



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**ANÁLISIS DEL TOCADO DE EHÉCATL
QUETZALCOATL EN LOS CÓDICOS
MESOAMERICANOS.**

TESIS

**PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE**

**PRESENTA:
MARTÍN ECHEVERRÍA CALLEJAS**

**ASESOR DE TESIS:
DR. PABLO ESCALANTE GONZALBO**

CIUDAD UNIVERSITARIA, ABRIL 2008



FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

CAPÍTULO I:

INTRODUCCIÓN

I. Significado de los atavíos en Mesoamérica

En las culturas mesoamericanas existe una visión del cosmos, organizada en función de lo que podríamos llamar una serie de "esencias", de las que no puede escapar ningún elemento del universo. Dice López Austin que en la concepción mesoamericana del cosmos existen dos clases de "materia": una sutil y casi imperceptible para el ser humano y otra pesada que es la que el hombre puede percibir a través de sus sentidos.¹ En esta concepción, los dioses están compuestos por la primera, los seres mundanos en cambio, están compuestos por las dos.

Esto implica que en cada elemento terrestre, sea éste animal, vegetal o incluso mineral, existe un porcentaje de esencia o materia divina que lo determina, le da forma y significado. Un ejemplo que puede aclarar esta idea podría ser la creencia huichola, de que las cuevas llenas de agua son lugares sagrados, en los que hay una "parte"² de los dioses. Es decir, la "esencia" o "materia" de éstos habita las mismas.

Otro ejemplo de esta particular concepción del universo se observa en las mismas funciones del *Tonalpohualli*, que

¹ A.López Austin, *Tamoachan y Tlalocan*, 23.

² *Ibid.*, 145.

servía, entre otras cosas, para determinar qué parte de esta materia, esencia o energía divina era la que iba a poseer el recién nacido en función de la fecha de su nacimiento, de donde luego se podrían determinar los aspectos de su personalidad, su destino, etc.

Cuando en los mitos de creación mesoamericanos se plantea que el hombre fue hecho de maíz, se refiere, en concreto, a que el hombre y el maíz comparten la misma esencia o materia divina. Los dioses mesoamericanos no escapan a esta lógica, y son causa y consecuencia de esta materia, ya que cada uno de ellos es un "complejo" particular de sustancias de diferentes características y, al mismo tiempo, son los responsables de su "administración" en el universo.³

Tomando nuevamente como ejemplo las afirmaciones de López Austin, la materia de los dioses es una mezcla particular de "sustancias" fría, oscura y húmeda, por un lado, seca, caliente y luminosa, por otro. Esta materia divina, este complejo de sustancias, tiene a su vez cuatro características fundamentales: a) puede dividirse, b) puede reintegrarse a su fuente, c) puede separar sus componentes y d) puede agruparse para formar un nuevo ser divino.⁴

De esta manera, un dios puede estar en distintos lugares. Así, por ejemplo, *Quetzalcóatl*:

...ocupa un lugar en el mundo de los dioses; al mismo tiempo su esencia está presente en una gran cantidad de individuos mundanos que lo tienen por esencia; al

³ *Ibid.* 21-28.

⁴ *Ibid.*, 25.

mismo tiempo se encuentra dentro de sus imágenes, incluyendo las imágenes vivas que son los hombres dioses, al mismo tiempo, su influencia_ esto es parte de su sustancia_ es enviada al mundo en forma de tiempo.

La sustancia separada puede ser reintegrada a su fuente divina original... [y]...La separación de sus componentes permite entender la existencia de una advocación divina a partir de un dios original...⁵

Tomando en cuenta todos estos elementos, en este trabajo se intenta abordar un aspecto importantísimo de estas concepciones: ¿De qué manera esta cosmovisión es expresada plástica e iconográficamente?

Para responder esta pregunta, debemos atender los siguientes problemas:

a) Nuestro conocimiento de esta cosmovisión está construido, sobre todo, a partir de: 1) la tradición oral, 2) los restos arqueológicos y 3) los manuscritos de la conquista, que ocupan en cierta medida el vacío dejado por los códices destruidos por ésta.

b) Teniendo en cuenta estos tres elementos, se observa cómo, desde el Formativo, el hombre mesoamericano intentó representar estas materias y sustancias de una manera que fuera comprensible para él, utilizando aquellos elementos que estaban a su alcance, en su medio ambiente, tales como los animales, la lluvia, las nubes, las cuevas; o incluso sus propios artefactos, como vasijas, bastones y otros.

c) En este sentido, las representaciones de los dioses son una construcción de seres imaginarios, un "complejo" conformado por **partes** de los elementos mencionados,

⁵ *Ibid.*, 25-26.

utilizando el principio de *pars pro toto*. Es decir, donde el personaje se explica por la combinación de sus partes, y a su vez, la representación de una de estas puede evocar al personaje.

Cuando Joralemon realiza el estudio iconográfico sobre lo que llama el Dragón Olmeca, hace la siguiente afirmación sobre la confección de las deidades de esta cultura:

Las criaturas de la naturaleza fueron usadas como recursos de características que podían ser desasociados de su contexto biológico y recombinado en un contexto artificial de formas compuestas. Un recuento de composiciones iconográficas indica que el simbolismo de la religión olmeca deriva de una profusa variedad de especies animales. En el proceso de disociación y recombinación las muestras naturales aparentemente retienen sus identidades originales. La dentición del caimán, la nariz del jaguar, las alas de las aves, y el cuerpo de la serpiente son reorganizados hasta en los más extraños retratos del Dragón olmeca.⁶

Aunque en el Posclásico las representaciones de las principales deidades son tal vez más complejas, por la aparición de la forma humana con mayor insistencia en su confección, el principio que las define es el mismo. A partir de estas afirmaciones, se puede concluir que el análisis iconográfico de cualquiera de los atavíos de *Ehécatl Quetzalcóatl*, debe considerar a éstos como la representación de un conjunto de sustancias que son representados de acuerdo al principio de *pars pro toto*, sobre todo teniendo en cuenta que, desde fines del Clásico, la vestimenta de dioses y sacerdotes adquieren mayor presencia en el arte mesoamericano.

⁶ P.D.Joralemon, *The Olmec Dragon: A Study in Pre-Columbian Iconography*, 33.

Esta tarea, sin embargo, presenta grandes dificultades en el caso concreto de *Ehécatl Quetzalcóatl*, dado que sus representaciones pictóricas, así como los relatos orales y escritos, muchas veces son confusos, y no siempre queda claramente establecida la frontera entre *Ehécatl Quetzalcóatl*, *Quetzalcóatl* (la serpiente emplumada) y *Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl*.

En este sentido, Enrique Florescano⁷ logra establecer de manera convincente las diferencias entre el dios del viento (*Ehécatl*), el emblema de un linaje o poder (la serpiente emplumada) y lo que López Austin llamó el "hombre dios" (*Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl*). Los argumentos para tal diferenciación son muy sólidos, pero lo cierto es que los tres comparten ciertas sustancias, que determinan que *Ehécatl Quetzalcóatl*, un sacerdote del mismo o *Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl* sean ataviados de manera similar.

⁷ Enrique Florescano, *Quetzalcoatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*.

II. Los atavíos de *Ehécatl Quetzalcóatl*

En la cosmovisión mesoamericana cada una de las deidades, así como los personajes más destacados de la mitología, son reconocibles, sobre todo, a través de sus atavíos, los que pueden ser identificados a partir de una serie de generalidades aceptadas por convención.

Muchas veces, sin embargo, se observan una gama enorme de diferencias en el diseño de sus representaciones, no sólo entre los distintos documentos, sino incluso en el corpus de imágenes de un mismo códice (Figura 1A).

Tomando en cuenta estas diferencias, puede arriesgarse entonces la hipótesis de que las mismas, a pesar de ser a veces imperceptibles, pueden mostrar varias facetas de este dios, diferentes estilos regionales de representación, tradiciones pictóricas y diferentes concepciones sobre el mismo.

Por otra parte, la costumbre de aceptar sin cuestionamientos los atavíos asignados para cada deidad, se transforma muchas veces en una suerte de obstáculo para poder percibir las diferencias mencionadas, en el sentido de que es más fácil advertir las similitudes (muchas veces aparentes) que las diferencias.

El caso concreto de las representaciones de *Ehécatl Quetzalcóatl* no escapa a estas afirmaciones. No deja de ser llamativo que muchas veces los atavíos varían de acuerdo con

los distintos momentos, regiones o función que cumple la misma imagen en determinado relato. Para ilustrar esta afirmación se han seleccionado los siguientes textos que describen de forma amplia dichos atuendos.

La descripción más conocida es la de Fray Bernardino de Sahagún que, en la indumentaria de este dios, señala los siguientes elementos (Figura 2A):

- ...3. -Los atavíos que le aderezaban eran los siguientes: Una mitra en la cabeza, con un penacho de plumas que se llaman quetzalli, la mitra era manchada como cuero de tigre; la cara tenía teñida de negro, y todo el cuerpo;
4. -tenía vestida una camisa como sobrepelliz, labrada, que no le llegaba más de hasta la cinta, tenía unas orejeras de turquesas, de labor mosaica, tenía un collar de oro, de que colgaban unos caracolitos mariscos preciosos;
5. -llevaba a cuestras por divisa un plumaje a manera de llamas de fuego;
6. -tenía unas calzas desde la rodilla abajo, de cuero de tigre, de las cuales colgaban unos caracolitos mariscos; tenía calzadas unas sandalias teñidas de negro, revuelto con margajita;
7. -tenía en la mano izquierda una rodela con una pintura con cinco ángulos, que llaman joyel del viento.
- 8.-En la mano derecha tenía un cetro a manera de báculo de obispo: en lo alto era enroscado como báculo de obispo, muy labrado de pedrería, pero no era largo como el báculo, parecía por donde se tenía como empuñadura de espada.
- 9.-Era este el gran sacerdote del templo.⁸

No parece haber grandes contradicciones entre esta descripción y la que realiza Durán, cuando se refiere a la imagen de este personaje (Figura 1A):

Era este ydolo de palo y tenia la figura que en la pintura bimos, conbiene saber todo el cuerpo de hombre y la cara de pajaro con un pico colorado nacida en el mismo pico una cresta con unas berrugas en el a manera de anadon del peru tenia en el mesmo pico unas

⁸ Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de Nueva España, Libro Primero, Capítulo V: "Trata del dios que se llama Quetzalcóatl, Dios de los vientos"*, 32.

rengleras de dientes y la lengua de fuera y desde el pico asta la midia cara tenia amarilla y luego una cinta negra que le benia junto al ojo ciñendo por debajo del pico.

El ornato deste ydolo era que en la caveça tenia una mitra de papel puntiaquda pintada de negro y blanco y colorado. Desta mitra colgauan atrás vnas tiras pintadas con unos rapacejos al cavo que se tendian a las espaldas. Tenía en las orejeras unos çarcillos de oro a la mesma hechura de unas orejas. Tenia al cuello un joyel de oro grande a la hechura de una ala de mariposa colgado de una cinta de cuero colorado. Tenia una manta toda de pluma muy labrada de negro y colorado y blanco a la mesma hechura quel joyel como una ala de mariposa .Tenia un suntuoso braguero con las mesmas colores y hechura que le daua debajo de las rodillas. En las piernas tenia unas calcetas de oro y en los pies unas sandalias calcadas. Tenia en la mano derecha una segur a hechura de hoz la qual era de palo pintada de negro blanco y colorado y junto a la empuñadura tenia una borla de cuero blanco y negro en la mano izquierda tenía una rodela de plumas blancas y negras todas de aues marinas conbiene a sauer de garças y cuerbos marinos con cantidad de rapacejos de las mismas plumas muy espessas. El contino ornato deste ydolo y su manera era el que he referido algunos me han dicho que a tiempos se le diferenciauan por euitar prolexidad no cure de referillo supuesto que todo se concluye y encierra en mudalle una manta o ponelle otra y diferencialle yo una mitra otra bez otra enpero la principal relacion es la referida.⁹

También en el *Códice Magliabecchiano*, se insiste en la mayoría de estos atributos para *Quetzalcóatl* (Figura 1A):

[a].este pintavan la cara de la nariz abaxo de madera como una trompa por do soplaba al ayre que ellos dezian que era del dios y en cima de la cabeza le ponian una coraca de cuero de tigre y della salia por penacho un hueso del cual colgava mucha pluma de patos de la tierra qellos llamavan xumutl y en fin estava del pico atado un pájaro que se llama uicicili.¹⁰

⁹ Fray Diego de Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, Capítulo LXXXIV: QUETZALCOATL, 120.

¹⁰ *Codice Magliabechiano*, 61. La mención a Quetzalcóatl en este código refiere claramente al que se ha definido en este trabajo como Ehécatl Quetzalcóatl.

Como se ve en estos tres relatos, hay una serie de semejanzas, como el hecho de la existencia de "la mitra", "el joyel del viento", el "báculo o segur", orejeras, las referencias a caracolillos en varias partes del cuerpo, el arreglo de plumas ("una divisa... a manera de llamas de fuego" en el primer caso, "unas tiras pintadas con sus rapacejos al cabo", en otro).

Sin embargo, es sugerente que determinados elementos sean mencionados con detalle en algunos documentos y en otros no, o que el mismo elemento adquiriera distintas formas en diferentes representaciones. Tal es el caso, de la mención en Durán y en el *Magliabeciano* de la máscara ("la cara de pájaro"), y su omisión en Sahagún; o el hecho de que a veces la mitra es de piel de jaguar y otras de colores rojo, negro y blanco.

Estas semejanzas y diferencias en las descripciones de su indumentaria se repiten con frecuencia, lo que genera cierta confusión a la hora de su análisis y a veces desvía la atención sobre otros posibles atavíos.¹¹

¹¹ En la bibliografía consultada parece que la mayoría de los investigadores consideran acertada esta descripción de Eduard Seler, refiriéndose al *Ehécatl Quetzalcóatl* del *Códice Borgia*:

Quetzalcóatl está provisto de las insignias propias del dios del viento: el gorro cónico huasteca de dos colores "*copilli*", el pectoral en forma de espiral labrado de un caracol, *Ecahilatzcózcatl*, las puntas redondeadas y pintadas de dos colores-blanco y rojo- del moño que le adorna la cabeza y de su taparrabo, y en la nuca, el penacho en forma de abanico compuesto de plumas negras y objetos rojos parecidos a varitas, *Coxoliyohuei itépol*.. Por otra parte, ostenta también los atributos que lo caracterizan como dios -sacerdote: los instrumentos de auto sacrificio, el punzón de hueso, *omitl* y la espina de maguey, *huitzli*...(Figura 3A), Eduard Seler, *Comentarios al Código Borgia*, 225.

En la página 48 del *Códice Vindobonensis* (Figura 4A), se encuentra la referencia más clara a los atributos de este personaje, a partir de la cual se hace reconocible para todos los investigadores que han tratado el tema.

Según Anders y Jansen¹² que analizan esta página, en el año 6 Conejo, día 7 Flor:

..fue la fecha sagrada, que en el Lugar del Cielo los venerados Ancianos, sentados sobre piedras, sobre altares, instruyeron al Sr. 9 viento.¹³
Le dieron sus atavíos de Quetzalcóatl:
El vestido ceremonial, los ornamentos de caracol y de concha para el pecho, La flecha y el lanzadardos, el ornamento de plumas negras para la nuca, el tocado cónico de piel de jaguar, la máscara bucal del dios del viento. Los brazaletes de plumones, la macana incrustada con turquesas.¹⁴

A la hora de intentar un análisis iconográfico o estilístico sobre cada uno de estos atavíos, la metodología más correcta parece ser la sugerida por Bodo Spranz. En su libro *Los dioses en los códices mexicanos del Código Borgia*, luego de un exhaustivo estudio de las imágenes de *Ehécatl Quetzalcóatl* (así como del resto de los dioses más reconocibles del panteón mesoamericano del Posclásico), señala que los medios iconográficos para la caracterización de una figura de este tipo son: la pintura facial y corporal, el tocado, el traje y el adorno, a lo que llama "formas determinativas".¹⁵

¹² Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *Interpretación al Codice Vindobonensis*, 92.

¹³ Según Anders y Jansen, Imágenes paralelas a esta escena pueden observarse al inicio del *Rollo Selden* y en el *Codice Nuttall*. *Ibid.*, 92.

¹⁴ *Ibid.*, 92-93.

¹⁵ Bodo Spranz, *Los dioses en los códices mexicanos del Grupo Borgia. Una investigación iconográfica*, 24-25.

A partir de este útil recurso metodológico, se observa que en los diferentes códices prehispánicos los elementos que definen a esta deidad son los siguientes:

- 1) La pintura facial
- 2) El adorno para cabello
- 3) La banda para la cabeza
- 4) El tocado
- 5) La orejera
- 6) La nariguera
- 7) El pectoral
- 8) Pulsera
- 9) Adorno para la pierna
- 10) Máxtlatl
- 11) Paño de caderas
- 12) Adorno de la nuca y de la espalda.¹⁶

Si es cierto que este esquema de análisis, parece ser el más indicado, es menester advertir algunas dificultades que relativizan cualquier conclusión definitiva:

a) muchas veces estos atavíos también están presentes en otros dioses,

b) la representación de los mismos no es siempre igual: por ejemplo, atavíos característicos de *Ehécatl Quetzalcóatl* que serán analizados más adelante como el gorro de forma cónica (*copilli*), o el arreglo de plumas (*apenacayotl*), no siempre son confeccionados con el mismo patrón estilístico de colores o diseño.

c) En ocasiones una imagen es asociada con *Ehécatl Quetzalcóatl*, a pesar de no tener los atavíos

¹⁶ *Ibid*, 143.

correspondientes; o al decir de Bodo Spranz: sus "formas determinativas."

d) Si una deidad es en definitiva, un complejo de esencias o sustancias expresadas iconográficamente a través de los atavíos, estos solo pueden entenderse a partir de un análisis conjunto de los mismos, lo que no siempre es posible por la dimensión de tal empresa, así como por la ausencia de algunas "formas determinativas" en muchas representaciones.

Por todas estas razones, en este trabajo se han escogido como objeto de estudio un grupo determinado de estos atavíos que por sus características permiten cierta "independencia" para su análisis. Si observamos las doce "formas determinativas" expuestas por Bodo Spranz, siete de ellas se ubican en la cabeza (esto en caso de no considerar el pectoral como un elemento representativo de esta región del cuerpo), justamente donde se alojan seis de las doce regiones del cuerpo de mayor importancia, por ser las que poseen las funciones y estados anímicos fundamentales para la vida¹⁷. Según la cosmovisión nahua, estas serían: la mollera(a), la parte superior de la cabeza(cua), el cabello (tzon), el aliento(ihio), el ojo o rostro(ix) y la oreja(nacaz)¹⁸, todas ellas relacionadas con el *tonalli*, fuerza anímica que establece el vínculo entre el tiempo mítico y el humano.

Esta "sobrecarga" iconográfica de la cabeza (que no es exclusiva de *Ehécatl Quetalcóatl*), evidencia cierta

¹⁷ La cabeza en la cosmovisión mesoamericana, cumple un papel fundamental dado que en ella se alojan las principales esencias que definen al individuo así como a las deidades.

¹⁸ Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, 200.

preponderancia respecto al resto del cuerpo y, como se intentará demostrar, cierta "autonomía" que permite realizar un análisis independiente de algunas de sus partes. Por tal razón, antes del análisis de los atavíos estudiados en este trabajo (los tocados de *Ehécatl Quetzalcóatl*), es necesario realizar una pregunta: ¿Qué papel ocupa la cabeza en la cosmovisión mesoamericana?

III: Los atavíos de la cabeza

Si se utiliza el principio de *pars pro toto* ya mencionado, puede entenderse el hecho de que en Mesoamérica es frecuente ver representado una deidad o personaje sólo a través de la representación de su cabeza disociada del resto del cuerpo, dado que en ésta se alojan tal vez las esencias y características más importantes del ser. Desde las cabezas olmecas en el Preclásico hasta las representaciones de diferentes dioses en códices como el *Cospi* o el *Telleriano Remensis*, la representación de "cabezas aisladas" es un motivo frecuente en diversas manifestaciones del arte mesoamericano (Figura 5A).

En el clásico maya por ejemplo, puede deducirse a través de estudios lingüísticos y epigráficos, que el concepto de "cabeza", o "rostro", puede trascender su sentido literal para involucrar conceptos tales como "ser", "personalidad", "persona" e incluso la esencia de una colectividad.¹⁹ Existe un complejo semántico en las lenguas tzeltal y tzotzil,

¹⁹Houston y Stuart, "The ancient maya self. Personhood and portraiture in the Classic period", en *RES* 33, 81.

integrado por las palabras "cabeza", "rostro" y "superior", ligado a palabras tales como "ser" o "identidad".²⁰

En la cosmovisión nahua, puede observarse como la cabeza (*cuaitl*) es considerada uno de los tres *centros anímicos mayores*,²¹ junto al corazón y al hígado, pero sin duda es ésta la que concentra el mayor número de atribuciones, entre las que se destacan, -tomando en cuenta la referencia que a ellas hacen los textos de Fray Bernardino de Sahagún-"la correspondencia cósmica, la capacidad, de raciocinio , la importancia como región de comunicación, la naturaleza de centro de relación con la sociedad y con el cosmos, y la ubicación como punto en el que aflora la vida interna."²²

Es necesario entender además que es aquí donde se aloja el *tonalli*²³, considerado como una fuerza de la que participan dioses, seres humanos, animales, plantas y cosas en general, "sustancializado" en algo similar a un aliento²⁴ regenerado permanentemente por la sangre. Su cuidado y conservación, en

²⁰ *Ibid.*, 75. Esta idea no es exclusiva de la cosmovisión Mesoamericana si pensamos que hoy día es común utilizar términos tales como "cabecilla" o "cabeza de estado" cuando nos referimos a líderes políticos, pero en el caso de Mesoamérica, la representación de una cabeza o un rostro evoca además las esencias que el personaje encarna.

²¹ "Son los órganos que realizan las funciones anímicas fundamentales. La parte superior de la cabeza, el corazón y el hígado." Alfredo Lopez Austin, *Cuerpo humano e ideología*, 216-217.

²² Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, 182.

²³ *Tonalli*, derivado del verbo *tona*, "irradiar" (hacer calor o sol), tiene los siguientes significados principales: a, irradiación; b, calor solar; c, estío; d, día; e, signo del día; f, destino de la persona por el día en que nace; g, "el alma y espíritu"; h, cosa que esta destinada o es propiedad de determinada persona..., *Ibid.*, 223.

²⁴ *Ibid.*, 225.

el caso de los humanos era fundamental, al punto que el corte de cabello podía debilitar al individuo, por que debilitaba su *tonalli*. Este ingresaba en todo ser desde su nacimiento como un aliento proveniente del mundo de los dioses, las enfermedades estaban relacionadas con la falta o aumento del calor corporal producido por el *tonalli*, etc.

Todas estas cualidades hacen que la cabeza sea el elemento iconográfico sustancial para definir el status social de un individuo. En este sentido, la forma más clara de identificar la jerarquía de un personaje es a través de los elementos iconográficos que éste posee en la cabeza tales como la diadema de poder, su pintura facial, su peinado, o cualquiera de sus tocados,²⁵ los que no solo muestran las facultades políticas o religiosas del personaje sino también las esencias divinas encarnadas en él para poder ejercerlas,²⁶ y que dan forma a su *tonalli*.

La practica de la decapitación, sobre todo en el Clásico, responde también a esta lógica, dado que preservar la cabeza del cautivo era una forma de conservar o hacerse

²⁵ *Ibíd.*, 225. Relacionado con este elemento es interesante esta referencia del autor: Entre los mexicas, la división social se marcaba por el uso en exclusividad de ciertos bienes de lujo tales como joyas, plumas ricas y algunos tipos de mantas. Este derecho de exclusividad de los sectores privilegiados era denominado *intonal in pipiltin*, 238. No debe olvidarse además que era común en las culturas mesoamericanas la práctica de la deformación craneal como una vía para potenciar el alojamiento de determinadas cualidades o esencias dentro de los distintos elementos de la población.

²⁶ Houston y Stuart, "The ancient maya self. Personhood and portraiture in the Classic period", en *RES* 33, 81.

participe por parte del captor, de la esencia del decapitado, situación que puede observarse en las cabezas que muchas veces los guerreros mayas colgaban de sus cinturones,²⁷ o la práctica mexicana del *Tzompantli*.

Por otra parte la trascendencia de la representación aislada de cabezas no termina en los elementos expuestos, tomando en cuenta que muy probablemente, las imágenes de cabezas con diversas formas de atavíos (tocados, pintura facial, collares, etc.), no solo eran representaciones del ser en sí, sino que además, el acto de la representación implicaba animar, o darle vida al mismo.²⁸

Otra valoración interesante respecto a la cabeza dentro de la cosmovisión mesoamericana, es el hecho de considerar como sinónimos los términos *tzontecomatl* (la cabeza en su totalidad) e *ilhuicatl*(el cielo),²⁹ lo que resulta trascendente ya que establecería la conexión de esta parte del cuerpo con los pisos superiores del cosmos o incluso podría identificarse con los mismos.³⁰

²⁷ *Ibid.*, 85. Según estos autores, es posible que, esto esté asociado con la utilización permanente de cabezas en la escritura maya del Clásico.

²⁸ *Ibid.*, 86.

²⁹ Es posible que exista una conexión entre las 3 entidades anímicas, los tres niveles del mundo y los tres elementos. De esta manera al *tonalli* corresponden "la estrella" y el aire, al *yollotl*, el mundo central del *Tlalocan* y el agua, y a la tercera entidad anímica, el mundo inferior y la tierra. Esto permite entender por que la cabeza, principal sitio de residencia del *tonalli* recibía en la época prehispánica, el nombre de *ilhuicatl*(cielo). Lopez Austin, *Cuerpo humano...*,398.

³⁰ No hay que olvidar la importancia mágica de la coronilla, ubicada en la región superior de la cabeza, dado que es por aquí donde ingresa el *tonalli*.

Todas estas afirmaciones explican de alguna manera el hecho de que sea la cabeza la parte del cuerpo más ataviada en cualquier representación de dioses y jerarquías mesoamericanas en cualquier época y región. Estos atavíos en particular representan las esencias que posee el personaje (y que en definitiva lo delimitan).

En el caso de *Ehécatl Quetzalcóatl*, el análisis exhaustivo de cada uno de estos atavíos rebasa las posibilidades del marco de investigación de este trabajo, por tal razón el mismo se centrará en el estudio de aquellos ubicados en la parte superior de la cabeza, es decir los que, como se verá más adelante, están relacionados con el destino y el complejo de esencias más importante para entender las peculiaridades de esta deidad: el tocado.³¹

³¹ Éste, como se verá más adelante, estaría integrado por los siguientes elementos:
a) *copilli* o gorro cónico (el tocado propiamente dicho) característico de esta deidad,
b) lo que llamaremos "banda base", que está en la parte inferior,
c) el *apenacayotl*, el arreglo de plumas característico de este personaje, generalmente en colores rojo y negro,
d) la serie de símbolos significativos presentes en alguna de estas tres partes.

IV. El tocado de *Ehécatl Quetzalcóatl*: Posibles definiciones de su significado y función.

¿Qué es y qué significa, en general, el tocado?, ¿cuál es su función y su importancia en el concierto mesoamericano?

Estas preguntas surgen inmediatamente al ver la presencia constante de este elemento en los códices, en los murales y en la cerámica, sobre todo en el caso de uno tan peculiar, como el que aparece en las imágenes de *Ehécatl Quetzalcóatl*.

Para comenzar a adentrarnos en este tópico, parece apropiado conocer en qué consiste este elemento iconográfico. Según Bodo Spranz, el tocado de los dioses mesoamericanos, se define por los siguientes elementos:

El tocado comprende todas las formas que se llevan en la cabeza por encima de una banda o sin esta, y además todas las formas que aparecen de lado o en la nuca, así como cubiertas para la cabeza en forma de cofia o de sombrero. Si en una figura ocurren simultáneamente varias formas, puede presentarse un desplazamiento de un adorno que, de otra manera se lleva en un lugar determinado. Además hay formas de tocado que aparecen como adorno de la nuca y de la espalda y que, en casos aislados, se llevan simultáneamente con este. Sin embargo, la mayoría de las veces estos adornos se excluyen recíprocamente.³²

De todos los atavíos que caracterizan a una deidad en el arte pictográfico mesoamericano, el tocado tiene sin duda la mayor relevancia, dado que generalmente es éste el elemento que define a la misma.

³² *Ibid.*, 24-25.

En el caso de todas las imágenes de *Ehécatl Quetzalcóatl* presentes en los códices prehispánicos o coloniales, por ejemplo, llama la atención la presencia de un tocado característico compuesto, como se señaló anteriormente, sobre todo de tres elementos: el *copilli* o gorro cónico, con o sin su banda base, el *apenacayotl* o arreglo de plumas y una serie de símbolos que pueden superponerse a alguno de estos tres elementos (Cuadros 1,2 ,3 y 4).

De todos los atavíos de este personaje, el tocado no es el único trascendente, pero sí es el más representativo, ya que aparece con más frecuencia.

Las preguntas que surgen inmediatamente respecto a este elemento, son las siguientes:

a) ¿Qué función específica cumplen los tocados en Mesoamérica, concretamente éste tan peculiar, en el caso de *Ehécatl Quetzalcóatl*?

b) ¿Qué significado tienen estas "formas determinativas", al decir de Bodo Spranz, que integran este tocado específico?

c) ¿Cuál es el origen de tal representación, y por qué su frecuencia en las representaciones del Posclásico?

Las respuestas a estas preguntas forman parte de un proceso de investigación en cuyo transcurso se pueden aventurar algunas hipótesis.

En principio, debemos tomar en cuenta que el tocado referido es principalmente una representación típica del Posclásico, pero no se sabe a ciencia cierta cuándo, cómo y dónde surge, así como el resto de sus atavíos. Este tipo de atuendo es común en Mesoamérica desde el período Formativo, y posiblemente estaba relacionado con la entronización de distintas jerarquías, la continuación de linajes o el sacerdocio.

Sobre el particular, López Austin, López Luján y Sugiyama,³³ realizan una serie de apreciaciones sobre el tocado de *Quetzalcóatl* en el Clásico, que nos permite extrapolar algunas hipótesis sobre el significado del tocado en cuestión en el Posclásico.³⁴ Estos autores realizan una serie de suposiciones, sobre dos aspectos respecto a este tocado, que vale la pena considerar en este trabajo.

Primeramente, afirman que el tocado, representa una esencia específica proveniente del mundo sagrado, una "carga", es decir:

La esencia de los seres del mundo de los hombres se concebía como una carga interna e invisible. Hasta donde las fuentes documentadas permiten precisarlo, la esencia era una sustancia surgida del mundo de los dioses. En cada ser existía una combinación, al menos de tres tipos de esencia: la de su clase, la de su individualidad, y la que cotidianamente llegaba a él

³³ Alfredo López Austin, Leonardo López Luján y Saburo Sugiyama, "El Templo de Quetzalcoatl en Teotihuacan. Su posible significado", en *Anales del IIE* nro.62, 34-35.

³⁴ De acuerdo con lo establecido en este estudio, la escultura que hasta no hace mucho tiempo se interpretaba como cabeza del "Dios de la Lluvia" o "Deidad del moño en el tocado, no es la cabeza de un personaje, sino "un tocado complejo", que la serpiente misma lleva sobre su cuerpo. Esta hipótesis parece confirmarse por la presencia constante de este tocado en varias serpientes representadas en los murales de Teotihuacan. (Figuras 6A y 7A).

en forma de fuerza divina- tiempo- destino, procedente del mundo de los dioses e irradiada por el Sol sobre la superficie terrestre.³⁵

Por otro lado, en el artículo se identifica este presunto tocado con una forma singular de representar el "tocado calendárico".³⁶

Las afirmaciones de dichos autores, como se verá, tienen una gran importancia para el desarrollo de esta investigación. Varios elementos que éstos relacionan con la "carga tiempo- destino" en el Clásico, son aparentemente comunes en las representaciones pictográficas de Ehécatl *Quetzalcóatl* en el Posclásico, o por lo menos son factibles de ser relacionadas.

Concretamente, podemos mencionar:

a) al gorro cónico posclásico (*copilli*), que puede presentar semejanzas con símbolos calendáricos del Clásico,

³⁵ *Ibid.*, 38-39. En el caso de *Quetzalcóatl*, esta "carga" estaría relacionada con lo que los autores definen en el mismo artículo como "el complejo significativo turquesa-tiempo-lluvia-tocado-poder". Respecto a la trascendencia de este tocado, es importante tener en cuenta las afirmaciones que realiza Joralemon sobre los personajes en los Tronos reales de La Venta, con un tocado similar al *copilli*, posiblemente señalando la relación entre el poder político y el Dragón Olmeca.

³⁶ Al referirse a éste, dicen los autores:

(*Quetzalcóatl*)... carga sobre su cuerpo un signo calendárico. Pero no es necesariamente su propio signo calendárico, pues en otras representaciones la serpiente emplumada porta un tocado con elementos claramente distintos a los de los de la Pirámide de *Quetzalcóatl*. (Figuras 6A y 7A)

Respecto a su superficie:

...está recubierta por piezas cuadrangulares, tiene dos anillos sobre la frente y un moño (un lazo anudado) en la parte superior. *Ibid.*, 40

b) los "anillos sobre la frente", que pueden estar relacionados con los anillos presentes en algunas bandas base aquí analizadas,

c) el "moño", que tal vez tenga alguna relación con la banda base, que denominamos en este trabajo como "banda base de moño", o

d) los elementos simbólicos del "complejo manta", con los símbolos presentes en los tocados de *Ehécatl Quetzalcóatl* en los períodos Posclásico y colonial. (Figura 8A)

e) La corona de plumas representada tras la cabeza de la serpiente emplumada, como posible origen de los tocados de pluma.

En el trabajo de investigación realizado, se observa cómo en las distintas fuentes analizadas existen varios tipos de tocados asociados con *Ehécatl Quetzalcóatl*, los que posiblemente estén relacionados con los conceptos mencionados.

En este sentido hemos organizado el estudio de las distintas representaciones de los tocados de *Ehécatl Quetzalcóatl* de la siguiente manera:

a) Por un lado, se estudiará el componente del tocado que aparece con más frecuencia. Es decir, el que prácticamente define a este personaje: el *copilli*, en sus diversas formas de representación.

b) La banda base, como un elemento que complementa este tocado en particular, así como lo que hemos definido como "moño", que acompaña a estos elementos en varias imágenes.

- c) El *apenacayotl* o arreglo de plumas, y
- d) Los elementos simbólicos que acompañan a estos atavíos en muchas oportunidades.

V. Fuentes pictográficas escogidas

Antes de comenzar el análisis, es necesario hacer algunas aclaraciones sobre las fuentes pictográficas y manuscritas escogidas para realizar este trabajo. Esto, en el entendido de que la región geográfica de donde son originarias, así como el período histórico en que fueron realizadas, puede ser de gran importancia para determinar las características de las "formas" analizadas, así como su función.

El corpus de las representaciones escogidas sobre *Ehécatl Quetzalcóatl* pertenece a las siguientes fuentes:

a) Los códices mixtecos:

En este grupo se ubican por ejemplo el *Códice Nuttall*, *Vindobonensis*, *Selden*, *Colombino*, *Bodley* y *Becker*, que se caracterizan por tener una intención histórico narrativa. En ellos se relata la fundación de ciudades, el auge de tal o cual linaje, el surgimiento y desarrollo de una población, hazañas de personajes, etc. Ahí *Ehécatl Quetzalcóatl* es conocido como 9 Viento³⁷ (Figura 4A), y está asociado con el origen y evolución de estos procesos así como con la legitimación de los mismos. Él inicia el fuego nuevo, legitima una unión matrimonial o una conquista territorial y

³⁷ La identificación de *Ehécatl Quetzalcóatl* con 9 Viento, es una afirmación de Nicholson, discutida aún por algunos autores. En este trabajo es tomada en cuenta, dada la incuestionable semejanza (por lo menos respecto a los atavíos) que existe entre ambos personajes.

se menciona, como en el *Vindobonensis*, el día en que nació y/o se introdujo en el mundo humano.

b) Los códices del llamado "Grupo Borgia":

Si bien es cierto que estos no presentan una armonía estilística como la del primer grupo, la temática que abordan y su forma de representarla es similar. En ellos *Ehécatl Quetzalcóatl* parece no estar inmerso, a decir de Eliade, en un "tiempo humano o profano", sino en un tiempo que lo trasciende y lo rige.

En efecto, no existe ninguna referencia a época o lugar específico, como en el grupo anterior, por lo que se deduce que los códices pertenecientes a este grupo tienen un carácter marcadamente religioso o mántico-ritual. Posiblemente señalan los distintos momentos, de lo que podríamos denominar "presente eterno"³⁸ en donde invariablemente los sucesos se repiten en ciclos, y en todos ellos *Ehécatl Quetzalcóatl*, como otros dioses, se presenta como el guardián de los nacimientos ocurridos en determinados días del *Tonalpohualli*, como Señor de alguno de los 20 días o como deidad influyente en los días aciagos, etc. (Figura 3A). Terminado el ciclo del *Tonalpohualli*, estas cualidades volvían a repetirse en la fecha señalada, luego de 260 días.

En el *Borgia* también se observa una narración pictográfica, a la que Seler denominó el "Viaje de Venus por el inframundo" y Anders y Jansen como "Los nueve ritos de

³⁸ Mircea Eliade, *El Mito del Eterno Retorno*

la luz, la vida y el maíz". En dicha narración, casi sin temor a equivocaciones, puede afirmarse que el protagonista es *Ehécatl Quetzalcóatl*, asociado con procesos cósmicos (ya sea el comportamiento de Venus o de la tierra- representados en este caso en las etapas del cultivo y cosecha del maíz-). Pero en consecuencia con las características de este tipo de códices, no existe una referencia clara a episodios históricos concretos o, dicho de otra manera, al "tiempo humano".³⁹

c) Los documentos pertenecientes al período colonial: Estos muestran también un rico repertorio de representaciones de *Ehécatl Quetzalcóatl*, y tienen la particularidad, en algunos casos (*Telleriano Remensis*, *Borbónico*, *Vaticano Latino* por ejemplo), de presentar características de los dos grupos anteriores. Es decir, por un lado, aspectos mántico-religiosos y, por otro, narraciones históricas, que aportan valiosísima información para interpretarlos.

En el caso del *Códice Telleriano Remensis* y el *Códice Borbónico*, en la parte del *Tonalpoualli* se nos muestra con una indumentaria que presenta una serie de variantes respecto a los grupos anteriores, lo que tal vez explique cierto cambio en la forma de representación del mismo, y/o diferencias en las prácticas de culto.

En el caso del *Magliabecchiano*, *Tudela* y el *Florentino*, *Ehécatl Quetzalcóatl* es presentado como objeto de culto en

³⁹ Mircea Eliade, *El Mito del Eterno Retorno*, 29-41.

Estas apreciaciones marcan una diferencia importante a la hora de considerar a *Ehécatl Quetzalcóatl*, ya que los atributos del mismo pueden querer representar conceptos distintos en el tiempo "humano" y el "mítico".

las fiestas y celebraciones en su honor, como una influencia en la vida cotidiana de los habitantes de Nueva España, y muchas veces como sacerdote del dios.⁴⁰

En el caso de las láminas presentes en el Atlas de Durán, éstas adquieren importancia por ser un relato contemporáneo sobre el culto a *Ehécatl Quetzalcóatl* en Cholula, posible lugar de origen del *Códice Borgia*, lo que puede dar luz sobre la evolución del culto a esta deidad (Figura 1A).

⁴⁰ La forma de presentar al personaje de manera explícita como sacerdote, es propia de estos códices.

FIGURA 1 A:
 IMÁGENES DE
 EHÉCATL
 QUETZALCÓATL
 EN LOS CODICES
 COLONIALES.



Códice Borbónico, p. 32.



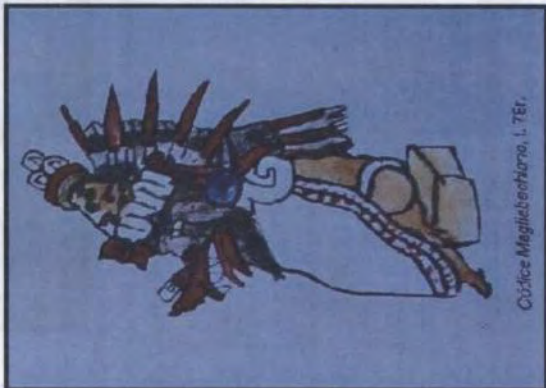
Diego Durán, *Historia de los Indias...*, 1989, t.II, p. 35f.



Códice Vaticano A, f. 58r.



Códice Magliabechiano, f. 83r.



Códice Magliabechiano, l. 7Er.



Códice Vaticano A, lam. 27, an Kingsborough, 1830.



FIGURA 2A: C. FLORENTINO



FIGURA 3A: C. BORGIA, P. 19



FIGURA 4A:
C. VINDOBONENSIS, P. 48

FIGURA 2A: BORGIA, MANUSCRITTO DI CINCIA FLORENTINO



a) Cabeza colosal nro. 1, La Venta



b) Erasero del Templo X, Monte Alban, MRA.



d) Cabezas aisladas de los 9 dioses de la noche en el Tonalamatl del C. Telleriano Remensis.



c) "Personaje con emblema de la Serpiente Emplumada", en una vasija teotihuacana. Dibujo basado en Sejourné-Florescano, *Quetzalcoatl y los mitos creadores... 65.*



e) Representación de cabezas aisladas en el Tonalamatl del C. Cospi.



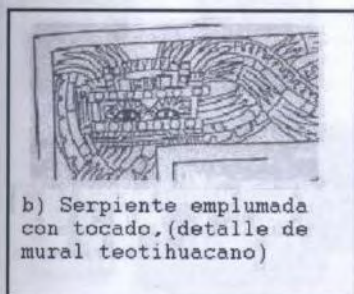
FIGURA 5A: DISTINTAS REPRESENTACIONES DE CABEZAS AISLADAS



FIGURA 6A: ESCULTURAS DE LA ESCALINATA DEL TEMPLO DE QUETZALCÓATL. (DETALLE)



a) Serpiente emplumada con tocado (Zacuala)



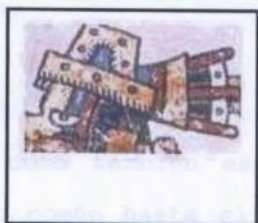
b) Serpiente emplumada con tocado, (detalle de mural teotihuacano)



c) Serpiente emplumada con collar de petalos", (vasija teotihuacana).

FIGURA 7A: POSIBLES TOCADOS CALENDÁRICOS SOBRE EL CUERPO DE SERPIENTES EPLUMADAS

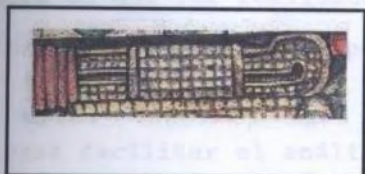
a)



b)



c)



d)



FIGURA 8A : CONCORDANCIAS

CAPÍTULO II:

EL COPILLI DE EHÉCATL QUETZALCÓATL

I. Las formas del *copilli*⁴¹

El *copilli* o gorro cónico, como también es mencionado por algunos autores, es un atavío común hasta el día de hoy en la huasteca.

Ya Seler sugería, en sus comentarios al *Códice Borgia*, el origen huasteco de los atavíos de *Ehécatl Quetzalcóatl*, en donde el más característico era este *copilli*. Si consideramos todos los códices mencionados en el capítulo anterior, se puede observar como el *copilli* sufre ciertas transformaciones, dependiendo del grupo al que pertenece o la época en que fue realizado. En los cuadros 1 y 2 se pueden ver los *copillis* que hemos podido registrar en esta búsqueda.

Para facilitar el análisis de este particular atavío, lo hemos organizado en los siguientes grupos:

⁴¹ En el *diccionario de la lengua náhuatl* de Rémi Siméon, el término *copilli* significa (de acuerdo a una definición de Clavijero) "corona parecida a una mitra que servía para la coronación de los reyes" (como se verá, esta definición puede aplicarse a alguno de los ejemplos analizados en este capítulo). Sin embargo en la bibliografía referente al tema a partir de E. Seler, éste adquiere un significado más definido. Para este autor, *copilli* es el "gorro cónico huasteca de dos colores" (*Comentarios al Códice Borgia*, 225). Otra definición relacionada a ésta última, es la que usa Alfonso Caso cuando dice que Ehécatl, "en la cabeza lleva un gorro cónico de piel de tigre, llamado *ocelocopilli*. (*El pueblo del sol*, 35). En autores más recientes puede observarse también una inclinación a restringir el uso del término a éste particular atavío. Anders, Jansen y Reyes, por ejemplo, lo usan sistemáticamente en la descripción de los tocados de los dioses, presentes en lo que llaman los "Ritos de los Manojos" del *Códice Féjérvary Mayer* (*El libro de Tezcatlipoca, Señor del tiempo*, 214-218).

- a) Los *copillis* característicos, observados en los códices del llamado Grupo Borgia y los mixtecos, donde la parte superior del mismo se divide en dos campos de color.
- b) Los *copillis* presentes también en estos dos grupos, donde el *copilli* adopta la forma del ya mencionado "tocado calendárico".
- c) Los *copillis* presentes en los códices coloniales conocidos como "ocelocopilli".
- d) por último, el *copilli* tipo "mitra", presente en el *Atlas de Durán* y el *Códice Vaticano Latino*.

A) El copilli con dos campos de color

Dentro de los códices mesoamericanos es sin duda el *Borgia* el que presenta más variedad de imágenes de *Ehécatl-Quetzalcóatl* y, por ende, de sus tocados. Pero aun dentro de esta "forma" de *copilli*, es también donde se presentan los diseños más originales y, tal vez, donde se ve con mayor claridad lo que señala Spranz, cuando dice que a veces... "hay formas de tocado que aparecen como adorno de la nuca..."⁴² (Figura 1B)

Esto es evidente en el código de colores utilizado en este código, tanto en el arreglo de plumas como en el diseño de *copilli* más característico, es decir: negro, "gris", rojo y blanco.

En el caso del *copilli*, se ve integrado por dos campos: uno uniformemente rojo; y el otro, negro con finas barras

⁴² Bodo Spranz, *Ibid.*, 24-25.

grises en su interior, y en medio de ambos lo que E. Seler llama un "ojo estelar" (Figura 1B y cuadro 1).

En el caso del arreglo de plumas se observa una sucesión de zonas negras, bordeadas por barras de color gris, con esos posibles "ojos estelares" en su interior, separados unos de otros por unas bandas rojas alargadas.

Al ver esta persistencia, en la alternancia de dichos colores, con sus matices grises y los ojos estelares, surge inmediatamente la asociación con una imagen presente en la página 31 de este códice (Figura 2B), en donde se observa una enorme circunferencia, al centro de la página, rodeada de una alternancia de las zonas negras y rojas, similar también al arreglo de plumas con los ojos estelares correspondientes.

Únicamente en este códice estas referencias están presentes, tanto en el *copilli*, como en el arreglo de plumas. En los otros sólo se puede observar en el *apenacayotl*.⁴³

Para Seler, como se ha señalado, el *copilli* y el resto de los atavíos de este dios son de origen huasteco,⁴⁴ lo que explicaría de alguna manera que:

⁴³ Como se verá más adelante en esta investigación, este código de colores y esta forma de representación, tal vez sean una referencia a la transformación operada en el "TILLAN TLAPALLAN, EL QUEMADERO", el lugar donde Quetzalcóatl se incinera y se transforma en Venus. Teniendo en cuenta estas apreciaciones, no parece ilógico pensar que en el caso de este códice exista la referencia a esta transformación, no sólo en el arreglo de plumas (como en los otros códices), sino también en el *copilli*. Queda planteado aquí una primera aproximación al tema. Esta relación, sobre todo en el *Borgia*, entre estos dos colores y la referencia al *Tillan Tlapalan*, será estudiada con mayor detenimiento en el apartado referente a al arreglo de plumas y los posibles significados iconográficos de colores y símbolos.

⁴⁴ . "Quetzalcoatl está provisto de las insignias propias del dios del viento -el gorro cónico huasteca de dos colores, *copilli*, el pectoral en forma de espiral labrado de un caracol, etc.", pág.225, Seler, *Comentarios al Códice Borgia*. Sobre el origen huasteco de los atavíos de Ehécatl, ver el apéndice respectivo.

"[con]...sus dos divisiones yuxtapuestas y con sus contrastes colorísticos (negro y rojo), alude a los colores de los dioses del pulque, al beber este líquido y, finalmente, al concepto de lo pecaminoso...".⁴⁵

Esta apreciación de Seler no deja de ser interesante, pero presenta el defecto de que solo podría aplicarse al caso del *Códice Borgia*. Este modelo, en su aspecto "formal", se repite en los otros códices de este grupo y en los mixtecos, pero usando otro código de colores (Cuadro 1).

Por ejemplo, se puede observar a *Ehécatl Quetzalcóatl* con su *copilli* mitad rojo y mitad blanco, en el caso del *Códice Vaticano*, o el *Códice Laud* (Figura 3B); azul y rojo en el caso de los códices *Vaticano*, *Féjérvary Mayer*, *Laud* y los códices mixtecos como vemos en las figuras 4B, 5B, 6B y 7B y; rojo y café, en los códices mixtecos (Figura 8B).

De esta manera puede afirmarse que:

- a) Existe un primer tipo de *copilli*, integrado por dos campos de color, que se observa tanto en los códices del grupo Borgia, como en los códices mixtecos.

⁴⁵ E. Seler, *Comentarios al Código Borgia*, vol.3, 15.

Según Manuel Toussaint:

"...[Los huastecos]de allí (Pantlan [Panuco]) emigraron al interior del país y llegaron a un sitio llamado Popozonaltépetl y allí tuvo lugar el descubrimiento del Pulque por una mujer que luego fue deificada...Mayáhuel... " "... y el que halló primero las raíces que echan miel se llamaba Pantécatl..."", en *La conquista del Panuco*,138

Sobre todo en los relatos de *Quetzalcóatl*, se hace referencia muchas veces al aspecto pecaminoso de esta bebida. Al respecto dice Sahagún que:

"...Hubo un cuexteco que era caudillo y Señor de la Cuexteca que bebió 5 tazas de vino con las cuales perdió el juicio y estando sin él echó por allí, sus maxtles, descubriendo sus vergüenzas, de lo cual los dichos inventores del vino, corrieron y afrentándose mucho, se juntaron todos para castigarle, empero, como lo supo el cuexteco, de pura vergüenza se fue huyendo de ellos con todos sus vasallos y todos los demás que entendían su lenguaje y fueronse a Panotlan de donde ellos habían venido ...y llegando al puerto no pudieron ir, por lo cual allí poblaron", *Ibid.*28.

b) Sólo el *Borgia* presenta un ojo estelar en el centro, y la regularidad de que los dos colores que siempre aparecen son rojo y negro, con matización a veces de bandas grises en su interior.

c) Tanto en el *Fejérváry Mayer* como en el *Laud*, estos colores son sustituidos por el rojo y el azul.

d) En el caso del *Vaticano*, aparecen los tipos mencionados anteriormente, rojo-negro y rojo-azul, pero en algunas ocasiones este tipo de *copilli* muestra también los colores blanco y rojo.

e) Por último, en los códices mixtecos se presenta con los colores azul y rojo o azul con anaranjado o café claro.

Estas diferencias pueden indicar que, a pesar de tener una estructura similar, estamos en presencia de distintos *copillis*, relacionados con diferentes actividades, atribuciones o ceremonias de esta deidad; o que en diferentes zonas un mismo significado o el mismo simbolismo sea expresado con diferentes colores. El significado de los colores es diferente en distintas regiones de Mesoamérica (por ejemplo, en lo referente a los rumbos cósmicos).⁴⁶

Por último otro diseño de *copilli* que se ubicaría en este grupo, pero que destaca por su singularidad, es el de la página 73 del *Códice Borgia* (Figura 9B).⁴⁷ En este caso los

⁴⁶ La explicación a estas diferencias puede encontrar una respuesta razonable en el concepto de grupo politético, desarrollado por López Austin y López Luján en *Mito y Realidad de Zuyua* analizado en las interpretaciones iconográficas realizadas al final del presente capítulo.

⁴⁷ Tanto en el *Borgia* como en el *Vaticano* puede observarse dos veces la imagen conocida como *Yohualli*, es decir *Ehécatl Quetzalcóatl* pegado por la espalda con *Mictlantecuhtli*. Esta imagen puede interpretarse a primera vista como la

colores son rojo y azul, pero en este último campo presenta una cruz blanca.⁴⁸

B) El copilli "calendárico"

Lo nombramos de esta manera, dada la posible semejanza del mismo con el signo calendárico común en el Clásico, al que A. Caso llamó *miotli*, o inclusive con el signo calendárico presente en los mismos códices mixtecos. (Figura 10B).

Este segundo tipo de *copilli* aparece asociado a *Ehécatl Quetzalcóatl* sólo en dos ocasiones. En el *Códice Laud*, respetando los colores azul y rojo ya mencionados y en el caso los códices mixtecos tales como el *Nuttall* y el *Vindobonensis*, con un color café uniforme, a veces con manchas circulares cuidadosamente ordenadas, que se asemeja a la piel del ocelote (ver cuadro 1).⁴⁹

intención de establecer la connivencia entre la vida y la muerte ("El dios de la vida y el dios de la muerte" según Seler, 137-40). Anders y Jansen sostienen que estas imágenes representan la primera aparición de *Quetzalcóatl* y *Mictlantecuhtli* como dioses "protectores" de los días y, en la segunda aparición, como "protectores" de las treceñas, en ambos códices.

⁴⁸ La pregunta que surge en lo que refiere a este trabajo, es: ¿Qué podría significar dicha cruz, y por qué aparece justamente en el campo azul?, campo que, como se señaló anteriormente, es propio de los códices *Fejérváry Mayer*, *Laud*, *Vaticano* y, en algunos casos, también en los mixtecos, pero no es propio del *Borgia*. Respecto a la cruz, es interesante tomar en cuenta las afirmaciones de Anders y Jansen en su interpretación de la cruz de la pág. 1 del *Fejérváry Mayer* (Figura 11B). Según los autores este signo:

...caracteriza al templo oscuro de la diosa *Cihuacoatl*, el *Tillan*, y la cruz blanca sobre fondo negro, "aparece asociada con deidades de la muerte". Por otro lado señalan que en la escritura maya hay un jeroglífico muy similar, que indica la terminación de un ciclo y se utiliza como el signo cero, a la vez "que encontramos un símbolo cruciforme para significar al Sol...". Anders y Jansen, *El libro negro de Tezcatlipoca, interpretación del código Fejérváry Mayer*, 150-151.

⁴⁹ Es interesante ver como en el *Rollo Selden* es representada una imagen de *Ehécatl Quetzalcóatl*, con un *copilli* sin colores asignados, pero que tiene una serie de puntos que asemejan la piel de ocelote, un triángulo en su interior que lo acercaría a esta definición de "copilli calendárico", y al mismo tiempo parece

En el caso de una famosa joya mixteca encontrada en Monte Albán (Figura 12B), se observa cómo el *copilli* de *Ehécatl Quetzalcóatl* es una adaptación del símbolo del año presente en los códices mixtecos, lo que podría explicar de alguna manera esta forma peculiar, a pesar de que la misma no es común en la iconografía mesoamericana.

En el *Códice Laud*, puede verse un tipo de *copilli* que parece estar representando el símbolo del año mixteco, aunque de una manera tal vez "más sintética" que la observada en la joya mixteca (Figura 10B). También puede verse este raro *copilli* en el *Códice Vaticano* aunque en la imagen de *Xolotl* (Figura 13B).

En la ya mencionada página 48 del *Códice Vindobonensis* (Figura 4A, figura 10B y cuadro 1), se observan una serie de tocados, que representan todas las atribuciones de 9 Viento *Quetzalcóatl*.

Cuando aparece el tocado con *copilli* es representado como un cono trunco de piel de jaguar, lo que nos hace recordar al que llamamos *ocelocopilli* en los códices coloniales, con la forma aquí descrita. Cabe destacar que en este código este tipo de *ocelocopilli* es el que aparece en forma más frecuente.

Como se ve, esta parte del *copilli* se presenta con un pequeño cono celeste en su interior, también en forma de un pequeño cono trunco concéntrico al primero.

tener representados los dos campos señalados en el tipo de *copilli* analizado anteriormente (Figura 14B).

En síntesis, este peculiar tocado guarda relación en su textura con el *ocelocopilli*, característico de los códices coloniales y con la forma calendárica que aquí describimos (Cuadros 1 y 2).

C) *El ocelocopilli*

Sin lugar a dudas, el *copilli* más común que se observa en los códices, es el de piel de jaguar u *ocelocopilli*.⁵⁰ Se encuentra sobre todo en los códices coloniales (también como vimos de manera diferente en los mixtecos). El elemento a partir del cual se define el *ocelocopilli*, por varios autores, es la presencia de la textura de piel de jaguar en su diseño.

En el caso de los códices coloniales escogidos, puede observarse que el más común (Cuadro 2 y figura 1A), presente en códices como el *Borbónico*, *Magliabeciano*, *Telleriano Remensis* y *Tudela*, se caracteriza por su forma de señalar las manchas de la piel de ocelote, aunque también se observan otros donde esta piel se representa "lisa" como en algunos casos en los códices *Telleriano* y *Vaticano Latino*.

Algunas de las características principales de este modelo son las siguientes (Cuadro 2):

a) La forma del cono parece más alargada en la parte superior que en los códices prehispánicos, y es representada con una intención más naturalista.

⁵⁰ Selser, *Ibid.* 178.

b) Generalmente presenta un elemento que corona el *ocelocopilli*, integrado por una "borla azul" que remata el *copilli* y, encima de éste, una figura de color rojo (en el caso del *Códice Borbónico*), o naranja (el caso del *Códice Telleriano*), con una franja blanca surcada por pequeñas rayas negras, en su parte superior. Sobre esta figura se ve lo que tal vez sea un lazo, lo que le da a toda la figura representada en la parte superior del *copilli*, la apariencia de un pendón.

c) En el caso del *Magliabeciano*, este lazo es sustituido por tres, y los colores de la figura encima de la mencionada "borla azul", varían.

d) Otra particularidad de los *copillis* presentes en los códices coloniales es, como se mencionó anteriormente, que son representados muchas veces con colores que asemejan la piel de ocelote pero sin sus manchas correspondientes.⁵¹

e) En el *Florentino*, por último, aparece la representación de Ehécatl Quetzalcóatl, con un *copilli* de color anaranjado café, pero que en nada se parece a los mencionados anteriormente. En efecto, su forma cónica no es tal y aparece un tanto más abombada, no presenta las manchas de piel de jaguar y se corona con una suerte de "plumón de sacrificio" (como se observa en los códices prehispánicos), y un penacho de plumas de quetzal (Figura 1A).⁵²

⁵¹ A pesar de caracterizarlo como *ocelocopilli* cabe preguntarse si no será algún tipo de piel diferente a la del ocelote.

⁵² La ubicación de este *copilli* en esta sección responde más a su contemporaneidad con los otros, que a su familiaridad estilística o de forma.

La pregunta que surge al ver todos estos ejemplos es: ¿por qué muestran elementos tan diferentes a los presentes en los *copillis* prehispánicos: su forma particular y el pendón en la parte superior?⁵³

D) el copilli "tipo mitra"

Por último debe hacerse mención a un aparente "gorro cónico" que notoriamente se aparta en su forma y confección de los anteriormente descritos.

En el caso de la *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme* de Durán, aparece en las estampas anexas que ilustran su libro,⁵⁴ una imagen del "ídolo de palo" (Cuadro 2). Presenta un tocado que aparentemente en nada se asemeja a ninguno de los anteriores. Según el cronista, se trata de "una mitra de papel puntiagudo pintada de negro, blanco y colorado".⁵⁵ En el caso del *Códice Vaticano*

⁵³ La respuesta a esta pregunta será abordada en la segunda parte de este capítulo.

⁵⁴ Durán, *Historia de las Indias de Nueva España y Islas de Tierra firme*, 67. Sobre la confección de esta imagen es importante considerar un comentario de Gonzalo Obregón: "Que los ejecutantes son indígenas lo demuestra el conocimiento que poseen de la indumentaria prehispánica, de las joyas (bezotes, narigueras y *copillis*) que trazan con todo cuidado, pero como cosas a las que están habituados. Son artistas jóvenes, ya educados en el cristianismo, para los cuales los antiguos dioses de sus padres o de sus abuelos no son, como se los enseñaron los misioneros, más que figuras del demonio. Esto lo comprobamos al examinar la representación que hacen de los ídolos, en general **bastante burlesca...**, Gonzalo Obregón, *Los Tlacuilos de Fray Diego Durán*, III.

⁵⁵ *Ibid.*, 62. La descripción de esta "mitra" se asemeja en gran medida a la que hace Sahagún sobre el "gorro de papel negro" utilizado en "Atavió de los dioses representativos de los cerros". En ella narra el proceso de elaboración de cinco "imágenes de los cerros", la última de las cuales "era el llamado *Quetzalcóatl*", sobre la que dice lo siguiente: "Tenía puesto un gorro de papel negro, con remate de pluma de Quetzal. Sus vestidos pintados con hule recortado en ruedos". B. de Sahagún, *Historia General de las cosas de la Nueva España*, 892.

Latino, vemos un tipo de *copilli* que tiene la forma similar a este último, pero guarda ciertas semejanzas con el *ocelocopilli* colonial ya descrito (Cuadro 2).

II. Interpretaciones iconográficas de los elementos descritos

A) Consideraciones generales.

De acuerdo a lo descrito anteriormente, se puede ver que el tocado compuesto por estos tres elementos (es decir *copilli*, banda base y *apenacayotl*), es un atavío característico y definitorio de *Ehécatl Quetzalcóatl*, no obstante las transformaciones que presenta, como se ha tratado de mostrar gráficamente, según la región y/o la época. Ya observando los cuadros, puede advertirse como su forma va cambiando, así como los códigos para su representación.

López Austin y López Lujan manejan un concepto interesante que podría aclarar este fenómeno. Refiriéndose a las diferentes regiones de Mesoamérica donde se encuentra esta presencia de concordancias y contradicciones entre las imágenes por ejemplo de *Quetzalcóatl*, los autores sostienen, que en caso de estudiarse todos los fenómenos semejantes que tuvieron lugar en toda Mesoamérica entre el 900 y el 1500 d.c.:

En ninguna de estas regiones se presentan todos los indicadores urbanos, arquitectónicos, iconográficos, de artefactos, míticos e históricos de una manera

idéntica, ya que [...] estamos ante un grupo politético.⁵⁶

Este fenómeno podría explicar en cierta medida el hecho, de que no podamos ver siempre exactamente en todos los códices el mismo modelo de *copilli*,⁵⁷ (su forma y los mismos códigos de color),⁵⁸ aunque de alguna manera esté siempre identificando a *Ehécatl Quetzalcóatl* de manera reconocible.

Las representaciones de tocados, se observan en toda la historia mesoamericana, desde sus orígenes, lo que hace sugerir a algunos autores diferentes teorías que tratan de demostrar una línea de continuidad de estos tocados desde el Formativo hasta el Posclásico.

Existe una relación muy estrecha entre la presencia del tocado y el poder político- religioso, que es visible en todas las expresiones artísticas mesoamericanas desde sus albores, en donde es este elemento el que determina o identifica la jerarquía de un personaje.

Pero ¿qué es un tocado, y qué función cumplía su representación en la cosmovisión mesoamericana?

Como se ha mencionado con anterioridad para las culturas mesoamericanas (como para tantas otras de la

⁵⁶ Es decir:...un grupo de entidades tal que cada entidad posee un gran número de los atributos del grupo, y que cada atributo es compartido por numerosas entidades, mientras que ninguno de ellos es a la vez suficiente y necesario para asegurar su calidad de miembro del grupo.,A.López Austin y L.López Lujan, *Mito y realidad de Zuyuá* (Clarke,1984:31),34.

⁵⁷ Obviamente lo mismo puede aplicarse a todos los elementos del tocado o a cualquier otro atavío.

⁵⁸ Por otra parte cabe preguntarse si sumado a esto el conocimiento de los grabados europeos no tuvo, en el caso de los códices coloniales una influencia decisiva, en el cambio de las representaciones y en lo sobrecargado de sus modelos.

humanidad), la cabeza simboliza, desde el punto de vista jerárquico, la parte más importante del cuerpo, y es por eso que en ella se encuentran generalmente los símbolos de autoridad más notorios.

En el caso de cosmovisión mesoamericana, la creencia en el *tonalli*, le da al tocado una importancia suprema, dado que este último puede estar protegiendo o complementando la identidad, personalidad y fuerza de un personaje.⁵⁹

En cierta medida los tocados jerárquicos mesoamericanos representan antes que todo una protección necesaria para quien tiene en sus manos el destino de toda una comunidad, pero también sus particulares características se expresaban a partir de una serie de símbolos que lo hacían reconocibles para el común de la gente.

Como se dijo al principio de este trabajo, hay razones para pensar que desde el Clásico estos tocados no solo cubren la cabeza y señalan la autoridad de su portador sino que son también elementos independientes, que sustituyen a manera de símbolos, a la deidad en sí⁶⁰. Algo que es lógico si pensamos que estos símbolos, son una expresión gráfica de las sustancias o esencias divinas que la deidad posee. De esta manera es factible interpretar que, las diferencias presentes en los tocados *dentro del mismo diseño*, representen diversas

⁵⁹ Entre los mexicas por ejemplo, era común considerar como peligrosas conductas tan sorprendentes como pasar la mano por encima de la cabeza de una persona, o sentirse desprotegido y muy vulnerable si el cabello era cortado, dado que estas acciones debilitaban el *tonalli* del individuo. Vivre Pilho, *El peinado entre los mexicas. Formas y significados*.45.

⁶⁰ Pasztory, *The Murals of Tepantitla, Teotihuacan* , 121

combinaciones de esencias que esta deidad posee, más allá de la lógica politética ya mencionada.⁶¹

B). Análisis del copilli

Luego de describir los diferentes tipos de *copilli* presentes en los códices, podemos ver que a pesar de sus semejanzas tienen diferencias tales que permiten dividirlos en tres grandes conjuntos: a) *el copilli calendárico*, b) *el copilli de dos colores* y por último c) *el ocelocopilli*, donde se destaca por sobre todo el colonial, como ya fue referido. Puede pensarse que esto es producto de una evolución, sin embargo hay varias muestras de que todos estos diseños eran conocidos en varias regiones y épocas simultáneamente, por varias culturas. Esto hace pensar que su uso era determinado por la situación o ceremonia que está siendo evocada en la imagen, por un lado y por otro, porque cada cultura intenta priorizar algún aspecto de la deidad, o asume como propia alguna sustancia divina que éste posee.

a) El copilli calendárico

En Teotihuacan es representado con frecuencia el tocado llamado *miotli*⁶² (Figura 15 B) que vemos representado en la

⁶¹ Al respecto, ver el "Significado de los atavíos en Mesoamérica", en el capítulo I.

cabeza de los sacerdotes de Atetelco, y también como un elemento independiente en vasijas y caracoles (Figura 16B, imágenes f, a, j, k, l).

Podemos deducir, por esta misma "independencia" en su representación, que el mismo simboliza una "carga o fuerza divina-tiempo destino", es decir una suerte de energía, una "esencia" específica, de la que un dios es portador circunstancial.⁶³

Tomando como ejemplo al *miotli*, podemos ver que desde el Clásico medio este especial tipo de tocado esta relacionado con un complejo conocido como "Turquesa-tiempo-lluvia -poder" (Figura 17B).⁶⁴ Este complejo representa las características de un tipo de tocado que posiblemente tenga sus orígenes iconográficos entre olmecas y zapotecas, y durante más de 2000 años fue variando en su representación en las diferentes zonas de Mesoamérica.⁶⁵

Como se observa en las imágenes (Figuras 15B, 16B y 17B) en muchas representaciones teotihuacanas el glifo turquesa esta dentro del *miotli*, y en algunos casos, además (Figura

⁶² Este término acuñado por Seler y utilizado en varias ocasiones por Caso refiere al tocado con valor calendario compuesto por un triangulo y un trapecio que, al igual que lo que hemos demostrado sobre el *copilli* en el clásico, parece no escapar a la dinámica de lo que definimos arriba como "grupo politético".

⁶³ Según López Austin, López Lujan y Sugiyama, la esencia de cada ser humano es una carga interna producto de la combinación de tres tipos de esencias: a) la de la clase social a la que pertenece, b) la que tiene como individuo y c) la que le llega como forma de Fuerza divina tiempo destino irradiada por el sol desde el mundo de los dioses. "El templo de Quetzalcoatl...", 38-39.

⁶⁴ "Es interesante advertir que *xihuitl*, el nombre mexicana del año, también significa turquesa y ,por extensión ,lluvia , ambos debido a su color, que es el de los *tlaloque*, y porque ambas, la turquesa y la lluvia, eran cosas preciosas", *Ibid.*, 37

⁶⁵ Ver: Marcus Winter, OAXACA, *The Archaeological Record*, 20-101, y Alfonso Caso, "Los Calendarios de Xochicalco y Teotihuacan", en *Los calendarios prehispánicos*, 142 -153.

17B), están representadas en la parte inferior unas gotas de agua, definiendo así las tres características que le dan su esencia al poder.

Siguiendo a Caso y a Winter, el signo del año (Figuras 15B y 18B) que surge en el Posclásico (es decir aquél que es representado reiteradamente en los códices mixtecos con la forma de A-O), es seguramente la última fase de abstracción una serie de representaciones que indicaban el año a través de la figura de un tocado.

Al respecto es interesante ver la imagen que presenta Winter⁶⁶ (Figura 18B), donde se observa como el tocado zapoteco con el glifo turquesa, perteneciente a la etapa urbana temprana en Monte Alban(500 a.c. al 250 d.c.) , se transforma en la etapa urbana tardía(250 d.c. al 750 d.c.), en un tocado que parece representar sólo el *trapecio* del **miotli**- con dos prolongaciones a ambos lados del mismo que recuerdan a las formas de plumas presentes en los **miotli** ya analizados(figuras 15B, 16B y 17B)-y abajo una forma cuadrangular que sostiene el trapecio y parece representar la unión de una circunferencia.(La última imagen de esta serie es el ya conocido símbolo del tiempo "A-O" aparecido en el Posclásico en los códices mixtecos).

En este capítulo, el *copilli* de los códices mixtecos fue nombrado como "calendárico" u "ocelocopilli calendárico", en efecto creo que existe una relación entre este tocado

⁶⁶ *Ibíd.*, 50

mixteco y el de la etapa urbana tardía de Monte Alban (Cuadro 3 y figura 18B).

Si se observa con atención vemos la persistencia en ambos de una figura que asemeja los "conos concéntricos" ya mencionados. También se observan similitudes respecto a la parte inferior del tocado calendárico zapoteco y la banda base característica de los *copillis* mixtecos. Dice Alfonso Caso que:

...antes del sistema calendárico azteca, existía en el Valle de Mexico y en otros puntos cercanos de la altiplanicie, un sistema de escritura de numerales, de puntos y de barras, que parece más antiguo que el sistema de puntos que usaban los aztecas, y un sistema glífico que está conectado con la escritura zapoteca, mas que con la azteca, y que alcanzó una amplia distribución...⁶⁷

Creo que es posible sostener que la fusión o por lo menos la convivencia de ambos sistemas pudo haber provocado que fuera justo en los códices mixtecos donde esta forma de *copilli* sobreviviera.

Caso creía, en 1932, que el pectoral de oro de la Tumba 7 de Monte Alban (Figura 12B) representaba la correlación entre el calendario Mixteco y Zapoteco.⁶⁸ Los nombres de los portadores del año entre los zapotecas eran: *viento, venado, hierba y movimiento*, pero los mixtecos a partir de las reformas realizadas por Cinco Cocodrilo (padre de Ocho Venado Garra de Jaguar) comienzan a usar: *caña, pedernal, casa y conejo*.

⁶⁷ A.Caso, "Los calendarios de Teotihuacan y Xochicalco", 143

⁶⁸ A.Caso, "Mixtec writing and Calendar", 958.

Al observar a la izquierda del pectoral la imagen del año 10 Viento día 2 Piedra, y a la derecha el glifo del año con el signo Casa y once puntos, Caso interpretó que estos dos datos establecían la correlación de los dos calendarios, es decir que el año llamado 10 Viento en zapoteco es el equivalente al año llamado 11 Casa en mixteco. La observación del conocido investigador, solo sirve para demostrar por un lado, que una vez cada cuatro años al día *Ehécatl* le corresponde "cargar" el signo del tiempo (que como se ha intentado demostrar es una derivación del llamado *miotli*) y por otro que es justo ese día el que comienza la correlación de los calendarios zapoteco y mixteco.

¿No puede ser ésta una razón para representar a 9 Viento con el viejo tocado calendárico de la etapa urbana tardía de Monte Alban?

La afirmación de que este tocado puede ser considerado como una "carga o fuerza divina-tiempo destino" presente en la iconografía zapoteca, se basa en el hallazgo de una imagen similar en un brasero proveniente de Yagul, que Ignacio Bernal interpreta como la del "Dios Joven del Fuego" (Cuadro 3, imagen b y d).⁶⁹

Profundizando más en esta forma peculiar de tocado calendárico, podemos observar que los dos "conos concéntricos" y las formas laterales nos dan la idea de una mazorca de maíz con sus hojas (Cuadro 3 y figura 18B).

⁶⁹ I. Bernal, *El mundo Olmeca*, Figura 96b

Esto establecería, en caso de ser acertada esta relación, que este signo calendárico sea a su vez una evolución de la representación de la mazorca de maíz en la cabeza de las deidades olmecas con incisión en la frente. De más está decir lo lógico de esta relación teniendo en cuenta que el origen de los calendarios en Mesoamérica está relacionado con el cultivo de esta planta.⁷⁰

De esta manera podría explicarse solamente el origen de lo que llamamos *copilli* calendárico. Para los demás deben considerarse otros elementos.

b) El *copilli* con dos campos de color

Este tipo de *copilli*, como se vio, es el más común en todos los códices de lo que conocemos como horizonte Mixteca - Puebla (en este trabajo los códices del llamado grupo Borgia y los códices mixtecos), no así en los coloniales.

Al ver los *copillis* del *Códice Borgia* parece lógico considerar que los colores rojo y negro se refieren al *Tillan Tlapallan*; como se verá más adelante en el caso del *apenacayotl*. Es decir se trataría de los colores del este y el oeste, de la unión del día y la noche. En los otros códices sin embargo los colores no parecen tener relación con este hecho. ¿Por qué en el *Vaticano B* por ejemplo puede aparecer de blanco y rojo? ¿azul y rojo en el *Laud* y

⁷⁰ A este respecto es importante tener en cuenta los conceptos vertidos por Florescano en el capítulo "La metáfora del grano y la mazorca", de su libro, *Quetzalcoatl y los mitos fundadores de Mesoamerica*, 17-39.

Fejérváry Mayer? o ¿azul y café en los mixtecos? (Figuras 3B a 8B).

Las respuestas posibles pueden ser las siguientes:

a) Tomando en cuenta el fenómeno de los grupos politéticos ya referidos, es probable que, en cada región de la tradición Mixteca Puebla, se relaciona a esta deidad con rumbos cósmicos diferentes que no son necesariamente los que se le asignan en el *Borgia*. De la misma manera, el color correspondiente a cada uno de éstos puede presentar variantes en cada región o época.⁷¹

b) Por otra parte, la existencia de ambos colores representan simplemente la dualidad, tan asociada a esta deidad en varios relatos, que simbolizan de una manera u otra las diferentes sustancias divinas que posee y que distribuye entre la humanidad.⁷²

⁷¹ Para los mayas de Yucatán, existen cuatro dioses (Chac) considerados como hermanos o manifestaciones del mismo dios, en cuatro árboles, en las cuatro direcciones y los distinguieron por medio de cuatro colores: "rojo para el Oriente, blanco para el norte, negro para el poniente y amarillo para el sur..." ,F. Anders, M.Jansen, L Garcia, *El libro de Tezcatlipoca*, 159.

Los cuatro árboles en el *Códice Fejérváry Mayer*, presentan colores diferentes (claramente asociados a los rumbos cósmicos pero en otro contexto): "En el oriente es un árbol de color azul, en el norte es un pochote espinoso también de color azul, en el ponente un huizache blanco, y en el sur un árbol de cacao mitad blanco y mitad azul..." (Anders y Jansen, *Ibid.* 161). Esto indica que la asignación de colores no está asociada a los rumbos cósmicos *strictus sensu*. Otro ejemplo que confirma esta apreciación es que entre los *chortís* el rojo y el negro corresponden al "cielo oscuro del invierno", y el amarillo y el blanco al "cielo claro del verano". De esta manera el rojo y el negro están asociados al sur (solsticio de invierno) y el amarillo y blanco están asociados al norte (solsticio de verano). (Rafael Girard, *Los mayas eternos*, 127-129).

⁷² Según Miguel León Portilla, "se atribuye al sacerdote Quetzalcóatl la formulación de toda una doctrina teológica acerca de *Ometeotl*, el supremo Dios dual. Identificando al dios Quetzalcóatl, como un título que evocaba la sabiduría del Dios dual, el sacerdote Quetzalcóatl, como dice el texto: *Invocaba, hacía su dios a algo / [que está] en el interior del cielo, / A la del faldellín de estrellas, al que hace lucir las cosas; / señora de nuestra carne, señor de nuestra carne; / la que está vestida de negro, el que está vestido de rojo; / la que ofrece suelo [o sostiene en pie] a la tierra, / el que la cubre de algodón. / Y hacia allá dirigía sus voces, / así se sabía, / hacia el Lugar de la*

c) Existe la posibilidad de que, como sostiene Ochoa⁷³, al tener esta deidad su origen en la costa del Golfo, en su representación en algunos códices, se respeta un código de colores que parece hacer alusión a deidades de origen huasteco. En el *Borgia* por ejemplo el código de colores de Ehécatl es compartido por *Mayahuel* y *Pahtecatl*, y en el *Féjerváry Mayer* el *copilli* que estos dioses poseen es el mismo que *Ehécatl* (Figuras 19B y 20B).

d) En el caso del *Borgia*, existen además otros dos elementos que sorprenden por estar presentes únicamente en él: el ojo estelar en el centro de los dos campos de color y en el caso de la página 93 la presencia de una cruz blanca en uno de ellos. El primero posiblemente sea una referencia al ciclo de Venus dado que este como los colores rojo y negro también se relacionan con él en todos los códices (Figura 21B).⁷⁴ La cruz parece estar en relación con los cuatro puntos cardinales, los cuatro árboles sagrados. Pero tanto en Teotihuacan como

Dualidad (Omeyocan),/el de los nueve travesaños,/con que consiste el Cielo."Miguel L. Portilla, *Los antiguos mexicanos*, 36.

⁷³ Dice L.Ochoa: Ehécatl...entre los huastecos, fue dios de la lluvia; en forma coincidente dentro de esta cultura *Tlaloc*, no aparece sino hasta la última parte del postclásico,...por lo que antes de su introducción en la huasteca pudo haber sido sustituido por el primero. Reemplazos de ese orden los hubo en otras culturas mesoamericanas, pero no por que no se aceptara tal o cual deidad, sino porque simplemente su culto o no existía o no se había difundido. Pienso en Veracruz Central, el área maya o Oaxaca. Fundamento esta hipótesis para la huasteca en el hecho de que antes, de las conquistas mexicanas no se hicieron representaciones de *Tlaloc*, *Xipe* o de *Xilonen*...; por lo que no creo aventurado sugerir que ellos hayan sido los introductores de dichas deidades, *Historia prehispánica de la Huasteca*, 145.

⁷⁴ En el caso de este código, parece que el *copilli* repitiera o reforzara el diseño del *apenacayotl*, por tal razón las afirmaciones que se realizan en este trabajo respecto a este último, podrían aplicarse también a este diseño de *copilli*.

entre los mayas, este elemento representa el final de un ciclo, lo que parece coherente teniendo en cuenta que aparece justo en la imagen del *Yohualli*, es decir la representación de *Ehécatl* (dios del viento, de la vida) unido por la espalda a *Mictlantecuhtli* (dios de la muerte y el inframundo).

c) El ocelocopilli

En este trabajo, se ha definido como *ocelocopilli*, a aquel que muestra expresamente la textura de la piel de jaguar en su diseño. Por un lado están aquellos que aparecen en los códices mixtecos, generalmente asociados con la forma de *copilli* calendárico analizado al principio (Cuadros 1 y 2), y por otro los que aparecen en los códices coloniales donde esta textura aparece relacionada con un diseño diferente en varios aspectos.

Las diferencias del *copilli* colonial respecto a los prehispánicos radican sobre todo en su forma más alargada, la presencia de las borlas en su extremo, y la representación expresa de su banda base fuera del cuerpo del mismo.

Las razones de esta representación pueden responder a varios factores:

a) La influencia de los conceptos estéticos traídos por los conquistadores hizo que los criterios de representación de los artesanos del primer periodo colonial se apartaran radicalmente de los patrones estilísticos Mixteca Puebla, fenómeno observable por ejemplo, en el intento por tratar de

sugerir muchas veces cierta idea de volumen en el *copilli* (Cuadros 1 y 2).

b) Esta afirmación explicaría el cambio estilístico pero no el iconográfico. Si es cierto que desde el punto de vista estilístico las diferencias son muy notorias, éstas no explican la aparición de las borlas mencionadas en el extremo superior del *copilli*, ni la abrumadora representación de símbolos en la banda base, que jamás aparecen en los códices posclásicos. Es posible que para los pueblos del valle central, las sustancias divinas más importantes que representa esta deidad no sean ni el tiempo (como en el caso de los códices mixtecos), ni su relación con las deidades húmedas y oscuras relacionadas con el pulque-*Pahtecatl*, *Mayauel*, *Meztli*- (como en el caso de los códices del llamado Grupo Borgia).

Según Hasso Von Winning, entre los teotihuacanos, existía un tocado de borlas de pluma que era la insignia de los representantes de la metrópolis en tierras foráneas, y cuando las borlas son específicamente tres, estaría representando a los jefes militares.⁷⁵ Si se observa con atención se verá que la mayor parte de las veces en los códices coloniales, las borlas que se presentan en el extremo del *copilli* son una o tres. ¿No indicará esto cierta reminiscencia teotihuacana donde el elemento más importante de adoración, según Florescano, es el Estado?

⁷⁵ Hasso Von Winning, "La cerámica de Rio Blanco", 20.

La respuesta a esta pregunta puede encontrarse en la hipótesis que plantea Jiménez Moreno en su artículo "El enigma de los olmecas". Según este autor:

... la historia precortesiana de Mexico puede dividirse en dos grandes períodos : el primero en que predominan las influencias costeñas u *olmeca-nonoalca*, el cual termina con Teotihuacan y el Tajin; y el segundo que se inaugura con el imperio de Tula a partir del cual prevalecen influencias alteñas o *chichimecas* .⁷⁶

De esta manera, las diferencias iconográficas entre los dos primeros tipos de *copilli* y el *copilli* colonial pueden explicarse por los símbolos considerados prioritarios para ambas tradiciones.

⁷⁶ Wigberto Jiménez Moreno, *El enigma de los olmecas*.

En este artículo el autor sostiene que:

... así como en el término *chichimeca* hay un sentido muy lato según el cual se aplica a pueblos oriundos de la altiplanicie - muchos de los cuales habían llevado vida nomádica o seminomádica, ya sea constante o transitoriamente- así también los vocablos *olmeca* o *nonoalca*, en su sentido más amplio, sirvieron, sin duda , para designar a la antigua población de la costa atlántica: huastecos y totonacas, nahuas antiguos, *nonoalcas* de Zongolica,.. mixtecos de la Mixtequilla, Cozamaloapan y Mixtlan; mije-popolucas, chinantecos y zapotecos nororientales y aun los mayas.122-123

CUADRO 1 : COPILLAS DEL POSCLÁSICO

BORGIA	VATICANO B	FEJERVARY MAYER	LAUD	NUTTAL	VINDOBONENSIS	R. SELDEN
 P.56	 P.13	 P.24	 P.5	 P.46	 P.48	 P.4
 P.16	 P.14	 P.14	 P.32	 P.18	 P.24	 P.2
 P.19			 P.23		 P.24	 P.12
			 P.7		 P.30	 P.10

* Lo incluimos aquí por sus semejanzas con los códices mixtecos.

CUADRO 2: COPILLIS COLONIALES

<p>TELLERIANO REMNENSIS</p>		<p>P. 8 V</p>	<p>TUDELA</p>		<p>P. 42</p>	<p>BORBÓNICO</p>		<p>P. 34</p>		<p>P. 22</p>	<p>MAGLIABECCI</p>		<p>P. 61</p>		<p>P. 78 R.</p>	<p>VATICANO LATINO</p>		<p>P. 14</p>		<p>P. 58V.</p>		<p>P. 15V</p>	<p>FLORENTINO</p>		<p>P. 10 V</p>		<p>ATLAS DE DURAN</p>
---------------------------------	--	---------------	---------------	--	--------------	------------------	--	--------------	--	--------------	--------------------	--	--------------	--	-----------------	----------------------------	--	--------------	--	----------------	--	---------------	-------------------	--	----------------	--	-----------------------



a



b



c



d



e



f



g



h



i



P. 9



P. 16



P. 19



P. 22



P. 40



P. 56

FIGURA 1B: COPILLIS DEL C.BORGIA



FIGURA 2B:
C. BORGIA,
P. 30



Cod. Vaticano p.31



Cod. Vaticano p.87



Cod. Laud p.7

FIGURA 3B:
COPILLIS BLANCO
Y ROJO



p.21



p.64



p.75

FIGURA
4B:COPILLI AZUL
Y ROJO EN EL
C.VATICANO



P.1



P.2



P.4

FIGURA 5B:
COPILLI ROJO Y
AZUL EN EL C.
LAUD



P.17



P.14



P.24

FIGURA 6B:
COPILLI ROJO
Y AZUL EN EL
C. F. MAYER



FIGURA
7B:COPILLI
ROJO Y AZUL
EN EL
C. VINDOBONENSIS



P.16



P.38

FIGURA
8B:COPILLI CAFÉ
Y ROJO EN EL
C.NUTTALL



FIGURA
9B:C. BORGIA, P.73



VINDOBONENSIS P.34



NUTTALL P.46



VINDOBONENSIS P.38



LAUD P.3

FIGURA 10B: ¿CELOCOPILLI
CALENDARICO?



FIGURA 11B: C. FÉJÉRVÉRY MAYER,
P. 1



FIGURA 12B: PECTORAL DE ORO ENCONTRADO EN LA
TUMBA 7 DE MONTE ALBAN



FIGURA 13B.: C. VATICANO B, P. 63



FIGURA 14B: R. SELDEN, P. 2

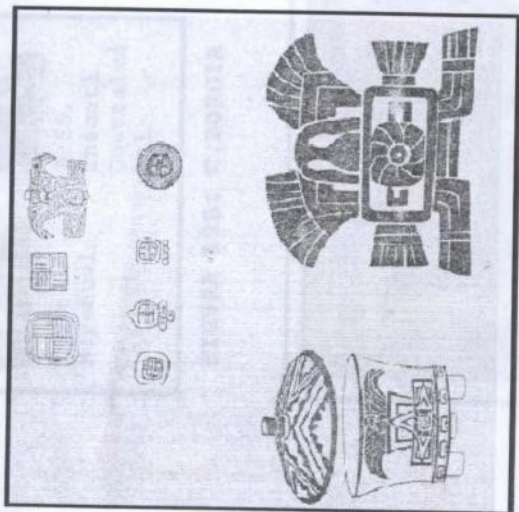


FIGURA 15B: GLIFO DEL AÑO



3. Tocados complejos en la iconografía mesoamericana. a. Vasija teotihuacana (von Winning 1987: II, 28, fig. 1.d). b. Mural teotihuacano (detalle) (Miller 1973: 150). c. Joya mixteca de oro (detalle) (Caso 1969: 84). d. Estela de Horcones, Chiapas (von Winning 1987: II, 38, fig. 4). e. Estela 2, Xochitcalco (detalle). (Museo Nacional de Antropología). f. Mural teotihuacano (detalle) (von Winning 1973: I, 170, fig. 7.a). g. Diosa mexicana de la agricultura (Museo Nacional de Antropología). h. Relieve zapoteco de Monte Albán. (von Winning 1987: II, 14, fig. 5.g). i. Mural teotihuacano (detalle) (von Winning 1987: I, 96, fig. 3.b). j. Vasija teotihuacana (von Winning 1987: II, 38, fig. 2). k. Caracol teotihuacano grabado (von Winning 1987: II, 28, fig. 1.a). l. Glifo de la Lápida de Texmilincán, Guerrero (Caso 1967: 161).

FIGURA 16B: TOCADOS REPRESENTADOS EN FORMA INDEPENDIENTE



F. 17B: EL GLIFO TURQUESA. a) en
varios lugares, b) En Teotihuacan

Three year glyphs, from left to right; *Urban stage*, Zapotec, headress in profile;
Late Urban stage, headress front view, forerunner of *City-State stage A-O* year
sign used in codices.



F. 18B: TOCADOS ZAPOTECOS

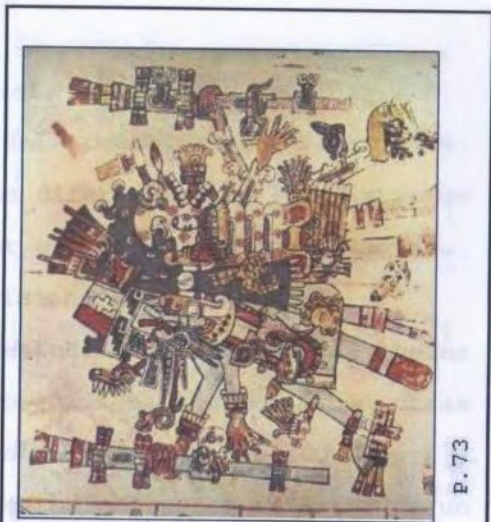


FIGURA 19B: C. BORGIA

FIGURA 20B: MAYAHUEL Y PAHTECATL, C. F. MAYER,
P. 35



FIGURA 21B: EL YOHUALLI EN EL C. BORGIA



CAPÍTULO III:

LA BANDA BASE DEL COPILLI

I. Formas de la Banda Base

Otra "forma determinativa" (al decir de Bodo Spranz), importante en la conformación del tocado, es la banda base, que también presenta importantes diferencias en los distintos códigos escogidos. Para realizar el estudio de este elemento, es necesario hacer algunas precisiones.

En los diferentes códigos estudiados, el *copilli* a veces presenta esta "banda base", integrada al mismo, y en otras ocasiones aparece como un elemento independiente (Cuadros 4 y 5). Dicho de otra manera, a veces parece parte inferior de un "sombrero cónico" y, en otras oportunidades, una banda que sirve para amarrar el mismo.

En general, se puede afirmar que el primer tipo es muy común en los códigos prehispánicos, mientras que el segundo prevalece en los coloniales; pero ambos presentan una amplia variedad de formas.

Para facilitar su estudio hemos ordenado su exposición en los siguientes tipos:

A) La banda base "característica" de los códices prehispánicos.

Definiremos de esta manera aquella banda que está presente con mayor frecuencia en casi todos los códices prehispánicos, sean éstos pertenecientes al grupo Borgia o al grupo de códices mixtecos(Cuadro 4), que aparece como un elemento integral del *copilli*.

Dentro de este tipo encontramos las siguientes variantes:

a) La banda base con *xicalcolihqui* (Cuadro 4)

Este tipo de banda base solo se presenta asociada a *Ehécatl Quetzalcóatl*, en los códices *Borgia* y *Vaticano*.

En el caso del *Códice Borgia*, por ejemplo, es muy común observar en el interior de dicha banda una serie de *xicalcolihqui* negros sobre fondo blanco, y a veces bordeado de una línea roja. Esta peculiar forma aparece también en el *Vaticano*, pero con un diseño menos elaborado.³⁴

Lo que llama la atención, sin embargo, es que esta imagen de *xicalcolihqui* asociada con *Ehécatl Quetzalcóatl*,

³⁴ ¿Cuales pueden ser las razones de la aparición de esta forma en el tocado de *Ehécatl Quetzalcóatl* con tanta frecuencia en este códice? Al respecto, sostiene Seler, que :

"sirve como otros elementos de su aderezo para caracterizar el movimiento remolineante del viento". (La idea no deja de ser sugerente, ya que tendría mucho de coherente con su nombre de *Ehécatl*, en cierta medida), en *Comentario al Códice Borgia*, 70.

En el *Códice Borgia* se observa siempre en este tipo de banda base la serie de *xicalcolihquis* sobre un fondo blanco y su representación puede ser: a) totalmente de color negro, b) color negro con un borde rojo, c) color café con borde rojo.

aparece sólo en estos dos códigos pero no en los restantes. Esta banda, por otra parte, a veces parece cubrir la parte superior y posterior de la cabeza y otras sólo la parte superior. El cabello en ocasiones aparece claramente entre el *copilli* y la banda base, presentando a éstos como dos elementos separados. (Cuadro 4)

b) La banda base con barras de color (Cuadro 4)

Este tipo de banda base es característico de los códigos mixtecos y existen algunos ejemplos en el *Código Borgia*.

Está compuesta por una serie de barras de color inclinadas, generalmente rojas, café, azules y amarillas, organizadas de manera diferente en todos estos códigos, por ejemplo rojo y amarillo en el *Borgia*; rojo azul y amarillo en el *Nuttall*, con líneas negras que los separan.

También podríamos considerar en este grupo a la serie de bandas base presentes en el *Código Laud*, que son de un tipo diferente, en su modelo y en el código de colores ya referido. La forma de estas últimas no es inclinada, como las ya descritas, sino que aparecen de dos a cuatro, y el código de colores es sustituido aquí por el rojo y el blanco solamente.

c) La banda base típica de los códigos mixtecos como integrante del *ocelocopilli* (cuadro 4).

Ésta es siempre de color café, simulando la textura de la piel del ocelote, y a veces presenta una serie de pequeños

círculos, igual que en el *copilli* anteriormente analizado. Estos dos últimos tipos pueden observarse, pero sin los colores referidos, en las imágenes del llamado *Rollo Selden* (Cuadro 1), lo que es muy llamativo por tratarse de un códice aparentemente de la época colonial.

d) La banda base con "chalchihuites"

Ésta se presenta en los códices del grupo Borgia, concretamente en el *Borgia*, el *Vaticano* y *Féjerváry Mayer* (Cuadro 4). Respecto a este tipo de banda base dice Seler:

A menudo ciñe la cabellera por debajo del gorro una correa roja, adornada de discos de piedra preciosa, que lleva en la delantera una estilizada cabeza de pájaro.³⁵

Estos dos *chalchihutes* nos hacen recordar a muchas de las imágenes de Teotihuacan, y a los comentarios ya mencionados de López Austin y Suguyama, respecto al tocado de "moño" (Figura 6A).

e) La banda base blanca

Ésta es la banda base menos frecuente de encontrar. Sólo la podemos apreciar en algunas imágenes de los códices *Vaticano*, y *Laud* (Cuadro 4).

³⁵ Seler, *Ibid.*, 70

B) La banda base en forma de "meandros" (Cuadro 5)

En los códices coloniales el concepto de representación de este elemento en varios aspectos es diferente al de los prehispánicos. Primeramente, lo que llama la atención es su forma sinuosa, como en meandros, y su color es generalmente blanco, tal vez simulando la textura del algodón.

Ésta es la representación que vemos en la imagen del *Códice Florentino*, donde aparece sin ninguno de los atributos superpuestos vistos en los demás códices, sean prehispánicos o coloniales (Cuadro 5).

La serie de atributos superpuestos son el segundo aspecto característico en las bandas bases de estos códices, dado que ocupan un espacio importante en su confección (Cuadro 5).

Por ejemplo, en el *Códice Magliabecciano*, como en la mayor parte de los códices coloniales, esta banda base tiene superpuestos dos nudos rojos en los extremos. Pero más notable aún es lo que aparece en el *Borbónico* y el *Telleriano*, donde además de los nudos, se representa en el medio de la misma, lo que posiblemente sea un quince de colores azul y rojo. En el caso del *Borbónico*, tiene además cuatro pequeños "*chalchihuites*" en las cuatro esquinas, o simplemente el símbolo *nahui ollín* (cuadros 4 y 5).⁷⁷

⁷⁷ Debe recordarse que el quince puede estar relacionado con la revolución sinódica de Venus, de 584 días, así como con las cuatro esquinas del mundo y el centro, en la cosmología mesoamericana.

C) La banda base de culebras entrecruzadas

Por último, habría que hacer mención a esta banda base que se observa sobre todo en el *Códice Borgia* (Figura 1C), sin ser tampoco una de las más comunes. Posiblemente se refiera a una carga "tiempo destino" que *Ehécatl Quetzalcóatl* utiliza en determinado momento, dado que no parece ser privativa de él.⁷⁸

⁷⁸ En otros códices también se observa, pero asociada con distintos personajes.

II. El Moño (¿otro tipo de banda base?) (Cuadro 5)

En casi todos los códices investigados, no importando el periodo al que representen, se observa un atavío característico,⁷⁹ que consiste en una suerte de moño compuesto por dos varas, unidas en su parte central por un nudo (que muchas veces hace recordar al tocado de moño teotihuacano señalado en el primer capítulo), y en ocasiones asemeja la forma de un rehilete de cuatro aspas.

Muchas veces se encuentra, como un atavío colgado del cabello, en posición perpendicular al *copilli*, y/o en convivencia con alguna de las bandas base ya mencionadas, lo que hace que a veces se lo confunda con ésta (Figura 2C).

Seler, refiriéndose a un ejemplo de este particular atavío, lo define como:

...un lazo de extremos redondeados, anudado con artificio y ornado por regla general con uno o dos grandes discos de piedra preciosa o con el jeroglífico *chalchiuitl*.⁸⁰

Este autor escoge como ejemplo una imagen del *Códice Vaticano Latino* (Cuadro 5), que es común en casi todos los códices investigados. Algunos elementos comunes de este moño en los diferentes códices son:

a) El hecho de que siempre esta integrado por dos "varas" blancas, interceptadas en el medio por un gran nudo, rojo o blanco.

⁷⁹ Este atavío es posiblemente uno de los que muestra mayor continuidad de representaciones en los periodos estudiados, tal vez incluso desde el clásico.

⁸⁰ Seler, *Ibid.*, 70

b) La presencia en los extremos de unas barras de color rojo o café, en los códices mixtecos, *Borgia* y *Vaticano Latino*, o como de piel de jaguar en el resto de los coloniales.⁸¹

En el caso del *Códice Borbónico* y aun en el *Borgia*, puede observarse también la presencia de pequeños puntos o manchas negras en las barras descritas.

c) Otra particularidad de este atavío es que en los códices mixtecos o en los del grupo *Borgia* esta banda se ubica en la parte posterior de la cabeza, y como colgando del pelo, perpendicular a la banda base. En cambio, en los códices coloniales se ubica justo encima de la que llamamos banda de meandro, o sustituye a ésta en el tocado.

d) Por último, existe una serie de representaciones de este atavío en las imágenes de *Ehécatl Quetzalcóatl*, sobre todo en los códices *Borgia* y *Vindobonensis*, que se presentan sin el copilli respectivo, su banda base y a veces sin el arreglo de plumas.

Éstas, a su vez, no siempre presentan los colores definidos anteriormente, y a veces muestran sobre el moño un peinado característico de forma redondeada, rodeado de pequeños círculos, que parece ser la representación de un quincunce (Figura 3C).

En algunas ocasiones también presentan, bajo el arreglo de este peinado tan particular, dos círculos que sustituyen

⁸¹ Estas barras paralelas se integran de manera que son cuatro en cada "vara", como se observa en el *Códice Borgia*, al igual que en el *Códice Vindobonensis*, cuando 9 Viento inicia el fuego nuevo, el día 3 *Cipactli*, del año 6 Conejo.

al común nudo que siempre se ve al centro.⁸² Por otra parte, las barras definidas anteriormente, de color rojo o café, a veces son sustituidas por otros colores como el azul. Lo más interesante es que se presentan siempre sobre la cabeza y no en forma vertical, como se había mencionado en los modelos anteriores.

⁸² Este atavío puede estar relacionado con lo que se ha definido, en este trabajo, como banda base de *chalchiuites* y/o con la definición de Seler sobre "el lazo de extremos redondeados [...] con uno o dos discos de piedra preciosa...", *Ibid.*, 71.

III. Elementos simbólicos presentes en la banda base.

Una de las características más sobresalientes de esta parte del tocado de *Ehécatl Quetzalcóatl*, es la presencia, dentro o superpuestos a él, de una serie de símbolos relacionados con atribuciones específicas de esta deidad. Este aspecto se vuelve más notorio aún en los códices coloniales.

Estos elementos son los siguientes:

A) *El omitl y el huitztli* (Cuadro 6 Y 7)

A ambos lados de la banda base con frecuencia se pueden observar dos elementos, que ya Seler identificaba como los instrumentos de autosacrificio de esta deidad:

...el punzón de hueso *ómitl*, y la espina de maguey, *huitztli*, que suelen estar clavados en la venda en torno a la cabeza del dios, pero que a veces aparecen en su mano, y que en una flor o sartal de plumas y flores simbolizan la sangre que gotea de ellos.⁸³

De éstas, la representación del *omitl* en el tocado es la más persistente de los dos elementos en las pictografías aquí seleccionadas, al punto que muchas veces aparece en ambos extremos de la banda base, como sucede frecuentemente en el *Códice Borgia*. Por el contrario, la representación del *huitztli* es menos frecuente, y se observa sobre todo en los códices *Borgia*, *Vaticano* y *Nuttall*.

A veces, ambos símbolos de auto sacrificio se ven adornados con otros elementos, en los que destacan las

⁸³ Seler, *Ibid.*, 71.

imágenes presentes en los códices coloniales. Si se observa con cuidado, se verá que en el *Códice Borgia* el punzón de hueso está adornado frecuentemente, en su parte superior por una especie de flor amarilla, la que en su base presenta con frecuencia dos elementos: uno de color azul, tal vez un *chalchihuitl* (aunque a veces parece un plumón de sacrificio); y otro rojo, de donde nace una flor.

A veces, de esta flor surge una forma de color amarillo, que parece la representación de un "manejo de plumas" (o tal vez un "líquido amarillo"), como se observa también en los códices mixtecos; o rojo, en el caso del *Códice Vaticano*.⁸⁴

En el caso de los códices *Tudela* y *Magliabeciano*, de la parte superior del punzón surge una serie de círculos, similares a los plumones de sacrificio, que culminan en una flor de la que pende un pájaro, tal vez un quetzal.

En los códices *Telleriano Remensis* y *Vaticano Latino* esa flor parece salir de un tipo de cordón, sujetado de una formación transversal del hueso, ya que sobre éste se observa un penacho de plumas azuladas que emergen sucesivamente de una base roja y amarilla.⁸⁵

En el *Rollo Selden*, se puede ver la representación, como en el *Borgia*, de dos punzones de hueso representados: uno a

⁸⁴ En los códices coloniales esta representación adquiere grados de mayor complejidad.

⁸⁵ En el caso de estos dos códices mencionados, el punzón de hueso no surge directamente del tocado, sino que presenta una suerte de cubierta azul.

la manera de los códices prehispánicos y otro a la manera de los coloniales.

Por último, la representación más sorprendente, es sin duda, la del *Códice Borbónico*, donde se observa una serpiente saliendo de una flor, de confección diferente a las de los otros códices.

El caso del *huitzli*, por alguna razón parece ser un elemento relacionado más con el *Códice Borgia* y algunos de los códices de este grupo; aunque a veces es más común en la mano de *Ehécatl Quetzalcóatl*, como en el caso del *Códice Telleriano* o *Vaticano Latino* (Cuadros 6 y 7).

B) La cabeza de ave (Cuadros 4 y 5)

Muchas veces, en la parte frontal de la banda base, como elemento anexo a ésta, se destaca tanto en el *Códice Borgia* como en el *Féjerváry Mayer* la imagen de una cabeza de ave, probablemente un quetzal, aunque algunas veces parece un águila.

Este adorno no puede considerarse específico de *Ehécatl Quetzalcóatl*, dado que es común también en las representaciones de otras deidades. Su presencia además, es común en murales y piezas de barro teotihuacanas, simbolizando sobre todo la autoridad política de quien la porta. Es por esta razón que sorprende su ausencia en los códices coloniales.

C) Los nudos rojos (Cuadros 4, 5 y 6)

Este elemento aparece sobre todo en los códices coloniales, aunque está presente también en los códices *Féjerváry Mayer, Laud* y *Nuttall*. Se ubica generalmente en los extremos de la banda base, ya sea en el anterior, en el posterior (la mayor parte de las veces) o en ambos al mismo tiempo.

No queda muy claro cual es su significado, pero llama la atención su semejanza con los nudos presentes en los atuendos de los anfitriones de Cortés que aparecen en el Lienzo de Tlaxcala (Figura 4C). Posiblemente esté relacionado con símbolos de poder político.

D) El Quincunce (Cuadros 2 y 5)

Si tomamos en cuenta la teoría del quincunce como representación de la revolución sinódica de Venus, habría una gran concordancia con las interpretaciones de Anders y Jansen, al nombrar como "bastón de Venus" a uno de los atributos que le es asignado a 9 Viento en la lámina 48 del *Códice Vindobonensis* (ver capítulo 1), por poseer un quincunce en su extremo, y que aparece constantemente junto al bulto sagrado de esta deidad, en el *Códice Nuttall* (Figura 5c). De esta manera, cabe la posibilidad de que la referencia

a Venus, presente en el bastón en los códices mixtecos, esté representada en el tocado en los códices coloniales.⁸⁶

Pero lo más llamativo, es que en el caso de los quincunces que venimos analizando, estos presentan en el círculo principal, en su interior, una figura que parece recordar el signo de *nahui ollin* (cuatro movimiento), que representa el Quinto Sol. De ello puede deducirse una posible relación entre éste y el ciclo sinódico de Venus, como algo conjunto.

⁸⁶ Posiblemente sea una situación similar a las representaciones del *omitl* y el *huitzli*, que en ocasiones se representa en la banda base y en otras en la mano del personaje (Cuadros 6 y 7).

IV. Análisis de la Banda Base

A) Las variantes de la Banda Base

Dentro de los atavíos aquí estudiados, la banda base es la que presenta mayor cantidad de variantes en su diseño. Si se toma por ejemplo las imágenes de la página 48 del *Códice Vindobonensis* (Figura 6C), puede observarse la enorme variedad de éstas que es posible asignar al personaje estudiado y, como cada una está en relación con alguna actividad o cualidad propia del mismo.

Para este análisis, fueron tomadas en cuenta las bandas base que aparecen de manera más frecuente en los códices, es decir aquellas que se presentan de manera integrada al *copilli*, propias de los códices del Posclásico y, las que se presentan de manera independiente, propias de los códices coloniales(aunque no desconocidas en la tradición mixteca puebla).

Desde el punto de vista formal puede deducirse que en el primer caso, parece buscarse la confección de un tocado más sintético donde el *copilli* y la banda base sean un todo que concentre más la atención en la función simbólica del atavío.

En el caso de los coloniales, como ya se ha mencionado, la banda base siempre está separada del *copilli* y parece buscarse una representación más realista, tal cual pudo haber sido el tocado que vestían los sacerdotes de esta deidad en las distintas ceremonias.

La representación de la banda base integrada al *copilli* parece ser una tradición pictórica muy fuerte sobre todo entre los tlacuilos pertenecientes a los pueblos mixtecos, dado que en los códices del llamado grupo Borgia puede observarse con frecuencia la representación del cabello del personaje (generalmente rubio), "interrumpiendo" la continuidad entre la banda base y el *copilli* (Cuadros 1, 4 y 6).⁸⁷ En ambos casos sin embargo la banda base aparece en forma de una cinta continua, más allá de todos los atributos superpuestos, mientras que en los códices coloniales surge una forma característica que fue definida como forma de meandros.

Atendiendo estas aclaraciones, para analizar el significado de la banda base se pueden apreciar dos áreas de interpretación iconográfica:

a) La banda en sí.

Esta puede presentar distintas variantes dentro de su diseño, donde se puede distinguir en el caso de las del

⁸⁷ Entre los códices mixtecos solo parece estar representada esta banda base en el *Códice Nuttall* en la pagina 38

posclásico, la banda con *xicalcolihquis*, característica del *Borgia* y tal vez el *Vaticano B*, la banda con barras de color, propia del *Nuttall* y con algunas variantes posiblemente en el *Borgia*, aquellas de color blanco y rojo propias del *Féjerváry Mayer y Laud* (las que pueden ser de un solo color ya sea rojo o blanco), y por último las bandas bases de piel de ocelote, tan comunes en los códices mixtecos, en sus dos variantes, es decir con las motas de la piel indicadas o no. En el caso de los códices coloniales se puede apreciar la ya mencionada banda base de meandros de color blanco, o azul en un caso del *Códice Vaticano Latino*.⁸⁸

¿A que obedece tan extensa variedad de representaciones? En líneas generales, los argumentos para responder esta pregunta siguen siendo los ya expresados anteriormente: por un lado la lógica politética, y relacionado con esto, el énfasis que en cada región y en cada época se hacía sobre alguna de las esencias divinas que poseía *Ehécatl Quetzalcóatl*.

Tomando como marco estas aseveraciones, pueden analizarse las diferencias de diseño entre las distintas bandas base. En este sentido, la más original es sin duda la que aparece con más frecuencia en el *Códice Borgia* (posiblemente también en el *Vaticano*), y es aquella que

⁸⁸ Azul en el caso del *Telleriano Remensis*.

presente una serie repetida de *xicalcolihquis*, en diferentes combinaciones de colores. Como se señaló anteriormente, Seler identificaba este motivo como una representación del movimiento remolineante del viento, pero las interpretaciones sobre este particular símbolo son infinitas, dado su antigüedad.⁸⁹ Aparece también en varios escudos de guerreros en la Matrícula de Tributos, y es también un motivo recurrente en el techo o base de los templos representados en los códices mixtecos.

Tal vez la explicación más convincente sobre este símbolo es la que expone Grieder al analizar la preocupación que presentan los pueblos de la "tercera ola"⁹⁰ por todos los fenómenos astrales y, la profusa generación de símbolos para representarlos. En este sentido, son comunes en estos pueblos representaciones tales como la "S", la cruz, distintas formas

⁸⁹ E.Seler, *Ibid.*, 70. En algunos relatos está igualmente relacionado con Venus y con *Yacatecuhtli* dado que, según Sahagún, es éste el símbolo de su escudo, Sahagún, *op. cit.*, 887

⁹⁰ Terence Grieder, *Orígenes del arte precolombino*, 122. Según la teoría genética de la cultura, el continente americano fue poblado en sucesivas oleadas de migrantes provenientes de Asia y Oceanía, con distintos grados y formas culturales: La primera ola, la más antigua, presenta sus elementos más característicos en lo que podríamos llamar la costa atlántica y presenta elementos culturales del paleolítico superior. La segunda ola, se ubica aproximadamente en la parte central de América del Norte y del Sur (esta segunda oleada posiblemente desplazó a la primera hacia el este y fue en cierta medida "cercada" por la tercera ola), en términos generales son pueblos que ya manejan la agricultura. Estas culturas desarrollan el concepto del "árbol del mundo", representación frecuente en las manifestaciones artísticas del Clásico y Posclásico mesoamericano. Por último, la tercera ola, que ocuparía la franja costera del pacífico americano, prácticamente desde California hasta el norte de Chile, y se caracteriza por una preocupación en todas sus manifestaciones artísticas por el universo celeste y "el desarrollo de sistemas ordenados para comprender y registrar sus fenómenos". *Ibid.* 93

de "mandalas", cuadrados, escaleras y la "greca escalonada" (*xicalcolihui*), entre otros.⁹¹

Es posible entonces que el *xicalcolihui* (combinación de la "s" y las escaleras), represente "la cueva y la montaña [...] que simbolizaban el cosmos para los pueblos de la "tercera ola".⁹²

En segundo lugar debe considerarse la banda base de piel de ocelote. Desde las primeras representaciones olmecas puede verse la presencia de la piel de este animal como símbolo del poder político en varias formas: como trono, como tocado, así como en otros tipos de atavió. En el caso de los códices estudiados, la piel de ocelote se observa en el *copilli* de los códices mixtecos y en los coloniales (no así en los que integran el llamado grupo Borgia), pero la representación también como banda base se observa exclusivamente en los mixtecos. Si estas interpretaciones son correctas, no es casualidad su presencia reiterada en estos códices, dado que es en ellos, donde con mayor frecuencia la deidad (en este caso 9 Viento) está asociada con ceremonias de tipo político.

⁹¹ *Ibid.* 96. Todavía hoy existe entre los taramaras representaciones de *Xicalcolihuis* en donde lo que podríamos llamar la "S" del mismo es identificada con los "ojos de agua", sitio donde se considera que se originó la vida, y la "escalera" con el cerro que protege dicho ojo de agua, simulando tal vez el útero materno. Sabina Aguilera, *La faja Ralámuli, un entramado cósmico*, 97,99.

⁹² *Ibid.* 122

En tercer lugar en el *Códice Nuttall*, se observa una banda base con una serie de barras de color representadas en forma inclinada. A primera vista puede pensarse que se trata de una banda confeccionada con hilos de colores, simulando el movimiento de espiral utilizado por algunas mujeres representadas en los códices de esta región para sostener el pelo. Pero es posible que este movimiento en espiral sea una referencia explícita a lo que López Austin llama "la verticalidad del cosmos como árbol de dos ramales en movimiento helicoidal",⁹³ es decir, una representación de los dos grandes conjuntos de fuerzas opuestas que se entremezclan en el tronco del árbol central o los cuatro árboles floridos de *Tamoanchan*, "que separan y conectan Cielo e Inframundo"⁹⁴: por un lado las sustancias de calidad húmeda, oscura y fría, por otro, las de calidad luminosa, ígnea y cálida.

Esta asociación entre el "Árbol Florido" y las barras señaladas puede verse tal vez en otro contexto. Concretamente en el *Códice Vindobonensis*, el recurso de representar barras de color inclinadas es común, para indicar el concepto de piedra, elemento que en este código además está relacionado con el origen de la humanidad.

⁹³ López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, 225.

⁹⁴ *Ibid.*, 224.

En la página 49 de este códice pueden observarse las diferentes correspondencias de este recurso pictográfico, pero destaca sobre todo la presencia de 9 Viento unido a un pedernal por una suerte de cordón umbilical (Figura 7C).⁹⁵ Lo sorprendente sin embargo es, que solo en el *Nuttall* este recurso aparece en la banda base del *copilli* (las otras representaciones de bandas bases con barras de color son las que aparecen en dos oportunidades en el *Borgia*).

Si esta interpretación es correcta puede tratarse de otra forma de representar, de alguna manera, el origen de la vida, como en el caso del primer diseño analizado.⁹⁶

Por último , cabe mencionar la banda base típica de los códices coloniales donde se observa la forma en meandros ya definida; teniendo en cuenta las representaciones más realistas referidas anteriormente puede sostenerse que esta era la forma típica en que se ataviaban los sacerdotes. Lo sorprendente de ésta banda base es que jamás aparece en los códices del posclásico, ya sea asociada a escenarios religiosos o civiles. La primera impresión es que el material

⁹⁵ Este recurso puede verse también al referirse a distintos toponímicos, canchas de pelota, templos, etc.. Las relaciones entre esta forma particular de representar la piedra y *Tamoanchan* se ven aún más reforzadas cuando se lee este fragmento del poema "La divina elección":/ El Árbol Floreciente erguido está en Tamoanchan:/Allí tu fuiste creado, se nos impuso la ley:/Con regias palabras nos hizo dar giros, /Ese nuestro dios por quien todo vive. A.M. Garibay, *Poesía náhuatl*, Tomo II, 139.(Figura 7C,a).

⁹⁶ El otro diseño donde aparecen barras de color, es en aquellos presentes en el *Vindobonensis* y el *Laud*, donde 9 Viento o *Ehécatl* portan una banda blanca con unas breves barras rojas en la parte frontal. Esta banda base, sin embargo, está presente en representaciones de otras deidades, por lo que no puede considerarse un atributo propio de *Ehécatl Quetzalcóatl*.

con el que es confeccionada la misma es algodón, y posiblemente quiera representar algún elemento que haga mención al origen del pueblo que lo representa, que puede ser huasteco o tolteca.

Otro elemento importante de esta banda base, es el hecho de que si el personaje es representado como en los códices coloniales, de perfil, la banda base parece estar siempre representada de frente, fenómeno inexistente aparentemente en los códices prehispánicos (por lo menos en el caso de este atavío). Dicho de otra manera el segmento de la banda que presuntamente pertenece a la parte frontal de la misma, se representa sobre la sien del personaje.

Existe una banda base de color rojo que merece también especial atención -aunque no pertenezca exclusivamente a *Ehécatl Quetzalcóatl*- dado que es posiblemente, la que mantiene una mayor continuidad en su representación en casi todos los códices del Posclásico, es en ésta donde generalmente se observa los dos chalchihuites, la cabeza de ave, y el nudo rojo (elemento este último reiteradamente representado en los códices coloniales).

El análisis de estos elementos nos introduce en lo que se definió al principio de este capítulo como la segunda área de representación iconográfica.

b) Los símbolos presentes sobre la banda base

Todos los símbolos presentes en la banda base, parecen estar siempre relacionados también con los ciclos cósmicos, y su influencia en la vida de los humanos, la fertilidad y el poder.

Como en el caso de muchas deidades mesoamericanas, a veces la banda base presenta, en los códices mixteca puebla, una cabeza de ave en el frente además de dos chalchihuites (Figura 8C). Estos símbolos, posiblemente desde Teotihuacan están relacionados con la jerarquía social y política del personaje. Según Enrique Florescano, el chalchihuite "era escogido para adornar la banda frontal de los gobernantes, para significar el vínculo que los unía con el maíz y la energía vital que animaba el orden cósmico",⁹⁷ lo que resulta lógico en el caso de Ehécatl Quetzalcóatl, teniendo en cuenta la estrecha relación que existe entre el poder político y las esencias o materias que esta deidad representa.

Pero los elementos que más se repiten como anexos a la banda base son sin duda el *omitl* y el *huitztli*. Ambos elementos como ya fue señalado refieren al auto sacrificio relacionado con este personaje en varios relatos, para permitir la continuidad del cosmos, de la vida, de la salida

⁹⁷ E. Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*, 102.

del sol y sobre todo el de su transformación en estrella del Alba.

Una diferencia importante entre los códices del posclásico y los coloniales, es que el *huitzli* jamás aparece en el tocado de *Ehécatl Quetzalcóatl* en los segundos. Este hecho además de afirmar la lógica politética anteriormente mencionada, posiblemente encierre en si una diferencia respecto a las razones del culto de auto sacrificio de *Ehécatl Quetzalcóatl*. Esto en el entendido de que el maguey está generalmente relacionado con el pulque y sus dioses *Mayahuel* y *Pahtecatl*, pertenecen a la costa del Golfo, donde, según Florescano, surge el nuevo culto a este dios a fines del Clásico, como una síntesis de culturas toltequizadas y las de origen huasteco. Si consideramos todas las teorías relativas a la pertenencia a las culturas del golfo de los códices del grupo Borgia: ¿No puede ser ésta una muestra de dicho fenómeno?

El otro elemento presente de manera insistente en el centro de la banda base en los códices coloniales es lo que fue denominado quincunce. Las opiniones sobre el mismo en la bibliografía manejada difieren respecto a su significado. Generalmente se lo identifica como símbolo de Venus, (puede tener alguna relación con referencia al Quinto Sol, del que *Ehécatl* es su creador), lo que conformaría, junto a los

colores del *Tillan Tlapallan*, el *omitl* y el *huitzli*, otra referencia a esta estrella.⁹⁸

De distintas maneras, desde el surgimiento de la representación iconográfica de esta deidad se le relaciona con Venus, (no se debe olvidar que una de sus advocaciones *Tlahuizcapalntecuhtli*, presenta en su arreglo de plumas colores similares a los de *Ehécatl Quetzalcóatl*).

c) El moño

Este elemento presenta muchas dificultades para su análisis, dado que aparece en la iconografía mesoamericana representado de varias formas , es decir , a veces como un elemento independiente y único ocupando el lugar de un tocado, otras veces como parte accesoria del tocado, ubicándose en la parte superior o lateral de la banda base(en ocasiones en los dos lugares simultáneamente).

Sus diseños varían dado que a veces parece tener sus extremos de color café (*Vindobonensis*) otras de color rojo(*Borgia*).

En el *Códice Borgia* es común ver este moño, con dos discos en la parte central, y parece sujetar un particular peinado en forma redondeada que sostiene varios pequeños ojos

⁹⁸ Renglones arriba se mencionó al *xicalcolihuqui*, como una representación típica de la tercera ola, lo mismo podría decirse de este símbolo.

estelares, que recuerdan al quince, en los coloniales se repite en su centro un nudo rojo muy elaborado (Figuras 2C, 3C y 4C).

Indudablemente este elemento presenta muchas similitudes con una versión de lo que Karl Taube llama **War Serpent headdress** (Figura 9C)⁹⁹. Se trata de un tocado que aparece en varias figuras de barro de la fase Miccaotli, (generalmente guerreros), con frecuencia asociado a lo que se definió en este trabajo como **miotli**.

Este atavío además de estar relacionado con la guerra, presenta entonces una probable referencia al tiempo,¹⁰⁰ por lo que no es descabellado pensar que este elemento que aparece en forma intermitente en el tocado de *Ehécatl Quetzalcóatl*, (y en diferentes formas como se ha descrito en este trabajo), sea una posible evolución del **War Serpent headdress**, o por lo menos una representación de las mismas esencias o sustancias que lo "definían".

⁹⁹ Karl Taube, "The Temple of Quetzalcoatl and the cult of sacred War at Teotihuacan", 65, 67.

¹⁰⁰ De acuerdo a este autor en el Posclásico este elemento "sobrevive como *Xihucoatl*, la serpiente de fuego, también relacionada con la guerra y que en su cola presenta el signo **miotli**. En general la estructura de este tocado, obviamente está relacionado con lo definido en este trabajo como tocado calendárico. (Figura 15b)

CUADRO 8: BANDAS BASE DEL FOLCLORICO

a) BANDA BASE CON
TICALCOLIBOUTI



BORGIA , P. 51



BORGIA , P. 56



BORGIA , P. 73



BORGIA , P. 9



VATICANO B. P. 75

b) BANDA BASE CON
BANDAS EN COLOR



BUTTAL , P. 38



BUTTAL , P. 46



BUTTAL , P. 65



BORGIA , P. 16



BORGIA , P. 22

b') BANDA BASE BLANCA CON
BANDAS ROJAS



LAUD , P. 2(23)



LAUD , P. 24(1)



LAUD , P. 44(27)



VATICANO B. P. 89

c) BANDA BASE DE
PIEL DE OCELOTE



VINDOBONENSIS , P. 30



VINDOBONENSIS , P. 20



VATICANO B , P. 71

d) BANDA BASE CON
CASCABELLOS



VATICANO B. P. 88



BORGIA , P. 23

e) BANDA BASE BLANCA



LAUD , P. 19(6)



VATICANO B. P. 34



VATICANO B. P. 21



VATICANO , P. 88

f) BANDA BASE NO
CONTRASTIVA AL
CORPILI



BUTTAL , P. 38



FEJERVARY MAYER , P. 12

CUADRO 5: BANDA BASE EN LOS CÓDIGOS COLONIALES

FLORENTINO



P. 10 V

NAGLIABUCCIANO



P. 61



P. 78 R



P. 89 R.

BORBÓNICO



P. 22



P. 26



P. 34

TELLERIANO REVERENSIS



P. 8 V



P. 10 R

VATICANO LATINO



P. 58V.



P. 56V



P. 14

TUDELA



P. 42



P. 42

BORGIA



P. 51



P. 56



P. 23



P. 16



P. 19



P. 9

VATICANO B



P. 28



P. 24



P. 71



P. 88

F. MAYER



P. 12



P. 24

LAUD



P. 19(6)



P. 24(1)

NUTTAL



P. 46



P. 65



P. 38

MAGLIABECCIANO



P. 89 R

TELLERIANO



P. 8 V

BORBÓNICO



P. 22



P. 10 R

VATICANO LATINO



P. 58 V



P. 56 V

TUDELA



P. 42



P. 27



P. 34



P. 81 R



FIGURA 1C: BANDA BASE DE CULEBRAS ENTRECruzADAS,
C.BORGIA, P.49 Y 62



FIGURA 2C: TIPOS DE "MOÑOS" POSCLÁSICOS Y COLONIALES



FIGURA 3C: "MOÑO" CON PEINADO
REDONDEADO EN LA PARTE
SUPERIOR



FIGURA 4C: NUDOS ROJOS EN EL LIENZO DE TLAXCALA



FIGURA 5C: BASTÓN DE VENUS, CODICE NUTTAL, P. 53

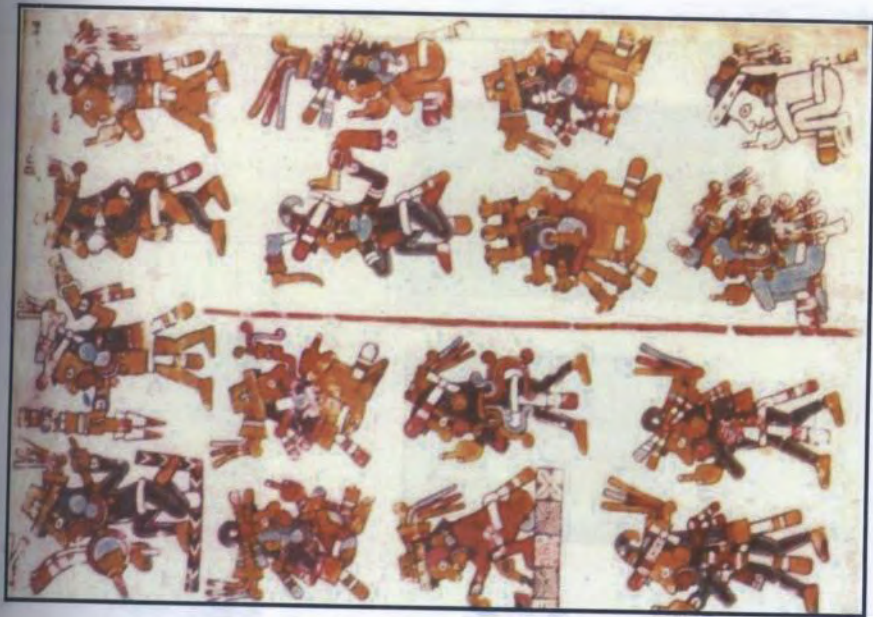


FIGURA 6C: CÓDICE VINDOBONENSIS, PAG. 48



a) C. BORGIA, P. 44



b) C. VINDOBONENSIS, P. 41 R.



c) C. VINDOBONENSIS, P. 49



d) C. VINDOBONENSIS, P. 49



e) C. VINDOBONENSIS, P. 46



f) C. VINDOBONENSIS, P. 8

FIGURA 7C: BARRAS DE COLOR EN LOS CÓDIGOS BORGIA Y VINDOBONENSIS

1. El trabajo plumario

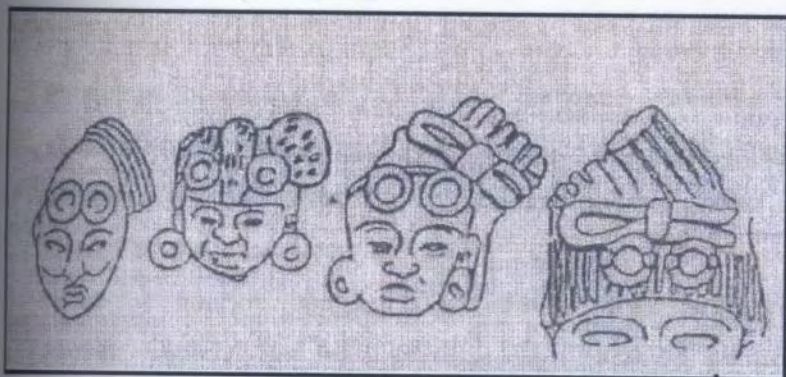


FIGURA 8C: BANDA BASE CON CHALCHIUITES (figurillas teotihuacanas con dos anillos sobre la frente según Sejourné)



FIGURA 9C: "WAR SERPENT HEADRESS", SEGÚN K.TAUBE

CAPÍTULO IV:

EL "APENACAYOTL" (Arreglo de plumas)

I. El trabajo plumario

Antes de comenzar el análisis de este atavío, es necesario resaltar la importancia y simbolismo que tenía el arte plumario en la cosmovisión mesoamericana. Como es sabido, la pluma tiene en ésta un valor enorme, al punto de que los trabajos hechos con este material, eran para estos pueblos, muchas veces, los más apreciados; "era la principal de las artes mexicanas antiguas basadas en el uso de elementos de origen animal".¹⁰¹

Al respecto Sahagún dice de los pueblos indígenas:

[Estos]...decoraban [con plumas] los adornos e insignias de los dioses, del tlacatecuhtli o rey de los sacerdotes y de los altos jefes guerreros; tales atributos eran penachos (*quequetzalli*, *apenacayotl*, *quetzalapanecáyotl*),¹⁰² banderas, escudos (*xiuchimalli*, *quetzalicoliuhquichimalli*, etc.), mantos sandalias, abanicos o mosqueadores, etc. Entre los mantos o *tilmas*, eran famosos el *cuauhquémitl* o vestido de águila, traje militar hecho con plumas de águila dorada, y las cuatro clases de mantos (*teoquémitl*) con que ataviaban a los dioses durante las ceremonias religiosas que celebraban el día de *Ce Tecpátl* (1 pedernal), y que eran: *quetzalquémitl*, de plumas de quetzal, *xiuhtotoquémitl*, hecho con las plumas del charlador turquesa; *tozquémitl*, de plumas de cotorra amarilla y, por último, el *uitzilquémitl* o manto hecho con plumas de colibríes.¹⁰³

¹⁰¹ Del Campo, Rafael M., *Arte Plumario e Industria del hilado*....., 243

¹⁰² Es interesante ver como en este caso el *apenacayotl* está relacionado con la actividad militar.

¹⁰³ *Ibid.*, 248.

Éstos eran, a fines del Posclásico, solo algunos de los trabajos realizados en tan peculiar material. Por otra parte, entre los pueblos mesoamericanos, el simbolismo de la pluma era muy amplio: símbolo de la fertilidad, la abundancia, la riqueza y el poder; quienes las usaban fueron asociados con la divinidad "[...] representaban la luz, la vida, el maíz, el agua y la elevación del espíritu".¹⁰⁴

Al respecto, sostiene Navarajo Ornelas que:

...en la lengua nahuatl pluma rica y larga se dice *quetzalli* y que el verbo *quetza* se refiere al acto de levantarse, lo que bien puede entenderse como una franca asociación entre la ligereza de la pluma, su indiscutible pertenencia a cualquier especie de ave y, por consiguiente, su relación con el vuelo y las alturas, de ahí que conceptualmente el tocado al llevar plumas o partes del cuerpo de un ave, puede servir como vehículo de comunicación con lo espiritual, lo que está mas allá, en las alturas... lo inalcanzable.¹⁰⁵

Entre los mexicas, por ejemplo, la división social estaba claramente marcada por el uso de las plumas, prerrogativa exclusiva de los *pipiltin* (este derecho de exclusividad es denominado por Vivre Pilho con el sugerente nombre de *intonal in piplitin*).¹⁰⁶

En las imágenes que conocemos sobre *Ehécatl Quetzalcóatl* se observan siempre, en diferentes partes de su atavío, distintos tipos de trabajo plumario (Figura 1A) que parecen

¹⁰⁴Lourdes Navarajo Ornelas: *Plumas y tocados: una vieja historia de identidades perdidas*, 189.

¹⁰⁵*Ibid.*, 189-90.

¹⁰⁶... Se llegaba a hablar también de las pertenencias de los dioses como sus *tonalli*, y así decían:..."*Teuxihuitl*. Este nombre deriva de "dios" y de "turquesa". Quiere decir que (esta piedra) en su propiedad, el *tonalli* del dios..., en Vivre Philo, *El peinado entre los mexicas: formas y significados*, 238.

cambiar, de acuerdo con la época o región a la cual pertenecen. En este trabajo concretamente se analizará el más destacado de ellos, que es sin duda el *apenacayotl* o arreglo de plumas de la nuca.

II. ¿Qué es el *apenacayotl*? (cuadros 8 y 9)

En el Apéndice 1 de la *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, Angel María Garibay recopila un extenso catálogo de los atavíos, correspondiente a gran parte de las deidades del panteón mexicana definidas por Sahagún. Refiriéndose a *Ehécatl*, señala que éste último, "tiene en la espalda su insignia dorsal de plumas de guacamaya roja."¹⁰⁷

Efectivamente, en la mayor parte de las imágenes de *Ehécatl Quetzalcóatl* vemos, además del *copilli* ya señalado, un arreglo de plumas, ubicado generalmente tras la nuca, otras veces en la parte superior del tocado, conocido como *apenacayotl*. El nombre fue propuesto por E. Seler, a partir de lo expuesto por Sahagún, cuando habla de las insignias de pluma que eran realizadas por los amantecas.¹⁰⁸

No es éste el único arreglo de plumas representado en los códices prehispánicos, pero sí el que más veces acompaña a *Ehécatl Quetzalcóatl*. Consiste en:

¹⁰⁷ Sahagún, *Ibid.*, 886. Es importante señalar que este texto está titulado como "Atavío de Quetzalcóatl", pero se hace la observación en el primer punto, de que los "aderezos" que describe son los que identifican a *Ehécatl*.

¹⁰⁸ "Los que eran amantecas, que son los que hacían obra de pluma, eran muy curiosos, y primos en lo que hacían y tanto que ellos fueron inventores del arte de hacer obra de pluma, porque hacían rodelas de pluma y otras insignias que se decían *apenacayotl*", Sahagún, *Ibid.*, 596.

- a) Una forma de abanico, completando el área de un ángulo de 90 grados o a veces de un ángulo menor.
- b) Presenta, de manera sistemática, dos campos de color que se van alternando, en forma de franjas o barras, en la mayor parte de los casos rojo y negro.
- c) Desde el centro de este "abanico" se observa muchas veces un penacho, presumiblemente de plumas, que sobresale a este diseño, y en el que se destaca con frecuencia una pluma del conjunto combada en su extremo.
- d) En la parte inferior de esta forma, como sujetando el arreglo mismo, surgen una serie de bandas transversales de diferentes colores que, en el caso de los códices coloniales, parece tener mayor trascendencia en la confección del arreglo en sí.
- d) por último, sobre todo en los códices coloniales, presentan una serie de símbolos anexos (Cuadro 7).

A) Posibles orígenes del apenacayotl.

Las primeras representaciones claras de un atavío, al que podemos considerar similar al *apenacayotl*, se encuentran en Teotihuacan, en la fase *Xolalpan* (450 a 700 d.c.). Es cierto que ya en el Templo de Quetzacólatl, en Teotihuacan, la serpiente emplumada está representada con una corona de plumas detrás de la cabeza, lo que tal vez sea un antecedente de los arreglos de plumas que aparecen en las representaciones murales de la fase *Tlamimilolpa* (200 al 450 D.C.), donde se pueden observar felinos que portan un penacho

de plumas en la nuca, y también comienzan a verse las representaciones de personajes de perfil (Figura 1 D).

Sin embargo, no es hasta la fase posterior, *Xolalpan*, donde aparecen imágenes de sacerdotes de perfil (conocidos como sacerdotes de *Atetelco*), portando un arreglo de plumas en la nuca además del que llevan en la cabeza, integrado por una serie de formas complejas que parece ser el antecedente más lejano de este tipo de atavío (Figura 2D).¹⁰⁹

A partir de este momento podemos ver que este motivo se difunde en varias partes de Mesoamérica, siendo una constante en representaciones murales de finales del Clásico, durante todo el Epiclásico (por ejemplo los personajes de la Pirámide de las Serpientes Emplumadas) y obviamente en todos los relatos pictográficos del Posclásico (Figura 4D). No puede afirmarse que este siempre tiene la misma función simbólica, pero sí es evidente una línea de continuidad, por lo menos en lo referente a su estructura y forma.

B) Descripción del apenacayotl en los diferentes códices

Para hacer esta clasificación se ha considerado importante establecer primero una diferencia entre elementos que se presentan de manera permanente y los que no parecen ser definitorios de este componente del tocado. Los elementos permanentes parecen ser la zona de plumas negras, los

¹⁰⁹ Sobre el particular ver de Sonia Lombardo de Ruiz: "El estilo Teotihuacano en la pintura mural", en *La pintura Mural Prehispánica en México*, 33.

bastones o plumas rojos y las bandas transversales (cuadros 8 y 9).

a) El *apenacayotl* característico del *Códice Borgia* (Cuadro 8).

El modelo de *apenacayotl* más complejo que puede encontrarse es el que aparece con gran frecuencia en el *Códice Borgia*: consiste en una especie de abanico integrado por plumas o bastones rojos, que dividen o se intercalan en una serie de zonas negras que presentan un borde gris, y en cuyo centro se encuentran con frecuencia unos pequeños círculos de color blanco y rojo, con otro círculo concéntrico más pequeño en su interior, flanqueados por casi imperceptibles líneas grises. Por su similitud y en función de las definiciones de autores como Seler, se han identificado estos círculos como ojos estelares.¹¹⁰

Respecto a las zonas negras, son muchas veces un conjunto de plumas diferenciadas, como se ve en los cuadros 8 y 9, que es tal vez la forma de representación más común en códices como el *Vaticano* y aun en el *Laud* y el *Féjerváry Mayer*. Sin embargo, en ocasiones las plumas no son representadas claramente y se observa, entre dos bastones rojos, una zona negra, que parece ser continua de un extremo a otro del arreglo, bordeado por una franja más clara, generalmente gris. A veces esta franja se presenta también

¹¹⁰ Si se observa, como se menciona al principio de este trabajo, esos ojos estelares se asemejan al ojo estelar presente en los *copillis* del mismo códice. También están presentes con menos frecuencia en los *apenacayotl* de otros códices como el *Vaticano B* o el *Nuttall*.

en la parte interior de los cuadros marcados por los bastones rojos (Cuadro 8).

Otro elemento que caracteriza este arreglo es la serie de bandas de color transversales, que parecen ser las que sujetan las plumas negras y los bastones rojos, y se ubican entre estos elementos y la nuca del personaje. Por lo general son tres y nunca más de cuatro, y no siempre siguen un patrón concreto respecto a los colores.

Como se observa en la tabla 1, vemos que en la mayoría de las representaciones el primer color de la banda es el amarillo, y difiere en pocos casos.

En la segunda banda el color que aparece con mayor frecuencia es el rojo, aunque como se ve, en ocasiones aparecen en la misma, colores tan disímiles como el gris, el blanco o el café.

En la tercera banda el color que aparece con mayor frecuencia es el azul, aunque en algunos casos significativos se observan el amarillo, el rojo o el gris.

La cuarta banda, como se mencionó anteriormente, no siempre aparece, y sus colores no están determinados por un patrón.

Tomando en cuenta esta descripción, y observando luego las imágenes de *Ehécatl Quetzalcóatl* de las páginas 29 a 31 del *Borgia* (Figuras 5D y 6D), donde la deidad aparece en forma de serpiente, vemos en el extremo de su cola un motivo que parece ser una sección de este semicírculo, y que puede estar relacionada con el origen del personaje. Una forma

similar también puede ser vista en un tocado en el *Códice Féjerváry Mayer*, en la página 35 (Figura 7D).

Repitiendo los patrones de representación ya mencionados, en algunos casos se observan dos bastones rojos cercandando la zona de plumas negras, con un ojo estelar en la parte central. En otros aparece un tercer bastón que nace en el medio por detrás de esta zona.

Lo mismo puede observarse en las bandas de color que conectan el cuerpo de la serpiente, con esta suerte de sección de *apenacayotl*.¹¹¹

Todas las formas descritas hasta aquí guardan alguna relación con la figura central de la página 30, en la que vemos: 1) en forma intercalada, una vara roja con un ojo estelar sobre el fondo negro, similar a las zonas negras del *apenacayotl*, y otra sin este elemento.

2) cuatro bandas: amarilla (con chalchihuites), blanca (con pequeñas líneas), roja y café. Como se ve, todas se pueden relacionar con las bandas existentes en otros modelos de este mismo código.

Teniendo en cuenta estos elementos, cabe preguntarse sobre la relación entre el *apenacayotl* característico de este código y estas formas presentes en el relato pictórico que se extiende desde su página 30 hasta la 46,¹¹² dado que en este

¹¹¹ Más adelante, en la página 35 de este código, sacerdotes de *Ehécatl* presentan en su tocado un *apenacayotl* igual al de los motivos mencionados, como se ve también en la figura 8D.

¹¹² Seler denomina a este relato "el viaje de Venus por el infierno", *Comentarios al Código Borgia*, 3:29-46

último, tanto las varas rojas como las zonas negras, no parecen ser plumas.

b) Variantes del *apenacayotl* característico del *Códice Borgia* (Cuadro 7).

En los restantes códices del llamado "grupo Borgia", se observan generalmente alguno de los criterios señalados respecto a la forma del *apenacayotl*. Sin embargo, es en el número, forma y orden de color de las bandas que lo sujetan donde se observan las mayores diferencias.¹¹³

En el caso del *Vaticano B*, por ejemplo, es muy difícil establecer una similitud entre las imágenes del mismo código. Parece no haber una gran preocupación, por parte de los tlacuilos involucrados, en definir un código general de colores, como sucede en el *Borgia*, lo mismo que en la cantidad de las bandas.

En el caso de la primera de éstas, podría decirse que predomina el blanco, a veces con pequeñas rayas; en la segunda no hay un color determinado, y la tercera a veces ni aparece (Tabla 2).

En el caso de los códices *Laud* y *Féjerváry Mayer*, se mantiene el patrón ya señalado en la sucesión de bastones rojos y zonas de plumas negras bordeadas por una franja gris. Pero lo llamativo de estos dos códices es la ausencia de bandas de color que sujeten el arreglo, y la presencia, en su

¹¹³ Respecto al *Cospi* cabe decir que no se observan imágenes de *Ehécatl* Quetzalcóatl en el mismo, pero como se verá más adelante, parece existir relación entre las plumas negras del arreglo de *Tlahuizcalpantecuhtli* y las del arreglo de 9 Viento en el *Vindobonensis*.

lugar, de una forma que parece ser común a todos los tocados existentes en estos códices, no importando el personaje que lo lleve (Figura 9D).¹¹⁴

c) El *apenacayotl* característico del *Códice Vindobonensis* (Cuadro 7)

Junto con el *apenacayotl* anteriormente descrito, otro que llama la atención, por su originalidad, es el que se presenta con frecuencia en el *Códice Vindobonensis*. Si bien los colores de la parte principal del arreglo son iguales, la forma del mismo se diferencia en varios aspectos. Como en el caso del *Borgia*, se mantienen los colores de los bastones rojos, a veces separando la zona de plumas negras, a veces presente en forma intercalada entre éstas.

Lo sorprendente de este tipo de *apenacayotl* es la forma particular de la zona de plumas negras, que generalmente está integrada en secciones de una, dos o cuatro plumas, claramente diferenciadas y coronadas cada una de ellas por un cuadro blanco con un punto o pequeño círculo negro en su interior que recuerda el tocado de plumas de *Tlahuizcalpantecuhtli*, presente en los códices *Borgia*, *Vaticano* y *Cospi* (Figura 10D). A partir de este diseño es imposible no preguntarse si estos pequeños cuadros no guardan alguna relación con los ojos estelares descritos en el *Borgia* o si de alguna manera no intenta recalcarse la relación entre *Ehécatl Quetzalcóatl* y *Tlahuizcalpantecuhtli*. Respecto a las

¹¹⁴ Esta forma también es común en muchos códices y se presenta como un elemento frecuente en varias deidades y dignidades políticas. Posiblemente sea lo que definiremos más adelante como penacho de plumas.

bandas de color que ya mencionamos, en el caso del *Códice Vindobonensis* tampoco puede determinarse un patrón definitivo de colores (Tabla 3). No hay ningún color que predomine en ninguna de las bandas, aunque en pocas ocasiones se utiliza un color que no sea azul, rojo, café o amarillo.

d) Las representaciones del *apencayotl* en los demás códices mixtecos (Cuadro 8).

Es importante resaltar que el *apenacayotl* "tipo" del *Vindobonensis* no se repite en los otros códices mixtecos, por lo menos en la representación de los cuadros blancos ya mencionados. De la misma manera que el grupo anterior, se observan algunas diferencias respecto a las bandas de color. En el caso del *Códice Nuttall*, aparecen pocos ejemplos de este atavío, y la posibilidad de establecer un patrón, como en los códices anteriormente analizados, es muy difícil. Sin embargo puede advertirse cierta coherencia en el diseño de la primera banda de color amarillo (Tabla 4).

e) Las representaciones del *apenacayotl* en los códices coloniales (Cuadro 9).

En el caso de los códices coloniales, parece ser que son las representaciones del *Códice Borgia* las que se toman como modelo, por lo menos en lo referente a la forma, no así en los colores.

El *apenacayotl* con bastones rojos (aquí se parecen más a plumas) y zonas de plumas negras, se puede observar en el caso del *Magliabeciano*, *Borbónico* y *Telleriano*; pero muchas veces los primeros son representados por otro color o son

diferenciadas en sus puntas, como en el caso del *Códice Borbónico*, *Vaticano Latino*, o *Tudela*.

En el *Vaticano Latino* (Figura 11D) encontramos la forma de abanico representada de varias maneras:

1) en el primer caso, parecen estar representados sólo los bastones o plumas rojas, unidas por una especie de "abanico" gris propiamente dicho,

2) en el segundo, la forma es la que aparece comúnmente en los códices coloniales, pero los colores empleados no son los usuales. Se destacan unos bastones largos de color amarillo, donde deberían estar los rojos.

3) en el último caso, el *apenacayotl* consiste en una serie de bastones rojos radiados, con el abanico sugerido apenas de color amarillo.

Sin ser esta excepción, las zonas de plumas negras se mantienen en la mayoría de los casos y, al igual que lo visto en el *Códice Borgia*, a veces aparecen intercalando las plumas rojas; o lo que más llama la atención: a veces estas aparecen directamente encima de la zona de plumas negras.

Un elemento curioso de estos códices es la representación, con frecuencia, del *apenacayotl* en la parte superior de la cabeza y no en la nuca, como en los códices prehispánicos. En otras ocasiones, la representación doble del mismo, con especial énfasis en las bandas de color (Figura 12D), es sin duda en estos códices donde presentan mayores regularidades, como se ve en las tablas correspondientes (Tablas 5,6 y 7).

En éstas puede observarse que generalmente la primera banda es amarilla y se suceden en las otras en diferente orden: azul, rojo y verde.

Dentro de la serie de elementos que caracterizan a este atavío, hemos dejado para el final la representación de los ojos estelares. Éstos no son comunes en los códices coloniales como en el caso de códices del grupo Borgia. Sin embargo, no deja de ser sugerente esta imagen del *Códice Magliabecchiano* (Figura 13D), donde aparece una representación extraña de *Ehécatl Quetzalcóatl* con dos arreglos de pluma. En el superior, que ocupa el lugar donde generalmente aparece el *copilli*, se puede observar la zona de plumas negras ya descrita, con una serie de ojos estelares- muy parecidos a los que aparecen en el *Códice Borgia*- dispuestos de manera circular, rodeando a un ojo estelar central en el centro de dos círculos concéntricos: uno gris y otro azul.

Esta representación parece relacionarse, tal vez, con el signo de Venus, analizado en el tercer capítulo, que muchas veces está presente en la banda base del *copilli*¹¹⁵ o en el bastón de Venus (como en la página 45 del *Nuttall*).¹¹⁶

Por último, tenemos los códices coloniales, que al igual que el *Fejérváry Mayer* o el *Laud*, presentan imágenes de *Ehécatl Quetzalcóatl* sin el *apenacayotl* respectivo. Es el caso de los códices *Florentino* y *Durán*: en el primero

¹¹⁵ Ver capítulo II

¹¹⁶ Ver análisis del Quincunce en el capítulo III.

observamos un penacho de plumas, tal vez similar al que se ve en el *Fejérváry Mayer*, (cuadro 11 y figura 7D), que surge del extremo superior del mismo *copilli*, pero no parece tener alguna relación con el *apenacayotl*; en el segundo, no existe ningún elemento que nos haga pensar en su presencia.

f) El penacho de plumas (cuadros 10 y 11).

Como ya mencionamos, denominamos con este nombre a la prolongación de plumas que en ocasiones surge del centro del *apenacayotl*. Si se observa con detenimiento, esta forma no es privativa de este atavío, ya que es común verla en los arreglos de plumas de otras deidades en todos los códices estudiados.

Su estructura es variable, pero se pueden distinguir tres formas básicas:

1) En ocasiones es representada (es el caso del *Borgia*) como una estructura de cuatro o cinco tiras o plumas de color café, inclinadas en la parte superior, decoradas con una serie de pequeñas líneas negras, con extremos de color amarillo. Junto a ellas, generalmente aparece otra pluma enrollada, que parece sostener a las primeras. A veces puede verse un círculo que se superpone a estas plumas.

Esta misma estructura puede observarse en los códices *Vaticano B*, *Nuttall*, *Vindobonensis* y, en cierta medida, también en el *Féjerváry Mayer*.

En el caso del *Vindobonensis*, en ocasiones se observan algunas de estas tiras de color azul y rojo, combinadas con las otras de color café.

2) El otro tipo es común también en casi todos estos códices, y se diferencia del primero porque las tiras o plumas del penacho están representadas dentro de una especie de cartucho que las sujeta, de tal forma que sólo puede observarse el extremo de éstas. El cartucho está muchas veces separado en diferentes secciones de color, y generalmente presenta un círculo superpuesto.

La pluma enrollada se ubica siempre fuera de este cartucho; muchas veces es sustituida por dos o más y parecen posarse sobre el mismo, como en el caso del Vaticano B, Laud, y Nuttall. En algunas ocasiones, el círculo superpuesto al cartucho separa las que llamamos plumas enrolladas.

3) Una tercera forma es la que se encuentra en los códices coloniales, que parece estar menos elaborada. Consiste en una serie de plumas verdes, posiblemente de quetzal, y es la que observamos en códices como el *Telleriano Remensis* y el Vaticano Ríos. (Tal vez el penacho de plumas de Quetzalcoatl, en el *Florentino*, sea también una variante de esta forma de representación).

Es interesante ver que este aditamento al *apenacayotl* no es muy común en las representaciones de *Ehécatl Quetzalcóatl* (a pesar de que a veces se presenta en otras deidades), y cabe preguntarse si no hay alguna relación, en el caso de los códices coloniales, entre la ausencia de éste y la presencia reiterada del doble *apenacayotl*, descrito más adelante.

TABLAS: ¹¹⁷

En las tablas siguientes las abreviaciones significan:

- am** : amarillo,
- az** : azul
- az-gr** : azul grisáceo
- nar** : anaranjado
- neg** : negro
- roj** : rojo
- b/c/r** : blanco con rayas
- gr** : gris
- g/c/r** : gris con rayas
- c/c/r** : café con rayas
- bl** : blanco
- bl c/r**: blanco con rojo
- caf** : café
- dif** : difuminado
- diag gr y am**: diagonal gris y amarillo

TABLA 1: Códice Borgia

Página	9	16	19 ¹¹⁸	22	23	29	30	34	35	35	35
Banda 1	Am	A	c/ c/r	am	b/c/r	r	Am	Am	Am	am	am
Banda 2	b/c /r	g/c/r	bl	r	g/c/r	az-gr	Roj	roj	roj	roj	roj
Banda 3	Roj	Gr ¹¹⁹	roj	az			az c/ojo	Az		az	az
			caf								
Banda 4	Gr			az			Am				
Banda 5											

¹¹⁷ En estas tablas, las bandas están ordenadas partiendo desde la zona de bastones rojos y plumas negras hacia la nuca.

¹¹⁸ Aquí el *apenacayotl* asemeja un sol nocturno.

¹¹⁹ Posiblemente sea parte del peinado.

Página	36	36	36	37 (Xolotl Xolotl)	37	40	41	41	43	44	46
banda 1	Am	Am	am	Am	Am	am	Am	Am	Am	am	Am
banda 2	Roj	roj	roj	Roj	roj	roj	roj	Roj	Roj	roj	Roj
banda 3	Az	Am	az	Az	Az	az	az	Am		caf	
banda 4	Am	Az		Am							
banda 5											

Página	46	51	56	58	62	65	73			
Banda 1	Am	Am	am	am	Am	am	caf			
Banda 2	Roj	Roj	bl c/r	dif caf	Roj	bl c/r	reborde am			
Banda 3	Az	Bl c/r	roj		Am	roj	az rayado			
Banda 4		Az	diag gr y am			az dif	roj c/grecas			
Banda 5							Am			

TABLA 2: Códice Vaticano B

Página	21	22 (Xol .)	24,	28	34(T laz)	35	50	72		80	82	87	87	90	91
Banda 1	b/c/ r	Bl	bl?	gr.	bl	gr	ocre	am/c /r roj	nar	b/c/ r	bl	nar	roj	Gr	gr
Banda 2	Gr	neg		neg.	b.al g		café	bl.	caf	nar		Bl	bl	Neg	neg
Banda 3	Neg			roj.			nar.		roj						
Banda 4				Roj. clar											
Banda 5															

TABLA 3: Códice Vindobonensis

Página	38	36	36	35	35	34	31	30	30	24	24	10
Banda 1	am	am	nar	Caf	am	caf	caf	bl/c af en diag	caf	caf	caf	caf
Banda 2	roj	roj	az	Az	Az	bl	az		roj	az	roj	az
Banda 3	az	az	roj	dif		caf	roj	Caf	Az	roj	caf	am
Banda 4												caf

TABLA 4: Códice Nuttall

Página	65	46	38
Banda 1	am.	am.	am.
Banda 2	Ver	az	roj
Banda 3	roj.	roj (am)	bl
Banda 4		roj	

TABLA 5: Códice Borbónico

Página	34 ^a	34b	28	27 ^a	27b	26 ^a	26b	22 ^a	22b	3
Banda 1	am	Am	am	bl. (plum as)	am	bl. (plum as)	Am	am	Am	Am
Banda 2	az. con pintas	ver	az		az.		Az	az	Az	Ver
Banda 3	roj	roj			roj		roj	roj	Roj	Roj
Banda 4										Az

TABLA 6: Códice Magliabeciano:

Página	61 ¹²⁰	62 ¹²¹	78
Banda 1	Am	Am	bl. (plumas)
Banda 2		Ver	
Banda 3		Roj	
Banda 4		Az	

TABLA 7: Códice Tudela:

Página	42 ^a	42b	35 (Pahtecat1)	35 (seg apenacayotl)
Banda 1	Roj	Roj	b/c/r	Roj
Banda 2	Az	Az	Roj	Az
Banda 3	Am	Am		B1

¹²⁰ Se refiere al *apenacayotl* que se ubica bajo la nuca.

¹²¹ En esta página aparecen dos *apencayotl*, uno sobre la cabeza y otro al costado, la referencia es a este último.

III. Análisis del *Apenacayotl*

A) *El Apenacayotl y el Tillan Tlapallan*

Como se ha señalado en este capítulo, el arreglo de plumas más común del *Códice Borgia*, hace recordar a la imagen presente en su página 30 (Figura 2B), que ya se ha analizado en función de sus relaciones con el *Tillan Tlapallan*.

Pero, las relaciones entre el *apenacayotl*, y esta imagen no culminan ahí. Si se observa con atención, las bandas que sujetan el arreglo de plumas se corresponden con las tres bandas interiores de esta gran circunferencia, en lo referente nuevamente a los colores: (de afuera hacia su interior) amarilla, blanca con una sucesión de pequeñas líneas negras, y por último una banda roja.

De acuerdo con Seler esta figura, representa:

Un *chalchiuitl*... de tamaño grande, guarnecido en su borde exterior con los elementos que componen el adorno que Quetzalcóatl lleva en la nuca, a saber, las plumas negras provistas de ojos y ciertos objetos parecidos a palos. La superficie central encierra la misma pareja de cuerpos serpentinos unidos con sendas cabezas de Quetzalcóatl... que interpreté como el alma del dios muerto.¹²²

También, como ya se señaló, esta imagen, en relación con la existente en la página anterior, representan el momento en que "el Venus muerto" es incinerado, y surge el alma del mismo, representados por la pareja de cuerpos serpentinos unidos, en su interior.

¹²² E.Seler, *Comentarios al códice Borgia*, 72.

Las restantes imágenes que aparecen en esta sección del códice, en las subsiguientes páginas, representarían entonces, según este autor, el viaje de Venus por el infierno, y "el *chalchiuitl*, representado en la página 30 (Figura 2B) es el corazón de *Quetzalcóatl*, que después de su muerte, en la pira se transformó en el planeta Venus"... "el que domina la aurora".

Las especulaciones de Seler y las valoraciones sobre los colores rojo y negro, por otra parte, parecen confirmarse por lo narrado a partir del numeral 48, de los *Anales de Cuauhtitlan*, donde se relata el desempeño de *Quetzalcóatl* luego de que éste se embriagara y tuviera relaciones con su hermana *Quetzalpetatl*. Por estas razones *Quetzalcóatl*, abandona Tula:

...se puso en pie, llamó a todos sus pajes[...] Luego se fueron a *TILLAN TLAPALLAN*, EL QUEMADERO. Él fue viendo y experimentando por donde quiera: ningún lugar se le agradó"... [Se dice que en este año uno acatl, habiendo llegado a la orilla celeste del agua divina (a la costa del mar) se paró, lloró, cogió sus arreos, se aderezó su insignia de plumas (*apanecayotl*) y su máscara de turquesas] [...] Luego se atavió, el mismo se prendió fuego y se quemó, por eso se llama quemadero ahí donde fue *Quetzalcóatl*, a quemarse. Se dice que cuando ardió, al punto se encumbraron sus cenizas"... y..."al acabarse[...] vieron encumbrarse el corazón de *Quetzalcóatl*[...] Decían que cuando él murió solo cuatro días no apareció, por que entonces fue a morar entre los muertos y también en cuatro días se proveyó de flechas, por lo cual a los ocho días apareció la gran estrella (*lucero*); que llamaban *Quetzalcóatl*, y añadían que entonces se entronizó como Señor"...¹²³

Graulich, confirmando esta historia señala que las "fuentes concuerdan con que la serpiente emplumada, se fue

¹²³ *Anales de Cuauhtitlan*, 10 -11

rumbo al oeste, al mar (Chimalpahin, Durán), el país del rojo y negro o Rojo, de colores del alba".¹²⁴

Las referencias a estos dos colores relacionados con *Ehécatl Quetzalcóatl*, sin embargo, no sólo se encuentran en función de su transformación en Venus. En los códices mixtecos, por ejemplo, según Anders y Jansen, se observa como:

...[el Señor]9 agua, el Señor 8 Venado y el jefe tolteca 4 Jaguar [...] conquistan la ciudad de la cinta Blanca y Roja[...]situada en una isla dentro de una enorme laguna[...]y que posee una serie de características asociadas con Quetzalcoatl, es decir, un lugar donde[...] había conchas y grandes caracoles, pescados que vuelan y espantosos lagartos donde vive la serpiente emplumada, El Remolino.¹²⁵

Pero, ¿donde se ubica esta laguna? He aquí lo interesante (siempre según Anders y Jansen): "Era una laguna junto al mar, sobre la que descansa el techo celeste, donde termina la tierra, donde una columna sostiene al cielo".¹²⁶ De esta manera puede que el *Tillan Tlapallan*, sea también el lugar donde termina la tierra, donde descansa el techo celeste, y sean sus colores los de la columna que sostiene a este último(Figura 14D).

¹²⁴ Micheal Graulich, *Quetzalcoatl y el fin de Tollan*, 227.

¹²⁵ Anders y Jansen, *Comentarios al Códice Nuttall*, 228.

¹²⁶ *Ibíd.*, 228-9.

También en el *Códice Vindobonensis*, esta columna se repite cuando quiere mencionarse "todo lo que existe sobre la tierra y todo lo que existe bajo el techo celeste".

En resumen, el significado iconográfico de la unión del negro y el rojo, está asociado con el *Tillan Tlapallan*, "el quemadero", el lugar donde *Quetzalcóatl*, se transforma en *Tlahuizcalpantecuhtli*, nuestro Señor del Alba (Venus), lo que simbólicamente también representa el lugar hacia donde caminan:

... los *Tlamatinene amoxuque* (los sabios conocedores de los libros),... "llevando consigo la pintura negra y la pintura roja, *tlillitlapalli*, es decir la escritura, los libros, *amoxtli*, los códices, *tlacuillolli*, la ciencia, *tlamatiliztli*, los cantos, *cuicaámatl*, ...etc.¹²⁷

Pero la importancia simbólica de este lugar mítico no termina en su condición de quemadero, sino que puede significar también: el fin de la tierra, el lugar donde se unen el cielo y la tierra, el lugar donde se ubica la laguna en la que vive la serpiente emplumada, en tanto remolino.¹²⁸

Por otra parte, el *Tillan Tlapallan* se ubica en el oriente, y como ya fue señalado el rojo es el color de este punto cardinal, y el negro el del occidente, es decir, principio y fin del trayecto del sol, del lucero del alba, o los restantes cuerpos celestes. También estos colores se asocian con la abundancia y /o la riqueza.¹²⁹

¹²⁷ E.Seler, *Comentarios al Códice Borgia*, pag.72

¹²⁸ Debe entenderse también que el *Tillan Tlapallan* es otra de las formas en que se expresa el concepto de dualidad ya analizado en el segundo capítulo.

¹²⁹ En el *Códice Borbónico* es representado un juego de pelota que se efectuaba al terminar la fiesta del *Etzalcualitzi* (fiesta del maíz y frijoles cocidos), representación de la abundancia, que se realizaba en la sexta veintena). En este

Por todas estas similitudes, una de las preguntas que surge es ¿por qué en los códices coloniales se pierde esa fidelidad a estos colores tan representativos? Si realmente este atavió está representado la llegada de Ehécatl Quetzalcóatl al *Tillan Tlapallan*, lo que parece ser muy posible en los códices mesoamericanos, ¿por que razón no es respetado fielmente en los coloniales tales como el Vaticano A? Por el momento, las explicaciones basadas en la lógica política anteriormente mencionada, así como el hecho del gran desarrollo que tuvo el arte plumario durante el periodo mexica no parecen suficientes.

B) El apenacayotl y la guerra

En el estudio que realiza Peñafiel sobre la indumentaria mesoamericana¹³⁰, llama la atención, sobre todo en la *Matrícula de Tributos*, la frecuencia con que se representa como obligación para algunos pueblos, la aportación de arreglos de pluma, así como de estandartes relacionados con el arte de la guerra, que se asemejan mucho al apenacayotl que ha sido expuesto.

¿Será posible entonces que exista una relación entre el *apenacayotl*, la guerra y el culto a Venus?

juego aparecen dos anillos, uno rojo a la izquierda y uno negro a la derecha. Arriba y abajo del anillo rojo se ubican "*Cinteotl Xochipilli y Quetzalcoatl*". Arriba y abajo del anillo negro (siempre según Anders y Jansen), se ubican *Ixtlilton* (dios de la Tinta negra, según estos autores), y *Cihuacoatl* (Figura 15D).

¹³⁰ *Indumentaria antigua; Vestidos guerreros y civiles de los mexicanos.*

Anteriormente en el caso del análisis realizado respecto al moño, se mencionó la posible relación de este con el tocado de **War Serpent headress**, como una primera referencia a la guerra en los atavíos Ehécatl Quetzalcóatl.

En su artículo "La Serpiente Emplumada", Armillas plantea que antes de los toltecas los "dioses de las aguas" eran los principales en la mitología de los pueblos mesoamericanos hasta "el advenimiento de los dioses de la guerra y la caza con la edad mixteca puebla" o dicho de otra manera este cambio significa " la sustitución de los dioses antiguos de la naturaleza... por deificaciones de ideas menos identificables como fuerzas naturales, elaboradas por la clerecía, como la deidad del planeta Venus."¹³¹

Tomando en cuenta estas interpretaciones puede afirmarse entonces, que es en el *apenacayotl* el lugar donde se representa con mayor claridad esta relación.

¹³¹ Pedro Armilla, *La serpiente emplumada, Quetzalcóatl y Tlaloc*, 176-177.

BORGIA



P. 19



P. 23



P. 62



P. 51

VATICANO E



P. 21



P. 34



P. 87

NUTTAL



P. 46



P. 65



P. 98



P. 16

VINDOBONENSIS



P. 30



P. 30



P. 31



P. 9

LAUD



P. 24(1)



P. 19(6)



P. 2(23)

BORBONICO



P. 3



P. 22



P. 27

TELLERIANO
REMENSIS



P. 8 V



P. 10 R

VATICANO
LATINO



P. 58 V



P. 56 V



P. 14 V

TUDELA



P. 42

MAGLIADICECIANO



P. 78 R



P. 89 R



P. 50



P. 31



P. 9



P. 31



P. 46



P. 55



P. 90



P. 18



P. 24



P. 12



P. 35



P. 24 (1)



P. 49



P. 88



P. 90



P. 9



P. 16



P. 22



P. 62

CUADRO 11 PENACHOS EN LOS CÓDICOS COLONIALES

C. BORBÓNICO



P. 22

C. TELLERIANO REMENSIS



P. 10 R

C. VATICANO LATINO



P. 56 V



Figura 1D. Tetitla, Teotihuacán, Portico 13



Figura 2D. Tepantitla, Teotihuacán, Cuarto 2, mural 3.



a)



b)

Figura 30.: a) Basamento de las Serpientes emplumadas de Xochicalco, b) Banqueta del Palacio Quemado en Tula

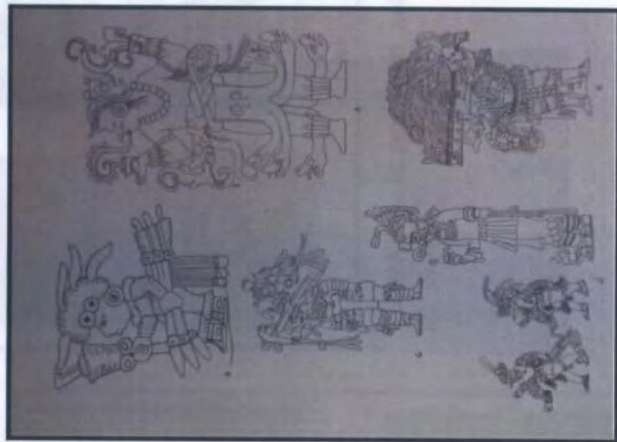


Figura 4D: Representaciones de personajes que llevan el culto de Quetzalcoatl a la región maya: a) Teotihuacán, b) Seibal, c) Mul Chic d) Chichen Itzá, e) Uxmal. (Segun Pina Chan, en "Quetzalcoatl Serpiente emplumada", figura 52.

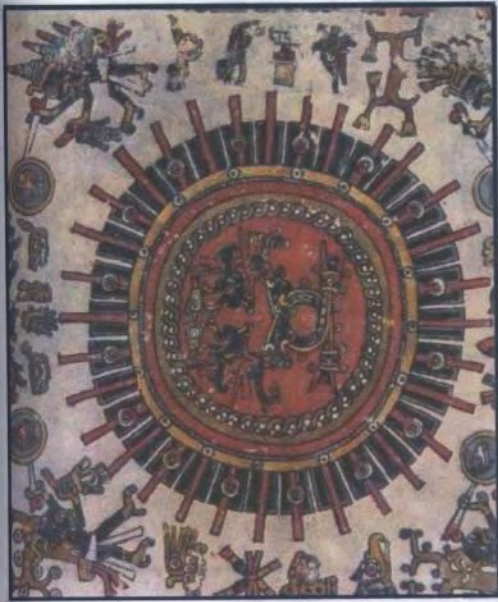


FIGURA 5D: C. BORGIA, P. 30 (DETALLE)



FIGURA 6D: C. BORGIA, P. 30 (DETALLES)



FIGURA 7D: C. F. MAYER, P. 35



P. 36



P. 37

FIGURA 8D: C. BORGIA



F. MAYER, P. 2



VINDOBONENSIS,
P. 35



BORBONICO, P. 35



F. MAYER, P. 12



LAUD, P. 21



ROLLO
SELLEN, P. 5

FIGURA 9D: DIFERENTES ARREGLOS
DE PLUMA

APENACAYOTL DE
9 VIENTO EN EL
C. VINDOBONENSIS



ARREGLO DE
TLAUICAPANTECUHTLI



C. BORGIA



C. VATICANO B



C. COSPI



FIGURA 11D: APENACAYOTL EN EL VATICANO LATINO



Borbónico, P. 22



Borbónico, P. 34



Tudela, P.



FIGURA 13D:
"APENACAYOTL DE
OJOS ESTELARES"

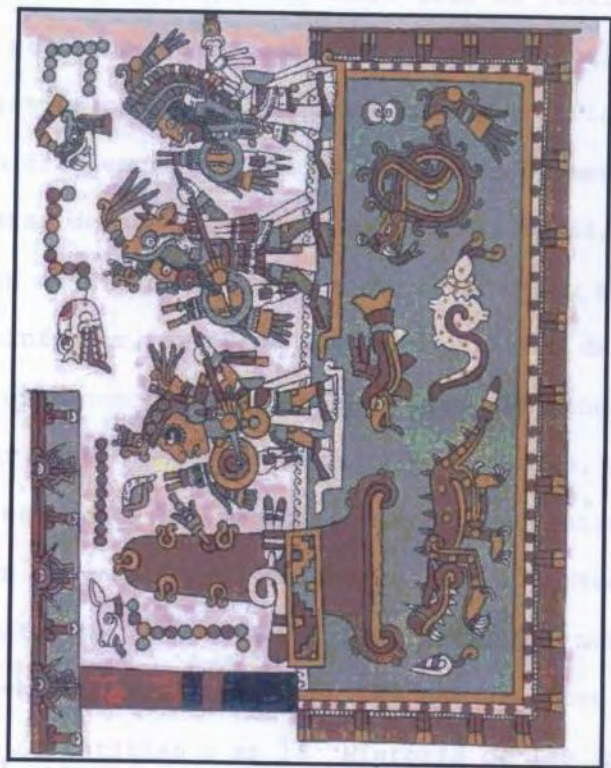


FIGURA 14D: "La laguna donde descansa el techo celeste, Códice Nuttall", p. 75

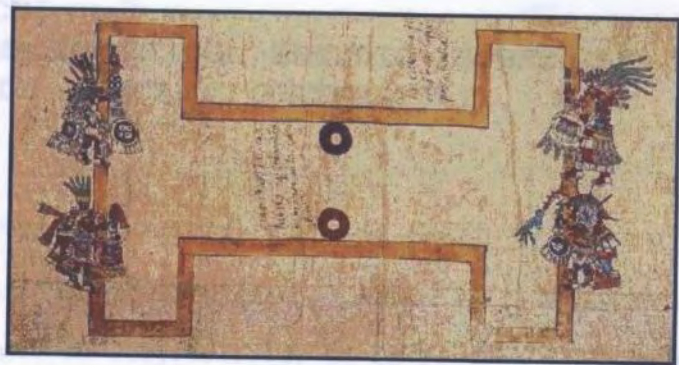
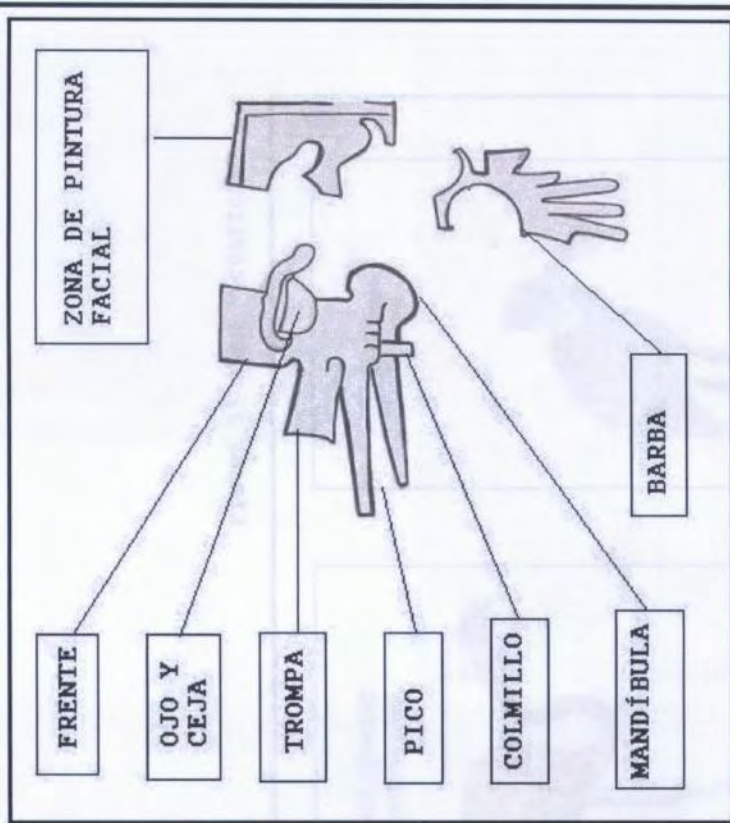


FIGURA 15D: C. BORBÓNICO,



FIGURA 1: MÁSCARA BUCAL "TIPO 1" CON PINTURA FACIAL NEGRA



APENDICE:

APROXIMACIONES AL ESTUDIO SOBRE LA MÁSCARA BUCAL DE *EHÉCATL QUETZALCÓATL*, Y SU PINTURA FACIAL.

Dentro de los atavíos más interesantes de *Ehécatl Quetzalcóatl* en el Posclásico, uno de los que más llama la atención por su originalidad, es la llamada máscara bucal. Esta, que aparece en los códices estudiados generalmente de color rojo (Fig. 1), a veces cubre todo el rostro y a veces solo una parte del mismo, dejando un espacio para la característica pintura facial del personaje (Fig. 2). En ambos casos con frecuencia son destacados otros elementos que pueden estar dentro o fuera de la máscara bucal, tales como el ojo, la ceja, una franja que surca el ojo y por último, en la parte inferior, la barba de característica de este dios.

En los manuscritos coloniales, las referencias a este particular atavío, son muy escasas y confusas, sobre todo teniendo en cuenta las vagas fronteras que, entre las diferentes "advocaciones" de *Quetzalcóatl*, podían advertir los cronistas de la época. Por tal razón, las menciones más ilustrativas sobre el tema, son las que aparecen en los *Anales de Cuauhtitlan* y en la *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme*. En el primer caso,

se trata de un relato en el cual, *Coyotinahuatl* ("oficial de plumas") hizo a *Quetzalcóatl*:

" su máscara verde, tomó color rojo, con la que puso bermejos los labios; tomó amarillo para hacerle la portada y le hizo los colmillos, a continuación le hizo su barba de plumas[...] que apretó hacia atrás, y después que apretó hacia atrás, y después que aparejó de esta manera el atavío de *Quetzalcóatl*, le dio el espejo."¹³²

En el segundo caso, se trata de la descripción de un "ídolo" de madera que se corresponde con la imagen de *Ehécatl Quetzalcóatl* por tener:

"la cara de pajarero con un pico colorado nacida en el mismo pico una cresta con unas berrugas en el a manera de anadon del peru tenia en el mismo pico unas rengleras de dientes y la lengua de fuera y desde el pico asta la midia cara tenia amarilla y luego una cinta negra que le benia junto al ojo ciñendo por debajo del pico".¹³³

Como se ve en ambos fragmentos las representaciones de la máscara están ligadas a un determinado tipo de pintura facial, en este caso amarilla, lo que sugiere la necesidad de estudiar ambos elementos en conjunto.

Para tener una idea clara sobre el tema se ha dividido este estudio en dos partes:

I) Una exposición sobre las diferentes representaciones de la máscara y la pintura facial en los códices estudiados.

¹³² *Anales de Cuauhtitlan*, 9. Como se verá más adelante esta descripción se asemeja en parte a las máscaras descritas para el *Códice Nuttall*.

¹³³ Fray Diego de Durán, *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme*. 120.

II) Un análisis sobre el posible origen y significado iconográfico de estos atavíos a la luz de los estudios realizados _sobre todo en la escultura y cerámica en Río Blanco_ desde el Formativo hasta el Posclásico.

I) LAS REPRESENTACIONES DE LA MÁSCARA Y LA PINTURA FACIAL DE *EHÉCATL QUETZALCÓATL*.

A) LA MÁSCARA

Los tipos de máscaras que pueden observarse en los diferentes códices escogidos son los siguientes:

1) La máscara roja que ocupa toda la parte anterior del rostro (Figura 1)

Esta máscara(a la que denominaremos "tipo 1") es muy común sobre todo en los códices del llamado "grupo Borgia" y se caracteriza por ser la más compleja, o por lo menos la que integra mayor cantidad de elementos. Está conformada por:

a) Un "pico" de color rojo, que recuerda, por su tamaño y forma, al de una garza o espátula(Figura 3).¹³⁴Se representa

¹³⁴ Según Gabriel Espinosa Pineda: "Todas las aves que estaban relacionadas con el viento eran expertas buceadoras,...malas para caminar... y su pico suele ser relativamente aguzado, en total se trata de unas diez especies". Gabriel Espinosa Pineda, "*La fauna de Ehecatl,...*" en *Animales y plantas en la Cosmovisión mesoamericana*, 281-282.

ligeramente abierto, con uno o dos "colmillos" blancos colgando de la parte posterior (En el caso del *Borgia*, puede observarse además una serie de arrugas en lo que sería el labio superior).

b) una suerte de "trompa" (en ocasiones muy similar a una nariz, a veces de forma casi rectangular), encima de este pico, y

c) la frente donde ubicamos, en la parte posterior, el ojo de *Ehécatl* siempre resaltado de alguna manera, así como la ceja.

d) Por último, en su parte inferior, se ubica la barba, la que muchas veces señala la separación entre la máscara y la posterior pintura facial cubriendo, generalmente, toda la mandíbula(Figura 1).

Sobre este tipo de máscaras, cabe destacar que en las páginas 29 y 36 del *Códice Borgia* (Figura 4) puede observarse una versión de ésta con el pico abierto, mostrando una hilera de colmillos en cada uno de sus lados, y un ojo que nos hace recordar mucho al denominado ojo estelar u ojo de Venus desarrollado en los primeros capítulos(es decir un círculo blanco con circunferencias concéntricas negras en su interior y la mitad superior del mismo de color rojo)¹³⁵. De

¹³⁵ En el caso del *Borgia* por ejemplo llama la atención la ceja que rodea este ojo que posiblemente tenga alguna relación con algunas representaciones frecuentes de la iconografía presente en Cacaxtla.

esta máscara surge a veces otro *Ehécatl Quetzalcóatl* con el pico de su máscara también abierto.

2) La máscara negra.

En la imagen ya mencionada del segundo capítulo, presente en la pagina 73 del *Códice Borgia*, se puede observar que no es solo el copilli el elemento más llamativo de la misma, sino también su máscara (Figura 5). Se la podría ubicar en lo que clasificamos como el "tipo 1", pero a diferencia de ésta es de color negro con una serie de motivos en su interior. Estos son, por un lado, unos círculos blancos (posiblemente chalchihuites), ubicados dentro del pico y, en la parte anterior y posterior de lo que sería la frente del personaje distribuidos en dos filas paralelas. Por otro aparecen una serie de formas similares a bastones o volutas, que se ubican en la trompa y entre las dos filas de círculos mencionadas ubicadas en la frente. Lo destacable de esta máscara, es que en el centro de la misma se puede observar una imagen presente en varias representaciones pictóricas y cerámicas del Epiclásico y Posclásico. Se trata de la cabeza de un ave rapaz posiblemente un aguila (*cuauhtli*), o talvez, la llamada *ecachichinque*.¹³⁶

¹³⁶ La forma de esta cabeza se asemeja a las características que Seler asigna a la *ecachichinque*:

3) La máscara como cubierta de la parte inferior del rostro

(Figura 6).

Puede decirse que este segundo tipo de máscara (a la que denominaremos "tipo 2"), es la más común sobre todo en los códices mixtecos. Ocupa solamente la parte inferior de la descrita como "tipo 1" (es decir únicamente el pico y la mandíbula), y la "trompa", como se observa en algunas imágenes de los códices *Borgia*, *Vaticano Latino*, *Vindobonnensis* y *Nuttall*, no siempre está integrada a la misma (Fig. 6). La "trompa" en este caso, está representada frecuentemente con el mismo color de la pintura facial que cubre el rostro en la parte superior (en ocasiones es sustituida simplemente por la nariz del personaje, atravesada por un estilete generalmente rojo y negro con pequeños círculos blancos o amarillos en sus extremos).¹³⁷

Este tipo de máscara, es común en los códices coloniales, y lo que llama la atención en su representación (como en el resto de los atavíos vistos en este trabajo), es su carácter más "realista", en el sentido del parecido de

"La forma del pico, el hecho de que esté muy abierto y la presencia de dientes en todo caso coincidirían con el concepto de águila.... Los mexicanos contaban que una de las aves de presas menores, una especie de halcón, después de haber comido, abría el pico en dirección al viento, lo cual le sustituía la bebida, y por eso lo llamaban *ecachichinqui*, el "bebedor del viento". De hecho, es sabido que las aves de presa muy rara vez beben. E. Seler, *Las imágenes de Animales en los Manuscritos Mexicanos y Mayas*, 173.

¹³⁷ Puede observarse en otros casos, el pico, la trompa y por encima la nariz como es el caso del *Rollo Selden* (Fig.7).

ésta respecto al pico de un pájaro (Fig.8).En los códices *Tudella, Magliabecchiano, Duran y Florentino*, por ejemplo es donde puede observarse esta afirmación, además de que los colmillos posteriores son sustituidos por dientes que generalmente ocupan toda la parte interior del pico.

Otro elemento a destacar en los códices coloniales, es la frecuencia con que es representada la lengua salida (elemento que no aparece en los códices estudiados del Posclásico)¹³⁸.

B) LA PINTURA FACIAL.

1) La pintura facial en las máscaras del tipo 1.

Cuando estas máscaras son representadas sobre todo en el *Códice Borgia y Laúd*, podemos decir que la única pintura facial representada es lógicamente la de la parte posterior del rostro. En el caso del *Códice Borgia* como se puede observar, los colores empleados en general son el negro y el gris. A veces se observa un reborde gris para toda esta zona del rostro (que está totalmente pintada de negro) y rodeando el ojo, dos bandas grises semicirculares, como por ejemplo en la pagina 16 de este códice (Figura 9). Otras veces se

¹³⁸ Sobre este particular llama la atención la frecuencia con que aparece este elemento en las máscaras utilizadas en la actualidad en varias regiones de México sobre todo en las llamadas "mascaras de negritos", relacionadas de alguna forma con el viento, ver Donald Cordry, *Mexican Masks*, 216.

observa este reborde, pero desde el ojo surgen una serie de volutas (similares a las ya descritas en la máscara negra) de color gris, formando un diseño que recuerda la parte posterior de la figura del llamado *hueso 1* de Chiapa del Corzo (Figuras 1 y 23).¹³⁹ En el *Yohualli* de la página 56, puede verse por último otro diseño que consiste en una serie de franjas negras sobre fondo rojo (Figura 10).

En el caso del *Códice Vaticano* (Figura 11) la máscara en general ocupa todo el rostro y en una ocasión la parte posterior es pintada de azul con un entramado de líneas negras. En el *Laud* o el *Fejérváry Mayer*, el color utilizado para representar la zona posterior del rostro en este tipo de máscaras es (como ya habíamos visto en los dos atavíos anteriores), el azul, separadas ambas zonas por una línea negra o blanca (Figuras 12 y 13).

2) La pintura facial en las máscaras del tipo 2.

La elaboración de la pintura facial cuando se presentan las máscaras de este tipo, es más elaborada, dado que deben pintarse más zonas del rostro. Los patrones son muy cambiantes incluso dentro de un mismo códice por lo que no parecen seguir una regla muy estricta. En el *Códice Laud*, por ejemplo puede observarse que la trompa y la parte superior

¹³⁹ Esta similitud será analizada en la segunda parte de este apéndice.

del rostro del lado anterior es de color amarillo y el lado posterior del mismo es de color gris (Figuras 6 y 12).

En el *Vaticano*, parecen existir diferentes formas de resolver la pintura facial en las zonas no ocupadas por la máscara, así podemos ver en la imagen de la página 76, la trompa y todo la parte superior y posterior del rostro con una serie de rayas grises sobre fondo negro rodeado a su vez de un reborde gris (Figura 11). En la imagen de la página 71 (Figura 11) toda la parte superior del rostro (en este caso lo que sería la frente y la sien), está ocupado por una serie de líneas negras sobre un fondo naranja.

En los códices mixtecos, puede observarse un número enorme de variaciones respecto a la pintura facial, sobre todo en el *Códice Vindobonensis* (Figuras 2, 6 y 14). Primeramente debe señalarse, que la trompa puede estar integrada o no a la máscara, resultando que a veces esta es de color rojo y otras de color naranja. Una franja vertical generalmente negra (a veces de color blanco y negro) o en ocasiones dos franjas verticales de color rojo y azul, surcan el ojo y dividen el rostro del personaje en dos partes: por un lado la máscara y la zona naranja ya mencionada y, por otro, la parte posterior, integrada por una serie de barras

negras horizontales separadas por zonas grises, que recuerdan a las ya descritas en el *Códice Borgia* (Figuras 1,6, 9, 14).

En el caso del *Códice Nuttall*, no es común la zona de barras negras claramente delimitada como en el *Vindobonnensis* (aparece en una ocasión, Figura 15), pero la representación de la trompa como elemento independiente de la máscara se repite, y en varias ocasiones es de color verde azulado (Figura 2,6 y 15). Puede verse, además que en este códice la representación del rostro puede organizarse en tres franjas horizontales:

- a) la franja inferior ocupada por la máscara
- b) la franja central ocupada por la trompa y la parte central del rostro, y
- c) la franja superior de color naranja con franjas verticales cafés o por ejemplo como en la página 65 donde la parte superior de la frente esta pintada de dos colores diferentes (Figura 15).

Por último en el caso de los códices coloniales (Figura 7), no parece haber un patrón que señale cual es la dimensión específica de la máscara. A veces llega a completar toda la mandíbula y en ocasiones parece que solo cubriera la boca y la barbilla. Sin embargo la pintura facial es generalmente de color gris y la franja que surca el ojo parece ser respetada

en casi todas las representaciones, aunque no siempre es de color negro.

3) La Pintura facial sin máscara (Figura 16)

En general los criterios señalados en cada códice respecto a la pintura facial parecen ser los mismos cuando aparecen presuntas imágenes de *Ehécatl Quetzalcóatl* sin la máscara bucal. En estos casos la boca está representada la mayoría de las veces de color rojo (generalmente abierta en el caso de los códices coloniales) y aparece una línea generalmente negra (curva o recta), que secciona el rostro en dos mitades, siempre pasando, como punto obligado, por el ojo.¹⁴⁰ En la mayoría de estos casos la frente es representada de color amarillo.¹⁴¹

¹⁴⁰ Esta línea también aparece a veces señalando la separación entre la parte anterior y posterior del rostro, en las representaciones con máscara.

¹⁴¹ Respecto al color amarillo de la frente, puede haber una similitud entre estas imágenes (Figura 16) y los relatos coloniales mencionados al inicio del apéndice. Es importante destacar, además, que los mismos códigos de representación pueden observarse sistemáticamente en la pintura facial de 8 Venado Garra de Jaguar presentes en el *Códice Nuttall* (Figura 17).

C) Otros elementos significativos presentes en la máscara de Ehecatl Quetzalcóatl.

Un estudio aparte de la máscara y la pintura facial, merecen algunos elementos que son reiteradamente resaltados en las imágenes analizadas tales como el ojo, la ceja y la barba.

1) El ojo y la ceja "flamígera"

Si se observa con atención las diferentes máscaras aquí expuestas podremos ver que el ojo adquiere una relativa importancia, por lo menos si se atiende a lo peculiar de su forma. En efecto a veces simplemente está representado el ojo dentro de la máscara, a veces divide la parte anterior y posterior del rostro a través de la franja ya mencionada. En muchas ocasiones tiene una forma como avellanada (sobre todo en el *Códice Borgia*, Vindobonensis y los coloniales, figuras 5,8,9,11 y 14), en otras el ojo parece salirse del cuenco (códices del grupo *Borgia*, figuras 6,11 y 13), y está representado de color blanco y rojo, lo que nuevamente nos recuerda la referencia a Venus.

En el caso del *Borgia* además, la representación del ojo adquiere muchas veces un carácter más significativo, dado que está rodeado por una ceja finamente confeccionada que

recuerda el símbolo de "ojo emplumado" señalado en el primer capítulo de este trabajo, relacionado con el llamado complejo manta.

2) La barba de *Ehécatl Quetzalcóatl*

Es común en las imágenes de *Ehécatl Quetzalcóatl*, la presencia de una barba en la parte inferior de la máscara o pintura facial. Ésta puede ser negra, blanca o amarilla en las distintas representaciones dentro de un mismo códice.

II. POSIBLE ORIGEN Y SIGNIFICADO ICONOGRÁFICO DE ESTOS ATAVÍOS.

De todos los atavíos trabajados en esta investigación, la máscara es posiblemente el que muestra mayor número de semejanzas con imágenes presentes desde el Formativo. Es probable que con el tiempo haya sufrido ciertas "resemantizaciones", que hacen que en el Posclásico aparezca asociada casi exclusivamente a *Ehécatl Quetzalcóatl*. Por tal razón es importante considerar la investigación hecha por Hasso von Winning y Nelly Gutierrez Solana sobre la iconografía de la cerámica de Río Blanco.¹⁴²

En este trabajo, se describen una serie de esculturas en bajo relieve y cerámicas halladas en la región, que son por demás reveladoras sobre el origen de este particular atavío. Debe tenerse en cuenta primeramente, que esta zona ya mostraba importantes avances culturales desde el Formativo, y sin duda desde temprano, era una ruta accesible para el comercio entre las ciudades mayas, las culturas existentes en lo que hoy es Oaxaca y el Altiplano Central.

Según dichos autores el auge de la industria alfarera en esta región (donde se presentan las imágenes que analizaremos

¹⁴² Hasso von Winning y Gutiérrez Solana, *La iconografía de la cerámica de Río Blanco, Veracruz*. UNAM, 1996.

a continuación), se da simultáneamente al colapso de la fase *Metepec* en Teotihuacan(siglo VII), y presenta elementos familiares a la cultura maya, El Tajín y obviamente a Teotihuacan.¹⁴³ Un elemento presente sistemáticamente en estas cerámicas y esculturas, es el de los "jugadores de pelota", con una serie de motivos alusivos a la práctica de esta ceremonia, tales como ofrendas, representaciones de jerarquías político-religiosas y sacrificios. En estas escenas es común ver personajes con distintos tipos de máscaras bucales, que nos recuerdan las representaciones de *Ehécatl Quetzalcóatl* en el Postclásico.

Las formas de las mismas varían tal vez por referirse a diferentes personajes o situaciones, por lo que las hemos clasificado de la siguiente manera:

- a) máscara en forma de bloque rectangular(Figura 18 A, C, D, E)
- b) máscara rectangular con la mandíbula resaltada (Figura 19, A, C, E, G).
- c) máscara con posibles "narigueras"(Figura 19, D y H)
- d) máscara bucal curva (Figura 18 B y F)

¹⁴³ Los ejemplos analizados por estos autores refieren sobre todo a objetos provenientes de Río Blanco, Cerro de las Mesas, Izapa, Chapa de Corzo, y distintas zonas mayas.

e) máscara bucal "alargada y sinuosa de reptil"(Figura 20)¹⁴⁴

Según autores como Quirarte, Norman y Virginia M. Smith, estas máscaras se fueron expandiendo a lo largo de todo Mesoamérica entre fines del Formativo y durante casi todo el Clásico. En el caso de Izapa, por ejemplo, se encuentran los que ellos denominan los diseños de *long-lipped or dragon head*¹⁴⁵, máscaras alveolares o sea que "cubren las partes de las mandíbulas en donde están las raíces de las muelas"¹⁴⁶(Fig.21 y 22).

En todas estas máscaras, pueden observarse elementos que recuerdan a *Ehécatl Quetzalcóatl* desde el punto de vista formal, y es casi imposible no considerar a éstas como antecedentes de la máscara en cuestión. En este sentido es importante entender el contexto en el cual se ubican estos diferentes tipos de máscara con tanta densidad. Según Von Winning y Gutiérrez Solana, estas vasijas ofician como verdaderos "códices", en los cuales, se representan los diversos momentos de la práctica del juego de pelota y la acción del sacrificio, y donde estos seres enmascarados (a veces dioses, a veces oficiantes de un ritual) dirigen las ceremonias correspondientes (Puede verse en las imágenes de

¹⁴⁴ *Ibid.*, 45. Si se observa esta máscara es muy similar a la ya mencionada anteriormente, presente en la base de las vasijas de Río Blanco, así como en la parte central de la que llamamos "máscara negra".

¹⁴⁵ *Ibid.*, 56.

¹⁴⁶ *Ibid.*, 56.

la figura 19, como incluso las cabezas de los sacrificados poseen una máscara).

La práctica de la decapitación, relacionada con el juego de pelota y el culto al dios joven del maíz entre los mayas, tiene sus orígenes en el Formativo, con la cultura olmeca y tuvo una gran difusión entre todas las culturas del Golfo hasta mediados del Clásico, tal vez esta sea la razón por la cual la representación de máscaras es tan común en este período en todas las culturas desde el Golfo hasta el Altiplano. De esta manera una primera aproximación al estudio de la máscara y todos sus componentes sea la de establecer una relación entre ésta y la práctica de la decapitación, al considerarla como un atuendo obligado para este tipo de ceremonias.

Es cierto que no podemos identificar directamente estas imágenes con *Ehécatl Quetzalcóatl*, dado que no existe ningún elemento que sugiera que son deidades o sacerdotes relacionados con el viento, pero si es posible tratar de rastrear que es lo que *Ehécatl Quetzalcóatl* tiene de semejante respecto a estas imágenes con máscara. Tomando en cuenta esta idea, puede hacerse una segunda aproximación al estudio de este atavío utilizando la imagen del *Hueso 1 de Chiapa de Corzo*¹⁴⁷ (iconográficamente muy cercana a las

¹⁴⁷ Jacinto Quitarte, *El estilo artístico de Izapa*, Figura 6.

imágenes ya comentadas de Río Blanco). En ésta puede verse una serie de similitudes con las imágenes de *Ehécatl Quetzalcóatl* más frecuentes del *Códice Borgia* (Figuras 22 y 23): la máscara bucal, el ojo resaltado y la barra que lo surca dividiendo el rostro en dos partes, la barba y tal vez lo más llamativo, una pintura facial que recuerda los diseños lineales presentes en la parte inferior o superior de las estelas de Izapa. Esta imagen parece ser una *figura compuesta*¹⁴⁸, es decir una figura que presenta combinados, atributos antropomorfos y zoomorfos, que pueden ser analizados a partir del principio *pars pro toto*, señalado al comienzo de este trabajo. Al igual que el Dios 1 de Joralemón, o la serie realizada por Piña Chan para explicar el origen de Quetzalcóatl (Figura 24), las imágenes del Hueso 1 y 2 de Chapa del Corzo, presentan todas las características de "hibridación mitológica" definidas por Joralemon.¹⁴⁹

Si como bien dice Florescano las imágenes de *Ehécatl Quetzalcóatl*, lo mismo que su culto, aparecen a finales del Epiclásico,¹⁵⁰ los elementos iconográficos que definen su máscara y su pintura facial tienen sus orígenes en imágenes provenientes del Preclásico olmeca.

¹⁴⁸ Jacinto Quitarte, *El estilo artístico de Izapa*, 42.

¹⁴⁹ Peter D. Joralemon, *The Olmec Dragon...*, 33,34.

¹⁵⁰ Según este autor la primera imagen de este personaje proviene de El Seibal (Figura 25), Enrique Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*, 214, 218.

El ejemplo más claro para demostrar dicha afirmación es el estudio del ojo y en el caso del *Códice Borgia* la ceja. En la iconografía olmeca, el ojo, la presencia de la banda que lo surca, o la ceja flamígera, son elementos que pueden definir iconográficamente a una deidad determinada.¹⁵¹ Esta insistencia en la representación del ojo puede rastrearse durante todo el clásico en varias culturas que presentan de alguna manera una influencia olmeca. El caso más extremo es la representación del ojo en Izapa (Figura 26), que hace recordar a las imágenes del ojo salido del cuenco de los códices *Laud*, *Fejérváry Mayer* o *Vaticano*.¹⁵²

Una tercera aproximación al estudio de la máscara de *Ehécatl Quetzalcóatl*, debe darse a través del análisis de la misma a partir de su relación con los grupos anímicos, ya mencionados en este trabajo, alojados en la cabeza. Cuando López Austin analiza el grupo *ix*, al que traduce como "ojo o rostro", no se puede obviar que son estos dos elementos los que, a través de la máscara, definen en gran medida a este dios. Respecto al mismo, este autor sostiene que este grupo, se concentra "notoriamente en el campo del conocimiento", al tiempo que es un grupo cuyas "actividades pueden reducirse a

¹⁵¹ Según este autor, por ejemplo, el ojo "almendrado" es un atributo definitivo del Dios IV, pero si aparece representado el iris y la banda que atraviesa el ojo la referencia es al Dios VI. Lo mismo ocurre con la ceja flamígera, que según el autor es un elemento "definitivo" del Dios I (Ver Tabla 1).

¹⁵² No debe olvidarse que son estos códices los que mayores semejanzas presentan con las culturas del Golfo.

las funciones de percepción"¹⁵³, dos de las cualidades que definen a esta deidad en varios relatos.

Por último, es importante no olvidar que según Grieder, las máscaras y la pintura facial son una producción propia de los pueblos de la llamada "segunda ola" (ya mencionada en el capítulo III), lo que establecería un campo de investigación importante para establecer los significados iconográficos de este atavío, en términos más generales que los mencionados en este trabajo.

¹⁵³ López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, 213,214. Ver "Los atavíos de la Cabeza", en el capítulo 1 de este trabajo.

TABLA 1: ELEMENTOS PRESENTES EN LAS DEIDADES OLMECAS SEGÚN JORALEMON.¹⁵⁴

D = elemento que aparece en la deidad de manera exclusiva o definitiva.
 X = elemento que aparece en la deidad con regularidad.

DIOS	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Ceja flamígera	D	x	X						
Ojo almendrado				D					
Ojo almendrado con iris						D			
Banda atravesando ojo						D			
Mandíbula superior en forma de L	D								
Dientes o colmillos					D				
Mandíbula inferior faltante	X								
Mandíbula inferior retraída	X								
Mandíbula Superior descarnada								x	
Lengua bífida	X						x		
Barba									X

¹⁵⁴ Peter D. Joralemon, *Un estudio en iconografía olmeca*.



FIGURA 1: MÁSCARA BUCAL "TIPO 1" CON PINTURA FACIAL NEGRA

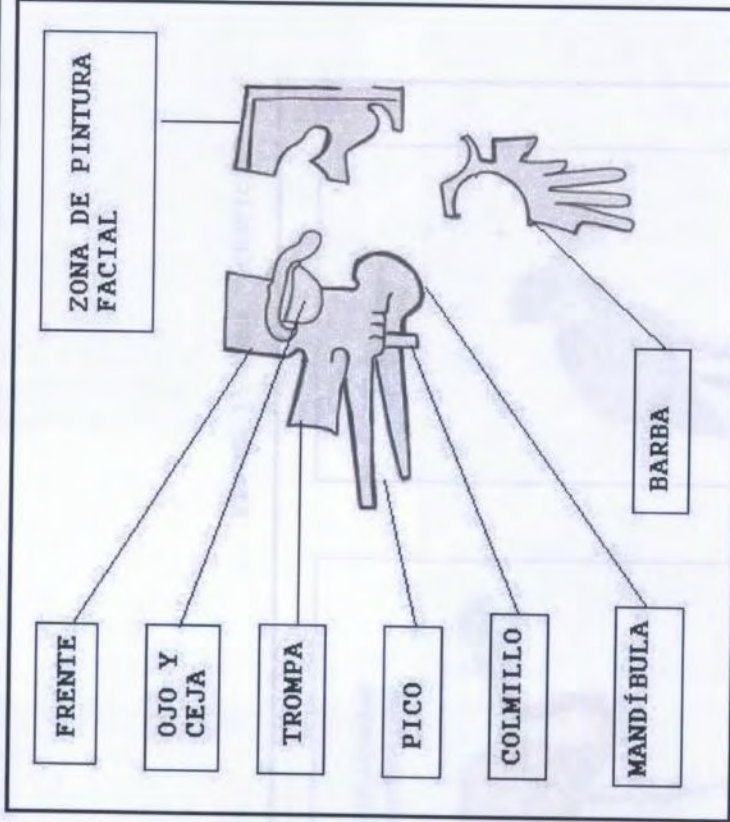


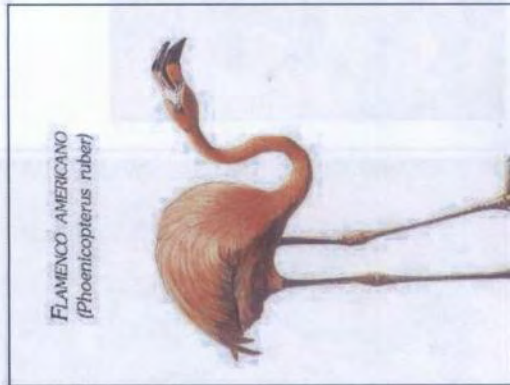
FIGURA 2:
 MASCARA BUCAL
 "TIPO 2" C. NUTTALL,
 P. 46



FIGURA 3: AVES "ACUATICAS"



CICONIA JABIRU
 (jabiru mycteria)



FLAMENCO AMERICANO
 (Phoenicopterus ruber)



ESPATULA ROSADA
 (Ajaja ajaja)

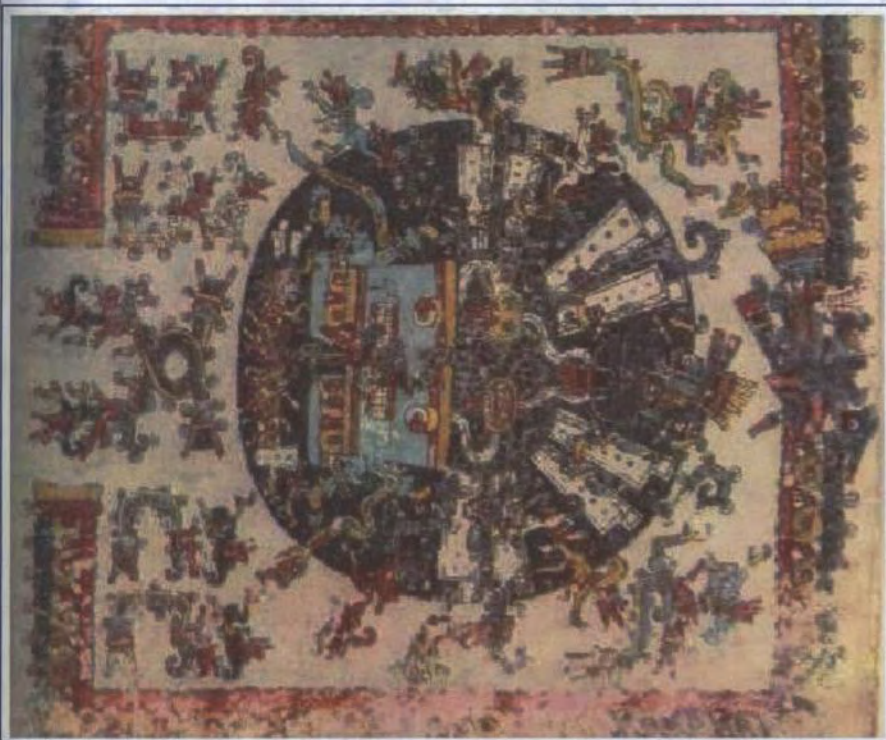


FIGURA 4: C. BORGIA, P. 29

FIGURA 5: "MÁSCARA NEGRA",
CÓDICE BORGIA, P. 73

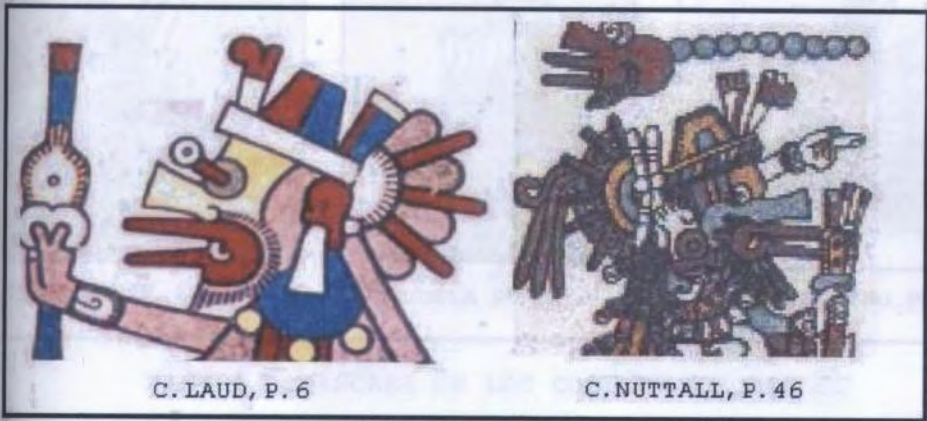


FIGURA 6: MÁSCARA "TIPO 2"



FIGURA 7: ROLLO
SELDEN, P. 6

FIGURA 10: C. BORGIA, P. 34



C. BORBÓNICO, P. 22



C. TELLERIANO
REMENSIS, P. 19V.



C. VATICANO RIOS,
P. 58V



C. TUDELA, P. 42



C. TUDELA P. 42



C. MAGLIABECCIANO, P. 78

FIGURA 8 : MÁSCARA EN LOS CODICES COLONIALES



FIGURA 9: C. BORGIA,
PAG. 16



FIGURA 10: C. BORGIA, P. 56



a) P. 21



c) P. 71



b) P. 34



d) P. 75



e) P. 76



P. 2 (23)



P. 19 (6)



P. 24 (1)



P. 39 (32)

FIGURA 12: MÁSCARAS DEL
C. LAUD



VATICANO B



P.10



P.24



P.24



P.30



P.32



P.36



P.38



P.47



P.47



P.48



P.46

FIGURA 15: MÁSCARA EN
C. NUTTALL



P.65

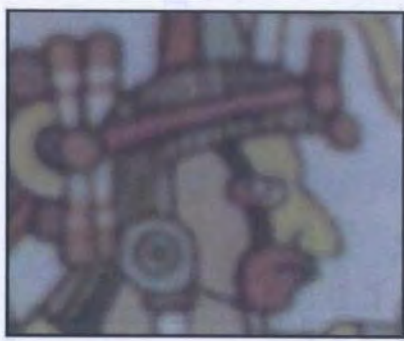


P.98

FIGURA 17: B. VILLAS
CASA DE JACOB,
C. NUTTALL



RORGTÁ



NUTTAL



TELLERIANO REMENSIS



BORBÓNICO

FIGURA 16: PINTURA FACIAL SIN MÁSCARA



FIGURA 17: 8 VENADO
GARRA DE JAGUAR,
C, NUTTAL



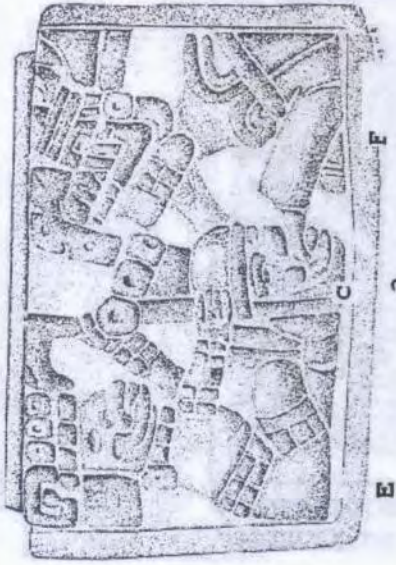
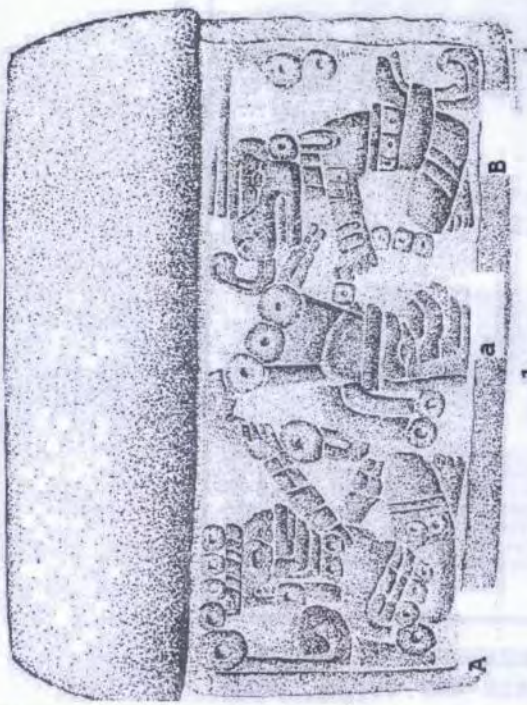
IV 9c. Figuras E y F.

FIGURA 18: Máscara bucal rectangular y máscara bucal curva, según Von Winning y Gutierrez Solana, "La cerámica de Rio Blanco, 74.



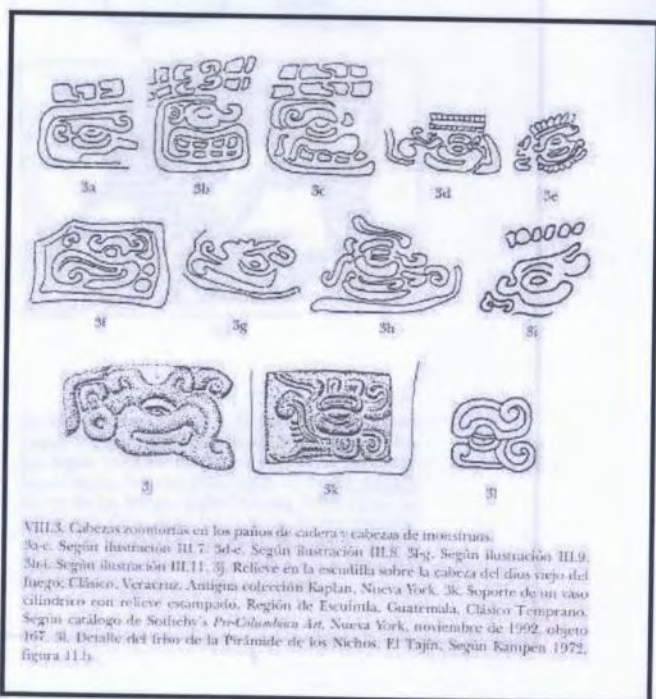
IV 9. Vazija semiglobular con tres soportes y seis figuras con máscaras bucales. Dibujos basados en un bosquejo de Carolyn Tate. 9a. Figuras A y B.







**FIGURA 20: MÁSCARA
"SINUOSA DE REPTIL".**



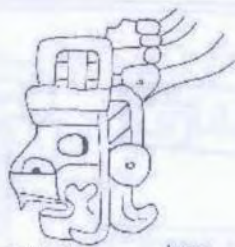
VIII.3. Cabezas zoomorfas en los paños de cadenera y cabezas de monstruos.
3a-c. Según ilustración III.7. 3d-e. Según ilustración III.8. 3f-g. Según ilustración III.9.
3h-i. Según ilustración III.11. 3j. Relieve en la escudilla sobre la cabeza del dios viejo del
fuego, Clásico, Veracruz. Antigua colección Kaplan, Nueva York. 3k. Soporte de un vaso
cilíndrico con relieve estampado, Región de Escuintla, Guatemala, Clásico Temprano.
Según catálogo de Solteich's *Pre-Columbian Art*, Nueva York, noviembre de 1992, objeto
167. 3l. Detalle del friso de la Pirámide de los Nichos, El Tajín, Según Kampen 1972,
figura 11.1).

**FIGURA 21: IMÁGENES DE "DRAGON
HEAD", SEGÚN VON WINNING Y GUTIERREZ
SOLANA.**



Cincha
de Corzo,
"Lese" 5a

5a



Estela 5b,

Izapa

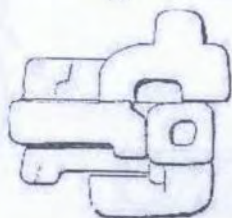
6b



Estela 6c

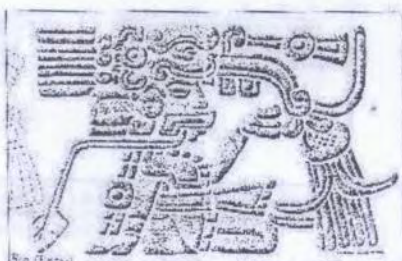


6d



6e

IV.6. Figuras
monozonas
con máscaras
bucales
rectangulares.



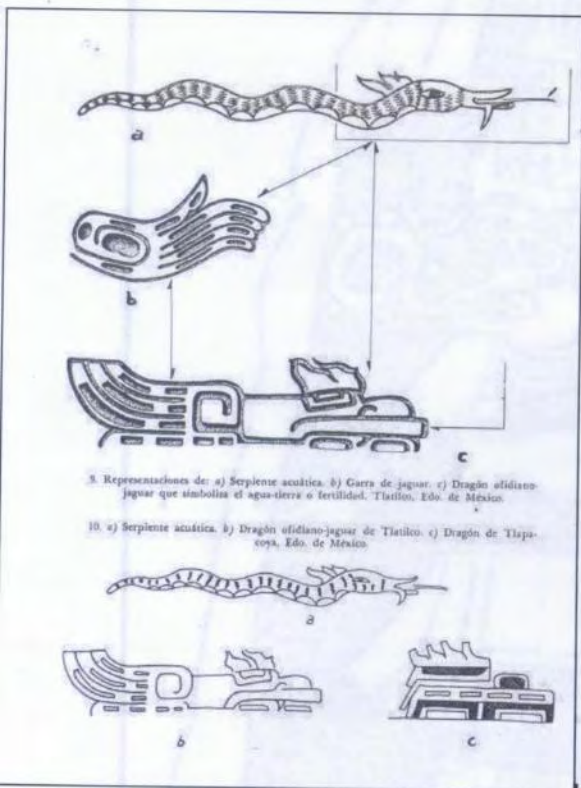
6f



6g

5a. Detalle, hueso núm. 1, Chiapa de Corzo (costa Izapa). Según Agrinier 1930, figura 3. 6b. Estela 5b, Izapa. Según Norman 1976, figura 2.12a. 6c. Estela 6c, Izapa. Según Norman 1976, figura 2.12b. 6d. Estela 3, Cerro de las Mesas. Según Stirling 1943, figura 5c. 6e. Estela 9, Cerro de las Mesas. Según Stirling 1943, figura 11a. 6f. Detalle del Día de los Muertos, El Zapotal. Según Gutiérrez Solana y Hamilton 1977, ilustración 2. 6g. Detalle de la vasija de la ilustración IV.1.

FIGURA 22 : M
bucales
rectangulare
Hasso Von Wi
Nelly Gutier
Solana, 66.



b) God 1, Joralemon

A) proceso de formación de la serpiente emplumada según Piña Chan, pagina 40

FIGURA 24: "FORMAS DE HIBRIDACIÓN MITOLÓGICA"

FIGURA 24: ESTELA 19 DE OXTEPEQUE, PERIODO FLAVIENSE

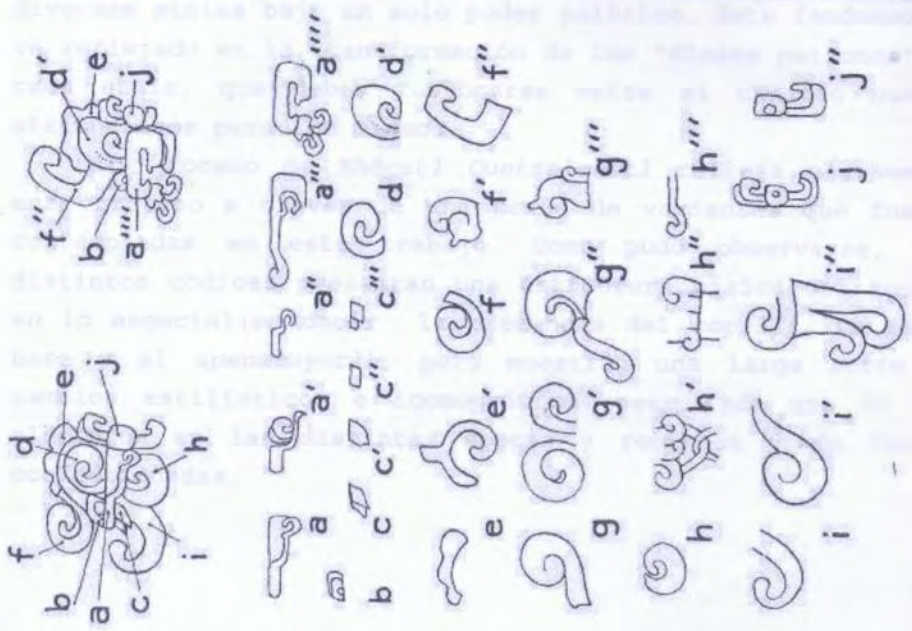


FIGURA 25 : ESTELA 19 DE SEIBAL, SEGÚN FLORESCANO



B: Cabezas con ojo en forma de voluta. Ejemplos a', a'', a''', a''''; Estela 3, Izapa (según Stirling); b: Estela 3, Izapa (según Miles); c: Estela 1, El Balé (según Parsons); d: Estela 19, Kaminaljuyú (según Proskourakoff); e: Estela 4, Kaminaljuyú (según Miles); f: Monumento C, Tres Zapotes (según Stirling); g: Estela 3, Izapa (según Miles); h: Estela 50, Izapa (según Bernal); i: Estela 23, Izapa (según Miles); j: Muestra de la parte inferior de la estructura i-VII-sul de Uucacabán (vista frontal y de perfil).

FIGURA 26: cabezas de ojo en forma de voluta, según Quirarte.



A: Cabeza con ojo en forma de voluta. Prototipo: a. Labio superior escalonado; b: Ventana de nariz muy abierta; c: Dientes; d: Volutas que aparecen en lugar de ojo; e: Cabeza con contorno voluta; f: Dientes; g: Dientes; h: Dientes; i: Dientes; j: Dientes.

EPÍLOGO

El objetivo de este trabajo como se ve fue tratar de deducir cual es el significado o los significados del tocado de *Ehécatl Quetzalcóatl* a través de la serie extensa y compleja de representaciones en la tradición pictográfica mesoamericana.

La tarea presentó enormes dificultades por la obvia fragmentación de la información disponible y el grado de relatividad de todas las teorías construidas con este material.

A modo de conclusión puede afirmarse que este tocado es la representación de una serie de esencias o sustancias que se combinan en un gran complejo que determina la identidad de esta deidad. Un complejo, a su vez, que es producto de una evolución histórica y un determinismo regional, sometido a diferentes reglas como la "fusión y fisió" de esencias a veces compartidas con otras deidades.

Según López Austin, desde finales del Clásico se observa en Mesoamérica una transformación de sistemas de gobierno basados en la "dependencia étnica" a sistemas más amplios basados en el dominio territorial por la agregación de diversas etnias bajo un solo poder político. Este fenómeno se ve reflejado en la transformación de los "dioses patronos" de cada etnia, que deben fusionarse entre sí creando nuevas atribuciones para los mismos.

El tocado de *Ehécatl Quetzalcóatl* refleja claramente este proceso a través de una serie de variantes que fueron contempladas en este trabajo. Como pudo observarse, los distintos códigos presentan una estructura básica del tocado en lo esencial (es decir la presencia del *copilli*, la banda base y el *apenacayotl*), pero muestran una larga serie de cambios estilísticos e iconográficos para cada uno de sus elementos en las distintas épocas y regiones donde fueron confeccionadas.

La primera representación de *Ehécatl Quetzalcóatl*, aunque como deidad fuese conocida desde el Clásico, parece remontarse, de acuerdo a las investigaciones de Florescano, al siglo IX en la ciudad maya de Seibal, donde "la figura de un gobernante" es retratada con sus atuendos.¹⁵⁵ Esta relación con el poder político es una constante en el atavío de este dios, como ya se señaló en varios elementos iconográficos: la piel de ocelote, los chalchihuites presentes en la banda base, o el pendón presente en la parte superior de los códices coloniales.

Este poder político se ve muchas veces emparentado de una manera u otra con la guerra, a través sobre todo de aquellos elementos que hacen referencia a Venus, o, la "fuerza divina tiempo- destino" que define este poder a través de lo que fue denominado como *ocelocopilli* calendárico.

Pero las fuerzas o esencias que definen este tocado no terminan ahí. Los colores rojo y negro(o alguna de las variantes expuestas en este trabajo), como referencia a la dualidad en todas sus manifestaciones(léase *Omeyocan*, *Tamoanchan* y sobre todo el *Tillan Tlapallan*); el *omitl* y el *huitztli*, como elementos de autosacrificio; y por último el *xicalcolliuhqui*, las "barras de color" o la banda base de "meandros", como posibles referencias al origen, nos recuerdan que este dios es el que creó y garantiza la existencia del cosmos, la tierra fértil, las criaturas humanas y la vida civilizada.

El tocado, en sus diferentes representaciones, por otra parte, al ubicarse en la cabeza, protege y determina la fuerza anímica más importante de la cosmovisión mesoamericana, el *tonalli*, compartido por la deidad y sus sacerdotes.

Si bien es cierto que el tocado representa la zona mas complejamente ataviada de todas las partes en que puede

¹⁵⁵ E. Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*, 216 (Figura 22 del apéndice).

dividirse el estudio de la cabeza de *Ehécatl Quetzalcóatl*, lo que muestra en gran medida las múltiples facetas y dimensiones de su *tonalli*, un estudio coherente de sus significados requiere del estudio de las esencias que son representadas en las otras partes de la cabeza.

En este sentido, fue necesario contemplar los restantes elementos que conforman el conjunto iconográfico con el que es representada la cabeza de este dios en su totalidad, es decir, la máscara bucal del dios y su pintura facial, dado que las esencias que representan estos dos últimos elementos son diferentes a las del tocado (Si se observa, por ejemplo, no existen en éste último referencias precisas respecto al viento).

De esta manera descubrimos, que el rostro, el ojo, la ceja, etc., así como el pico y la "trompa", elementos presentes en la máscara y la pintura facial, están asociados, posiblemente desde el Formativo, con los fenómenos naturales imprescindibles para el desarrollo de la vida humana: el agua, el viento, la fertilidad, y los ritos correspondientes para su obtención.

De esta manera pareciera que el *tonalli* específico de *Ehécatl Quetzalcóatl* resume en su tocado, el poder político, relacionado con el poder de creación, ya sea del hombre o la vida civilizada, y en las otras zonas de la cabeza los elementos necesarios para la materialización de los mismos, tales como el viento o el agua.

Para finalizar este trabajo creo que es necesario realizar algunas conclusiones.

Una de las más importantes, es sin duda, el hecho de las limitaciones que surgen en su interpretación al estudiar este atavío de manera independiente a los otros que presenta esta deidad.

La necesidad de precisar el objeto de estudio, en este caso el tocado, hace viable la investigación, pero no puede obviarse, que en Mesoamérica cada dios puede ser considerado

como un "sistema", en donde éste y los restantes atavíos se definen entre sí y por eso a la deidad.

Por último, considero, que cada atavío debe estudiarse desde varias dimensiones, es decir, lo que representa iconográficamente, su evolución "diacrónica y sincrónica" y la capacidad que tiene todo acto de representación, en la cosmovisión Mesoamericana, de darle "animación" a la deidad original o a las esencias que esta representa.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, Jorge R.:

-Interpretación de algunos de los datos obtenidos en Tula relativos a la época tolteca, en Revista Mexicana de Estudios Antropológicos, Tomo XIV, 1956-57, Sociedad Mexicana de Antropología, México, 1957.

AGUILERA MADRIGAL, Sabina:

-La faja ralámuli, un entramado cosmológico. Tesis de Licenciatura en Etnología, ENAH, sin fecha.

ALCINA FRANCH, José:

-Fuentes indígenas de México. Ensayo de sistematización bibliográfica, sobretiro de Revista de Indias, año XV, n. 61-62, Madrid, 1956.

-Códices Mexicanos, MAPFRE, Madrid, 1994.

ANDERS, Ferdinand, Maarten Jansen:

-Manual del Adivino. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano B, SEQC (España), Ak (Austria) y FCE (México), México, 1993.*

-Libro de la vida: texto explicativo del llamado Códice Magliabechiano, SEQC (España), Ak (Austria) y FCE (México), México, 1996.*¹

ANDERS, Ferdinand, Maarten Jansen y Gabina Aurora Perez:

- Cronica Mixteca. El Rey 8 Venado Garra de Jaguar, y la dinastía de Tezacualco-Zaachila. Libro explicativo del

llamado Códice Nuttall., México, SEQC (España), Ak. (Austria), FCE(México), 1992.*

ANDERS, Ferninand, Maarten Jansen y Luis Reyes García:

-El libro de Cihuacoatl. Homenaje para el año del Fuego nuevo. Libro explicativo del llamado Códice Borbónico. México SEQC(España), Ak(Austria)y FCE (México), 1991.*

-El libro de Tezcatlipoca, señor del tiempo. Libro explicativo del llamado Códice Fejervary-Mayer. México, SEQC(España), Akademische Druck-undVerlagsanstalt. (Austria) y FCE(México), 1991.*

-La pintura de la muerte y los destinos. Libro explicativo del llamado Códice Laud, México, SEQC(España), Ak(Austria)y FCE (México), 1994.*

AMBROSIO LIMA, Eduardo:

-Análisis diacrónico de los patrones de asentamiento en la región de Tula, México, 2002

ARMILLAS, Pedro:

-“La serpiente emplumada, Quetzalcoatl y Tlaloc”, en Cuadernos Americanos, Año XXXI, vol.31,(Director Silva Herzog), Ed. Cultura, México, 1947.

AVENY, Antony:

-Astronomía en América antigua, FCE, México, 1992.

-Observadores del cielo en el México Antiguo, FCE, México, 1991.

BARLOW, Robert H y Byron Mac Afee:

-Diccionario de elementos fonéticos en la escritura jeroglífica (códice Mendocino), México, UNAM, IIH, 1949.

BERNAL, Ignacio:

-Cultura Zapoteca y Mixteca, INAH, SEP, CAFFCE, México, 1972.

- El mundo olmeca, Ed.Porrúa, México, 1968.

-Historia de la Arqueología en México, Ed. Porrúa, México, 1979.

-"Huitzilopochtli vivo", en Cuadernos Americanos, no 96, nov.-dic.1957, vol.16, Ed. Cultura, p. 127-153, México, 1957.

BONIFAZ NUÑO, Ruben:

-Cosmogonía antigua mexicana. Hipótesis iconográfica y textual. UNAM, México, 1995.

BOONE, Elizabeth H:

-The Codex Magliabechiano and the Lost Prototype of the Magliabecchiano Group. Berkley, University of California Press, Los Angeles y Londres, 1983.

BRAMBILLA, Rosa y Ruben Cabrera (Coordinadores):

-Los Ritmos de Cambio en Teotihuacan: Reflexiones y discusiones de su cronología. INAH, México, 1998.

BURGOA, Fernando Francisco de:

-Geográfica Descripción de la parte septentrional del polo Ártico, de la América y nueva Iglesia de las Indias Occidentales y sitio astronómico de esta provincia, Ed. Porrúa, México, 1989.

BRINTON, Eduard:

-American Hero myths: a study in the native religions of the western continent, H.C. Walls, Philadelphia, 1882.

CASO, Alfonso:

- "El Mapa de Teozacoalco", en Cuadernos americanos, v. XLVII, n.5, p.3-40, México, 1949.
- Culturas mixteca y zapoteca, El Nacional, México, 1942.
- Códice Aubin, Innovación, México, 1989.*
- El Pueblo del Sol FCE, México 1974.
- Interpretación al Códice Bodley 2858, SMA, México, 1960.*
- Interpretación al Códice Colombino (seguido de Las Glosas del Códice Colombino, por Mary Elizabeth Smith), Sociedad Mexicana de Antropología, México, 1966. *
- Interpretación al Códice Selden 3135, SMA, México, 1964.*
- Los Calendarios Prehispánicos, IIH, UNAM, México, 1967.
- "Mixtec Writing and Calendar", en Handbook of Middle American Indians, vol.13, (Wauchope comp.), University of Texas Press, 1973.
- Reyes y Reinos de la Mixteca, 2 vol., FCE, México, 1979.
- "Zapotec Writing and Calendar", en Handbook of Middle American Indians, vol.13, (Wauchope comp.), University of Texas Press, 1973.

CASTRO STRINGHER, Ana María:

- Representaciones zoomorfas de cerámicas en Chalcatzingo Morelos (Tesis), Tesis, ENAH, México, 1968.

CHADWICK, Robert E.L.y Richard Mac Neish:

- "Codex Borgia and the Venta Salada Phase", en The Prehistory of the Tehuacan Valley, Ed.Douglas Byers, UTP, , v. I, 114-131, Austin, 1967.

CHAVERO, Alfredo:

- Explicación del Códice Jeroglífico de Mr. Aubin, apéndice a Fray Diego de Durán, Historia de las Indias de Nueva España E islas de Tierra Firme, v. II. Mexico,
- Lienzo de Tlaxcala, Litografía del Timbre, México, 1892.*

COBEAN, Robert H.:

-La cerámica de Tula, Hidalgo, INAH, México, 1990.

CORDRY, Donald:

-Mexican masks, University of Texas Press, Austin and London, 1980.

CLAVIJERO, Francisco Javier:

-Historia antigua de México, Ed. Porrúa, México, 1945.

COE, Micheal Dobzhansky:

-The olmec and their neighbors, Ed. Washinton, USA, 1981.

CONTRERAS Martinez, José Eduardo:

-"Los murales y cerámica policromos de la zona arqueológica de Ocotelulco, Tlaxcala", en Mixteca Puebla (H.B.Nicholson y Eloise Quiñones Keber coordinadores), Eds., Culver City y Laberynthos, p.7-24, California, USA, 1994.

COVARRUBIAS, Miguel:

-"The Tagle, the jaguar and the serpent", en Indian art of the Ameritas, New Cork, Kroft, 1954.

-"El arte olmeca o de La Venta", en Cuadernos Americanos, 4:154-179, Mexico, 1946.

CLAVIJERO, Francisco Javier:

-Historia Antigua de México, Ed. Porrúa, Colección Escritores Mexicanos, México, 1945.

CRUZ ROMERO, José Luis:

-El Posclásico en la región del Tajin, Tesis, ENAH, Mexico, 2003.

DAHLGREEN, Babro:

-La Mixteca: su cultura e historia prehispánicas, Imprenta Universitaria, México, 1954.

DEL PASO Y TRONCOSO, Francisco y Jesús Galindo y Villa:

-Descripción, historia y exposición del Códice Borbónico, Siglo XXI, México, 1980.*

-Códice Mendoza, (Comentario). México, 1925.*

DE LA FUENTE, Beatriz (coordinadora):

-La Pintura Mural Prehispánica en México: Teotihuacan. (Tomo I: Catálogo, Y Tomo II: Estudios), Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1995.

- La pintura Mural Prehispánica en Mexico II: Area maya, Bonampak (Tomo I: Catálogo, y Tomo II: Estudios), Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1995.

- México en el mundo de las colecciones de arte. Mesoamérica, 2v., Editorial Azabache, México, 1994.

DENNIS, Bryan:

-“Narrative Sequences in the Codex Borgia and the Codex Zouche Nuttall”, en: Mixteca Puebla (H.B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber coordinadores), Eds. Culver City y Labyrinthos, 153-173. California, USA, 1994.

DIAZ, José Luis

-“Quetzalcoatl: Vitalidad y recuperación del gran mito mesoamericano”, en: Cuadernos Americanos nro. 71, p.198-237. UNAM, México, 1998.

DURAN, Fray Diego de:

-Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme, 2v. , Porrúa, México, 1967.*

-Códice Durán, Arrendamientos financieros, México, 1997.

DU SOLIER, Wilfredo:

-“Una representación pictórica de Quetzalcoatl en una cueva”, en Revista Mexicana de Estudios Antropológicos de la Sociedad Mexicana de Antropología, Tomo III, Mexico , 1954.

ELIADE, Mircea:

-El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición. Alianza Editorial Madrid, Emecé Editores, Bs. As. ,Madrid, 1972.

-Mito y Realidad, trad. Luis Gil, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968, Madrid.

ESCALANTE GONZALBO, Pablo:

-Los Códices, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998.

-La expresión humana y las emociones: el lenguaje del código, en El arte y la vida cotidiana UNAM, México, 1995, p.163-177.

FLORESCANO, Enrique:

-El mito de Quetzalcoatl, FCE, México, 1993.

- “Sobre la naturaleza de los dioses en Mesoamérica”, en Estudios de Cultura Nahuatl, 27:41-67, México, 1997.

_Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica, Taurus, Mexico,2004.

FONCERRADA DE MOLINA, Marta:

-CACAXTLA. La iconografía de los olmeca xicalanca. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1993.

FURST, Jill Leslie:

-Codex Vindobonnensis Mexicanus I: A Commentary, Albany, NY. Institute for Mesoamerican Studies, State University of New York, 1978.

GARCIA MOLL, Roberto (coordinador):

-El Mundo Mixteco y Zapoteco, Grupo Financiero Inverlat, México, 1992.

GARIBAY, Angel María:

-Teogonía e Historia de los Mexicanos. Tres opúsculos del Siglo XVI. Ed. Porrúa, México, 1973.

GRAULICH, Michel:

- Quetzalcoatl y el espejismo de Tollan, Institut voor Aamerkanistick, V.Z.W., Madrid, 1990.

-Mitos y rituales del México Antiguo, Ed. Istmo, Madrid, 1990.

GRIEDER, Paul:

-Orígenes del arte precolombino. Siglo XXI, México, 1990.

HOUSTON D. Y STUART D.:

-"Personhood and portraiture in the Classic period", en Res 33, Spring, 1998.

IXTLIXOCHITL, Fernando de Alva:

-Obras Históricas, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1997.

JIMENEZ MORENO, Wigberto y Salvador Mateos Higuera:

-Historia antigua de México, ENAH, México, 1949.

-"El enigma de los olmecas", en Cuadernos americanos #5 septiembre-octubre, México, 1942.

JIMENEZ GARCIA, Esperanza Elizabeth:

-La iconografía de Tula. (Tesis profesional), México, 1990.

.JORALEMON, P.D.:

-" The Olmec Dragon: A Study in Pre-Columbian Iconography", en Origins of Religious Art and Iconography in Preclassic

Mesoamerica, (Nicholson, Henry comp.) University of California, Los Angeles, Latin American Publications, 1976.

-“Un estudio en iconografía olmeca”, (Traducción de F.Beverido y S.Gonzalez Ladrón) Universidad Veracruzana, Xalapa, 1990.

KIRCHOFF, Paul, Güemes, Lina, y Reyes García, Luis:

-Historia tolteca Chichimeca, Gobierno de Puebla, CIESAS, FCE, México, 1991.

-“Quetzalcoatl, Huemac y el fin de Tula”, en Cuadernos americanos, Año XIV, (nov-dic.), Director J.Silva Herzog, Ed. Cultura, México, 1955.

KRICKEBERG, Walter:

-Las antiguas culturas mexicanas, FCE, Mexico, 1961.

KUBLER, George:

-The Art and Architecture of Ancient America. The Mexican, Maya and Andean Peoples, PenguinBooks, New York, 1975.

LEON PORTILLA, Miguel:

-La filosofía nahuatl estudiada en sus fuentes, UNAM, México, 1984.

-“Los huastecos según los informantes de Sahagún”, en Estudios de Cultura Nahuatl, Vol.XIII, México, 1965.

-“La Historia del Tohuéno”, en Estudios de Cultura Nahuatl Vol. XV, México, 1969.

-Trece poetas del mundo azteca, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1984.

-Catálogo de los Códices Indígenas de México antiguo, México, S.N., 1957.

LEVI STRAUSS, Claud:

-La vía de la máscara, Siglo XXI, México, 1987.

-El Totemismo en la antigüedad, FCE, 1965.

LEE, Thomas A.:

-Los códices mayas, Universidad Autónoma de Chiapas, 1985.

LIND, Michael D.:

- Cholula and Mixteca Polychromes :Two Mixteca-Puebla Regional Sub-Styles, en H.B Nicholson y Eloise Quiñones Keber, eds.: Mixteca -Puebla, Culver City, California, Labyrinthos , 1994,p.79-99.

LOMBARDO DE RUIZ, Sonia:

-“El estilo Teotihuacano en la pintura mural”, en La Pintura Mural Prehispánica en México: Teotihuacan, Tomo II, IIE, UNAM, México, 1995.

LOPEZ AUSTIN, Alfredo:

-Los mitos del Tlacoache. Caminos de la mitología mesoamericana, Alianza Editorial Mexicana, México, 1990.

-Cuerpo Humano e Ideología, UNAM, México, 1990.

-Tamoachan y Tlalocan, FCE, México, 1994.

-Hombre Dios. Religión y política en el mudo Nahuatl. UNAM, México, 1998.

LOPEZ AUSTIN, Alfredo y López Lujan, Leonardo:

-Mito y Realidad de Zuyuá, F.C.E, México, 1999.

LOPEZ AUSTIN, Alfredo, Leonardo Lopez Lujan y Saburo Suguyama:

-“El Templo de Quetzalcoatl en Teotihuacan, su posible significado ideológico”, en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, num.62, México, 1991.

LOPEZ LUJAN, Leonardo, Robert H. Cobean y Alba Guadalupe Mastache:

-Xochicalco y Tula, CNCA, Jaca Book, México, 1995.

MANZANILLA, Linda y López Lujan, Leonardo (Coordinadores):
-Historia antigua de México. El Horizonte Post-Clásico y algunos aspectos intelectuales de las culturas mesoamericanas. INAH, UNAM, Miguel Angel Porrúa, México, 1995.

Mc CAFFERTY ,Geoffrey G.:

-“The Mixteca-Puebla Stylistic Tradition at Early Postclassic Cholula”, en Mixteca Puebla, H.B.Nicholson y Eloise Quiñones Keber, eds ,Ed. Laberynthos, Culver City, California, 1994.

MONJARRÁZ RUIZ, Jesús (Coordinador):

-Mitos cosmogónicos del México indígena, UNAM, México, 1989.

MEADE, Joaquín:

-La huasteca: Época antigua, De Cossio, México, 1942.

MENDIETA, Jerónimo:

-Historia eclesiástica indiana, Ed.Porrúa, México, 1971.

NICHOLSON, H.B.:

-“The problem of the Provenience of Members of the Codex Borgia Group: a Summary”, en Summa Anthropologica en Homenaje a Roberto Weitlaner, México, I.NAH. 1996, p.145-158.

-The Mixteca-Puebla Concept Revisted, en The Art and Iconography of Late Post-Classic Central México,Elizabeth Boone, ed. Washington D.C.,D.O., 1982, pp.227-254.

-Mixteca-Puebla.Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology Ed. Laberynthos, Culver City, California, 1994.

NAVARIJO ORNELAS, Lourdes:

-“La presencia de las aves en la pintura mural teotihuacana”, en La Pintura Mural Prehispánica en Mexico, Teotihuacan, (B. De la Fuente, coord.), IIE, UNAM, Mexico, 1996.

- "Plumas y tocados", una vieja historia de identidades perdidas", en - La pintura Mural Prehispánica en Mexico II: Area maya, Bonampak (Tomo I: Catálogo, y Tomo II: Estudios), IIE, UNAM, México, 1995.

-Las aves: su significación simbólica en Mexico, Tesis doctoral, Facultad de Ciencias, Mexico, 1990.

NOVOTNY, Karl:

-Codices Becker I y II ,Museum für Völker funde Wien Graz, Akademische Druck v. Verlagsanstalt, Austria, 1961.

OBREGÓN, Gonzalo:

-"Los tlacuílos de Fray Diego de Durán", Empresa editorial Cuauhtémoc, S.A., México, 1975.

OCHOA, Lorenzo:

-Historia prehispánica de la Huasteca, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas. , México, 1979.

- Olmecas y Mayas en Tabasco: cinco acercamientos. Gobierno del Estado de Tabasco, México, 1985.

PADDOCK, John:

-Mixteca -Puebla Style in the Valley of Oaxaca, en John Paddock et al.: Aspects of Mixteca- Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica, Tulane University, MARI, New Orleans, 1982, p. 3-5.

PASCUAL SOTO, Arturo:

-Iconografía arqueológica de Tajín, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, FCE, México, 1990.

PASZTORY, Esther:

- "Abstraction and the Rise of a Utopian State at Teotihuacan", en Art Ideology, and the City of Teotihuacan, Janet Catherine Berlo, , 281-320, Washington D.C., D.O, 1992.
- The Murals of Tepantitla, Teotihuacan, Garland, New York, 1976.

PEÑAFIEL, Antonio:

- Indumentaria antigua; Vestidos guerreros y civiles de los mexicanos. Oficina tipográfica de la secretaría de Fomento, México, 1903.
- Diccionario Mexicano de Nahuatl o Azteca, México, S.N./ S.F.

PIÑA CHAN, Román:

- Las ciudades del Dios Huracán, FCE, México, 1999.
- El lenguaje de las piedras. Glífica olmeca y zapoteca, FCE, México, 1993.
- Quetzalcoatl, serpiente emplumada, FCE, México, 1977.
- Xochicalco: El mítico Tamoanchan, INAH, México, 1989.

QUIÑONES KEBER, Eloise:

- Codex Telleriano Remensis: Ritual , divination and history in a pictorial aztec manuscript. University of Tulane, México, 1995.

QUIRARTE, Jacinto:

- El estilo artístico de Izapa, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Mexico , 1973.

REMYNGTON, Judith A.:

- "Current Astronomical Practices among the Mayas", en Native American Astronomy (Anthony, F. Aveni coord.), 75-88 University of Texas Press, Austin y Londres, 1977.

ROBERTSON, Donald:

- "Some Comments on Mixtec Historical Manuscript", en Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern mesoamérica, (John Paddock coord.) 15-26, Tulane University, MARI, New Orleans, 1982

- Mexican Manuscripts Painting of the Early Colonial Period, Yale University Press, New Haven, 1959.

ROIG, Juan Fernando:

- "Iconografía de los santos", Ediciones Omega, Barcelona, 1950.

SAHAGÚN, Fr. Bernardino de:

- Códice Florentino, AGN, México, 1989.*

- Historia General de las cosas de Nueva España, Ed. Porrúa, México, 1999.

- Códices Matritenses de la Historia General de las cosas de Nueva España, José Porrúa Turanzas, 1964, Madrid.

SCHAVELZON, Daniel:

- El complejo Arqueológico Mixteca Puebla, UNAM; México, 1980.

SÉJOURNE, Laurette:

- Pensamiento y religión en el México Antiguo, FCE, México, 1980.

SELER, Eduard:

- Comentarios al Códice Borgia, Volúmenes 1, 2 y 3, FCE, México, 1963.

- Comentarios al Códice Borgia, Volúmenes 1, 2 y 3, FCE, México, 1980.

SCHÁVELZON, Daniel:

- El Complejo arqueológico Mixteca-Puebla, UNAM, México, 1980.

SPRANZ, Bodo:

-Los dioses en los Códices mexicanos del Grupo Borgia. Una investigación iconográfica. , FCE, México, 1973.

TAUBE, Karl A.:

-“The Temple of Quetzalcoatl and the cult of sacred War at Teotihuacan”, en Res 21, p.53-87, Spring, 1992.

THOMPSON, J. Erick S.:

-Un comentario al Códice Dresede, FCE, Mexico, 1988.

TORQUEMADA, Fray Juan de:

-La Monarquía Indiana, Porrúa, 1969.

TUDELA DE LA ORDEN, José:

-Códice Tudela, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1980.

VAILLANT, George C.:

-La civilización azteca: Origen, grandeza y decadencia. FCE, Colección antropología, Mexico ,1980.

VERLAZQUEZ, Primo Feliciano (traducción):

-Códice Chimalpopoca: Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles, UNAM, México, 1975.

VILLACORTA Juan Antonio y Carlos A.:

-Códices Mayas, Guatemala C.A., Guatemala, 1930.

VIVRE PILHO:

-El peinado entre los mexicas, Formas y significados, Tesis doctoral, México 1973.

VON WINNING, P. y Gutiérrez Solana:

-La iconografía de la cerámica de Río Blanco, Veracruz, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1996.

WINTER MARCUS:

-Escritura zapoteca prehispánica: nuevas aportaciones, INAH, México, 1994.

-Monte Alban: estudios recientes, INAH, México, 1994.

-Oaxaca: The Archaeological Record, Ed. Minutiae Mexicana, S.A. de C.V., Mexico, 1990.

OTRAS FUENTES:

- Códice Chimalpopoca: Análes de Cuahuitlan y Leyenda de los Soles, Traducido por Primo Feliciano Velásquez, México, UNAM, 1945.

- Colección Mendoza o Códice Mendocino, México, S.N., 1979.

- Códice Aubín, Manuscrito azteca, Biblioteca Real de Berlín, México Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1902.

- Matricula de Tributos (Códice Moctezuma), A.D., u V., Graz Austria, 1980.

- El Libro de los Libros de Chilam Balam; (Trad. Alfredo Barrera Vásquez y Silvia Rendón), FCE, México, 1985.

- Popol Vuh, (Trad. Adrian Recinos) Ediciones Quinto Sol, S.A., 1992.

-Revista Arqueología Mexicana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Editorial Raíces S.A., Mexico, volúmenes 35 a 77.

INDICE:

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO II: EL COPILLI DE EHÉCATL QUETZALCÓATL.....	29
CAPÍTULO III: LA BANDA BASE DEL COPILLI.....	54
CAPÍTULO IV: EL "APENACAYOTL" (Arreglo de plumas).....	80
APÉNDICE. APROXIMACIONES AL ESTUDIO SOBRE LA MÁSCARA BUCAL DE EHÉCATL QUETZALCÓATL, Y SU PINTURA FACIAL.....	105
EPÍLOGO.....	126
BIBLIOGRAFÍA.....	130