación intelectual que busca la naturaleza o esencia de una cosa a la que previamente se ha separado de otras con las que estaba en relación, el arte abstracto tiende a impresionar lo psíquico sobre lo estrictamente visual. El arte abstracto no representa sino tiene una existencia como objeto válido por sí mismo.

En la abstracción, se entiende por la supresión de elementos de la realidad en orden al logro de una *síntesis estética* o de una *interpretación* subjetiva de los temas por el artista. Tiene varios niveles de desarrollo. La abstracción total tiende a prescindir de toda alusión naturalista.

La pintura abstracta surge en el s. XX como un proceso de investigación visual desarrollado primeramente en Europa y diseminado posteriormente por todo el mundo, obedece la necesidad de una búsqueda alternativa al espacio representacional, así como a una búsqueda interior con el fin de llegar a una concepción espiritual e idealista del desarrollo humano "Se han dado grupos de pintores en diferentes épocas cuya voluntad de poner énfasis en su proyección espiritual han encontrado en la pintura abstracta la *vía directa para comunicar los valores de sus pensamientos o reflexiones*".¹ La pintura abstracta tiene por lo tanto una lectura abierta, es un trabajo intelectual sujeto a un proceso de reflexión continuo y un largo proceso pictórico. Esta sujeta a ciertos caracteres de composición que son constantemente reinventados pero que tienen en común la investigación de problemas de género en la pintura. Tales como el color, los ritmos, la textura, los formatos, la escala, así como problemas formales relativos a la composición. En la pintura abstracta pura la temática no existe, ya que las características pictóricas hablan por sí mismas, eso no significa que el pintor abstracto esté desconectado de su entorno, sin embargo el trabajo de lectura de fenómenos exteriores depende de la relación entre el espectador y la pintura abstracta. "Transmitir el sentido de las ideas plásticas y estéticas a través de una pintura abstracta, presenta un problema de comunicación, ya que el pintor no pretende conectar al espectador con su obra por medio de un mensaje preparado y perfecto; por lo que solo al existir una afinidad o sentimiento hacia ella será posible contemplarla"²

¹ Salazar, Ignacio, en *Aparición de lo Invisible*, catálogo, pp. 108-109.

² Salazar, Ignacio, en *Aparición de lo Invisible*, catálogo p. 109.

Composición: Colocación de formas en una obra para conseguir una sensación de un orden predeterminado. La composición es la estructura que sostiene a la obra, guarda similitud con un esqueleto. La composición puede ser simétrica o sea, con igual distribución a ambos lados de un eje central

Concentración formal: Es un recurso que funciona para crear puntos de tensión en la obra, consiste en la agrupación de formas, creando con esto un peso visual fuerte de manera automática.

Color: Sensación visual producida al incidir en la retina los rayos luminosos difundidos o reflejados por los cuerpos. Es función a la vez de la fisiología del ojo y la corteza visual, de la luz iluminante y de las propiedades de los objetos.

El color tiene tres dimensiones que pueden definirse y medirse: El matiz, es el color mismo o croma. Existen tres cromas primarios: amarillo, rojo y azul. Los secundarios son la mezcla de estos. La segunda dimensión es la saturación, es decir la pureza de un color respecto al gris. La tercer dimensión es el brillo o tono, es decir el valor de un color respecto a la luz o la oscuridad.³

Contraste: El contraste es la cualidad del color o de la forma para poder enfrentar entre sí a dos o mas elementos, los cuales se oponen y difieren notablemente entre sí.

Surge un contraste formal cuando se encuentran dos líneas rectas en direcciones perpendiculares entre sí, o cuando existe una forma de líneas cortantes, angulosas y otra de líneas suaves y redondeadas. Sin embargo el término se utiliza mas en cuanto al color se refiere, y ocurre en varios grados, un contraste bajo cuando dos colores secundarios y no puros se encuentran en colindancia (sea un verde olivo y un violeta agrisado, un bermellón y un carmín, etc) o bien un contraste alto cuando se encuentran dos colores primarios (rojo y amarillo, azul y rojo, amarillo y azul) o dos complementarios (verde y rojo, anaranjado y azul, violeta y amarillo) El contraste también puede ser lumínico (también llamado tonal), por ejemplo hay un contraste bajo entre dos grises, pero existe un alto contraste lumínico entre el blanco y el negro.

Espacio: Es el lugar que circunda una forma. La geometría indica que son tres dimensiones, las necesarias para describir la forma de cualquier cuerpo sólido y las ubicaciones relativas de los objetos o formas entre sí en un momento dado. Los cambios de forma y ubicación corresponden a una cuarta dimensión llamada tiempo.

³ Dondis, La sintaxis de la imagen pp. 67-68

El espacio tridimensional ofrece una libertad completa: extensión del espacio en cualquier dirección, disposiciones ilimitadas de los objetos y una movilidad total.⁴

Equilibrio: En lo visual, como en lo físico, el equilibrio es el estado de distribución en el que toda acción se ha detenido. La energía potencial del sistema, ha alcanzado su punto mas bajo. En una composición equilibrada, todos los factores del tipo de la forma, la dirección y la ubicación, se determinan mutuamente, de tal modo que no parece posible ningún cambio, y el todo asume un carácter de necesidad, en cada una de sus partes. Una composición desequilibrada parece accidental, transitoria y por tanto no válida, sus elementos muestran una tendencia a cambiar de lugar o de forma para alcanzar un estado que concuerde mejor con la estructura total. El equilibrio, sin embargo, no exige simetría, aunque una composición simétrica es por otro lado inherentemente equilibrada⁵

Eco. En muchas ocasiones utilizo este concepto, haciendo una evidente metáfora con el fenómeno auditivo. Me refiero a una correspondencia formal de una línea o forma con otra que se halla en la misma dirección, algo similar a una sombra, pero no tiene nada que ver con la tonalidad o con el croma, sino con la forma que se corresponde la una con la otra.

Esqueleto estructural. Es la forma imaginaria en la que está inscrito un objeto, cuando se le analiza geoméricamente. El esqueleto estructural está compuesto básicamente por la armazón de ejes, y los ejes crean correspondencias características.⁶ Está relacionado con la composición en un sentido muy estrecho, a diferencia que el esqueleto estructural solo considera las relaciones formales, mientras que la composición considera también los colores y la intensidad lumínica. En el caso de la escultura, la composición se remite al espacio inscrito en el volumen y espacio interior, mientras que el esqueleto estructural incluye además un espacio imaginario que circunda la escultura.

Forma: Característica de la materia de contenerse en un molde espacial. La forma es la configuración exterior de las cosas. La forma material de un objeto viene determinada por sus límites.

Ante nuestros sentidos la forma es un esquema estimulante, que es susceptible de una lectura visual. Esta lectura puede ser de carácter ambiguo, aunque "todo esquema

⁴ Arnheim, Rudolf, Arte y percepción visual: psicología del ojo creador, pp. 245-246

⁵ Arnheim Rudolf, Arte y percepción visual. psicología del ojo creador p.35

⁶ Arnheim Rudolf, Arte y percepción visual: psicología del ojo creador. p.113

estimulante tiende a ser visto de manera tal que la estructura resultante sea tan sencilla como lo permitan las condiciones dadas.”⁷

La forma da su existencia material a las manifestaciones artísticas. Todos los medios plásticos –modelado, línea, color – contribuyen a la creación de la forma. La función primera de un artista al realizar cualquier obra, consiste en la ordenación de la forma, logrando para ella un equilibrio y armonía que pueden responder a los mas distintos y aun contradictorios principios, pero que constituyen el planteamiento ineludible a partir del cual podrá el autor definir su mensaje estético.⁸

Línea. Sucesión de puntos en el espacio. Es la traza que deja al punto moverse y es por lo tanto producto de ese movimiento. Es el salto de lo estático a lo dinámico. Las fuerzas que provienen del exterior y que transforman el punto en línea varían: la diversidad de las líneas depende del número de esas fuerzas y de sus combinaciones.⁹ Las curvas y rectas son los dos tipos de líneas existentes y de ellas se derivan las demás

“En las artes visuales, la línea, a causa de su naturaleza, tiene una enorme energía. Nunca es estática. (...) La línea es el elemento esencial de la previsualización, el medio de presentar en forma palpable aquello que todavía existe solamente en la imaginación.”¹⁰

Módulo: Es una pieza, dentro de un conjunto unitario de piezas que se repiten en una construcción de cualquier tipo, para hacerla mas fácil, regular y económica¹¹

Peso visual:

Punto: Sitio en el espacio. El punto geométrico es invisible. De modo que puede definirse como un ente abstracto. El punto en si mismo es inmóvil, guarda una similitud con el silencio.¹²

Simetría: Semejanza de forma que se aplica a unidades próximas, con ubicación idéntica dentro de la totalidad.

Subdivisión formal: La subdivisión de la forma total, depende de la simplificación del todo en comparación con la de las partes. La forma no es el único factor determinante de subdivisión, también lo son la luminosidad o el color. O bien, las diferencias entre reposo y movimiento que halla en la forma

⁷ Ibid p.62 y 70

⁸ Monreal y Tejada, Luis, Diccionario de términos de arte. P?

⁹ Kandinsky, Vasily, Punto y línea sobre el plano, p.57

¹⁰ Dondís, La sintaxis de la imagen, p. 57

¹¹ Diccionario Enciclopédico Salvat, tomo 18, p.2571

La subdivisión ocurre en la obra, tanto en su manufactura como en su lectura, puede darse una subdivisión por planos, una subdivisión por módulos. *Dicho de otro modo se da una subdivisión una vez que en cada nivel aparecen una o varias concentraciones locales de forma.* La subdivisión se da no de manera arbitraria, sino dividiendo en las partes naturales que se hallan articuladas.¹³

Tensión. Al contemplar una obra, se puede llamar tensión a la relación entre los principales elementos compositivos, que son destacados por su forma, color o volumen, atrayendo a ellos la mirada del espectador. Son puntos de máxima atención dentro de la obra. *Formalmente, la tensión se puede generar por el contraste de dirección de las líneas, cromáticamente se puede dar por el contraste entre dos colores complementarios o dos primarios.*

Volumen. Es el lugar que ocupa una forma tridimensional en el espacio.

Matemáticamente el volumen es el conjunto de puntos del espacio euclídeo limitado por una superficie.¹⁴ La totalidad de una escultura se halla constituida por sus volúmenes, la escultura es volumétrica. En la pintura el volumen es virtual, y esta representado por cambios de tono precisos en los colores que se utilizan.

¹² Kandinsky, Vasily, Punto y línea sobre el plano, p. 21

¹³ *Ibid* p.88-94

¹⁴ Diccionario Enciclopédico Salvat, Tomo 26, p.3707

APENDICE 2

ORGANIZACIÓN GUERRERA MEXICA

Cuadro 25 Escalafón militar mexicana ¹⁵

ESCALAFON GUERRERO	NUMERO NECESARIO DE CAUTIVOS	PRIVILEGIOS
Cuexpalchicapol (Bellaço que usa pelo en el cogote)	Ninguno después de cinco guerras	Fuera del ejército No puede usar ropa de algodón, solo de ixtle y sin dibujos No se le permite cortarse la barba y usa una coronilla de pelo. Degradación social
Tzotzocole (Quien usa el cabello corto)	De uno a cuatro cautivos con ayuda	Se corta el pelo dejando un fleco que deja caer de lado, se corta la barba Puede usar ropas de algodón Forma parte de los yaoquizqui <i>telpochtli</i> , rango militar genérico
Telpochtli yaquitlamini o telpochaqui tiamani (Joven guerrero cautivador)	Uno o dos prisioneros sin ayuda o en primer guerra	Recompensado por el Tlacatecuhtli con alguna insignia. Puede pintarse la cara y usar ropa de color amarillo, ropa labrada Usa las sienes rasuradas, corte frontal, largo en la nuca Es un yaoquizqui <i>telpochtli</i>
Tiáchcauh o táchcauh y Telpochtlato	Tres cautivos sin ayuda y virtudes morales	Insignias especiales puede ser maestro de guerra en el telpochcalli (Telpochtlato, quien además dirige al escuadrón del telpochcalli en guerra), usa cabello escarapuzado y anudado en la nuca
Telpochtequihua y Tequihua	Cuatro cautivos sin ayuda	Comienza a prepararse para formar parte de los guerreros solares de la orden del jaguar y del águila. Utiliza una tira roja de cuero que le anuda el cabello que crece atrás de la cabeza, rapado a los lados Puede utilizar insignias particulares, puede ser ejecutor, verdugo, embajador o jefe de barrio o calpulli Eran tequihuas, por lo que gozaban de una parte del tequitl o tributo pagado por los pueblos subyugados. Podían comer en palacio, podían comer carne humana.
Quaquachtin (Rapados) Arqueros destacados	Veinte hechos valerosos	Se distinguan por andar rapados, con solo un mechón en oreja izquierda atado con una cinta roja. La mitad de la cabeza pintada de azul y la mitad amarilla Podían comer carne humana y comer en palacio Eran tequihua
Cuauhtli Otomítl y Ocelotí Otímtítl (águila y jaguar otmíes)	Cinco o seis cautivos, sin ayuda, no demasiado peligrosos	Guerreros solares de grado inferior. Usaban casquete con coleta frecuentemente con tira roja de piel Tequihuas, comían en palacio, podían comer carne humana Se reunían en el Quauhqualli o casa

¹⁵ Esta es una elaboración personal basada en las siguientes fuentes: Cansaco Vincouff, La guerra divina; Monjarás-Ruiz, Panorama general de la guerra entre los aztecas; Duverger, La flor letal; Pihio Virve, El peinado entre los mexicas.

		de las águilas. Eran tequihua, podían tener mas de una mujer. Debían renunciar a cualquier cargo administrativo para dedicarse solo a la guerra
Cuahtli Cuahchic y Ocelotl Cuahchic (águila y Jaguar valientes)	Cinco o seis cautivos sin ayuda, peligrosos.	Lo mismo que los cuahtli y ocelotl otomítl, solo se distinguían de estos por llevar un peinado de cresta erizada en el centro de la cabeza
Huey Cuauhli, Huey Ocelotl, Cuauhpilli (Noble águila) y Cuahuyacatl (Águila que guía)	Cinco cautivos muy peligrosos	Mas alto rango de los guerreros solares. Usaban el cabello hasta los hombros con tiras de cuero rojas y borlas blancas en las puntas, con quetzallapiloni o adorno de plumas de quetzal, orejeras y bezotes de jade o ámbar, rodela con cinco plumas blancas, podían comer en el palacio del Tlatoani. Podían comer carne humana. Eran tequihua, podían tener vanas mujeres, podían tener tierras de cultivo extensas. Adquirían el título de nobleza (pipiltin), podían ocupar altos cargos públicos o si continuaban al servicio del ejército estaban al mando varios escuadrones, podían ser Tlacateccatl, Tlacochoacatl o Tezacacoacatl es decir capitanes de los sectores distintos del ejército. Estos capitanes se reunían con el Tlacatecuhtli para tomar decisiones.
Tlacatecuhtli o Yaotlatoani (El que tiene la palabra de guerra)	Haber destacado demasiado en el rango anterior.	Capitán general del ejército azteca, solo abajo del Tlatoani en autoridad en el estado. Máxima autoridad militar en la Triple Alianza

Cuadro 26. Dimensión aproximada del ejército de la Triple Alianza ¹⁶

CIUDAD	POBLACION TOTAL	POBLACION EN EDAD DE COMBATIR	EJERCITO PROFESIONAL
Tenochtitlan-Tlateloko	200,000	50,000	25,000
Tlacopan	60,000	15,000	7,500
Texcoco	60,000	15,000	7,500
Total Triple Alianza	320,000	80,000	40,000
Total Valle de México	2,600,000	650,000	325,000

¹⁶ A partir de calculos que presenta el arqueologo Nigel Davies, según los cuales, de la población masculina total, la mitad estaría en edad y posibilidad de combatir. Pero se considera que en muy pocas ocasiones se llegaba a recurrir al total de la población en edad de combatir para las guerras, por lo que se hace la separación entre esa población masculina económicamente activa y el ejército profesional, que en una sociedad altamente militarista como la azteca, podía constituir la mitad de esa población económicamente activa masculina. Este calculo se basa en la observación de otras sociedades similares, pues son porcentajes que son factibles sin que esto debilite notoriamente la economía de los sectores de ocupación no militares.

Esta información ha sido extraída de El Imperio Azteca, Nigel Davies, pp 212-213.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- 1 Alva Ixtlilóchtli, Fernando de, *Obras Históricas*, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1975, 2 tomos.
- 2 Alvarado Tezozomoc, Fernando de, *Crónica Mexicana*, Editorial UNAM, 1995
- 3 Amheim, Rudolph, *Arte y percepción visual, psicología del ojo creador*, Alianza Editorial, 1989.
- 4 Baez, Felix Jorge, *Los oficios de las diosas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1988
- 5 Beyer, Hermann, *Mito y simbología en el Mexico Antiguo*, Revista Internacional de arqueología, etnología, folklore, historia y lingüística mexicanas, editada por la Sociedad Alemana Mexicanista, Tomo X, México, 1965.
6. Bonifaz Nuño, *Cosmogonía antigua mexicana, hipótesis iconográfica y textual*, UNAM, Mexico, 1995
7. Bonifaz Nuño, *el Rostro de Tláloc*, UNAM, 1986, México
8. Bonifaz Nuño, *La escultura azteca en el Museo Nacional de Antropología*, UNAM. 1989, México
- 9 Canseco Vincourt, Jorge, *La guerra divina*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1966.
10. Caso, Alfonso, *El pueblo del Sol*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
11. Clavjero, Francisco Xavier, *Historia Antigua de México*, 3 tomos
12. Códice Aubin, *manuscrito azteca de la Biblioteca Real de Berlín*, Ed. Inovación, S:A:, México, versión, 1980.
13. Códice Magliabechiano, CI XIII, Fascimular Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Italia, 1970
14. Códice Telleriano Remensis, Fascimular de Kingsborough, Edward King, visconde, Robert Havell editor, London, England, 1831.
15. Códice Chimalpopoca, anónimo que contiene los Anales de Cuauhtitlán y la *Leyenda de los Soles*, traducción de Primo Feliciano Velázquez, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1992.
16. Conrad, Geoffrey y Demarest, Arthur, *Religión e Imperio*, CNCA, Alianza Editorial, México, 1990.
17. Davies, Nigel, *El Imperio Azteca*, Plaza y Valdés, México, 1992.
- 18 Davies, Nigel, *The Toltec Heritage*, University of Oklahoma Press, U.S.A., 1980.
19. De la Garza, Mercedes, *Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya*, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, México, 1990

- 20 Diehl, Richard, *Tula, the toltec capital of ancient Mexico*, Thames & Hudson, German Demócratic Republic, 1983.
21. Duverger, Christian, *La flor letal, economía del sacrificio azteca*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- 22 Durán, Fray Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, DGP, Colección Cien de México, México, 1995.
23. Delhalley y Luykx, *Coatlícue la degollación de la madre*, en revista INDIANA, Berlin, 1995.
24. Dondis, D. A., *La sintaxis de la imagen*, G. Gilli, Barcelona, España, 1995.
25. Fernández, Justino, *Estética del Arte Mexicano*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1990
- 26 Fernández, Adela, *Dioses prehispánicos de México. mitos y deidades del panteón náhuatl*, Panorama Editorial, México, 1983
27. Florescano, Enrique, *El mito de Quetzalcóatl*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.
28. Florescano, Enrique, *Nueva imagen de Quetzalcóatl*, en *Arqueología Mexicana*, Vol. I, Num. 4
29. Garibay, Angel María, Edición preparada por él, *La literatura de los aztecas*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1978.
- 30 Garibay, Angel María (compilador), *Poesía indígena de la altiplanicie*, UNAM, México, 1992
- 31 Garibay, Angel María, Edición preparada por él, *Teogonía e Historia de los mexicanos por sus pinturas*, Porrúa, México, 1973.
32. Geofrey, Conrad y Demarest, Arthur, *Religión e Imperio*, Alianza Editorial, México, 1990.
33. González Torres, Yólotl, *El sacrificio humano entre los mexicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
34. González-Torres, Yólotl, *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, Editorial Larousse, México, 1991.
35. Graulich, Michel, *Mitos y rituales del México antiguo*, Ediciones Itsmo, Colegio Universitario, Madrid, España, 1990.
- 36 Gendrop, Paul, *Escultura Azteca, una aproximación a su estética*, Editorial s. XXI, México, 1990.
37. Heyden, Doris, *La diosa madre: Itzpapalotl*, en revista INAH

38. Heyden, Doris, Comentarios sobre la Coatlícue hallada durante las excavaciones del metro, *Revista Anales*, 1969.
39. Kandinsky, Vasilly, Punto y línea sobre el plano, Editorial Labor, 1993.
40. Krickeberg, Walter, Mitos y leyendas de los aztecas, mayas y muiscas, Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
41. Kubler, George, Jaguars in the Valley of México, in *The Cult of the Feline, a conference in pre-columbian iconography, oct 3 and november 1st*, 1970, Benson, Elizabeth, Editor, Harvard University, USA, 1978.
42. León y Gama, Descripción de las piedras que en ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México se hallaron en esta en el año de 1790, Fascimil, INAH, México, 1990.
43. León-Portilla Miguel, La filosofía náhuatl, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1983.
44. León-Portilla Miguel, México-Tenochtitlan su espacio y tiempo sagrados, Plaza y Valdés, México, 1987.
45. León-Portilla, Miguel, Toltecatoytl: aspectos de la cultura náhuatl, FCE, México, 1980
46. López-Austin, Alfredo, Cuarenta clases de magos del mundo náhuatl, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol. VII, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1967
47. López-Austin, Alfredo, *Hombre-Dios, religión y política en el mundo náhuatl*, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1989.
48. López-Austin, *Ideología y cuerpo humano*, 2 tomos, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 1984.
49. Manrique, Jorge Alberto, Introducir la divinidad a las cosas: finalidad del arte náhuatl, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol. II, UNAM, México.
50. Matos Moctezuma, Tlaltecuhltli, El señor de la tierra, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, No. 27, México, 1998.
51. Monjarás-Ruiz, Jesús, Panorama general de la guerra entre los mexicas, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol. XII, UNAM, Instituto de investigaciones Históricas, México, 1976.
52. Monreal y Tejada Luis, *Diccionario de términos de arte*, Alianza Editorial, México, 1984.
53. Moszynska, Anna, *Abstract Art*, Thames and Hudson, London, UK, 1990.

54. Noguera, Eduardo, *La cerámica arqueológica de mesoamérica*, UNAM, Instituto de Investigaciones Historicas, México, 1965.
55. Padres, Mercedes, *La pirámide de Cihuacóatl en el corazón de la capital de México, aparecido en Novedades 24 jul 63*, publicado en revista KATUNOB, Newsletter-bulletin Vol IV No 3 sep 63, Wisconsin, EUA
56. Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, México, 1984
57. Piho, Lange, Virve, *El peinado entre los mexicas, formas y significados, tesis para optar al doctorado en Antropología en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM*
58. Robelo, Cecilio, *Diccionario de Mitología Nahuatl*, Vol. II, Ed. Innovación, México, 1980
59. Sáenz, A. César, *El Fuego Nuevo*, INAH, México, 1967.
60. Sahagún, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Octava Edición, Editorial Porrúa, México, 1992
61. Séjourné, Laurette, *Teotihuacan. Capital de los toltecas*, Editorial S. XXI, México, 1994.
62. Sejourmé, Laurette, *Arqueología de Teotihuacan*, FCE, México, 1966
63. Solís Olguín, Felipe, González Licon, Tlaltecuhltli, *señor de la tierra*, en *Boletín INAH*, Num 25, *Nueva Epoca*, ene-feb, México, 1989.
64. Solís Olguín, Felipe, *El estado azteca y sus manifestaciones escultóricas, tesis para optar por el título de Arqueólogo en la ENAH y al grado de Maestro en Ciencias Antropológicas en la UNAM*, México.
65. Solares Carraro, María del Carmen, Cholula, en *Arqueología Mexicana*, Vol. II, N. 13
66. Torquemada, Fray Juan de, *Monarquía Indiana*, UNAM, Instituto de Investigaciones Historicas, 3 tomos, México, 1975
67. Umberger, Emily Good, *Aztec Sculptures, Hieroglyphs and History*, Doctorat these of 1981, Columbia University, Michigan, University Microfilms International, USA, 1994.
68. Varios Autores, *La acrópolis de Xochicalco*, Instituto de Cultura de Morelos, Mexico, 1995.
69. Varios Autores, *Teogonía e historia de los mexicanos, tres opúsculos del siglo XVI*, Editorial Porrúa, Col. Sepan Cuantos, No. 37, México, 1966.
70. Varios Autores, *Catálogo de Dioses del México Antiguo*, INAH, México, 1995
71. Varios Autores, *Xochicalco y Tula*, Jaca Book, México, 1995.
72. Varios autores, *Esplendor del México Antiguo*, Centro de Investigaciones Antropológicas de México, Ed. Del Valle de México, México, 1959.

73 Varios autores, Apañción de lo invisible, Pintura abstracta en México (catálogo), Museo de Arte Modemo, México, 1991.

74 Von Humboldt, Vistas de las coordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América, Ed. S. XXI, México, 1979.

INDICE GENERAL

NOTA PRELIMINAR	4
INTRODUCCION	9
CAPITULO 1 COSMOVISION MEXICA	12
1.1 LA TOLTECAYOTL	13
1.2 COSMOGENESIS: EL PRINCIPIO DUAL	28
1.3 LOS CUATRO TEZCATLIPOCAS	33
1.4 EL QUINTO SOL, NAHUI OLLIN Y LA IMPERMANENCIA DE LA EXISTENCIA	37
1.5 LA GUERRA, LA SANGRE Y LA TRASNSFERENCIA ENERGÉTICA	43
1.5.1 Las instancias anímicas de la energía y sus relaciones con el sacrificio humano.	43
1.5.2 El control energético en la sociedad azteca	51
1.5.3 La guerra en la sociedad azteca	53
1.5.4 El sacrificio ritual	60
Conclusiones al primer capítulo	74
Bibliografía del primer capítulo	76
CAPITULO 2 AMBITO RELACIONADO CON LA REALIZACION DE LA ESCULTURA LLAMADA COATLICUE	79
2.1. COMENTARIOS HACIA UNA DEFINICION DEL ARTE ESCULTORICO EN EPOCA MEXICA	79
2.1.1 Arte escultórico y religión	79
2.1.2 Tres conceptos en el arte prehispánico	81
2.1.3 Comentario sobre las posibles técnicas de elaboración de la escultura.	86
2.1.4 Arte oficial mexicana y su utilización como medio de comunicación.	88
2.2 HISTORIA DE LA ESCULTURA LLAMADA COATLICUE, DESDE SU REDESCUBRIMIENTO EN EPOCA COLONIAL HASTA LA FECHA ACTUAL	91
2.3 POSIBLE UBICACIÓN ESPACIO-TEMPORAL DE LA ESCULTURA LLAMADA COATLICUE EN TENOCHTITLAN	94
Conclusiones al segundo capítulo	114

Bibliografía del segundo capítulo	115
CAPITULO 3 DESCRIPCION FORMAL DE LA ESCULTURA LLAMADA COATLICUE	117
3.2 ANALISIS GLOBAL DE LA COMPOSICIÓN DE LA ESCULTURA	117
3.2.1 Cálculo aproximado del peso y volumen de la escultura	120
3.3 ANÁLISIS PARTICULAR DE LAS FORMAS INSCRITAS EN LA ESCULTURA	120
3.3.1 Cabeza de doble serpiente	120
3.3.2 Doble collar, uno de piedras redondas otro de grecas cuadradas.	121
3.3.3 Parte visible de senos femeninos	122
3.3.4 Sartal de corazones y manos	122
3.3.5 Brazos y manos en forma de serpiente con brazaletes	123
3.3.6 Mascaras dentadas	123
3.3.7 Ceñidor de serpiente doble	124
3.3.8 Dos cráneos, uno en la parte posterior otro en la parte frontal	124
3.3.9 Relieve que muestra una caña y doce círculos	124
3.3.10 Falda de serpientes	125
3.3.11 Diecinueve trenzas que surgen del cráneo trasero	125
3.3.12 Diecinueve ornamentos, uno en cada punta de cada trenza	126
3.3.13 Dos adornos con plumas en la espalda	126
3.3.14 Banda triple de líneas ondulantes círculos y grecas en las piernas	126
3.3.15 Ornamentos cilíndricos que cuelgan de la triple banda de las piernas	126
3.3.16 Serpiente bicéfala que surge de la entrepierna	127
3.3.17 Pies-garras	127
3.3.18 Agrupaciones de plumas en los lados externos de las piernas	128
3.3.19 Figura antropomorfa de deidad en la base	128
3.3.20 Seis cráneos distribuidos lateralmente en el relieve de la base	129
3.3.21 Escudo guerrero en medio de la deidad de la base	129
3.3.22 Cabeza de conejo acompañada de un círculo en la parte superior de la base.	129
Conclusiones al tercer capítulo	129
Bibliografía del tercer capítulo	130
CAPITULO 4 ANALISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO DE LA ESCULTURA LLAMADA COATLICUE	131

4.1 METODOLOGIA DE ESTE ANALISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO	131
4.1.1 Enlistado de motivos (análisis pre-iconográfico)	133
4.1.2 Identificación correcta de los motivos	134
4.1.2.1 Cabeza de doble serpiente	135
4.1.2.2 Doble collar, uno de piedras redondas otro de grecas cuadradas.	139
4.1.2.3 Parte visible de senos femeninos	141
4.1.2.4 Sartal de corazones y manos	144
4.1.2.5 Brazos y manos en forma de serpiente con brazaletes	148
4.1.2.6 Mascaras dentadas	150
4.1.2.7 Ceñidor de serpiente doble	156
4.1.2.8 Dos cráneos, uno en la parte posterior otro en la parte frontal	158
4.1.2.9 Relieve que muestra una caña y doce círculos	159
4.1.2.10 Falda de serpientes	159
4.1.2.11 Diecinueve trenzas que surgen del cráneo trasero	169
4.1.2.12 Diecinueve ornamentos, uno en cada punta de cada trenza	174
4.1.2.13 Dos adornos con plumas en la espalda	177
4.1.2.14 Banda triple de líneas ondulantes círculos y grecas en las piemas	184
4.1.2.15 Ornamentos cilindricos que cuelgan de la triple banda de las piemas	185
4.1.2.16 Serpiente bicéfala que surge de la entrepiema.	185
4.1.2.17 Pies-garras	188
4.1.2.18 Agrupaciones de plumas en los lados externos de las piemas	192
4.1.2.19 Figura antropomorfa de deidad en la base	192
4.1.2.20 Seis cráneos distribuidos lateralmente en el relieve de la base	192
4.1.2.21 Escudo guerrero en medio de la deidad de la base	192
4.1.2.22 Cabeza de conejo con un círculo en la parte superior de la base	201
4.1.3 Análisis comparativo de motivos	203
4.1.3.1 Cabeza de doble serpiente	203
4.1.3.2 Doble collar, uno de piedras redondas otro de grecas cuadradas	205
4.1.3.3 Parte visible de senos femeninos	205
4.1.3.4 Sartal de corazones y manos	206
4.1.3.5 Brazos y manos en forma de serpiente con brazaletes	207
4.1.3.6 Mascaras dentadas	208
4.1.3.7 Ceñidor de serpiente doble	209

4.1.3.8 Dos cráneos, uno en la parte posterior otro en la parte frontal	209
4.1.3.9 Relieve que muestra una caña y doce círculos	210
4.1.3.10 Falda de serpientes	210
4.1.3.11 Diecinueve trenzas que surgen del cráneo trasero	211
4.1.3.12 Diecinueve ornamentos, uno en cada punta de cada trenza	211
4.1.3.13 Dos adornos con plumas en la espalda	212
4.1.3.14 Banda triple de líneas ondulantes círculos y grecas en las piernas	214
4.1.3.15 Ornamentos cilíndricos que cuelgan de la triple banda de las piernas	216
4.1.3.16 Serpiente bicéfala que surge de la entrepierna.	213
4.1.3.17 Pies-garras	214
4.1.3.18 Agrupaciones de plumas en los lados externos de las piernas	215
4.1.3.19 Figura antropomorfa de deidad en la base	216
4.1.3.20 Seis cráneos distribuidos lateralmente en el relieve de la base	216
4.1.3.21 Escudo guerrero en medio de la deidad de la base	216
4.1.3.22 Cabeza de conejo con un círculo en la parte superior de la base.	217
4.2 ANALISIS ICONOLÓGICO DE LA ESCULTURA LLAMADA COATLICUE	217
4.2.1 Antecedentes	215
4.2.2 Primer aproximación iconológica. Análisis de las agrupaciones de símbolos estrechamente relacionados.	219
4.2.2.1 <i>Carácter general</i> de los símbolos representados en la escultura ¿Politeísmo o monoteísmo?	219
4.2.2.2 Serpientes cósmicas dobles, incluyendo las manos, cabeza, cinto y entrepierna	221
4.2.2.3 Sartal de corazones y manos, cráneo delantero.	222
4.2.2.4 Trenzas, caracoles, cuauhpillolis, cráneo trasero.	223
4.2.2.5 Patas de jaguar, plumas de águila, falda de serpientes.	223
4.2.2.6 <i>Bandas ornamentales en piernas y collarín.</i>	228
4.2.2.7 <i>Mascaras-dentadas en codos, hombros y pies.</i>	229
4.2.2.8 Relieve de la base que representa a Tlaltecuhltli	230
4.2.3 ICONOLOGIA: LA IDENTIFICACION GLOBAL DE LA MAL LLAMADA COATLICUE	230
4.2.3.1. Comentario final acerca de la identidad de la llamada Coatlicue	234
Conclusiones al cuarto capítulo	235
<i>Bibliografía del cuarto capítulo</i>	238

CAPITULO 5 ANÁLISIS DE UNA SERIE PERSONAL DE PINTURAS LLAMADA ABSTRACCIÓN SOBRE LA TIERRA.240

5 1 ANÁLISIS DEL PROCESO	240
5.1.1 Comentario sobre la infiltración de la estética prehispánica hasta nuestra época y la razón de esta serie de pinturas.	240
5.2 REALIZACIÓN DE LA SERIE	243
5 2 1 Justificación de la serie	243
5.2.2 Objetivos de la serie	244
5.2.3 Características de la realización de la serie	244
5.3 CARACTERÍSTICAS DE LOS RESULTADOS DE LA SERIE	251
5.3.1 El espacio	251
5.3.2 El color	252
5.3.3 La forma	253
5.3.4 Texturas	254
5.4 DESCRIPCIÓN DE LOS CUADROS	254
5.4 1 Cabeza de serpientes	254
5.4 2 Sartal de corazones y cráneo negro	256
5.4.3 Máscara de Tláloc	256
5.4.4 Serpiente enrollada	257
5.4.5 Cráneo verde	258
5.4.6 Máscara-garra	259
5.4.7 Garra de jaguar	260
5.4.8 Falda de serpientes	260
5.4.9 Trenzas	261
5.4.10 Murmullos de la Tierra	262
Conclusiones al sexto capítulo.	263
CONCLUSIONES GENERALES	264
Apéndice 1, Glosario de conceptos utilizados en el arte	271
Apéndice 2, El ejército mexicana	276
BIBLIOGRAFIA GENERAL	278
INDICE	283