



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN ESTUDIOS
MESOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

ITZPAPALOTL:
MITOS Y SÍMBOLOS DE LA MARIPOSA ENTRE LOS NAHUAS DEL
POSCLÁSICO

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS

PRESENTA:
ALAN GUILLERMO GARCÍA TAVIZÓN

TUTOR
DRA. MARTHA ILIA NÁJERA CORONADO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO 2020



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.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, considerado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí contenidas, manifiesto que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Las citas de otras obras y las referencias generales a otros autores, se consignan con el crédito correspondiente.

ÍNDICE

Introducción	1
I.1.- La fauna en Mesoamérica: el insecto y el hombre	8
I.1.1.- El lepidóptero	10
I.2.- El ciclo de vida del lepidóptero: las fases de la metamorfosis	13
I.2.1.- Huevo	15
I.2.2.- Oruga o larva	16
I.2.3.- Pupa: crisálida o capullo	19
I.2.4.- Imago: mariposa	22
I.3.- La anatomía del lepidóptero	25
I.3.1.- Cuerpo: cabeza-tórax-abdomen	26
I.3.2.- Alas	28
I.3.3.- Probóscide o espiritrompa	29
I.3.4.- Antenas	29
I.4.- La división diurno/nocturno del lepidóptero	31
I.4.1.- La especie <i>Rothschildia orizaba</i>	32
II.1.- El símbolo del lepidóptero	34
II.1.1.- La interpretación del símbolo de la mariposa	35
II.1.2.- Sobre el término <i>papalotl</i>	40
II.2.- La imagen de la mariposa	46
II.2.1.- El diseño de la mariposa: del periodo Clásico al Posclásico	48
a) El periodo Clásico: Teotihuacan (200-700 d.C.)	50
b) El periodo Posclásico: el valle de México (900-1500 d.C.)	59
II.2.2.- La mariposa en atavíos, ornamentos y divisas militares	68
a) <i>Papalotlmatli</i> : la manta de mariposa	69
b) Mariposas en el tocado	73
c) <i>Yacapapalotl</i> : la nariguera de mariposa	76
d) <i>Papaloxahualli</i> : la pintura facial de mariposa	79
e) Mariposas en joyas	83
f) <i>Papalotlahuiztli</i> : la insignia de mariposa como divisa de guerra	85
g) <i>Chimalpapalotl</i> : el escudo de mariposa	95
II.3.- La mariposa y la flor en los <i>Cantares Mexicanos</i>	98
II.3.1.- El cromatismo simbólico de la mariposa	107
II.3.2.- La mariposa como marcador liminar	114
II.4.- La transformación: la mutabilidad del fuego y metamorfosis del lepidóptero	117
II.4.1.- La inmolación de la mariposa	126
II.4.2.- La mariposa como entidad anímica	131
II.4.3.- Las <i>cihuateteo</i>	140
II.5.- La simetría de la mariposa y el centro	145
II.5.1.- La mariposa, el sol y el fuego	147
II.5.2.- La mariposa y el corazón	152

III.1.- La Diosa-Madre Itzpapalotl “mariposa de obsidiana”	159
III.1.1.- El arquetipo de la “Madre Terrible”	159
III.1.2.- Itzpapalotl y el complejo <i>Toci-Teteo innan</i>	162
III.2.- El nombre Itzpapalotl	167
III.2.1.- Sobre el término <i>itztli</i>	168
III.3.- Itzpapalotl en los mitos	173
III.3.1.- <i>Los Anales de Cuauhtitlan</i> : el <i>tlahtoani</i> Acamapichtli Itzpapalotl	179
III.3.2.- <i>La Leyenda de los Soles</i> : la cacería de Itzpapalotl	186
III.3.3.- <i>La Historia de los Mexicanos por sus Pinturas</i> : la muerte de Itzpapalotl y la creación del <i>tlaquimilolli</i>	195
III.4.- Itzpapalotl en los códices	200
III.4.1.- Itzpapalotl y el signo <i>cozcacuauhtli</i>	202
III.4.2.- Itzpapalotl y la decimoquinta trecena: <i>ce calli</i>	208
a) La trecena de la transgresión	213
III.4.3.- Análisis iconográfico	215
a) Rostro	222
b) Tocado	225
c) Cabello	227
d) Orejera o pendiente: <i>nacochtli</i> – <i>nacazpipilolli</i>	228
e) Collar: <i>cozcatl</i>	229
f) <i>Quechquemiltl</i> o <i>Huipilli</i> : alas de mariposa	230
g) Garras	233
h) Falda: <i>cueitl</i>	236
i) Adorno posterior: <i>cuitlapilli</i>	240
j) Atavío de mariposa, águila y <i>cipactli</i>	242
k) El árbol roto de Tamoanchan	245
l) Elementos contextuales	248
III.4.4.- Itzpapalotl y la pareja divina Oxomoco-Cipactonal: una posible representación de “la mariposa de obsidiana” en el <i>Códice Vindobonensis</i>	251
Comentarios finales	258
ANEXO	262
Traducción del Libro XI del <i>Códice Florentino</i> : sobre las mariposas	
BIBLIOGRAFÍA	275

INTRODUCCIÓN

El simbolismo de la mariposa durante el periodo Posclásico mesoamericano posee diversas valencias, es por ello que el principal objetivo de esta investigación es comprender los diferentes significados que los antiguos pobladores del centro de México tuvieron sobre el insecto, principalmente entre los mexicas.

En el estudio se clasifican las mariposas que aparecen en fuentes prehispánicas así como en fuentes coloniales del siglo XVI (especialmente en el *Códice Florentino*) para ayudar a la recreación de la figura simbólica del lepidóptero. La presente investigación toma como base las diversas características entomológicas de la mariposa que podrían tender lazos que expliquen el sentido y razón de su aparición en códices, mitos y cantos. Tomando en cuenta ciertas cualidades y conductas del lepidóptero, la imagen de este insecto adquiere diversos valores dentro de la visión mexicana, es decir, se busca principalmente entender hasta qué punto las características biológicas de la mariposa pudieron haber inspirado la formulación del símbolo mesoamericano.

En la segunda parte de esta investigación se presenta un breve trabajo monográfico sobre la diosa *Itzpapalotl* “mariposa de obsidiana”, resaltando los diversos ámbitos en los que sobresale algún rasgo biológico del lepidóptero, con el fin de analizar detalles particulares que atienden a la cuestión de cómo se conjugan los diversos valores simbólicos de la mariposa con la deidad *Itzpapalotl*; explicando los vínculos que guardan entre sí el insecto que reviste y denomina a la diosa “mariposa de obsidiana”, se intenta dar una idea más clara del uso de la imagen del lepidóptero para la representación de esta divinidad.

La investigación se basa principalmente en documentos históricos para el análisis del símbolo de la mariposa y de la diosa *Itzpapalotl*; el enfoque puede clasificarse dentro de la historia cultural, concretamente dentro de la historia de las religiones, que considera a los fenómenos religiosos como hechos históricos, productos de una cultura; en este caso la mariposa se convierte en una expresión arraigada a varios aspectos de la vida cotidiana de los pueblos mesoamericanos, en quienes la concepción religiosa era “el principio rector de todas sus actividades” (Garza, 1993: 114).

Debido a que el símbolo de la mariposa está íntimamente ligado a una divinidad mesoamericana (de origen *chichimeca*) pertenece a un fenómeno religioso propiamente histórico, y por ser de naturaleza simbólica contiene una polivalencia que conforma una amplia estructura significativa, expresando lo ‘sagrado’ a través de imágenes, mitos y ritos (Garza, 1993: 115).

La estructura interna del símbolo religioso responde en gran parte a “formas comunes de la psique humana que, en la experiencia de relación con rasgos objetivos del mundo crean formas comunes de explicación como son símbolos, mitos, dogmas y prácticas rituales” (Garza, 1993: 117). Para el estudio de estas diversas expresiones del hecho histórico-religioso se ha recurrido a varios métodos, en el caso de la aparición de la mariposa en códices, mitos, cantos y conjuros, la mayoría implican una manifestación de lo sagrado, por lo tanto, con ayuda de la hermenéutica analógica (Beuchot, 2017) se podría desenmarañar la red simbólica en torno a la mariposa mediante la tensión entre las semejanzas y diferencias de los diversos significados que adquiere en determinado contexto y que conforman en última instancia la estructura polivalente del símbolo del lepidóptero.

Por ser un estudio sobre la visión simbólica de la mariposa bajo la perspectiva mexicana del Posclásico mesoamericano, se toma la mayor cantidad de fuentes en las que intervenga el motivo de la mariposa, ya sean prehispánicas o coloniales, ambas ayudan a describir la evolución simbólica de su imagen, tanto los cambios de significado así como las variaciones en su representación gráfica. La finalidad de este método de carácter analógico es explicar la relación existente entre los elementos simbólicos que se conjugan en torno a la mariposa, analizando las diferencias y posibles semejanzas que comparten las diversas manifestaciones de la mariposa.

Como fuente primaria se toman principalmente los documentos históricos en donde se vea implicada la figura del lepidóptero: códices y mitos en donde aparezca la diosa Itzpapálotl, al igual que cantos y conjuros en los que figure la mariposa como imagen. Para sistematizar estos recursos, se podría clasificar la información en tres tipos: de carácter Lírico-Poético, donde tendrían cabida los conjuros y cantos; las fuentes de carácter Histórico-Mítico, como relatos aparecidos en códices en los que participa la diosa Itzpapálotl; y las fuentes pictóricas, donde se analiza la expresión gráfica de la mariposa aparecida en códices, ornamentos, pinturas, esculturas, cerámica, al igual que un análisis iconográfico de los atavíos de la diosa Itzpapálotl. En el estudio de las fuentes se recurre además a investigaciones anteriores en las que ya se ha tratado el simbolismo de la mariposa y temas con relativa conexión con el trabajo como el sacrificio y la guerra; basados en estas investigaciones se busca aportar datos que ayuden a la interpretación del símbolo de la mariposa mediante la analogía que guardan entre sí los diversos significados de la imagen del lepidóptero.

La belleza de la mariposa no pasó desapercibida para los antiguos nahuas ni para los estudiosos de la era precolombina. Sin embargo, no son abundantes las obras dedicadas directamente al estudio del simbolismo de la mariposa, normalmente abordado de manera tangencial; como fuentes relacionadas con la investigación de la mariposa y sobre la deidad Itzpapálotl se consultaron los siguientes textos:

Entre los primeros autores que se encargaron del estudio simbólico de la mariposa destaca el alemán Eduard Seler [1905], quien realiza un análisis de las figuras de los animales en los códices prehispánicos, dedicándole un apartado al motivo del lepidóptero dentro de la iconografía. Seler indaga en el vínculo simbólico entre el insecto y la diosa Itzpapálotl, haciendo de su obra un referente indispensable para la investigación.

Otra obra importante para este estudio es la realizada por Carlos Beutelspacher (1989), entomólogo especialista en lepidópteros, quien recoge imágenes y representaciones de la mariposa, dándose a la tarea de clasificar el tipo y especie de mariposa en cuestión.

Un artículo esencial para la investigación es “Las alas de la Tierra”, en el que Guilhem Olivier (2004) además de ahondar en la iconografía de la diosa, destaca la relación existente entre Itzpapálotl y los aspectos que la conectan con el ámbito telúrico; el autor destaca además la conexión existente con cuentos nahuas de épocas recientes, en los que identifica a la diosa anciana *Tlantepuzilama* con la deidad Itzpapálotl.

Por otro lado, Doris Heyden brinda información acerca de los orígenes de la diosa Itzpapálotl, la autora menciona que la “mariposa de obsidiana” personifica a la diosa madre de los grupos llamados chichimecas de Mixcoatl. Heyden plantea además que Itzpapálotl sufre un cambio significativo en el momento en que estos grupos norteños comenzaban a sedentarizarse, transformándose de numen nómada a una advocación de la diosa de la Tierra (Heyden, 1974: 3-14).

María de los Ángeles Ojeda Díaz (1986) estudia los elementos iconográficos que rodean a Itzpapálotl; sin embargo, no se limita a dar un enfoque meramente pictórico sino que investiga el culto de desmembramiento humano y otras connotaciones ligadas a esta deidad, como el ser patrona del signo *cozcacuauhtli*, día que manifiesta una inclinación hacia la magia y un favor benéfico hacia los ancianos (Ojeda Díaz y Rossell, 2003: 142).

Blanca Solares (2007) por otro lado realiza una investigación acerca del papel de la diosa-madre en Mesoamérica, retoma a su vez investigaciones previas acerca de lo divino femenino y el arquetipo de la Gran Madre (Neumann, 2009), recreando la figura de la *Madre Terrible* entre las diosas nahuas, clasificación en la que se ve inmersa la diosa Itzpapálotl.

Como ya se ha dicho la investigación se basa completamente en la revisión documental, dividida en tres partes, cada capítulo está basado en un campo 'temático' específico, se analiza cada uno bajo el marco teórico que cumpla con las expectativas de esta investigación; de tal manera que los tres capítulos mantienen un objetivo propio, pero comparten el mismo fin particular: exponer las diversas características biológicas de la mariposa y su posible correlación simbólica con la divinidad Itzpapalotl.

El primer capítulo plantea las bases de las peculiaridades de la mariposa que se analizarán en los capítulos consecuentes; se describe de manera general las características biológicas de la mariposa, utilizando investigaciones entomológicas sobre lepidópteros (De la Maza 1993; Chacón Gamboa, 2007; Ford, 1977) para la descripción de este insecto como: la anatomía, ciclo vital, alimentación, territorialidad, el vuelo y al mismo tiempo resaltar las diferencias diurno-nocturnas del lepidóptero, debido a que se ha identificado a la diosa Itzpapalotl con una especie de mariposa nocturna: *Rothschildia orizaba* "cuatro espejos".

El segundo capítulo gira en torno a la imagen simbólica de la mariposa; para revalorizar el símbolo del lepidóptero tiene que ser estudiado dentro del contexto que le dio origen, es decir, dentro de la sociedad mexicana del Posclásico, por lo tanto, la interpretación que le dan los pueblos nahuas al insecto es propiamente una marca cultural y revela una perspectiva del mundo dentro de cierta temporalidad histórica. Sin perder de vista la función del arquetipo se toma la definición propuesta por Mircea Eliade acerca de la 'imagen' simbólica como transmisora de un significado íntimamente arraigado a un pensamiento cultural: "Esta perennidad y esta universalidad de los arquetipos es lo que, en última instancia, salvan las culturas, al mismo tiempo que hacen posible una filosofía de la cultura" (Eliade, 1979: 186).

La polivalencia del símbolo es la capacidad de expresar simultáneamente un número diverso de significados cuya relación no es evidente, pero que analógicamente guardan entre sí un sentido común, aunque en apariencia parezcan ser contradictorios, su interpretación no escapa del límite de sus expresiones. La imagen simbólica del lepidóptero puede ser representada de forma verbal o visual, en ambos casos ninguna anula a la otra, creando una pluralidad y riqueza de sentidos en este insecto, de igual manera la multitud de expresiones y ámbitos en los que aparece la mariposa crean un intrincado entramado de significados difíciles de dilucidar. Está por demás decir, que la sola exposición de las diferentes referencias visuales o verbales de la representación de la mariposa guardan ciertos elementos que se complementan o contradicen y ayudan a definir la ambivalencia del símbolo.

Para llegar a una comprensión profunda del símbolo se utiliza en cierta medida la teoría propuesta por Beuchot (2012) sobre una interpretación analógica que busque una mediación entre los polos, sin inclinación alguna a llegar a una propuesta definitiva, sino motivada por la tensión existente entre las semejanzas y diferencias de los significados de una sola imagen simbólica, en este caso, la mariposa.

Los términos interpretativos planteados por Beuchot (2015) están basados a su vez en gran parte en las propuestas de otros tantos autores como Ricoeur (1980), y llega a establecer la analogía como herramienta fundamental para la comprensión de símbolos agrupados en diversos signos. Es así que la analogía será la herramienta esencial del segundo capítulo de la investigación, donde se analizará la imagen de la mariposa en expresiones de una riqueza semántica variable: se integran la mayor cantidad de apariciones registradas considerando a su vez atributos y acepciones que le han sido concebidas en determinada época y contexto, lo que ayudará a la reconstrucción del sentido que se acerque parcialmente a alguno de sus diferentes significados; cuestionando la razón de su motivo y tomando en cuenta la suma total de sus posibles interpretaciones se intenta dar respuesta al uso recurrente de la figura de la mariposa en la perspectiva posclásica mesoamericana.

Para el análisis del símbolo visual se utilizan básicamente los tres pasos propuestos por Panofsky (1972:25) para la interpretación iconográfica, únicamente para darle una evolución al registro del sentido, sin embargo, para encontrar el verdadero sentido del símbolo prehispánico se utilizarán fuentes apegadas al contexto mesoamericano, por ejemplo, tomando como base análisis realizados acerca de la expresión visual mexicana (Ségota, 1995):

- 1.-Contenido temático Primario o Natural: las formas que representan directamente sus objetos reales: la estilización gráfica de la anatomía de la mariposa.
- 2.-Contenido temático Secundario o Convencional: motivos relacionados con el lepidóptero: la flor, el fuego y el corazón.
- 3.-Significado Intrínseco o Contenido: interpretación del símbolo cifrado en la figura de la mariposa.

El símbolo del lepidóptero plasmado de forma 'gráfica', mantiene una estrecha relación con otras de sus manifestaciones que sumadas terminan generando una idea compleja de su imagen: "Lo que hace el humano es hacer una abstracción de algo y a continuación plasmarlo de forma gráfica, es decir, hay una relación directa entre el pensamiento o un concepto mental y la representación gráfica" (Mikulska, 2015: 248); por lo tanto, es esencial comprender la influencia de la 'naturaleza' en la generación de ideas o en la comprensión de fenómenos, desarrollando la relación existente entre el hombre y la fauna, en este caso el insecto dentro del horizonte mesoamericano.

En el análisis de la imagen simbólica del lepidóptero, ya sea verbal o visual, se utilizan las propuestas de algunos autores sobre la interpretación de este insecto: para Beyer la mariposa está ligada a tres “metáforas concretas” en el simbolismo “azteca” (Beyer, 1965: 465), las cuales serán punto de partida para delimitar las diversas representaciones del lepidóptero; a pesar de que estas tres “metáforas” de la mariposa son un eje para el orden analítico del estudio se pretende ahondar en su propuesta y a la vez añadir otros posibles significados:

a) La mariposa y la flor.- metáfora poética y símbolo de la vida vegetal y la fecundidad; la mariposa pertenece al llamado complejo *Flower World* (Hill, 1992), ambas figuras son bastante recurrentes dentro de la ‘poética’ nahua, especialmente notorio en los *Cantares Mexicanos*, moviéndose en un ámbito florido adquiere un simbolismo que hace referencia a la regeneración y la idea de abundancia vegetal; en ésta idea se cifran además otros significados de la mariposa como imagen de una entidad anímica; la idea de trasgresión mediante su función polinizadora y la embriaguez y deleite que provoca el libar la flor. También la aparición de la mariposa en diversos momentos del año pudieron haber generado la idea de un ciclo, ya que la mayoría de especies de lepidópteros tiende a aparecer con el nacimiento de las primeras flores, mientras que otras especies de hábitos migratorios llevan a cabo un viaje durante el invierno hacia tierras cálidas, a partir de lo cual se pudo haber creado la noción de la mariposa como un marcador liminar de los cambios estacionales.

b) La mariposa y el fuego.- considerando el contexto de las apariciones de la mariposa es plausible encontrar en el ciclo de vida de este insecto un sentido natural que expresa implícitamente el fenómeno del cambio en sus representaciones; proyectando con la metamorfosis de la mariposa una íntima metáfora de la transformación, encarnando todo el proceso de transfiguración en sí misma, esencia compartida con el fuego, elemento transformador por excelencia. El lepidóptero como símbolo del alma, sumado a su emblemática esencia transformativa resulta una imagen perfecta para la representación de la vitalidad que anima al hombre y al estado en constante cambio del alma humana.

c) La mariposa y el corazón.- la simetría de las cuatro alas de la mariposa pudo haber sido uno de los tantos factores para la concepción de los cuatro rumbos cardinales, recreando la idea de ‘centro’, idea abstracta no necesariamente ubicable espacialmente. La anatomía de la mariposa funge en algunos casos como metonimia visual del *quincunce* lo que lleva a vincular al lepidóptero con otros elementos simbólicamente análogos como el corazón, con el cual comparte además atributos de vitalidad, lo que apela a la relación con la entidad anímica entre los pueblos mesoamericanos y que persiste en las creencias populares de pueblos actuales.

El objetivo principal del tercer capítulo es un análisis general de la diosa madre Itzpapalotl; para el acercamiento al arquetipo de la divinidad se utilizan investigaciones anteriores acerca de lo “divino femenino” entre las civilizaciones antiguas y sus conexiones con las deidades madre-tierra. Erich Neumann (2009) estudia las divinidades femeninas entre las culturas antiguas y se da a la tarea de clasificar aspectos tanto positivos como negativos, logrando profundizar en la concepción de ciertas diosas mediante un análisis basado en las diversas facetas y funciones del arquetipo femenino (Neumann, 2009: 27); éste autor añade además de la clasificación positiva y negativa dos principales características del aspecto femenino: el carácter elemental y el carácter transformativo; bajo estas premisas se intenta dar un orden a las funciones de la diosa Itzpapalotl dependiendo de sus acciones míticas.

Para engranar las investigaciones de los autores que han trabajado divinidades femeninas en otras partes del mundo se utiliza el análisis hecho por Blanca Solares (2007) en el que retoma las anteriores propuestas hechas por Neumann y las traslada al mundo mesoamericano; la autora destaca el concepto de Madre Terrible, donde se anudan los diferentes arquetipos nefastos en los que se deslíe lo “divino femenino” de la diosa Itzpapalotl (Neumann, 2009: 55).

Un apartado de la investigación del tercer capítulo se basa en tres mitos en los que aparece Itzpapalotl como protagonista, los cuales se relatan en tres documentos: los *Anales de Cuauhtitlan*, la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* y la *Leyenda de los soles*. Ya que estos mitos se entremezclan con otros textos, documentos y creencias, se abordan mediante los conceptos planteados por López Austin (1990) acerca de la mitología y cosmovisión mesoamericana, en los que ahonda sobre el profundo significado del mito como función cultural entre los pueblos nahuas; por lo tanto, en este caso se toma cada representación mítica de Itzpapalotl como un símbolo: “Los mitos son símbolos, esto es, signos o textos de múltiple significado, por lo menos de un doble significado: uno aparente o superficial y otro oculto o profundo. Dicen una cosa y callan otra” (Beuchot, 2003: 27). Estos mitos sirven como base para el análisis de las propuestas acerca del arquetipo femenino hechas por Neumann y Solares, revisando los diversos roles que asume la diosa Itzpapalotl en estos mitos migratorios para profundizar en la figura de la diosa Madre de los grupos nómadas *tolteca-chichimecas*.

Para finalizar se presenta un estudio iconográfico que recopila las apariciones de la diosa Itzpapalotl en los códices calendáricos, en especial su aparición dentro del calendario ritual de 260 días (*tonalpohualli*); el estudio iconográfico presentado en éste capítulo se basa principalmente en el trabajo realizado anteriormente por Bodo Spranz (1993) sobre los atavíos de los dioses del grupo Borgia. La investigación en este apartado se limita únicamente a la deidad “mariposa de obsidiana”; sin embargo, incluye otros códices fuera del grupo Borgia, en los que también aparece representada la diosa Itzpapalotl; atendiendo a la identificación de las diversas representaciones de la diosa hecha por Olivier (2004) se clasificarán los atavíos divinos mediante el cuadro analítico ofrecido por este autor (Olivier, 2004: 97) con el fin de mantener un orden comparativo entre cada uno de los elementos representativos de la deidad Itzpapalotl.

I.1 La fauna en Mesoamérica: el insecto y el hombre

Una de las líneas de investigación que sigue este trabajo recae en el área de estudio que algunos autores denominan 'entomología cultural' (Hogue, 1987: 182), la cual deposita central atención en los casos donde el insecto es determinante dentro de las expresiones culturales de un pueblo; la entomología cultural se inclina por el estudio del insecto como influencia en creaciones artísticas, símbolos religiosos, lenguaje, etc.

Desde la antigüedad el insecto ha sido objeto de observación y estudio, según los diversos casos de interacción entre el hombre y el insecto. El pensamiento clásico grecolatino funge como base para la filosofía natural del siglo XVI, relevante para este estudio como contraste entre las diferencias taxonómicas del "Viejo Mundo" y Mesoamérica. Un claro ejemplo es la descripción general que hace Plinio el Viejo [74 d.C.] acerca del insecto:

Los animales insectos son muchos, y de muchos géneros: tienen vida de terrestres y de voladoras aves: unos tienen alas como las abejas: otros las tienen, y también se hallan sin ellas, como las hormigas. Algunos carecen de alas, y de pies. Todos con justa razón, se llaman Insectos, de las incisiones; las cuales ahora por el cuello, ahora por los pechos o vientre, dividen los ceñidos miembros, juntándose delicadamente con un cañoncito o fistula. Algunos no están divididos con aquellas rugas por todas partes alrededor, fino, o por las tripas, o por el lomo, con unas vertebras flexibles, encajadas unas en otras, con un artificio de la naturaleza de las cosas, nunca en otra parte mas digno de verse (Plinio II, 1624: 841).

Flora y fauna fueron adquiriendo una realidad simbólica abstraída por sus pobladores del paisaje y ambiente, adquiriendo connotaciones diferentes en el desarrollo de cada civilización:

A diferencia de la planta, símbolo de una vida, la vegetativa, que todavía carece de consciencia e instintos y se limita a reaccionar a los estímulos de su entorno con un mínimo de movimientos, el animal es el símbolo del reino inmediatamente superior. En él reinan actividad e instinto, movimiento interior y exterior, la consciencia individual de los seres sensoriales y el sentido de comunidad que dirige y mantiene la cohesión interna de un grupo, el escalón previo de lo que en la esfera humana representa el fundamento de toda civilización (Neumann, 2009: 274).

Dentro de Mesoamérica la importancia de la fauna es de tal magnitud que la mitad de los signos que componen la cuenta calendárica del *tonalpohualli* esta conformada por animales, tanto 'míticos' (*cipactli*) como reales. Así como se ha hablado acerca del recargado simbolismo del escarabajo entre los egipcios, podría hablarse del lepidóptero como uno de los insectos protagónicos entre los mexicas. En el prólogo al libro XI del *Códice Florentino* dedicado a los animales, Sahagún declara la divinidad que los mexicas atribuían a las 'criaturas':

Será también esta obra muy oportuna, para darlos a entender, el valor de las criaturas: para que no las atribuyan divinidad, porque a qualquiera criatura que vían ser imjente en bien o en mal la llamavan téutl; que qujere dezir "dios": de manera que al sol le llamavan téutl, por su lindeza; al mar también, por su grandeza i ferocidad; y también a muchos de los anjmales los llamauan por este nombre, por razón de su espantable disposición y braueza, donde se infiere, que este nombre téutl se toma, en buena y en mala parte.[...] Otros muchos vocablos se componen desta mjsma manera, de la significación de los quales, se puede conjeturar que este vocablo, téutl, quiere decir: "cosa estremada en bien o en mal" (*Códice Florentino*, prólogo al libro XI).

Es interesante constatar cómo en ésta breve explicación del fraile acerca de la divinidad presente en la fauna, se deja entredicho que el Sol era a su vez considerado una "criatura", y que la divinidad que expresa la palabra *teutl* designa deidades tan benignas como terribles, es decir, la potencia de lo sagrado.

La autora Yolotl González (2001: 107) define la importancia de la flora y la fauna para el México prehispánico como esencial para conocer la relación entre el hombre y la naturaleza, también resalta la relación entre el mundo animal y el mundo divino, convirtiendo a flora y fauna en representaciones de las fuerzas divinas en la naturaleza, dotándoles de gran importancia en los mitos como símbolos de valores e ideas fundamentales en la cultura mesoamericana.

Heyden (1991: 26) resalta el papel fundamental de la fauna en el simbolismo mesoamericano debido a la constante aparición de animales en el arte prehispánico, la autora apela al valor simbólico que éstos adquirirían en la cosmovisión indígena. El hombre toma partes significativas de cada animal dotándolos de peculiaridades simbólicas que le sirven de herramienta para explicar el mundo y transmitir ideas.

Aunque el ser humano parece reflejarse más nítidamente en el reino más cercano (los mamíferos) delega muchas funciones a otras criaturas, entre ellas los invertebrados adquieren una perspectiva peculiar en Mesoamérica: "As a source of food, as a vectors of disease, and as contributions to certain artistic accomplishments, the invertebrates unquestionably were and continue to be of major importance in the Middle American's way of life" (Stuart, 1964: 337).

La mariposa llegó a ser fuente de inspiración y a convertirse en un símbolo rico en significados entre los antiguos mesoamericanos, llena de aspectos tanto positivos como negativos, por ejemplo: se le considera un 'mal agüero' o señal de muerte en la más conocida de sus expresiones, vinculada con una entidad anímica, semejanza que comparte con el conocido psicopompo del Viejo Mundo.

El lepidóptero adquiere un gran valor simbólico entre los antiguos mexicanos, a partir de las peculiaridades naturales de la mariposa se apropiaron de su imagen para la representación de una variedad de ideas como la transformación o la regeneración; varias de sus características pudieron ayudar a matizar el símbolo mesoamericano que llegó a convertirse, en última instancia, en imagen de una divinidad.

I.1.1. El Lepidóptero

Actualmente se clasifica a todo tipo de mariposa, diurna o nocturna, dentro del orden de insectos conocido como Lepidóptera (*lepto*, *lepidion*: escama; *ptera*, *pteron*: ala); la estructura de las alas justifica el nombre científico: dos pares de alas membranosas cubiertas de escamas. Esta cubierta escamosa hace que al morir el insecto sus alas no pierdan el color, al contrario de las libélulas u otros insectos que pierden sus colores llamativos, concentrando la atención de los coleccionistas por su diversidad de formas y colores.

La taxonomía occidental actual sigue un método analítico, basado en los rasgos de semejanzas anatómicas (o conductuales) para la clasificación y esquematización jerarquizada de las especies en géneros y familias, por ejemplo:

Dominio: Eukaryota. Reino: Animalia. Filum: Arthropoda. Clase: Insecta. Orden: Lepidoptera. Familia: Saturniidae. Género: Rothschildia. Especie: orizaba.

Los insectos pertenecen al *filum* de los artrópodos, los cuales se caracterizan por sus extremidades articuladas, una característica que también utiliza Aristóteles para clasificar a los insectos en la *Historia de los animales* [343 a.C.]: “Llamo insectos a los animales que tienen segmentos por todo su cuerpo, bien en la barriga o bien en esta y en la espalda” (Aristóteles, 1990: 49). La taxonomía analítica actual difiere de la lógica aristotélica para la jerarquización de los reinos, la cual toma la peculiaridad del cuerpo segmentado de los insectos para englobar a un gran grupo de animales (incluso lombrices).

La clasificación tradicional de los reinos sigue un curso lógico en oposición a la clasificación reflexiva, es el primer contraste que resalta en el libro XI del *Códice Florentino*, dedicado a la flora y fauna del México prehispánico:

El primero capítulo, trata de los animales: contiene siete párrafos. El segundo, trata de las aves: contiene diez párrafos. El tercero capítulo trata de los animales del agua: como son peces, y otros animales, que están en el agua: contiene cinco párrafos. El cuarto, trata de los animales fieros: que están en el agua: contiene cuatro párrafos. El quinto, trata de las serpientes y otros animales (*Códice Florentino*, prólogo al libro XI).

La clasificación hecha por Sahagún tiene muchas similitudes con los bestiarios medievales,¹ los cuales siguen una línea “anímica” de los reinos para la clasificación de las ‘bestias’; inician con el reino más cercano al hombre: los mamíferos y cuadrúpedos en primer lugar, comenzando con el león en Europa y su paralelo, el jaguar, en Mesoamérica; continuando con las aves, los animales acuáticos, reptiles, después los insectos dentro de la clasificación de “sabandijas”, las plantas y por último las piedras y minerales. Estas categorías también responden a una clasificación que depende del medio en el que el animal se desenvuelve, es decir, si el animal camina, vuela, nada o rept.

¹ El Bestiario de Aberdeen (s.XII) sigue la misma estructura en la organización de los reinos que las *Etimologiae* de Isidoro de Sevilla (s.VII).

En el libro XI Sahagún clasifica a la mariposa dentro del capítulo dedicado a las “sabandijas de la tierra”, mientras que en los códices prehispánicos la mariposa se encuentra entre las aves, por el ámbito celeste en el que se mueve; sin embargo, esto no es suficiente para aseverar que la mariposa era considerada a la par que las aves, ya que su posición puede responder al uso simbólico de la imagen del insecto. Las propiedades simbólicas pueden reunir dos tipos de animales diferentes por un rasgo en común, por ejemplo: “In european folklore the bat is included among the butterflies. Here the butterfly is included among the birds [...] gods and mantic implications are also associated with the birds” (Nowotny, 2005: 38).

La mariposa como el séptimo de los volátiles comparte el cielo con otras aves en los códices, a pesar de que el fraile la clasificó entre “las alimañas de la tierra” debido a su formación aristotélica; sin embargo, este contraste cultural revela una riqueza invaluable con respecto a la diferente perspectiva del mundo natural para el ojo precolombino: “Las descripciones de animales incluidos en el libro XI del Códice Florentino, donde si bien la estructura de la obra –y la taxonomía adoptada- obedecen a patrones occidentales, los contenidos revelan en la mayoría de los casos antiguas tradiciones indígenas” (Olivier, 2015: 142).

El caso particular de encontrar a la mariposa entre las aves responde a una divergencia entorno a la mariposa conforme a la visión occidental. En un análisis detallado del *Códice Tudela* (Fig. I.2), Ulrich Köhler (2000: 510-511) sugiere que la palabra *quecholli*² pudo ser uno de los posibles nombres de la serie de los llamados 13 volátiles, aves acompañantes de cada uno de los días de una trecena del *tonalpohualli*.

Cada día iba acompañado de uno de los llamados ‘Señores de la Noche’ y a su vez tenía su ave acompañante: *iquechol*, lo interesante es que probablemente se considere a la mariposa dentro de esta cuenta no por su cualidad “volátil” similar a las aves, sino porque pudo haber sido vista como si se tratase de un animal emplumado de colores. La representación de la mariposa como séptimo volátil en el *Códice Borgia* (fig. I.1) aparece adornada con “pluma rica” (*quecholli*), tanto borlones de plumón blanco en las alas, como plumas de quetzal en la ‘cola’, mientras otras aves son adornadas con pedernales (Kendall, 1992: 115).



Fig. I.1. Mariposa emplumada (*Códice Borgia*, lám. 71)

² *Quechulli* “paxaro de pluma rica” (Molina, 2008: 88v).

El lepidóptero, como su nombre lo indica, tiene las alas compuestas por pequeñas “escamas” laminadas que con el reflejo de la luz recrean colores brillantes, esta gama de luces y colores probablemente fue relacionada visualmente con las aves de rico plumaje. Aquello que termina denominando a las mariposas, las escamas en sus alas, es el mismo elemento que tomaron en cuenta los antiguos mesoamericanos para contemplarla dentro del esquema de las aves, no por su cualidad “volátil” sino por su “rico plumaje”, es decir, se sigue una calidad estética de categoría visual antes que una clasificación por comportamiento.



Fig. I.2. La serie de los trece volátiles (Códice Tudela, fol. 98-99)

I.2. El ciclo de vida del lepidóptero: las fases de la metamorfosis

La mariposa es un insecto holometábolo, es decir, de metamorfosis completa, pasando por cuatro estadios o fases antes de alcanzar el estado adulto. Aristófanes de Bizancio es el primero en usar el término “metamorfosis” para designar el cambio que sufre un insecto durante su ciclo vital (Gil Fernández, 1959: 202). Por otro lado, Aristóteles es el primero en describir la metamorfosis de la mariposa en el libro V de la *Historia de los Animales* [343 a.C.], donde dedica un apartado a la “formación de los insectos”:

Los insectos de nombre mariposas nacen de las orugas que se crían en las hojas verdes, y sobre todo en las del rábano. Al principio se forma un nuevo ser más pequeño que un grano de mijo, luego pequeñas larvas que van creciendo, y tras eso, al cabo de tres días, orugas diminutas. Después de ello tras haber crecido todo lo que tienen que crecer, dejan de moverse y entonces cambian de forma y toman el nombre de crisálidas: tienen duro el caparazón y se mueven si se las toca. Se adhieren a los sitios por unas aberturas finas como hilos de telaraña y no tienen ni boca ni ningún otro órgano que se vea. Y, cuando no ha transcurrido todavía demasiado tiempo, se rasga todo alrededor el caparazón y de allí sale volando una criatura alada que llamamos mariposa (Aristóteles, 1990: 281).

Sahagún describe brevemente las fases de vida de una mariposa en el libro XI (figs.I.3-4) lo que denota que se tenía pleno conocimiento de la metamorfosis y las diferentes fases que ésta conlleva:

A los brugos, que se crían en los cerezos, o en los otros árboles, llaman capolocujli, y también avatl: estos hacen capullos en los arboles, comen toda la verdura de los arboles, y bueluense mariposas, no son de comer (*Códice Florentino*, libro XI, fol.103r).

La metamorfosis como recurso evolutivo tiene la función de evitar que la fase larvaria o el estado adulto intervengan entre sí, desarrollándose en ambientes diferentes, propiciando la propagación y subsistencia al moverse en diversos medios. Heyden ya se había interesado por este fenómeno y describe los nombres que reciben las diferentes fases de la metamorfosis en nahuatl: “a los huevecillos se les llamaba *ahuauh papalotl*, a las orugas *ocuil paplotl*, “mariposas gusano”, y a las crisálidas, *cochipilotl*, “camas colgantes” (Heyden, 1991: 26).

Gerónimo de Huerta (1624), comentarista de Plinio II el Viejo (74 d.C.), hace una anotación acerca del gusano de seda y los diversos nombres que recibe éste gusano durante las diferentes etapas por las que pasa durante su ciclo vital:

Quando son gusanos, se llaman y son orugas, y assi talan y consumen las hojas de los arboles: quando hilan los llaman bombilios, porque dan principio para las vestiduras bobicinas. Quando quedando encerrados, como muertos en el capullo, Nicidalos porque alli se entregan a la muerte, de donde resucitados salen hechos mariposas, llamadas bombices, por ser madres de la seda, y assi amonesta San Basilio a las mugeres que la hilan que consideren en la mudanza deste animal el manifiesto conocimiento de la cierta resurrección, y aun passando con la consideracion adelante podemos considerar, que gastados, por hazer bien, resucitan con blancas alas para bolar (Plinio II, 1624: 857).

Es curioso observar como en el llamado Viejo Mundo se le atribuía a la metamorfosis de la mariposa simbolismos de muerte y resurrección, semejante a la visión mesoamericana. En el *Códice Florentino* la metamorfosis es descrita de forma gráfica en el apartado conscerniente al gusano llamado *ahuatecoltl*:



Fig. I.3. *Avatecoltl* (*Códice Florentino*, libro XI fol. 103r)



Fig. I.4. *Avatecoltl* (*Códice Florentino*, libro XI fol. 103v)

I.2.1. Huevo

Todos los insectos son ovíparos, en el caso de la mariposa *Rothschildia orizaba* (especie identificada con la diosa Itzpapalotl) se desconoce el tiempo que tarda en eclosionar y salir del huevo: “el embrión se desarrolla dentro del huevo mientras se alimenta de la yema hasta que la larva está lista para abandonar el huevo. En el huevo, el embrión se transforma en una larva de primer estadio” (Chacón Gamboa, 2007: 53).

La ovoposición de cada especie de mariposa se especializa en diversas plantas, escogiendo el mejor lugar para que se desarrollen a plenitud los huevecillos (Fig. I.5). El huevo mismo ha desarrollado características para evitar su depredación: formas peculiares, colores miméticos y hasta químicos que repelen otros insectos:

[...] los huevos pueden tener diferentes formas: esféricos, alargados, hemisféricos, aplanados, elipsoidales, textura arrugada, lisa o reticulada. Los huevos de cada familia se pueden reconocer por su forma y orientación, determinando si han sido puestos solitarios o en grupos pequeños o grandes, o por el sitio de la ovoposición. Debido a los depredadores, las hembras han desarrollado una gran variedad de medidas de protección, por ejemplo depositar los huevos en lugares escondidos o éstos poseen una coloración similar al sitio donde ovopositan (sustrato). En algunos casos los huevos son venenosos (Villiard, 1975:16).

En Mesoamérica, Hoffman (1931) es uno de los primeros investigadores que propone una explicación al nombre dado a los huevecillos de la mariposa, la cual hace referencia a la similitud entre los huevos de la mariposa con las semillas de *huauhtli*,³ alegría o amaranto: “Llamaron a los huevecillos de las mariposas: *ahuauhpalotl*, por ser semejantes al *ahuauhtli*, zaragatona o alegría, de manera que la palabra vale tanto como, *ahuauhtli* de mariposa” (Hoffman, 1931: 422).

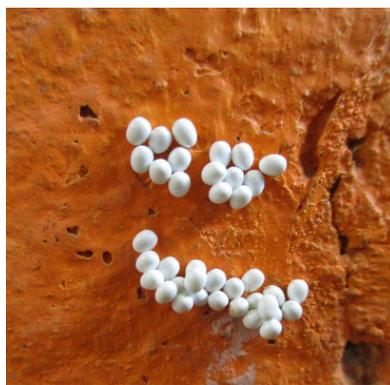


Fig. I.5. Huevecillos de la especie *Rothschildia orizaba*⁴

³ *Vauhtli*: bledos (Molina, 2008: 155r).

⁴ Fotografía de “shinigami992”, tomada en Tlahuapan, Puebla. Disponible en: <https://www.naturalista.mx/photos/4184660>

I.2.2. Oruga o larva

La palabra 'larva' es un préstamo latino que significa 'fantasma o máscara' y es utilizada para designar el efímero estado larvario, el cual era visto como una 'máscara' que oculta la verdadera forma, es decir, la imagen del estado adulto del insecto. La oruga pasa por cinco u ocho estadios larvarios, cambiando de forma y color durante su crecimiento:

Para poder salir del huevo, la larva tiene que comerse la cáscara (corión), que está recubierta de proteínas que le proveen energía. Después de salir del huevo, la oruga pasa por cinco estadios larvales según sea la especie, durante los cuales se alimenta y obtiene la mayor cantidad de recursos para la formación y supervivencia del adulto, almacenando grasas y otras sustancias que lo ayudarán al desarrollo. Esta etapa es de suma importancia en el caso de aquellas especies que no se alimentan durante el estado adulto, como la mayoría de los adultos de la familia Saturniidae que no tienen partes bucales funcionales (Villiard, 1975: 17).

El cuerpo (tórax) de la oruga está constituido por tres segmentos: protórax, mesotórax, metatórax, cada uno con un par de patas, aunque existen diversas orugas que presentan patas falsas en algunos segmentos del abdomen, con diez o hasta trece segmentos. Es en el tórax y el abdomen donde se llevan a cabo las funciones vitales como la circulación, respiración, digestión y la locomoción. La cabeza de la larva posee mandíbulas para la trituración del alimento y en esta se encuentra además el órgano que le permite la formación de hilos de seda con los que se adhiere al sustrato y construye el capullo.

Existen diversas estrategias de defensa por parte del supuesto indefenso gusano, por ejemplo, gracias a la alimentación, la larva contiene o expele sustancias nocivas que la hacen indigerible, y por lo tanto poco apetitosas para los depredadores: "la mayoría de las larvas que se defienden mediante químicos tienen sustancias tóxicas incorporadas en sus tejidos o regurgitan el contenido estomacal" (Villiard, 1975: 17). La defensa durante el estado larvario es variable, algunas orugas presentan patrones de coloración aposemática, es decir, colores llamativos que alertan a posibles depredadores de su peligrosidad como presa (Chacón Gamboa, 2007: 102).

La descripción de la oruga *ahuatecolotl* en el *Códice Florentino* resalta el carácter urticante de las vellosidades de la larva llamándola *tecuaní*,⁵ "devorador de hombres", esta defensa contra los depredadores pudo ser considerada extremadamente dañina, ya que al contacto 'atormenta como el fuego', razón por la cual esta oruga lleva el nombre del conocido mensajero de la muerte: *tecolotl*, debido a su carácter urticante, nefasto o mortal: *Auh inin itomjo tequanj, tetoneuh, iuhqujn tletl*⁶ (*Códice Florentino*, libro XI, fol. 103r).

⁵ *Tecuaní*: "bestia fiera, o ponzoñosa, o persona brava y cruel" (Molina, 2008:104v).

⁶ "And the fuzz of this one is stinging; it torments one like fire" (Dibble y Anderson, 1963:97).

En Mesoamérica muchos de los animales adquieren nombres dependiendo de ciertas cualidades propias: forma, conductas, el lugar en el que se desarrollan o pueden encontrarse; en el caso de las larvas de la mariposa, la palabra para gusano *ocuillin* (figs. 1.6-7) probablemente proviene de *octli* “camino” y el verbo *cui* “agarrar”, haciendo referencia a su acto de andar o caminar.

Al gusano de la mariposa denominaron: *ocuipapalotl* (ocuillin-gusano) y tenían nombres especiales para las diferentes formas de los mismos. Así por ejemplo llamaron a las orugas de la familia Geometridae, por su manera característica de andar: *tlatamachihuani* (medidor, como hoy todavía denominan a estos gusanos en el país) a los gusanos del maguey *meocuillin* (metl-maguey) a las orugas velludas de pelos largos, las llamadas *chiuahuates* (aztequismo) del Estado de Veracruz: *chinalahuatl* (pelo que quema) o *temahua*, *temahuani* (el que contagia) (Hoffman, 1931: 423).

La poca información acerca del comportamiento y fases de la *Rothschildia orizaba* han sido registrados durante las raras veces que se forman plagas en zonas de cultivo a grandes alturas, por ejemplo cultivos cafetaleros (Rutilio Quezada, 1989: 22). Una de las palabras para mariposa en mixteco aparecida en el vocabulario de fray Francisco de Alvarado (1593) hace referencia al gusano como una plaga “*Tedzo*: mariposa que destruye la hortaliza”⁷ (Jansen, 2009: 156). Algunas de las plantas registradas como parte de la dieta de las larvas de la especie *Rothschildia orizaba* son bastante comunes en México:

Ligustrum japonicum (Aligustre del Japón), *Sassafras albidum* (árbol del Sassafrás), *Fraxinus americana* (Fresno blanco americano), *Salix* (Sauce), *Schinus molle* (Pirul), *Syringa vulgaris* (Lila), *Cephalanthus*, *Prunus virginiana* (capulín ‘*capollin*’ o cerezo de Virginia), *Prunus serótina* (Capulí o cerezo negro), *Prunus armeniaca* (chabacano), *Rhus Laurina* (Laurel sumac o Lentisco) (Stone, 1991: 34).

El libro XI de Sahagún describe cierto tipo de gusanos llamados *capolocuilin*, “gusano del capulín”, los cuales deben pertenecer a un género de mariposas nocturnas ya que primero cubren el árbol del capulín con hilos de seda: *achtopa tocatzavalloa in capulxivitl*,⁸ creando con esto el ambiente propicio para la alimentación y posterior metamorfosis.

⁷ *Tedziña* : oruga gusano (Jansen, 2009: 156).

⁸ Literalmente: “el capulín se llena de telarañas”, *tocatzahualli* “telaraña” (Molina, 2008: 112r).



Fig. I.6. Toponimo *Ocuillan* compuesto por el sustantivo *ocuilin* “gusano”
(*Códice Mendocino*, fol.10r)



Fig.I.7. Locativo *Ocuillan* (*Códice Mendocino*, fol.34v)



Fig.I.8. Larva de *Rothschildia orizaba*⁹

⁹ Fotografía de Alexandra Velazquez, tomada en Canal Huehueva, ciudad de México. Disponible en:
<https://www.inaturalist.org/photos/11179585>

I.2.3. Pupa: crisálida y capullo

Una vez que la oruga ha crecido lo suficiente entra en un estado de vida latente, sobreviviendo únicamente de las reservas acumuladas durante el estado larvario. La pupa es la fase en la cual se lleva a cabo la metamorfosis a la etapa adulta del insecto, ocurre dentro de una capa protectora en la cual ‘hiberna’ la larva durante el complejo ordenamiento químico en su interior.

Etapa intermedia entre la larva y el adulto, durante la cual el insecto deja de comer y sufre cambios morfológicos y fisiológicos drásticos. La pupa puede estar expuesta como las crisálidas que cuelgan, o dentro de un capullo de seda o en una cámara pupa en el suelo (Chacón Gamboa, 2007: 89).

La pupa mantiene seguro al insecto hasta su eclosión, la cual se efectúa de diferentes maneras, ya sea con ayuda de mandíbulas o sustancias químicas que ablandan la pared del capullo para favorecer la salida de la mariposa (Villiard, 1975).

La pupa de la especie *Rothschildia orizaba* es de forma ovoide, mide aproximadamente 5 cm de largo y 2cm de ancho, ligeramente aguda y redondeada en las puntas (Mosher, 1916: 148). Algunas crisálidas son particularmente firmes, razón por la cual son utilizadas como cascabeles entre los yaquis (Valverde Valdés y Ojeda Capela, 2017: 373), rellenándolas con piedritas o semillas; aunque utilizadas como atuendo y símil de los cascabeles, la pupa mantiene un significado propio como emblema de la transformación en el ciclo vida-muerte, una especie de retorno al huevo para renacer cambiando de forma.

La especie *Rothschildia orizaba* permanece aproximadamente un mes como pupa antes de alcanzar el estado adulto: “R. orizaba completó su ciclo así: de huevo a formación de capullo, 26-30 días; de capullo a emergencia de adulto, 28-33 días” (Rutilio Quezada, 1989: 25); sin embargo, el tiempo de esta etapa varía en las diversas especies de lepidópteros, puede durar desde diez días hasta más de un año (de la Maza y Nájera Coronado, s/f: 3).

Muchas veces la diferencia diurno/nocturno del lepidóptero también resulta en una variación en esta fase del ciclo vital de la mariposa: la mayoría de las especies diurnas crean una crisálida dura y muchas veces colgante; la palabra crisálida proviene del griego *khrysallis khrysallidos*, derivado a su vez de *khrysos* ‘oro’.

Por otro lado, muchas de las especies nocturnas crean capullos de seda alrededor de la pupa para protegerla, hecho que no pasó desapercibido para los antiguos griegos: “la inmensa mayoría de criaturas nacidas de orugas y larvas son retenidas al principio por hilos de araña” (Aristóteles, 1990: 285). La seda de estos capullos era utilizada en Asia desde épocas anteriores a Aristóteles (siglo IV a.C.), es por eso que el filósofo registra ésta práctica entre sus contemporáneos:

De una determinada larva grande, que tiene una especie de cuernos y se diferencia de las demás larvas, se forma primeramente, por metamorfosis de la larva, una oruga, luego una bombilla,¹⁰ y a partir de esta criatura un necídalo. La citada larva experimenta todas esas metamorfosis en un plazo de seis meses. Determinadas mujeres desenredan los capullos de este insecto al tiempo que hacen con ellos una madeja, y luego los tejen. Se cuenta que la primera que tejió estos capullos fue Pánfile, hija de Plates, allá en Cos (Aristóteles, 1990: 282).

La pupa del lepidóptero ha tenido diferentes finalidades en diversos lugares: el capullo de seda con el que recubren la crisálida ha sido utilizado desde hace siglos para la manufactura de telas. Plinio el Viejo [74 d.C.] describe un curioso relato donde explica la creación del capullo de seda como origen de las “vestiduras feéricas”:¹¹

Pero dizen que se hacen primero pequeñas mariposas desnudas, despues no pudiendo sufrir el frio, se cubren de bello, y contra el inuierno hacen para si vnas gruesas telas, rayendo con la aspereza de sus pies la lana de las hojas de los arboles, y recogióndola como enbellones, y esta la encogen y la estiran escarmenandola con las vñas, despues la traen entre los ramos, y la adelgaçan como peyne. Despues apretada al cuerpo, se embueluen en ella, como en vn nido redondo... (Plinio II, 1624: 855).

La introducción de los gusanos de seda y su producción en la zona mixteca también acuñó un término en el vocabulario de Alvarado (1593): *Tendacu ninduvui sani*: “mariposa de capullo de la seda” (Jansen, 2009: 157).

Por otro lado, las larvas y pupas de los saturnidos también forman parte de la dieta de algunos pueblos en Nueva Guinea, África, tribus del Himalaya y Norteamérica; un ejemplo del uso comestible de las pupas dentro de Mesoamérica puede citarse en la descripción del gusano *ahuatecolotl*: “*qualo oc cenca iquac in ie mochipichajuja, oc cenca iequene iquac in tzontetezcatl mochioa: ca velic, ca haviac*” (*Códice Florentino*, libro XI, fol.103v).¹²

Uno de los nombres nahuas que denominan esta fase de la mariposa es *cochilotl*,¹³ compuesta por *cochi* “dormir” y *piloa* “colgar”, la cual hace referencia al estado de aparente sueño por la inmovilidad en esta fase de la metamorfosis y a su vez a la pupa colgante (para permanecer lejos del alcance de depredadores) hecha por algunas especies de lepidópteros: “Las crisálidas o capullos recibían el nombre de *cochilotl*, que significa “dormir colgado”, tal como cuelgan los cascabeles [...] las deidades relacionadas con las mariposas, por ejemplo, portan siempre cascabeles” (Valverde Valdés y Ojeda Capela, 2017: 371).

¹⁰ *Bombyx mori*, gusano de seda.

¹¹ Las llamadas telas feéricas hechas con el hilo del gusano de seda tenían ciertas propiedades sobre el alma: “algunos dizen que tiene virtud cordial, que fortaleze el corazón y el cerebro, clarifica la sangre y espíritus, despierta los sentidos y auia el entendimiento” (Plinio II, 1624: 857).

¹² “They are eaten, especially when they already enter the cocoon, especially furthermore when they become pupas. They are savory, good to the taste” (Dibble y Anderson, vol.12 1963: 97).

¹³ *Cochilotl*: “capullo de gusano” (Molina, 2008: 23r).

Los capullos de seda estaban relacionados con el hilo y las telarañas; en el diccionario de Molina (2008: 107v), el fraile traduce la palabra Seda o sirgo como *ocuilicpatl* (*icpatl* “hilo de algodón” y *ocuilin* “gusano”) y *ocuiltzaualli* (*tzahualli* “tela” y *ocuilin* “gusano”).

Esta etapa liminar del lepidóptero recibe diversos nombres en nahuatl, ya que era bastante significativa esta transformación para los pueblos mesoamericanos quienes le atribuían un profundo sentido simbólico a la naturaleza:

-*Tecilli* “capullo de mariposa” (Molina, 2008: 24v) compuesto por *tetl* ‘piedra’ y *cilli* ‘caracol’; la palabra nahuatl hace referencia a las características de la crisálida, ya sea por dura o redonda.

-*Chipichahui* “hacerse capullo”, palabra que comparte semejanzas con *chipichtlalia* “encogerse, acorrucarse, hazerse como vn ouillo, juntando las rodillas con la cabeza” “ponerse de coclillas, encogerse o encaramarse” (Molina, 2008: 24v).

-*Tzontetecatl* “crisálida”; probablemente proviene de *tzontetl* “rebelde y pertinaz” (Molina, 2008: 153v), del cual se deriva *tzontetia* “ser rebelde, desobediente y endurecido” (Molina, 2008: 153v), puede asumirse que en el caso de la pupa hace referencia al endurecimiento de la misma.

-*Calocuillin*: “capullo de seda” (Molina, 2008: 11v); compuesta por *calli* “casa” y *ocuilin* “gusano”, con el sentido de la pupa como hogar de la oruga, la “casa del gusano”.



Fig.I.9. Pupa de la especie *Rothschildia orizaba*¹⁴

¹⁴ Fotografía de Carlos Galindo-Leal, tomada en Lomas de San Angel, ciudad de México. Disponible en: <https://www.naturalista.mx/photos/7794354>

I.2.4 Imago: mariposa

El imago es la etapa final del ciclo de vida, la última de las cuatro fases de la metamorfosis holometábola. El tiempo de vida de la mariposa es variable, así como la duración de cada fase, la eclosión de los huevos y crisálidas dependen de cada especie:

Los lepidópteros en estado adulto viven en promedio tres o cuatro semanas con sus muy contadas excepciones, como es el caso de la generación de mariposa monarca (*Danaus plexippus*) – que migran de Canadá y Estados Unidos a México para pasar el invierno y luego regresar – en la que hay individuos que pueden llegar a vivir alrededor de siete a ocho meses. Hay asimismo mariposas que viven solo un día, en el cual se aparean y ovipositan (Valverde Valdés y Ojeda Capela, 2017: 354).

La mariposa es la etapa en la que el lepidóptero madura sexualmente; la capacidad de volar les da la posibilidad de buscar el ambiente propicio para la reproducción y la ovoposición, es decir, un cómodo “nido” para comenzar de nuevo el ciclo biológico.

La localización de las parejas se realiza en gran parte de manera olfativa (De la Maza, s/f: 6). Para atraer al sexo opuesto, la mariposa realiza cortos sobrevuelos cíclicos con aleteo rápido y tembloroso; si la hembra accede a aparearse replica el movimiento del macho y danzan a un mismo vuelo. Las horas utilizadas por la mayoría de las mariposas (diurnas) para aparearse gira en torno de las 11:30 a las 15:00 hrs. “Algunas especies de lepidópteros son altamente territoriales respecto a otros machos, e inclusive frente a otros insectos y depredadores, realizando vuelos atenuados o lentos y retadores, protegidos por sus colores tóxicos” (De la Maza, 1993).

Los lepidópteros adultos se mantienen en dos condiciones, aquellos que aún presentan mandíbulas vestigiales, así como aquellos que no se alimentan o que tienen el sistema digestivo atrofiado, tal es el caso de la familia *saturniidae*, a la cual pertenece la especie *Rothschildia orizaba* “cuatro espejos” (figs.I.10-11). También existe la condición haustelada, donde la probóscide o espiritrompa está presente, enrollada en reposo, y se desenrolla por presión hidrostática (Villiard, 1975), utilizada para beber fluidos y líquidos. Éste hecho se menciona en la descripción de las mariposas del *Florentino*: *tlachichina*, *achichina* “chupa, liba líquidos”.

En su etapa adulta, la mayoría de los lepidópteros se alimentan libando néctar, sudor, sangre [...] En algunas familias primitivas, los adultos utilizan las mandíbulas para alimentarse de polen y esporas. [...] Un gran número de especies de mariposas nocturnas ha perdido la capacidad de alimentarse en su etapa adulta (Chacón Gamboa, 2007: 88).

Otra de las características de la mariposa es su capacidad mimética con el ambiente, son capaces tanto de camuflarse como adquirir formas que asimilan otros animales; un ejemplo de defensa ante los depredadores es la disrupción: “Contraste de fases en las alas para confundir al depredador, sigue el patrón de una presa que destella y desaparece alternativamente. El color en la mariposa es además un distintivo de peligrosidad para los depredadores, la toxicidad muchas veces es medida por su color corporal o aposemas” (De la Maza, 1993).



Fig.I.10. Rothschildia orizaba verapaziana¹⁵

El erudito alemán Eduard Seler fue quizá uno de los primeros en describir la fauna de Mesoamérica aparecida en los códices, trabajo fundamental para cualquier estudio sobre animales del México prehispánico. Recopila los diversos nombres como se conocía a la mariposa en diversas lenguas de México:

Los zapotecos llamaban a las mariposas comunes de campo *pequiti*, *piquiti*, *xiquite copijcha* o *pequichi*, es decir “copo”; las grandes, medio rojas, *nio-zee*; las blancas, *pea-pee*. En los idiomas mayas, el nombre más común para las mariposas diurnas es *pepen*, *pepem* o *pehpem*. En los altos de Guatemala se les llama *Zulup* o *K'ek-zulup* (Seler, 2008: 299).

En mixteco se le llama “*Ticuvua*: mariposa generalmente” (Jansen, 2009: 159); en lengua nahuatl la mariposa es denominada *papalotl*, sea diurna o nocturna, pues mediante el color es la manera como se distinguen las diversas especies de mariposa, según el libro XI del *Códice Florentino*:

Las mariposas negras las llamaban *tlilpapalotl*; las grandes amarillas las denominaban *tlecoco*, “amarillas de fuego”; las grandes rayadas, *xicaltecompapalotl* o *xicaltetecon*, *xixicaltecon*, “del tamaño e imagen de jícaracas”. En un contexto mítico también se mencionan *tiça-papalotl*, *iui-papalotl*, “mariposas blancas de tiza y de pequeña pluma fina” (Seler, 2008: 299).

¹⁵ Frank Meister (2010). BOLD Systems: Taxonomy Browser. Descargado (23/32019): http://v3.boldsystems.org/pics/_w300/SAFMB/FMP-1268-orizaba%2B1218018748.JPG

En el griego antiguo *psique* designa tanto a la respiración como al aliento o esencia vital, el alma, la mente y a la mariposa. La palabra griega para denominar a la mariposa registrada en un testimonio escrito se encuentra entre las reflexiones sobre la naturaleza de Aristóteles, quien describe en su *rae-natura* las fases por las que pasa este insecto:

“ψυχή-ης” [psyché] está atestiguado en el sentido de “mariposa” (*papilio brassicae*) por primera vez en la H.A. Aristotélica, pasaje en el que se describe su metamorfosis. [...] Los testimonios que existen sobre esta palabra son de época bastante tardía, pero ello no debe inducirnos a pensar que el simbolismo de la mariposa como alma sea de época reciente (Gil Fernández, 1959: 201).

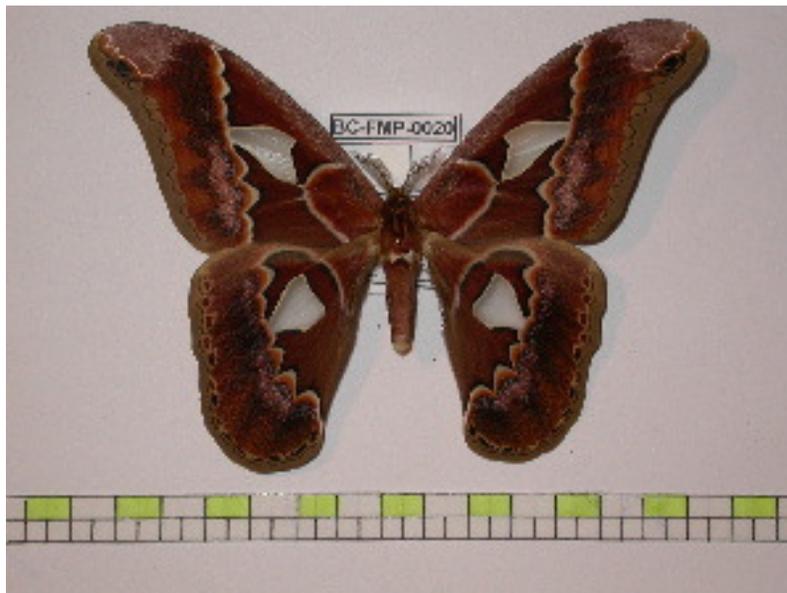


Fig. I.11. *Rothschildia orizaba oroaxacana*¹⁶

¹⁶ Frank Meister (2010). BOLD Systems: Taxonomy browser. Descargado (23/3/2019): http://v3.boldsystems.org/pics/_w300/SAFMA/FMP-0020-orizaba%2B1212737014.JPG

1.3 La anatomía del lepidóptero

El mundo se manifiesta para cualquier ser vivo como un conjunto de estímulos: sonidos, calor, luz, sabores, formas, colores, humedad, olores. La respuesta a los estímulos del mundo que nos rodea crea las características y peculiaridades de las especies y la relación que éstas tienen con el medio en el que viven: “Las diferencias entre animales conciernen a su medio de subsistencia, a sus acciones, a su carácter, y a sus partes...” (Aristóteles, 1990: 48).

En el caso de los insectos, particularmente el de las mariposas, están dotadas de ciertos sentidos y aparatos perceptores que ayudan a configurar su tipo de vida; estos órganos receptores de diferentes estímulos sensoriales están clasificados en varios tipos:

a) Los mecanorreceptores, apéndices dedicados al movimiento y al tacto, reaccionan al contacto con otro cuerpo o estímulo del medio como el agua o el aire, por ejemplo, los vellos sensoriales que recubren el cuerpo de las orugas y mariposas.

b) Los auditivos, los cuales en el caso de las mariposas diurnas y nocturnas se encuentran estructurados en pares, uno a cada lado del cuerpo, ubicándose en el primer segmento abdominal, algunas larvas de mariposa tienen vellos auditivos estimulados por bajas frecuencias de sonido; sin embargo, familias nocturnas como los satúrnidos carecen de aparatos auditivos, familia a la cual pertenece la *Rothschildia orizaba*.

c) Los quimiorreceptores cumplen las funciones del sentido olfativo y del gusto, poco se sabe de la función exacta de estos órganos, los cuales están relacionados con los órganos bucales y antenas. El sentido del olfato es utilizado por muchos insectos para la atracción del sexo opuesto, utilizando secreciones de hormonas que son percibidas a una larga distancia. Este sentido también es de gran ayuda para la ovoposición es decir, la manera como la hembra escoge el sitio adecuado para sus huevecillos mediante olores determinados, esencias vegetales o productos en descomposición.

d) Otros receptores de temperatura, humedad y de luminosidad como ojos u ocelos, éstos últimos pueden ser sencillos o compuestos, normalmente los ojos compuestos son propios de las especies diurnas debido a la gran cantidad de facetas de colores y luces capaces de captar, mientras que los ojos sencillos de las nocturnas están muy bien desarrollados.

I.3.1 Cuerpo: cabeza - tórax - abdomen

El cuerpo de la mariposa, al igual que todos los insectos, se compone por tres partes: cabeza, torax y abdomen, cada una cumple funciones específicas dependiendo de los órganos y apéndices especializados en ellos. Esta misma división es reconocida por Aristóteles como general para los insectos así como las antenas y tres pares de patas: “Partes comunes a todos ellos hay tres: cabeza, el tronco, que contiene el estomago y una tercera, situada entre las dos primeras, y que corresponde a lo que en los demás animales es el pecho y la espalda” (Aristóteles, 1990: 216).

La cabeza tiene los órganos utilizados para la alimentación y los sentidos; tiene un par de ojos compuestos con capacidad de percibir formas y movimiento además de las antenas. En el tórax se encuentran los órganos encargados de la locomoción, patas y alas, vitales para el estado adulto. La descripción hecha por los informantes de Sahagún acerca de la mariposa dicen claramente: *mamaie, iicxe* “tiene manos, tiene sus patas”, lo que indica que a pesar de ser miembros motores eran concebidos como manos y patas, por lo que no resulta raro encontrar frecuentemente manos en algunas representaciones de la mariposa, incluso en las mismas orugas.

El gusano del topónimo *Ocuilan* (Figs.I.6-7) en el *Códice Mendocino* y las mariposas aparecidas en el trono de Xochipilli (Fig.I.12) comparten rasgos similares: la figura muestra la probóscide estilizada como espiral en la boca, tanto el gusano como la mariposa presentan manos y colmillos, se marca además el abdomen con las debidas segmentaciones del cuerpo.



Fig. I.12. Trono de Xochipilli: mariposas con probóscide, ojos, antenas abdomen, manos, colmillos y alas. Imagen tomada de Beutelspacher (1989: 76)

El abdomen está segmentado, contiene los órganos del aparato digestivo, circulatorio, respiratorio y sexual del insecto. Todos los insectos poseen exoesqueleto, sucesión de capas que actúan como piel y sostén; el exoesqueleto se compone principalmente de quitina, melanina y esclerotina, ésta última da la rigidez al cuerpo del insecto, ayudando a las funciones motrices. Aristóteles describe el peculiar cuerpo de los insectos, y acierta de alguna manera en la descripción del exoesqueleto:

La carne de su cuerpo no es ni de la materia de la concha ni de igual calidad que la parte interna de los animales cubiertos por una concha ni de materia carnosa, sino algo intermedio entre todo ello. Eso es lo que explica que no tengan ni espina, ni hueso ni lo que tiene la sepia ni una concha protectora. Y es que su cuerpo se mantiene a salvo por si solo gracias a su dureza, y, por eso, no necesita ningún tipo de apoyo suplementario (Aristóteles, 1990: 21).

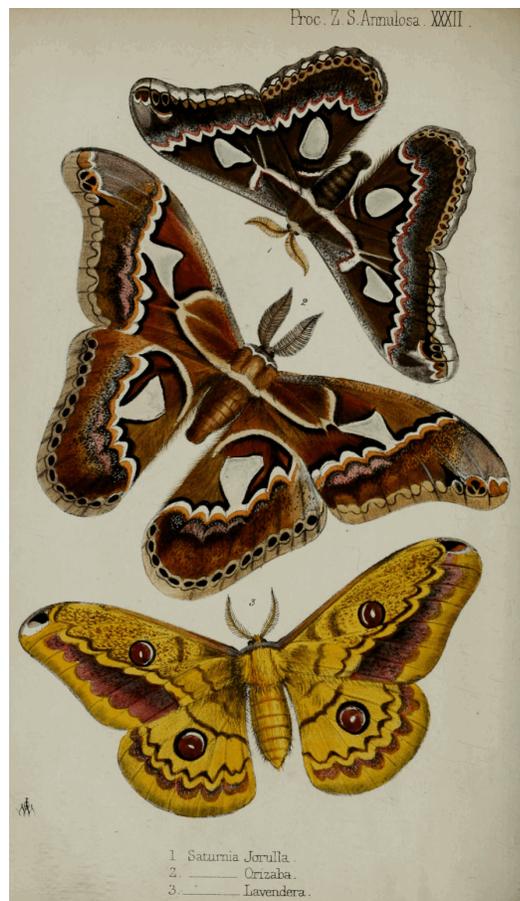


Fig. I.13. Diferentes especies de la familia *saturniidae*, entre ellas la especie *Rothschildia orizaba* (Westwood, 1853: lám. XXXII)

I.3.2 Alas

Los insectos pueden ser dípteros (dos alas) como las moscas y tetrápteros como las mariposas, según la descripción de la mariposa de los informantes de Sahagún: *ohomemanj in jiamatlalpal* “sus alas extendidas están pareadas”. Existen mecanismos de los cuales depende la posición de las alas en reposo y a su vez modifica el vuelo del lepidóptero. En vuelo, las alas posteriores y anteriores de los lepidópteros permanecen juntas y funcionan como si fueran una sola, para lo cual existen tres mecanismos para el acople alar: el yugo, frénulo o retináculo y amplexiforme (Chacón Gamboa, 2007):

Sin duda alguna las alas fueron el motivo más reluciente por el cual fueron apreciadas las mariposas. Adquiridas durante el estado adulto, cumplen la función de agilizar el movimiento del insecto para la alimentación, búsqueda de pareja y ambientes favorables para la próxima generación de mariposas.

Las alas varían en forma, color y tamaño; algunas tienen colas, otras son reducidas y no sirven para volar. Las alas están articuladas con el tórax por medio de músculos que permiten el movimiento compuestos por dos membranas que comprimen las venas y dan firmeza y permiten el flujo de sangre (hemolinfa) (Villiard, 1975: 165).

Las alas de la mariposa están cubiertas de escamas, como su nombre lo indica y la refracción de la luz es lo que crea las llamativas variaciones de color. A continuación se presenta una breve lista de algunos de los patrones de color más comunes entre las mariposas de Chiapas, realizada por los entomólogos de la Maza (1993):

Bandas longitudinales: se agrupa en playas de los ríos

Patrón arena: actividad cerca del suelo o beben en playas o lodazales

Patrón negro naranja: mimético entre matorrales

Patrón Neptis: bandas claras transversales, posarse en flores y territorialidad

Patrón Azufre: se protege durante el reposo con las alas cerradas

Patrón Reflectivo: áreas contrastantes de colores fuertes o reflejantes. Buscan gotas de sol y realizan sus actividades en condiciones de alto contraste de luz

Patrón Transparente: mimético cerca del suelo, apto para la penumbra

Patrón Tigre: mimético de selvas tropicales, gotas de sol en el nivel arbustivo.

Patrón Negro Rojo: (sin aposema blanco, característico de las mariposa mexicana *Parides Montezuma montezuma*) mimético en el sotobosque sombrío

Patrón corteza: disimulándose en el tronco de los árboles

Patrón Follaje: se disimula entre las hojas

Las mariposas diurnas recurren al calentamiento de sus alas para poder volar: la termorregulación (De la Maza, s/f: 4) ocurre durante la mañana, las mariposas se posan en puntos específicos para la absorción del calor, moviendo sus alas lentamente antes de emprender el vuelo y comenzar su actividad diaria.

I.3.3 Probóscide

La probóscide o espiritrompa es el apéndice utilizado por las mariposas para la alimentación; mientras que las especies más primitivas aun conservan rasgos mandibulares, la mayoría de lepidópteros tienen un pequeño tubo en el aparato bucal con el cual succionan líquidos.

Absolutamente todos los insectos tienen ojos, pero ningún otro órgano sensorial visible, salvo algunos que tienen una especie de lengua, órgano con el que no solo perciben el sabor de la comida sino que también la atraen hacia sí (Aristóteles, 1990: 216).

La probóscide de las mariposas es retráctil, enroscándose cuando se encuentra en vuelo y en reposo. A pesar de que nunca se menciona la espiritrompa en la descripción de las mariposas hechas por Sahagún, la iconografía refleja claramente éste apéndice, pintado muchas veces a manera de espiral. La familia de los satúrnidos carece de probóscide, por lo que no se alimentan durante el estado adulto, dependiendo únicamente de la reserva nutricional que adquirieron durante el estado larvario, dedicando su vida a la reproducción, como es el caso de la especie *Rothschildia orizaba*.

I.3.4 Antenas

Las antenas son el órgano sensorial propio de los artrópodos y por excelencia de los insectos: “algunos tienen delante de los ojos antenas, por ejemplo, las mariposas y los ciervos volantes” (Aristóteles, 1990: 217). La función de las antenas es en gran parte olfativa, son receptores químicos que ayudan a la mariposa a encontrar alimento, advertir depredadores y encontrar pareja, ya que detectan feromonas disueltas en el aire (Villiard, 1975).

Las antenas son muy diferentes entre las especies diurnas y las nocturnas; mientras que las especies diurnas tienen una antena delgada que termina en un pequeño ‘nudo’ las especies nocturnas se caracterizan por sus antenas “emplumadas”, cubiertas de pequeños filamentos (figs.I.14).

Las antenas sirven para clasificar a las especies y para diferenciar a la hembra del macho; algunas de estas diferencias se deben a la forma misma de las antenas:

- número de pectenes o ramas en el órgano
- presencia de expansiones triangulares aserradas o dentadas
- número, forma y disposición de los sensilios

En el *Códice Florentino* se utilizan dos palabras para denominar a las antenas, una de ellas es *iacatzone*¹⁷ “tiene antenas”, se utiliza en la descripción general de la mariposa *papalotl* y *papalomichin* “pez-mariposa” del libro XI del *Florentino*, donde se especifica que este pez tiene antenas de la misma manera que la mariposa: *iacatzone: in juhquj papalotl*.

El segundo término es *cuacuahue*,¹⁸ a pesar de que no aparece describiendo las antenas de ninguna mariposa del libro XI del *Florentino* se utiliza para describir las antenas de otros insectos y orugas, por ejemplo la descripción del gusano *chiancuetla: quaquaquave, cemjztitl injc viac, vel temauhti*.¹⁹ La descripción del ciempiés también menciona las antenas como *cuacuahue*²⁰ agregando el diminutivo *-tontli*, para describir el tamaño “tiene pequeños cuernos/antenas”: *Inin petlaçolcoatl; patlachtic, quapatlachtic, tlane, quaquauhtone*.²¹

Por otro lado, en el libro VIII del *Códice Florentino* se describen los atuendos y atavíos que portaban los reyes y señores durante la guerra; la descripción de la divisa que lleva el nombre de la diosa Itzpapalotl llama ‘cuernos’ a las antenas hechas de pluma de quetzal: *iquetzalquaquauh* “y en la cabeza de esta poníanle dos manojos de quetzal, eran como cuernos” (*Códice Florentino*, libro VIII, cap.12, fol.21r). Las antenas por estar repletas de sensilios pudieron haber adquirido el sentido de estar emplumadas y por eso lleva dos “penachos emplumados de quetzal” en la cabeza como los guerreros a manera de antenas.



Fig. I.14. *Rothschildia orizaba*²²

¹⁷ Palabra probablemente compuesta por los sustantivos: *acatl* “caña” y *tzontli* “cabello”.

¹⁸ *Quaquaue*: “toro, o animal que tiene cuernos” (Molina, 2008: 85v).

¹⁹ “they have antennae. They are span long; they really frighten one” (Dibble y Anderson, vol.XII 1963: 99).

²⁰ Palabra compuesta por los sustantivos: *cuaitl* “cabeza” y *cuahuitl* “palo, árbol” .

²¹ “This petlaçolcoatl is wide, wide-headed; it has teeth; it has antennae (Dibble y Anderson, vol.XII 1963:87).

²² John Obadiah Westwood (22 December 1805 – 2 January 1893). *Proceedings of the Zoological Society of London* (1853, plate XXXII). Descargado (16/10/2018):

https://en.wikipedia.org/wiki/Rothschildia_orizaba#/media/File:Rothschildia_orizaba.JPG

1.4 La división diurno/nocturno del lepidóptero

En general toda las mariposas se clasifican por sus hábitos y los momentos del día en que realizan su mayor actividad, estableciendo dos amplias categorías: diurnas y nocturnas, por ejemplo: *papilio* y *phalena*, respectivamente. Algunas de las mariposas dentro de estas dos categorías tienden a realizar sus actividades durante el ocaso lo que ha llevado a calificarlas de hábitos crepusculares.

Una de las principales diferencias entre las mariposas diurnas y nocturnas es que al llegar al estado adulto o *imago*, alcanzan el estado de madurez sexual y muchas especies de mariposas nocturnas dedican su vida exclusivamente a tal función, perdiendo la capacidad de alimentarse. Las mariposas diurnas, por el contrario, son claramente distinguibles por encontrarlas en pleno día alimentándose principalmente de las flores, ya que sorben también otros líquidos como barro, arenas húmedas y hasta el jugo de frutas fermentadas.

Como se dijo anteriormente, a diferencia de las especies diurnas de mariposas, la alimentación de algunas mariposas nocturnas es nula, ya que carecen de sistema digestivo o éste se encuentra atrofiado, lo que provoca que su tiempo de vida como mariposa dependa de la cantidad de nutrientes adquiridos durante el estado larvario; sin embargo, existen algunas especies nocturnas que aún liban y polinizan flores, y son éstas las que tienen el record de la probóscide más larga debido a la especialización del insecto con una flor determinada.

Otra diferencia entre las diurnas y nocturnas es la manera como construyen su pupa para la metamorfosis: mientras que las mariposas diurnas crean la crisálida desprovista de capullo, sujetándose al sustrato mediante hilos de seda, las mariposas nocturnas crean un capullo alrededor de la pupa el cual las protege de altas temperaturas, depredadores y parásitos.

La forma en que las mariposas se posan también difiere entre las diurnas y las nocturnas, mientras que muchas de las especies nocturnas mantienen extendidas sus cuatro alas en posición de reposo o en forma de 'V' o flecha, las mariposas diurnas juntan sus alas pareándolas en posición vertical.

I.4.1 La especie *Rothschildia orizaba*

La mariposa que se cree representaba a Itzpapalotl es del orden nocturno y pertenece a la familia *Saturniidae* (Fig.I.13), identificada por Hoffman (1931: 423) con la especie *Rothschildia orizaba* (Figs. I.15-16), comúnmente conocida como “cuatro espejos” por la peculiaridad de sus alas que poseen ‘ventanas’ traslúcidas, ovals o triangulares, creando una geometría que bien pudo considerarse sagrada para el hombre náhuatl:

Es una nocturna, bastante grande, que volando de noche, busca con preferencia la luz artificial, dando sus vueltas por los focos o lámparas, para quedarse después pegada a una pared o a un árbol cercano hasta la madrugada. Probablemente influyó este animal por la manera de su vuelo tremolante, parecido a una llama, y por los dibujos característicos de sus alas, que enseñan ventanillas transparentes en forma de itztlis u obsidianas, la formación de la mitología de la Itzpapalotl. [...] diferentes autores hablan de la Itzpapalotl como de una mariposa negra, esto no es correcto, tratándose evidentemente de una confusión con la mariposa del espanto, la *tetzahupapalotl* o *micpapalotl* (Erebus odora) (Hoffman, 1931: 423).

La familia Saturniidae destaca entre otras especies de mariposas por su belleza y gran tamaño, forma parte de la llamada “megafauna” de insectos; consideradas de gran valía para coleccionistas e investigadores, quienes las aprecian por colosales, calificándolas de ser el ‘mammoth’ entre las mariposas (juego de palabras en inglés: mezclando las palabras mamut y *moth* ‘polilla o mariposa nocturna’):

[...] algunas de las mariposas más grandes pertenecen a esta familia. Coloración muy variable con predominio del café. Las alas antenares de los machos por lo general son falcadas; el margen externo del ala posterior es redondeado o angulado; algunas especies presentan colas. El cuerpo de los machos es relativamente delgado, las hembras en general son mucho más pesadas. La superficie de las alas varía considerablemente en detalle y forma, pueden ser redondeados o falcadas y en general tienen manchas oculares o ventanas (fenestras). Las manchas oculares presentan anillos concéntricos; de ahí proviene el nombre de la familia saturniidae (Chacón Gamboa, 2007: 86).

El nombre griego para la mariposa más antiguo que se conoce corresponde precisamente a una especie nocturna: *fallaina*, de la cual deriva la palabra ‘falena’ que generalmente alude a las polillas; no es una casualidad ya que las mariposas nocturnas representan más del 70% de las especies de lepidópteros del planeta: “φαλλαινα, con este nombre se denominaba a una mariposa nocturna, y parece ser la más antigua denominación de la mariposa, coincidiendo con el nombre de la ballena” (Gil Fernández, 1959: 206).

A excepción de las especies migratorias de lepidópteros, la distribución de la mariposa en Mesoamérica se mantiene dentro de los límites regionales de su zona de vida (Stuart, 1964: 337). La mariposa *Rothschildia orizaba* se encuentra distribuida desde Arizona, pasando por las costas del noroeste de México hasta el sur y Centroamérica (Packard, 1903: 6).



Fig.I.15. *Rothschildia orizaba orizaba*²³



Fig.I.16. *Rothschildia orizaba orizaba*²⁴

²³ Frank Meister (2010). BOLD Systems: Taxonomy Browser. Descargado (23/3/2019): http://v3.boldsystems.org/pics/_w300/SAFMA/FMP-0021-orizaba%2B1212737044.JPG

²⁴ Ron Brechlin (2012). BOLD Systems: Taxonomy Browser. Descargado (23/3/2019): http://v3.boldsystems.org/pics/_w300/SARBE/IMG_6847%2B1354284242.JPG

II.1 El símbolo del lepidóptero

El símbolo se desarrolla en el seno de una cultura y enlaza ideas inasibles de un modo sensible para hacerlo más aprehensivo a los hombres que se valen de mitos e imágenes como parte esencial para la interpretación de la realidad:

El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad – los más profundos – que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser (Eliade, 1979: 12).

El símbolo de la mariposa, tanto verbal como visual, se convierte en una imagen eficaz para la transmisión de ciertos significados, es así como se estructuró una serie de ‘metáforas’ en torno a este insecto:

Las metáforas visuales funcionan como las verbales, ya que emplean imágenes figurativas de actores, acciones y objetos para expresar ideas, conceptos, fuerzas y poderes. Abstraen, condensan y exploran ideas, y las presentan de manera evasiva. El término nahuatl de metáfora, *nahualtocahtl*, transmite la idea de algo disfrazado u oculto (Hill Boone, 2016: 120).

El uso del símbolo de la mariposa abunda en diversas civilizaciones, en cada una aporta elementos que se desarrollan basados en un fundamento natural pero impregnados de todo tipo de matices culturales. A su vez, los símbolos también pueden variar y adoptar diferentes formas con el tiempo sin perder su significado original: “los símbolos pueden cambiar de aspecto; su función permanece la misma. Se trata solo de descubrir sus nuevas máscaras” (Eliade, 1979: 16).

La imagen simbólica de la mariposa tiene sus variantes, tanto en sus representaciones como en sus significados, los cuales dependen del contexto y la cultura que les da forma. Los símbolos permanecen en el tiempo, como se ha dicho, y van modificando sus representaciones para adaptarse a nuevas épocas, y a quienes los manejan y disponen del símbolo a su manera: “La actualización de un símbolo no es mecánica; se halla en relación con las tensiones y alternativas de la vida social; en última instancia con los ritmos cósmicos” (Eliade, 1979: 24). Según los ejemplos que se mencionan en diversas fuentes como el *Códice Florentino*, en el caso mexicana, la imagen de la mariposa adquiere un sentido simbólico que se inserta principalmente en el ámbito bélico característico del Posclásico mesoamericano, pero no es el único campo temático por donde vuela este insecto.

II.1.1 La interpretación del símbolo de la mariposa

La hermenéutica analógica como herramienta de interpretación ha servido para esquematizar los diferentes significados de un símbolo, muestra la relación que guarda proporcionalmente con otros elementos, creando una red simbólica llena de significados intrincados entre sí. Esclarecer la red en la que se encuentra la mariposa es parte fundamental para la interpretación de su polivalencia simbólica.

Una de las funciones del símbolo es unir dos aspectos de la realidad que no podrían conjugarse más que exigiendo del lenguaje una parábola o una metáfora para expresar tales imágenes, revelando un vínculo existente entre cosas aparentemente distintas, en el caso de la mariposa: el fuego, la flor y el corazón.

La mariposa como imagen simbólica comparte varios aspectos que han sido reconocidos a su vez en estos elementos (flor, fuego, corazón); juntos forman parte de un complejo simbólico circunscrito en el ámbito guerrero, el cual puede calificarse de ígneo-solar (sólo por establecer un margen, sin que esto defina al conjunto). Esta ambivalencia responde a su vez a la característica polimórfica del símbolo, el cual conjuga diversos objetos debido a las características particulares que a cada uno se le atribuyen.

Beuchot (2017: 16) insiste en el uso de la analogía para la interpretación de los símbolos, cuyo entramado tiende semejanzas y diferencias que pueden establecer graduaciones dentro de un complejo simbólico, conformado en este caso por la mariposa, la flor, el corazón y el fuego, tomando al insecto como eje del mismo.

Un símbolo tiene varios niveles de significación, la analogía busca un punto medio, sin caer en la objetividad ni ser presa de la subjetividad, interpreta el símbolo mediante las relaciones que guarda con sus significados, de tal forma que no se busca una explicación definitiva del símbolo del lepidóptero, sino una suma de sus contrastes mediante la comparación y uso de su imagen en correspondencia con otros objetos simbólicos.

En una hermenéutica analógica se pueden comparar proporcionalmente las interpretaciones, e incluso, usando la analogía de atribución, tener una jerarquía, una gradación [...] una gradación de interpretaciones en las que unas se acercan más a la verdad textual y otras se alejan de ella hasta resultar erróneas (Beuchot, 2017: 21).

El análisis de un símbolo resulta dificultoso por la intrincada red en la que se anudan los diversos significados entre sí, así como la relación que guardan estos significados para ser representados por un símbolo. Este análisis se centra en la proporción compartida entre los significados la mariposa con los diversos elementos que componen el complejo en el cual se encuentra, buscando un sentido en la ambivalencia (Beuchot, 2017: 16).

Como se ha dicho, una de las características principales del símbolo es su polivalencia, una sola imagen simbólica puede contener codificadas dentro de sí distintos significados. La mariposa simboliza distintas cosas, entre ellas pueden enumerarse: Transformación – Regeneración – Centro; éstas ideas pueden ser representadas por otros símbolos, lo que crea una relación analógica entre estos objetos simbólicos, ya que comparten entre sí una relación proporcional en diferentes niveles simbólicos, oscilando entre lo ‘metafórico y lo metonímico’: “La analogía abarca y abraza la metáfora y la metonimia, hace intersección entre ellas; por ello puede modelarlas e interpretar, cuando sea conveniente, de una manera metafórica, de una manera metonímica o de una manera mixta entre las dos” (Beuchot, 2017: 17).

La expresión simbólica depende íntimamente de lo que la rodea y muchas veces el significado que sale a relucir es determinado por el contexto, opacando sin anular los distintos significados encerrados también en el mismo símbolo proporcionalmente, en pocas palabras podrían dividirse tres grupos intrincados dentro del mismo complejo simbólico y vinculados entre sí por la mariposa:

- La mariposa y la flor: símbolo de la ‘renovación’, la fertilidad y el deleite.
- El fuego y la mariposa: la ‘transformación’ y entidad anímica guerrera.
- La mariposa y el corazón: relacionados con la idea de ‘centro’.

Triangulando la relación analógica entre la mariposa y estos diversos elementos se establece un orden dentro de un complejo conformado por varios significados simbólicos que refuerzan la relación existente entre el insecto y cierto elemento. Los posibles significados entramados entre sí pueden corresponder tanto a cualidades de la mariposa, así como ser asignados a características del fuego, la flor y el corazón, según sea el contexto en el que se encuentre.

La hermenéutica analógica implica un límite en el cual predomina la diferencia sobre la semejanza; sin embargo, esa semejanza que une los distintos significados simbólicos mantiene una tensión y cierta identidad en el símbolo. Sería imposible intentar establecer una jerarquía en el simbolismo de la mariposa, aún así, podría decirse que el contexto es el que establece el predominio de un sentido sobre otro, manteniendo siempre un significado que no descarta a los demás, sino que enriquece el sentido en el que se desenvuelve. El contexto que rodea a la mariposa ayuda a hacer un balance acerca de cuál es el posible significado simbólico que esté representando el insecto en ese momento:

El significado de las imágenes gráficas (plasmadas en los códigos indígenas), aparte de funcionar por sí mismas, se modifica según la presencia de otros signos en su contorno [...] el uso metafórico de las palabras es propio de los discursos ceremoniales y religiosos, pero en mi opinión, igualmente de los códigos que manejan el mismo tema relacionado con lo sagrado, los signos son utilizados de manera similar (Mikulska, 2010: 126,138).

Tomando diversos aspectos biológicos de la mariposa se hace un análisis de los posibles significados simbólicos que pudieron generarse por la observación de este insecto:

Renovación.- el ciclo estacional y la migración de la mariposa. El vuelo constante del lepidóptero pudo haber generado la idea de 'llegada o regreso' por parte de los que contemplaban su aparición anual, ligada al ciclo vital de cada especie, vinculando a este insecto con la aparición de las primeras flores durante la primavera y la aparición de las especies migratorias durante el invierno. Puede aludir a una idea de regeneración de la naturaleza, haciendo de la mariposa un marcador temporal o símbolo liminar, cuya idea de cambio se refuerza a su vez con la metamorfosis de la mariposa.

Transformación.- la mutabilidad del fuego y la metamorfosis del lepidóptero. El ciclo vital del lepidóptero como metáfora del proceso vida-muerte de las creaturas: la vida terrestre en la imagen de la oruga, una muerte aparente asimilada en la crisálida, y un ascenso al ámbito celeste en la figura de la mariposa. La fase final de este proceso está íntimamente vinculada al alma o entidad anímica simbolizada en la imagen del lepidóptero; la cual apela al estado de continuo cambio, el movimiento incesante vincula por igual al insecto y al fuego con el fenómeno de la transformación, el cual se vio perfectamente encarnado en la metamorfosis.

Centro.- el corazón y la simetría anatómica de la mariposa. La anatomía del lepidóptero, es decir, la forma visual de la mariposa también desarrolló un simbolismo propio gracias a su simetría: cuatro alas entorno a un tórax, una imagen esencial del centro, conformando simbólicamente un quincunce 'natural' y en movimiento. Esta relación con el centro no sólo es compartida entre el fuego y la mariposa, el corazón juega un papel importante como centro vital y es también un símbolo que cae dentro de este complejo simbólico como órgano donde se encuentra la entidad anímica.

Diurno/nocturno.- las diferentes conductas de la mariposa ayudan a reforzar la idea de los ámbitos en los que ésta se mueve; mientras que la diurna liba flores durante el día, la mayoría de especies nocturnas se acercan a la luz del fuego. Una relación estrecha entre tres elementos que figuran dentro del mismo esquema conceptual mesoamericano: la flor, el fuego y la mariposa. Esta dualidad natural puede ayudar a distinguir una diferencia simbólica en las representaciones y usos de la imagen del lepidóptero.

Gynandromorfismo.- mutación genética que genera cualidades de características duales, condición de algunas especies de mariposas que consiste en presentar las peculiaridades de ambos sexos (en caso de dimorfismo sexual). De tal forma que en la imagen de la mariposa se equiparan en sí misma varias ideas aparentemente contradictorias y asimila una dualidad explícitamente marcada.

La imagen del lepidóptero resume varios significados simbólicos que a su vez comparte analógicamente con otros símbolos. Se dejan percibir los vínculos que existen entre sí ya que la 'regeneración' implica una 'transformación', así como la flor también sustituye al fuego iconográficamente al igual que la mariposa. El fuego es también un centro emblemático, así como el corazón es un centro esencial; y la mariposa se encuentra mediando entre cada uno de los significados, volando dentro de este complejo campo semántico: "La imagen en cuanto tal, en tanto que haz de significaciones es lo que es verdad, y no una sola de sus significaciones o uno solo de sus numerosos planos de referencia" (Eliade, 1979: 15).

La relación analógica compartida entre los distintos significados de un complejo simbólico puede ordenarse a través de las semejanzas y diferencias de sus componentes. En este caso tanto la transformación como la regeneración son dos significados que responden a un proceso que se lleva a cabo y que exige un desplazamiento temporal, en el cual se pueden distinguir cambios o fases; debido a esto puede vincularse por un lado con la metamorfosis de la mariposa y por otro con la aparición estacional de este insecto durante el ciclo anual:

Lo sagrado se manifiesta en el mundo natural, en primera instancia en un símbolo, en este caso, la muerte y el renacimiento periódico del cosmos; se elige después un objeto simbólico que lo "encarne": la mariposa y en un tercer nivel de simbolización, las imágenes de ésta vendrían a ser las representaciones simbólicas. Por último, en el cuarto grado, se colocaría las abstracciones simbólicas compuestas por algún atributo significativo de este insecto (las alas, las antenas, la lengua, la crisálida misma) (Valverde Valdés y Ojeda Capela, 2017: 359).

Otro de los posibles significados simbólicos no responde a una idea de 'proceso', sino que atiende a la imagen visual del insecto; convierte a la mariposa en una referencia al 'centro', mantiene además una relación analógica con otros símbolos gracias a que guardan una semejanza en distinto grado. Tomando esta ambivalencia entre el insecto y los distintos elementos se esquematiza el orden de los aspectos desarrollados a lo largo de la investigación, intentando resaltar la riqueza simbólica que comparten entre sí los posibles significados sin descartarse. La mariposa representa al centro no como un punto o lugar localizable sino como un centro esencial o vital.

Ya sea una imagen simbólica verbal o visual posee una serie de concordancias con otros elementos que la acompañan (ya sea gráficamente en un código o mediante metáforas en los cantos) y que influyen directamente en su simbolismo. Según Hill Boone, el símbolo expresa en los códigos significados mediante recursos como la sinécdoque y metonimia:

Siendo representaciones figurativas de cosas y fenómenos, simbolizan metafóricamente los conceptos y las cualidades culturalmente asociadas con estos significadores. Los símbolos se muestran por lo general cognitiva o visualmente, aparte de los otros elementos en el campo mántico, y transmiten un significado autónomo (Hill Boone, 2016: 113).

La mariposa en algunos casos parece apuntar al alma, aludiendo a la transformación mediante la metamorfosis, mientras que en otros la mariposa alude al corazón conectándose con el símbolo del centro; lo que comienza a crear un campo semántico en el cual se mueven la mariposa, el fuego, el corazón, la flor y el alma. Estas figuras simbólicas mantienen una analogía entre sí, la cual varía dependiendo de sus combinaciones, haciendo referencia al centro o a la transformación según sea el caso. Los elementos simbólicos entorno a la mariposa conservan una coherencia interna que los ordena en imágenes simbólicas: “Que existe una lógica del símbolo, que ciertos grupos de símbolos al menos, se revelan como coherentes, lógicamente encadenados entre sí, en una palabra, se pueden formular sistemáticamente, traducirlos en términos racionales” (Eliade, 1979: 40).

Concatenando los significados simbólicos compartidos por la mariposa con otros símbolos, no se niegan ni se anulan entre sí sus significados, sino que se refuerzan y enriquecen, creando imágenes compuestas que parecen confundirse:

El símbolo presupone una relación homogénea y necesaria entre las dos partes de una expresión. El símbolo no alude al consenso referencial sino a la estructura de la imaginación que lo suscita y que más que reflejar objetos externos es la facultad de formar imágenes (Solares, 2007: 24).

El hombre (paralelo a sus actos) interpreta el mundo, resignifica la realidad y la representa, adquiere entonces una nueva configuración dentro de los valores culturales, creando símbolos. Solares (2007: 20) apoyándose en las ideas de Gilbert Durand, habla de la diferencia del pensamiento occidental para comprender el mundo mediante verdades objetivas, arraigadas al método científico, el cual suprime algo frente a su medio objetivo, mientras que en otras sociedades las maneras de conocer la realidad se manifiestan de forma subjetiva, íntimamente ligada a las sensaciones del sujeto:

El lenguaje de la imaginación se concibe aquí, atendiendo a su fundamento simbólico, capaz de disolver las rígidas fronteras establecidas entre *mythos* y *logos* y en el que las palabras e imágenes por más que puedan referir un significado preciso (código convencional) nunca se desprende de un poder de evocación y trascendencia que se mantiene latente (Solares, 2007: 21).

La mariposa mantiene siempre un significado ulterior latente u oculto a pesar de hacer referencia directa a un significado explícito. El símbolo del lepidóptero no se agota con estos ejemplos, algunos son inabarcables para esta investigación o se encuentran fuera del margen comprobable mediante criterios de carácter histórico.

II.1.2 Sobre el término *papalotl*

El nombre de la mariposa en nahuatl *papalotl* fue utilizado para denominar personas y lugares. La palabra *papalotl* era un nombre propio entre los antiguos nahuas, es así que encontramos el término en nombres de personas, deidades, poblados, animales y plantas: “cuarta hija del señor Cuauhitzatzin Tlailotlacteuctli-Cilcuetzin, de nombre Xochipapalotl” (Chimalpahin, 2003: 141). Durán a su vez menciona el nombre *xochipapalotl* como nominativo de una doncella de la nobleza, destaca aquí el perpetuo vínculo entre la flor y la mariposa aglomerados para designar un nombre femenino:

[...] llegaron los mexicanos á Chapultepec á la vez que se hallaba reinando el caballero Mazátzin, señor de la nación chichimeca. Se dice que teniendo este soberano una hija doncella llamada Xochipapálotl, los mexicanos con su sacerdote Tzippántzin se burlaron de ella, faltando gravemente á la raza chichimeca (Durán, 1880: 144).

Alfredo Chavero en su explicación al *Códice Aubin* menciona el uso de la mariposa como nombre personal, esta vez para designar a un gobernante, lo que permite decir que *papalotl* era un nombre que se aplica a ambos sexos:

El año 13 tochtli, 998, entró al señorío de Ouauhtitlan Meceltótzin, viviendo en Tianquizcolco al Poniente de aquella ciudad: después de 36 años murió, y entró en su lugar Tzihuacpapalótzin, estableciendo su residencia en Cuauhtlaápan (Durán, apéndice cap. IV, 1880: 54).

El término *papalotl* también fue utilizado como una de las denominaciones que recibió uno de los ocho ‘cargos’ creados por Nezahualcoyotl para recaudar los tributos de las diversas secciones de provincias sometidas a su mando: “El séptimo se decía Papalotl y era a su cargo cobrar los tributos de Tetitlan en que entran los pueblos de Coatepec, Iztapalocan, Tlapechhuacan y sus aldeas” (Ixtilxochitl, 1985: 130).

La palabra *papalotl* se utiliza también como locativo denominando poblaciones o cerros. Durán describe las provincias sujetas al reino de Texcoco entre los cuales se encuentra el poblado de *Papalotlan* (fig.II.2):

Este dia llegó á la ciudad de México el rey de la prouincia de Tezcuco Neçualpilli, con la multitud de sus señores y grandes de su reino muy acompañado, mostrando su grandeça y nobleça: venían con él todos los señores de las ciudades y villas á él sujetas, como era Uexutla, Catlichan, Coatepec, Chimalhuacan, Itzapalucan, y por la otra parte de hacia el norte, Tepetlaoztoc, Papalotlan... (Durán, 1867: 347).

La palabra *papalotl* como denominación de diversos lugares entra en composición con diferentes locativos: *Papaloapan*, *Papalotepec*, *Papalotipac*, *Papalotlan* y en algunos casos parece responder a ciertas cualidades o características del lugar. *Las Relaciones Geográficas*, muestran como las peculiaridades geográficas de un espacio dado podrían haber sido suficientes para denominarlo mediante una analogía con la mariposa:

[...] el pueblo de papalotiquipaq[ue], quiere decir, en n[uest]ra lengua vulgar castellana “cerro o sierra de mariposa”. E inquiriendo de donde tuvo principio y origen este nombre, dicen los naturales q[ue] porq[ue] los primeros pobladores de este pu[eb]lo vinieron de un valle q está junto a las sierras de Mecameca, provincia de Mex[i]co, q se llamaba de este nombre, y en memoria de su naturaleza, pusieron este nombre al cerro y asiento donde poblaron.

Otros lo interpretan de otra manera, q creo debe ser la más verdadera, y es que el cerro o sierra en q están asentados y poblados tiene dos sierras a cerca de sí q parecen alas del cerro en que está este pueblo, al cual hacen cabeza y cuerpo de mariposa, y a los dichos cerros, alas. Y por esta causa le llaman Papalotiquipaque, que quieren decir lo propio q “cerro de mariposa” (*Relaciones Geográficas del Siglo XVI: Antequera*, 1984: 27).

El autor parece dudar del origen del nombre y propone dos posibilidades, una responde a la historia cultural del pueblo y su lugar de partida, es decir, una posible migración o enclave del centro de México. Por otro lado, el autor prefiere y adopta la interpretación que responde a las semejanzas visuales del cerro con el insecto: el nombre de tal poblado podría deberse a sus cualidades físicas particulares, lo que a simple vista podría explicarse como una analogía visual a la forma misma de la mariposa. El Dr. Francisco Hernández en su libro sobre la naturaleza de la Nueva España menciona este mismo lugar llamado *Papaloticpac*:

[...] nace en las tierras calientes de Papaloticpac y se podria llenar alas regiones mas calientes de España, todas las partes deste palo, son calientes y de secantes casi enel tercero grado, yde olor suauisimo conforta su saumerio el estomago, y el coraçon, y el cerebro (Hernández, 1883: 4).

Por otro, lado *papalotepec* “cerro de mariposa” puede ser un locativo común asociado a varios topónimos aparecidos en los mapas coloniales del siglo XVI, por ejemplo, la marca de un cerro aparecido en el *Códice Tepetlaoztoc* (fig.II.1), el cual puede hacer referencia a una población o *altepetl*.



Fig.II.1. Mariposa y cerro como locativos de Papalotepec “en el cerro mariposa”
(Códice Tepetlaoztoc, fols.1r, 2r)



Fig.II.2. Uso del término mariposa como locativo en el valle de Texcoco donde se encuentran “las tierras de Papalotlan”²⁵

²⁵ Archivo General de la Nación [Ramo Tierras 2679, exp. 10, ff. 15 (Mapoteca, 1577)].

Algunos autores han indagado acerca de la etimología y composición de la palabra náhuatl para mariposa *papalotl*. Existen varias propuestas para explicar este nombre dependiendo de las diferentes acepciones, aquí se ofrecen únicamente algunas de las posibilidades planteadas:

Una de las posibilidades se basa en la vistosa imagen de la mariposa, debido a la semejanza entre la palabra *papalotl* y término *palli*²⁶ utilizado para adjetivar la diversidad de colores de alguna cosa (objeto o animal), creando un vínculo con la colorida mariposa y su nombre; el término está compuesto por una reduplicación del verbo *pah* “teñir algo con tinta o colores de tintoreros” (Molina, 2008: 78v), lo que hace que la pluralidad de colores sea la principal característica de esta posible etimología: *tlatlapalli* “cosa listada de diversos colores” (Molina, 2008: 138v). Esta posibilidad responde a los colores llamativos del insecto basada principalmente en la percepción visual del lepidóptero.

Víctor Castillo Farreras (2010: 110) ofrece una posible etimología basada en el comportamiento alimenticio del lepidóptero, es decir, el libar la flor. Propone una raíz basada en la reduplicación del verbo *paloa* “gustar algún manjar” (Molina, 2008: 79r), lo que aunado a la reduplicación *pā-* resalta la característica de andar libando continuamente las flores.

El acto de saborear las flores es razón suficiente para que Salvador Díaz Cíntora, en sus notas a la traducción de Seler (1994: 73) vincule además el término mesoamericano *papalotl* con la palabra latina para mariposa *papilio -onis* cuyo significado también está relacionado al sentido del gusto, compartiendo el mismo origen etimológico que las llamadas ‘papilas’ gustativas. Toda esta denominación se inclina por el factor alimenticio de la mariposa y el acto de degustar la flor:

Es de notar la curiosa semejanza de este nombre con *papilio*, que es como se llama en latín vistoso al insecto y, también en este caso, la posible relación con *papa*, alimento infantil, y aún tal vez con papilla, el pecho femenino. El hecho de llevar aquéllos vocal larga y éste breve no excluye la pertenencia a un mismo grupo. (Seler, 1994: 73).

Sin embargo, el término *papalotl* aplica también para las mariposas nocturnas, y muchas de las variedades de estos lepidópteros están desprovistos de aparato digestivo o lo tienen parcialmente atrofiado, como es el caso de la especie *Rothschildia orizaba* identificada con Itzpapalotl, la cual carece de probóscide.

Una tercera posibilidad para el origen del término *papalotl* se basa en la forma misma de la mariposa, conformado por la reduplicación del termino *pal-*, utilizado para designar lo que es ‘plano’: *macpalli* “palma de la mano” (Molina, 2008: 51r). Este hecho podría encontrar su explicación en el uso del término *papalotl* como parte de los nombres que adquieren diversas plantas por la forma de sus hojas.

²⁶ *Palli* “barro negro para teñir ropa” (Molina, 2008: 79r).

En la obra del Dr. Francisco Hernández se mencionan árboles y plantas designados con el término *papaloxihuitl*; solo por mencionar un ejemplo, en la descripción que se hace en el *Florentino* sobre la planta *tlaquili* las hojas son designadas con forma de mariposa: *mitoa*, *teutlaqujli malacachtic*, *mamae cecevallo ecauhio in jatlalpal*, in *jpapaloio*.²⁷

La parte correspondiente a la flora en el Libro XI del *Códice Florentino* está repleto de estos ejemplos en los que se utiliza el término *papalotl* para describir la forma de las hojas de diversas plantas y la semejanza que guardan estas hojas con la forma de las alas del lepidóptero. Otros casos como el nombre *papalometl* o *papaloquilitl* (*Códice Florentino*, libro XI cap.6 fol.138r) describen la manera en que la forma visual define la semejanza entre la mariposa y otro objeto. La forma de la mariposa no solo se recrea visualmente, en el canto *atequilizcuicatl* (*Cantares Mexicanos*, fol.59r – párr.1197, 1198) se vincula poéticamente la imagen de la mariposa con el pez, mediante la conjunción de ambos elementos *papalomichin*.²⁸

La blancura se extiende,
el amanecer se levanta,
contemplamos en el agua,
donde está la neblina,
allí se alegran,
se divierten los peces mariposa.
Contemplad vosotros, amigos nuestros,
las flores del mar,
se están esparciendo,
allí se alegran,
se divierten los peces mariposa.
(León Portilla, 2011: 869).

Otro uso de la palabra *papalotl* toma en cuenta la anatomía del lepidóptero a través de la palabra nahua: *papalotequi* “cortado a manera de cruz”²⁹ según Sahagún, en el que se expresa a su vez la forma y simetría de la mariposa:

Quaxocociviliztli: tenextli picieio onmopalteuhteca, ic iloti, in aueli motequj mopapalotequj oalqujça, oalvetzi in palanquj:

Contra las postemas y nacidos de la cabeça: se an de poner estos remedios, que son, poner vna poca de cal mezclada con la yerya del piciete, y que sea en cantidad, o abrillas, a manera de cruz, y sacar la materia de las dichas postemas y lauarse con orines y despues poner vna bilma de ocoztote, o de oxite, con su pluma (*Códice Florentino*, libro X, cap. 28, fol.98r).

²⁷ “It is [also] called teotlaquili. It is like a spindle whorl; it has branches; it is shady. Its leaves, its butterfly-shaped leaves” (Dibble y Anderson, vol.12 1963: 199).

²⁸ Palabra conformada por los sustantivos *michin* “pescado” (Molina, 2008: 56r) y *papalotl* “mariposa”.

²⁹ *Papalotl* “mariposa” *tequi* “cortar algo” (Molina, 2008: 105r) posiblemente: “cortado como mariposa”.

En otra parte del *Florentino*, al explicar el remedio para el padecimiento de pulgas *qualocatl* se habla de la misma expresión *mopapalotequi* para hablar del ‘corte a manera de cruz’:

In cequjntin ic qujpatia vnmotema in vncan coionquj in toloa iatlapal ioan moneloa ocotzotl panj ic mopotonja in tuloa auh in oonactiuetz tonacaio vnmotema iztac patli ic oalnacatemj auh in aqujmopachivia mopapalotequj njman vnmaiavi qujoalqujxtia in aiamo tlapanj...

[...] algunos se curan, con la yerua que se llama toloa, secada al sol: y echa poluos puesta en los dichos nascidos, y si con esto se ablandaren echar sean los polvos de la rayz, que se nombra iztacpatli: y si con esto no sanare cortallo en cruz y sacar se an de dentro ciertas sawandijas... (*Códice Florentino*, libro X. cap.28, fol.106r).

Otra posible explicación se basa en el vuelo peculiar de la mariposa, debido a su llamativo movimiento ‘azaroso’ ha sido comparado a la chispa que nace del fuego por algunos autores como Seler (2008: 300).

Uno de los usos del término *papalotl* hace referencia directa al vuelo de la mariposa, este ejemplo se encuentra en la descripción del ahuehuete (*avevetl*) en el *Florentino*, en el que se utiliza la palabra *mopapalotlaza*³⁰ para describir la pérdida del follaje de este árbol, de tal forma que se crea una analogía con el insecto por la manera en que caen las hojas del árbol, semejantes al vuelo de una mariposa.

Sahagún registra una ‘adivinanza’ sobre la mariposa cuya imagen simbólica se vincula a esta posible acepción que atiende al vuelo del lepidóptero, de sentido visual y no respondiendo al color o actividades alimenticias. La adivinanza relaciona la mariposa al acto de hacer tortillas con las manos mientras vuela, a causa del movimiento pareado de sus alas:

Çaçan tleino tepetozcatl qujtoca momamatlaxcalotih. Papalotl.

¿Qué cosa y cosa que va por un valle y va dando palmadas con las manos como la muger que haze pan? Es la mariposa, que va volando.

(*Códice Florentino*, Libro VI, cap.42, fol.199r).

La adivinanza oculta a la mariposa detrás de la imagen de la mujer que hace tortillas, y el movimiento de las manos de tal acto recrea el vuelo del insecto. Esta idea se corrobora en la descripción general que se hace de la mariposa en el libro XI del *Códice Florentino* (fol.100r), donde se repite la fórmula y se describe su vuelo con la palabra *momatlaxcaloa papatlani* “bate sus alas como palmeando tortillas” para hacer referencia a que mueve sus alas al mismo tiempo, dándole un ritmo al movimiento, imagen que reconstruye analógicamente las palmadas de quien hace tortillas con el revoloteo incesante del insecto.

³⁰ “...it sheds butterfly-like leaves” (Dibble y Anderson, t.XII 1963: 108).

II.2 La imagen de la mariposa

La palabra utilizada para describir el estado adulto del lepidóptero es 'imago', que comparte la misma raíz etimológica que imagen; la mariposa en su estado adulto es la imagen del estado perfecto después de un largo proceso de transformaciones:

Etimológicamente "imaginación" es solidaria de "imago", representación, y de "imitar". Esta vez la etimología responde tanto a las realidades psicológicas como a la verdad espiritual. La imaginación imita modelos ejemplares – las imágenes -, los reproduce, los reactualiza, los repite indefinidamente. Tener imaginación es ver el mundo en su totalidad (Eliade, 1979: 20).

La última fase del lepidóptero, el imago, triangula una semejanza al denominar el estado final de la metamorfosis, coincidiendo la 'perfección' final del insecto con el modelo ejemplar de la imagen ideal propuesta por Eliade.

Para el acercamiento a la imagen de la mariposa como se señaló anteriormente se utiliza en primera instancia la división propuesta por Panofsky como parte del estudio iconológico de las artes visuales para el análisis de cualquier imagen dentro de un complejo cultural rico en símbolos. Panofsky describe de manera general los pasos a seguir para abordar el estudio de la imagen, toma tres significados implícitos en su reproducción:

1.- Contenido temático primario o natural.- Consiste en representaciones un tanto fieles de objetos naturales: humanos, animales, plantas, cosas. En este nivel de significado se identifica lo que el autor llama "formas puras" y las relaciones mutuas existentes entre su representaciones y gestos, posturas, atmósferas, es decir, los motivos artísticos (Panofsky, 1972: 15). La descripción pre-iconográfica de la "obra de arte", que en este caso el objeto es la mariposa, se reconoce gracias a un diseño que asimila la anatomía del insecto. Este paso es el principio de la interpretación iconológica (Panofsky, 1979: 51), es por eso que se requiere un bagaje previo, una familiaridad con la forma natural de los objetos representados.

2.- Contenido temático secundario o convencional.- En este nivel de significación se establece una relación entre los motivos artísticos y sus composiciones con conceptos y temas frecuentes, creando convenciones gráficas y combinaciones de imágenes (Panofsky, 1979: 25). Como se ha dicho, la imagen de la mariposa se mueve en un campo de temas específicos, reuniéndose con otros objetos simbólicos como el fuego y la flor, con los cuales comparte semejanzas gráficas en sus motivos artísticos y alegorías.

3.- Significado intrínseco o contenido.- En este punto se conglera el conocimiento acerca de las bases del pensamiento y relieve de la mentalidad básica del pueblo o civilización bajo estudio; es decir, la mariposa y los posibles significados que guarda dentro de la cultura mexicana.

La interpretación de una idea envuelta en una imagen, ya sea filosófica o religiosa, se manifiesta a través de la significación iconográfica, concibiendo dentro de este método a las formas puras y sus alegorías, así como el contexto y las atmósferas donde se hacen presentes los valores simbólicos de la imagen (Panofsky, 1972: 18).

Panofsky separa el símbolo verbal del visual, mientras que en Mesoamérica la mariposa se enriquece en ambos ámbitos. La mariposa entre los mexicas del Posclásico es una imagen simbólica que combina tanto la representación gráfica como la palabra para multiplicar sus significados y desplazarse entre distintas posibilidades de interpretación: "Las imágenes constituyen "aperturas" hacia un mundo trans-histórico [...] gracias a ellas pueden comunicarse las diversas historias" (Eliade, 1979: 187). Dentro del mundo iconográfico mesoamericano, Katarzyna Mikulska (2015) define y clasifica los diferentes niveles de significación en los códigos calendáricos:

- Iconográfico: interpretado a partir de un bagaje cultural anudado de diferentes símbolos, conceptos y alegorías.
- Icónico: hace referencia a la forma, reflejando una similitud a lo que se representa, similar al nivel de las formas puras, en el que se hace un análisis más inclinado al empirismo y la experiencia para reconocer la imagen.
- Subicónico: en este nivel se encuentra el significado yacente en los patrones y diseños dentro de las formas.
- Color: la variación de color también crea una variación de significado, lo que hace del color un elemento con un valor semántico propio.

La imagen verbal y visual utiliza símbolos como la mariposa para dar acceso al conocimiento de una idea, en el caso del símbolo religioso, la mariposa codifica múltiples significados considerados "sagrados"; además de esto la imagen de la mariposa por sí misma comunica significados esenciales, mitos y creencias.

II.2.1 El diseño de la mariposa: del periodo Clásico al Posclásico

La discusión acerca de una unidad cultural en Mesoamérica se basa en gran medida en el estudio de los símbolos que se manejan, sus representaciones y los cambios que éstos sufren en el seno de una cultura con el paso del tiempo. Nicholson (1976: 159-160) se pregunta acerca de la continuidad cultural detallada en un sistema simbólico, cuestiona los vínculos y contextos que podrían ser marcas de unidad en la época prehispánica al tomar un motivo iconográfico y compararlo con otras tradiciones culturales de la misma región.

En el caso de la mariposa, se puede trazar vagamente una cronología de la evolución estilística de su imagen del Clásico al Posclásico dentro de la zona del centro de México tomando en cuenta ciertas peculiaridades iconográficas; sin embargo, resulta relevante señalar que parece imposible hacer una comparación iconográfica con otra gran área cultural como la zona maya pues no hay detalles de este insecto en la escritura, y las representaciones aparecidas en esta zona pertenecen a la tradición del centro de México, como las mariposas en las columnas del Templo Norte de Chichén Itzá (Fig.II.17).

Para la comparación de estos dos grandes periodos de tiempo clasificados como Clásico y Posclásico se toman en cuenta las mariposas aparecidas en las pinturas murales de Teotihuacan, así como otras representaciones del lepidóptero en el mismo sitio. Por otra parte, para el periodo Posclásico se utilizan las representaciones del lepidóptero con origen en el valle de México, la mayoría correspondiente a la cultura mexicana. Gran parte de esta estilística es retomada de otras áreas culturales como los códices de estilo Mixteca-Puebla, las cuales parecen haber sido inspiración para el trazo más estilizado de la mariposa.

Las imágenes de la mariposa tomadas de la vasta recopilación hecha por Beutelspacher (1989) serán utilizadas para reconocer los diferentes aspectos estilísticos que conforman su imagen y los cambios sufridos en su diseño. Varias de las imágenes tomadas por Beutelspacher son parte de la colección del autor y muchas otras son recopiladas de estudios anteriores como las mariposas aparecidas en braseros e incensarios analizados por Sejourné (1961) y los sellos de Franco (1959). Éste último autor realiza un esquema comparativo de los diferentes trazos que componen el diseño de tres figuras muy similares entre sí: el ave, la mariposa y la serpiente (Fig.II.3) el cual servirá como base para la identificación del insecto.

Un breve ejemplo se encuentra en el *Códice Borgia* (Fig.II.4) donde aparecen Quetzalcoatl y Mictlantecuhtli abarcando la página entera, la máscara de *ehecatl* contiene un intrincado diseño que difícilmente podría distinguirse entre los tres propuestos por Franco para diferenciar a la mariposa de la serpiente y el ave, debido a las características de esta divinidad.

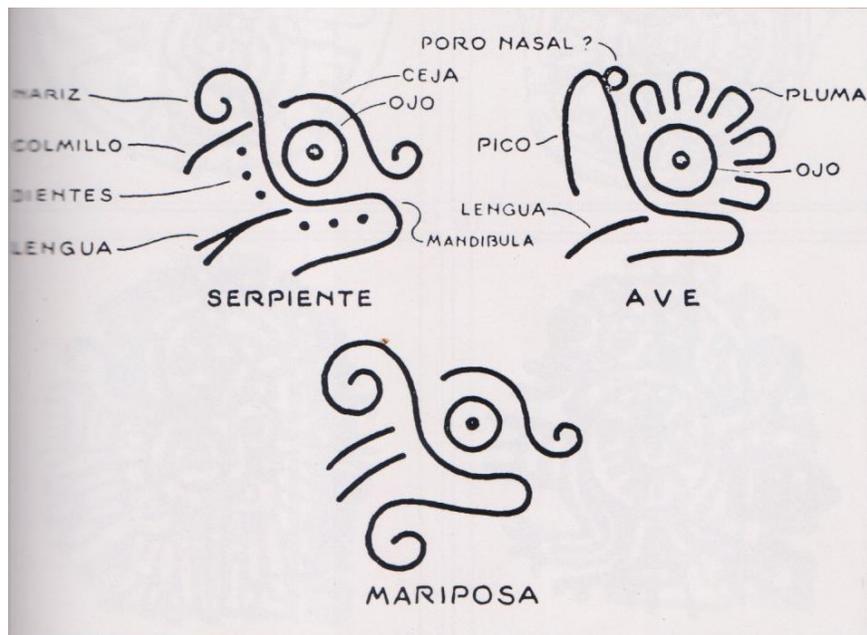


Fig.II.3. Esquema realizado por Franco (1959) y retomado por Beutelspacher (1989:69) donde se muestra la similitud en la estilización de la mariposa con el ave y la serpiente

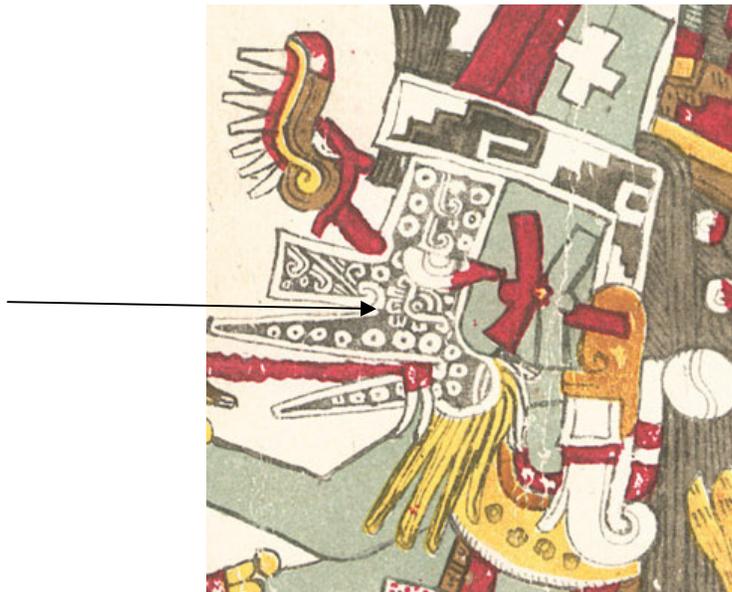


Fig. II.4. Mariposa en la máscara de Ehecatl-Quetzalcoatl (*Códice Borgia*, lam.73)

a) El periodo Clásico: Teotihuacan (200-700 d.C.)

La manera en que la mariposa posa sobre las flores ayudó a formular diversas perspectivas visuales para representar a este insecto: de frente, perfil o a través de una sinécdoque visual mediante alguna de sus partes más sobresalientes (Fig.II.7-9) como sus alas, antenas o probóscide: “Otras representaciones de mariposas que se acercan más a la naturaleza del animal, que los tipos convencionales que hemos visto. Éstas provienen del famoso centro cultural Teotihuacan...” (Seler, 2008: 306).

Los habitantes de Teotihuacan adoptaron al insecto como uno de sus motivos artísticos más emblemáticos, optando por una figura estilizada en el caso de la cerámica (Fig.II.11-14), mientras que el estilo más naturalista aparece en la pintura mural. Los elementos que destacan para la figura de la mariposa teotihuacana son los ojos, probóscide, las cuatro alas y las antenas, elementos cuyo diseño serían estilizados aún más en época del Posclásico:

El cuerpo y ambos pares de alas están visiblemente separados. La cabeza está claramente marcada mediante dos ojos grandes y la singular lengua succionadora está enrollada en espiral. Únicamente se ha agregado un elemento ornamental, un atado de plumas al lado izquierdo de la cabeza, el cual, sin embargo, pudiera representar una parte del animal, es decir una antena. Aunque, curiosamente, solo está colocada de un lado (Seler, 2008: 307).

Las representaciones más antiguas de la mariposa se encuentran en los murales de Teotihuacan (Fig.II.5-6), durante la fase *Tlamimilolpa*, alrededor del siglo tercero d.C. (Von Winning, 1987: 115) se explota el motivo de la mariposa en el arte y aparece adornando múltiples objetos como braseros e incensarios, ilustrada de perfil y de frente con las cuatro alas extendidas.

Los teotihuacanos representaron a la mariposa en sellos, en narigueras y en tocados; así como en braseros ceremoniales de cerámica. También aparece representada en las maravillosas pinturas del fresco que decoran los muros de los palacios (Valverde Valdés y Ojeda Capela, 2017: 359).

El ejemplo más sustancioso ocurre en el mural de Tepantitla (fig.II.6), el cual ha sido interpretado como el *Tlalocan* por algunos autores debido a que se trata de una escena paradisiaca:

Más allá una montaña estilizada vierte de sus entrañas dos cursos de agua que desembocan en un lago y en el mar. Las orillas de estos están bordeadas de plantones de maíz y cacao, de flores y árboles frutales, y en la montaña y alrededor de los ríos se agitan y cantan una multitud de pequeños personajes, algunos se bañan en el lago, otros se echan de cabeza en él. Los hay nadando de espaldas; se ven otros secando la ropa a la orilla. Algunos reposan a la sombra de los árboles, otros danzan cogidos de la mano; los hay jugando a la pelota y otros persiguiendo mariposas. La escena entera está cuajada de piedras verdes, las cuales significan abundancia. Se trata ahí sin duda alguna del paraíso del dios de la lluvia, el jardín de los bienaventurados, el cual en nahuatl se llama Tlalocan (Soustelle, 1969: 44).

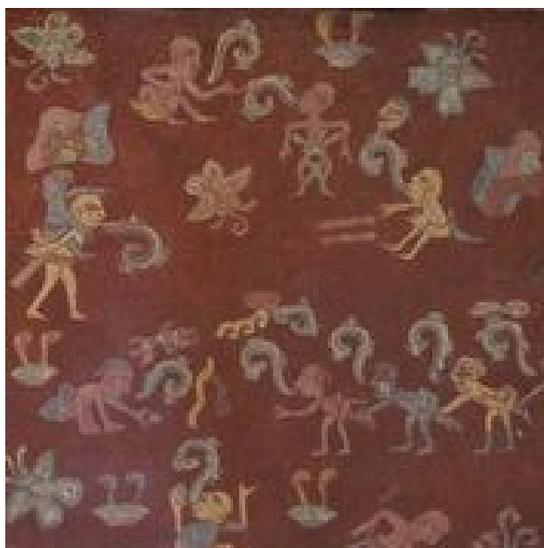


Fig.II.5. Parte inferior del mural de Tepantitla

Por otro lado, Berlo (1988) interpreta el mural de Tepantitla (Fig.II.3) como parte del culto a la fertilidad, relacionado con las flores, los frutos y el agua. La autora destaca el vínculo entre Chalchiuhtlicue e Itzpapalotl como diosas que asumen un papel importante en la regeneración vegetal, tema principal plasmado en el mural, cada deidad a su manera, mientras que Itzpapalotl como diosa guerrera demanda sacrificios, ambas resultan ser imágenes paralelas de la diosa de la tierra (Berlo, 1988: 147). Las mariposas aparecidas en el mural suelen estilizar la forma del insecto: un abdomen triangular, pintan los ojos como dos círculos de los cuales sale un par de antenas y en medio de ellos se enrosca una probóscide, el diseño de las alas atiende a cierta semejanza con rasgos naturales del insecto, por ejemplo, suelen presentar cola como algunas especies diurnas de lepidópteros como la especie *papilio multicaudata*.



Fig.II.6. Mariposas en el mural de Tepantitla, Teotihuacan³¹

³¹ Fotografías de Miguel Ángel Vargas López.



Fig.II.7. Sellos teotihuacanos tomados por Franco (Beutelspacher, 1989: 35)



Fig.II.8. Relieve en barro con la representación de una mariposa Teotihuacana (Beutelspacher, 1989: 70)



Fig.II.9. Impresiones de sellos teotihuacanos con motivo de mariposa
(Beutelspacher, 1989:36)



Fig.II.10. Braseros teotihuacanos identificados por Beutelspacher (1989: 32-34) con la especie *Papilio multicaudatus* llamada comúnmente *xochiquetzalpapatl*

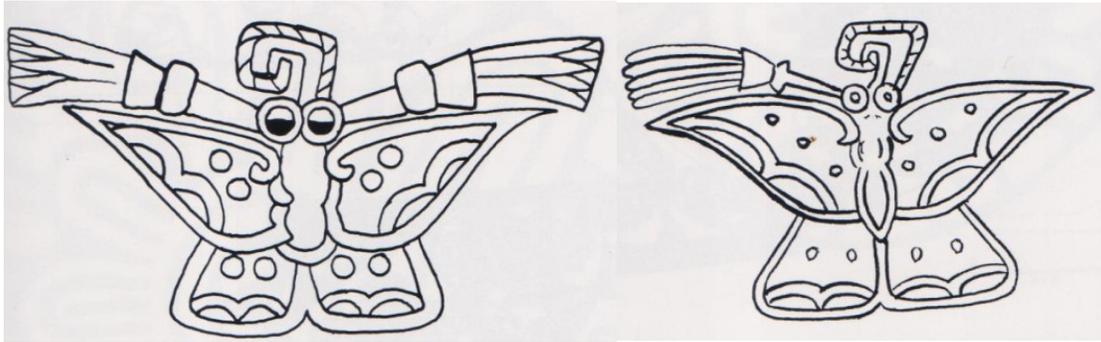


Fig.II.11. Mariposa en vasija teotihuacana (Beutelspacher, 1989: 61)



Fig.II.12. Mariposa en vaso teotihuacano según Sejourné (Beutelspacher, 1989: 59)



Fig.II.13. Mariposas esgrafiadas sobre vasijas teotihuacanas según Franco (Beutelspacher, 1989: 29)



Fig.II.14. Cajete trípode teotihuacano con tocado de mariposa según Sejourné (Beutelspacher, 1989: 61)

Es frecuente encontrar a la mariposa entre los objetos relacionados con el fuego como braseros y sahumadores (Fig.II.10), debido a que ambos comparten el mismo simbolismo. Alcina Franch (2001: 50) hablaba ya de una 'suplantación' semántica, es decir, la mariposa no simboliza al fuego sino que se trata de una ambivalencia simbólica. La relación de la mariposa con objetos vinculados con el fuego se extiende hasta el Posclásico, lo que podría ser parte de una continuidad cultural.

En Teotihuacan existe también una serie de representaciones de personajes vestidos como mariposas o portan un tocado iconográficamente semejante a las mariposas, con ojos, antenas y lo que podría ser una probóscide (Figs.II.14-15). Estos personajes normalmente se encuentran adornando vasos, braseros e incensarios.



Fig.II.15. Cabezas teotihuacanas de barro cocido con tocado de mariposa (Beutelspacher, 1989: 68)

Un vaso encontrado en la Casa de las Águilas del Templo Mayor mantiene el estilo teotihuacano, el denominado vaso 9-Xi (Fig.II.16) refleja el estilo teotihuacano de estos personajes aparecidos en braseros. López Luján, Saburo Sugiyama y Hector Neff (2000:234) despliegan toda la amplitud de interpretaciones hecha por varios autores acerca de la identificación de estos personajes ataviados como mariposas con altos mandatarios, sacerdotes, guerreros e incluso divinidades como Xochiquetzal e Itzpapalotl, debido a que portan ornamentos conectados con el insecto como el tocado, la nariguera y elementos guerreros que podrían ser parte de un simbolismo sacrificial.



Fig.II.16. Vaso 9-Xi (López Luján, et al. 2000: 232)

Taube y Miller describen a su vez la importancia simbólica de la mariposa en el centro de México por su constante aparición en el arte teotihuacano hasta el periodo mexica, resaltan además la extrañeza de encontrarla pocas veces en el arte maya:

Although relatively rare in ancient Maya art, butterflies commonly appear in the iconography of Highland Mexico, particularly at the great center of Teotihuacan, where they often displays wings, antennae, feathered proboscis and feathered rimmed eyes. In addition, they may be depicted with the toothy maw of the jaguar. The butterfly jaguar also appears among the Classic period Zapotecs and Maya, frequently in contexts of war. In late postclassic central Mexico, butterflies symbolized both fire and the souls of dead warriors. Seen in the light of the militaristic butterfly-jaguar and the widespread appearances of butterflies on Teotihuacan incense burners, the Teotihuacan butterfly can also be identified with fire and war (Taube y Miller, 1993: 48).

Taube (2017: 294) destaca también las mariposas aparecidas en Chichén Itzá (Fig.II.17) y su vínculo con el centro de México, especialmente con Teotihuacan, ciudad que se adornó frecuentemente con la imagen de este insecto, relacionando a la mariposa con el simbolismo guerrero predominante del posclásico.

La ausencia de la mariposa en la región maya puede estar relacionada a que éste insecto era la figura predominante del 'imperio vecino' Teotihuacan, por lo tanto pudo haber sido una imagen poco utilizada por ser una referencia al centro de México y no la zona propiamente maya.



Fig.II.17. Dibujo de las alfardas de la escalinata del Templo Norte, Chichén Itzá, dibujo de Piña Chan (Beutelspacher, 1989: 77)

b) El periodo Posclásico: el valle de México (900 -1500 d.C.)

La imagen de la mariposa tuvo un gran auge durante el Epiclásico en Mesoamérica, época durante la cual se exhaltaban los principios guerreros. Por lo cual existió un gran uso del motivo del lepidóptero en el arte, debido al ámbito bélico que permeaba durante esta época, principalmente en Tula, civilización de la que los mexicas heredaron una gran variedad de elementos que terminaron por convertirse en fundamentos esenciales hacia el Posclásico, donde la mariposa tuvo una revitalización de su imagen.

En épocas correspondientes al Posclásico tardío la figura de la mariposa había sufrido una transformación, adoptando cada vez más el estilo llamado Mixteca-Puebla aparecido en los códices del centro de México. Después del contacto, durante la Colonia la mariposa volvió a cambiar, la imagen retornó a su figura naturalista debido a la visión occidental de los frailes.

Las convenciones gráficas en el diseño de la mariposa pueden variar y omitir ciertos aspectos ligados a la realidad, las antenas y la espiritrompa están arbitrariamente representadas en la imagen de la mariposa y parecen no corresponder a la localización exacta o forma natural de la anatomía de este insecto; de igual manera las cuatro alas de la mariposa aparecen muchas veces ensanchadas en forma de semicírculo (Seler, 2008: 305).

Entre las principales diferencias que presentan las imágenes de la mariposa del periodo Clásico en Teotihuacán y las del Posclásico mexicana, destacan el par de ojos prominentes, antenas emplumadas y la curva de la probóscide, en el caso del periodo Clásico, mientras que durante el Posclásico el diseño tiende a reducir las antenas y muchas veces la probóscide desaparece o es trazada mediante una espiral que se mezcla con la “boca” de la mariposa (Fig.II.29), además cuatro alas sintetizadas en un solo par (Turner, 2016: 126).

La mayoría de las representaciones visuales de este insecto durante el Posclásico mantienen una “estilización radial” que sintetiza las cuatro alas en semicírculo (Figs.II.31-34), adornada además con el diseño en espiral o curvo de las antenas y la probóscide o espiritrompa. La mariposa del Posclásico aparece estilizada bajo un diseño que pudo haber constituido una convención gráfica, diferencia que resalta por las diversas maneras iconográficas que aparece la mariposa en los códices, algunas veces adoptando un estilo más estilizado y otras de perfil atendiendo a la anatomía del insecto.

Otra de las peculiaridades en la estilización de las mariposas posclásicas es encontrarlas con un ‘ojo estelar’ en el centro del cuerpo (Fig.II.18-19); algunas veces con un medio círculo, a pesar de que la mariposa aparezca pintada con colores “diurnos” como el blanco, podría tratarse de mariposas nocturnas. La estrella y el ojo son figuras que aparecen juntas como imagen de la visión ‘totalizante’ de la divinidad: “Omnisciencia, ubicuidad y polioftalmia, como símbolos de lo divino, forman parte de una imagen arquetípica en la que el tapiz de estrellas del firmamento nocturno es la manifestación de los ojos de la divinidad” (Neumann, 2009: 133).

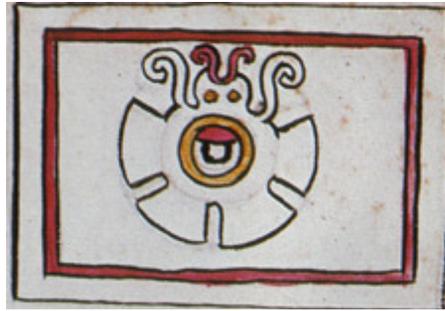


Fig.II.18. Mariposa con un ojo estelar en su centro y cuatro alas en semicírculo (*Códice Magliabechiano*, lám.18)

La mariposa y la estrella como un ojo estelar en su cuerpo podrían reflejar la anatomía misma de la mariposa, la cual posee ocelos en sus alas que asemejan los ojos de algunos depredadores como las aves; sin embargo, simbólicamente pueden estar haciendo referencia al alma de los muertos como habitantes del cielo nocturno, imagen de los ancestros:

Notamos que a la imagen de la mariposa se le ha agregado algo que estrictamente no le corresponde, y es el ojo grande que en todas partes ocupa el centro de la figura. Este ojo se ha añadido porque las mariposas que representaban eran mariposas de fuego, imágenes de la flama y de las almas de los muertos, y estas almas, que residen en el cielo, eran imaginadas como estrellas (Seler, 2008: 309).

A pesar de las variaciones de la representación iconográfica de la mariposa desde épocas Teotihuacanas al Posclásico, el significado intrínseco sigue siendo el mismo, siempre vinculada a los procesos cíclicos de transformación-regeneración, ya sea como entidad anímica o como regeneración vegetal del mundo:

Las mariposas pueden estar representadas ya sea de manera naturalista o bien en forma esquemática, pero invariablemente cada una de esas imágenes nos remite al valor simbólico de este hermoso insecto, que por lo general estaba asociado al proceso de muerte-renacimiento, a la regeneración periódica del cosmos (Valverde Valdés y Ojeda Capela, 2017: 356).



Fig.II.19. Fondo de un cajete con diseño de mariposa recopilado por Franco (1959) en el cual se observa el ojo “estelar” aparecido en el centro de la mariposa junto con elementos que podrían ser parte de las antenas y la probóscide (Beutelspacher, 1989:63)

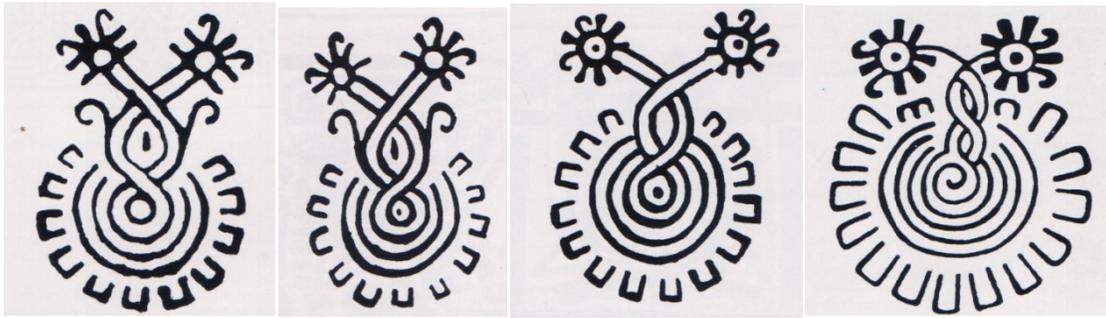


Fig.II.20. Impresiones de sellos aztecas tomados de Franco (1959), según Beutelspacher corresponde al diseño de una flor en cuyos extremos se encuentran dos mariposas estilizadas (Beutelspacher, 1989: 71)



Fig.II.21. Sellos recopilados por Franco (1959) y retomados por Beutelspacher (1989: 71) representan una greca curva escalonada (*xicalcolihqui*) con una mariposa en su base

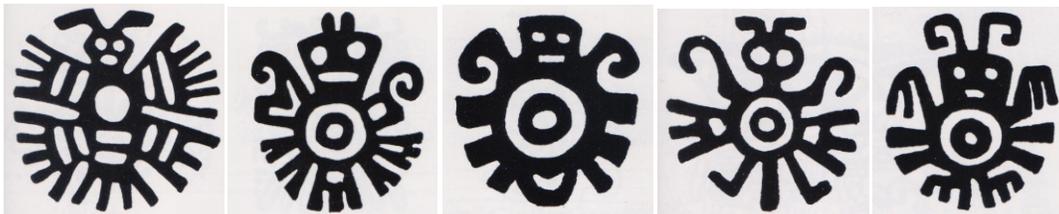


Fig.II.22. Serie de mariposas procedentes de Zempoala, las cuales aparecen con un "rostro" del cual surgen las respectivas antenas (Beutelspacher, 1989: 71)

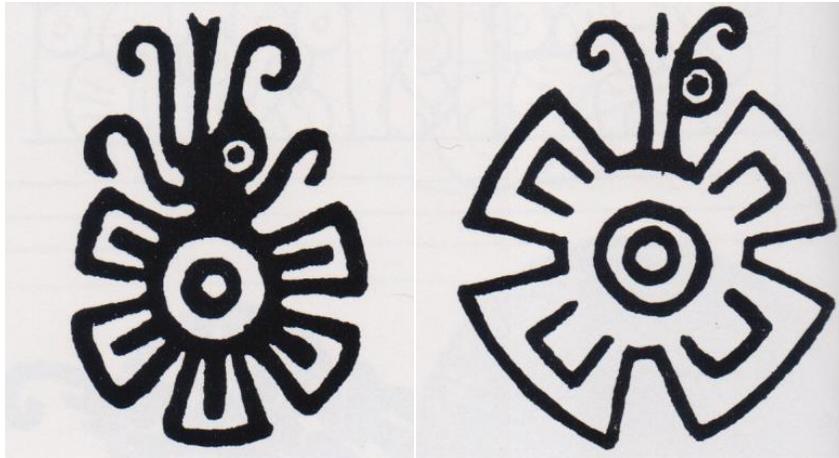


Fig.II.23. Diseño de mariposas procedentes de Coatlinchan, según Franco (1959); el ojo aparece inclinado hacia un lado, lo que ocasiona que la imagen parezca posicionada de perfil, mientras que las alas aparecen extendidas (Beutelspacher, 1989: 70)



Fig.II.24. Diseños de mariposa procedentes del Valle de México, resalta el centro remarcado por círculos concéntricos, se omite la cabeza pero no las antenas ni la probóscide (Beutelspacher, 1989:70)



Fig.II.25. Malacates huastecos según Franco, donde se aprecia la variación en la representación de las alas del lepidóptero (Beutelspacher, 1989:68)



Fig.II.26. En estas dos imágenes pudo haber sido representado el abdomen segmentado del lepidóptero. Cerámica del valle de México (Beutelspacher, 1989:67)

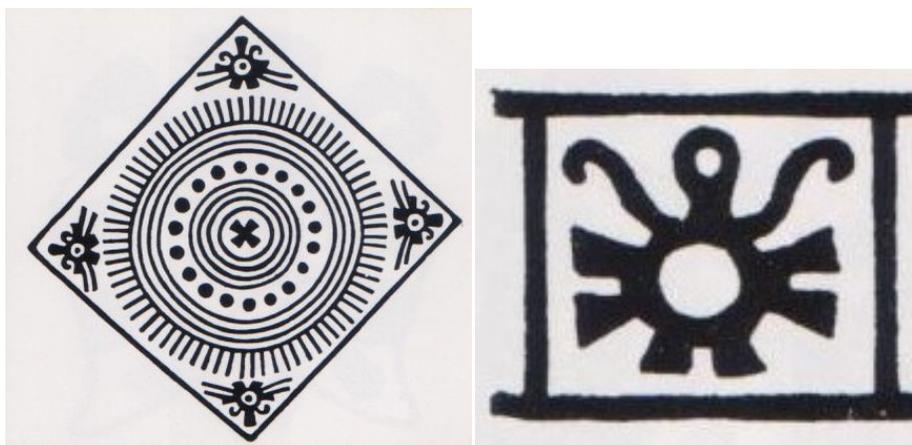


Fig.II.27. Sello con mariposas estilizadas en las esquinas y diseño de un malacate (Beutelspacher, 1989:69)

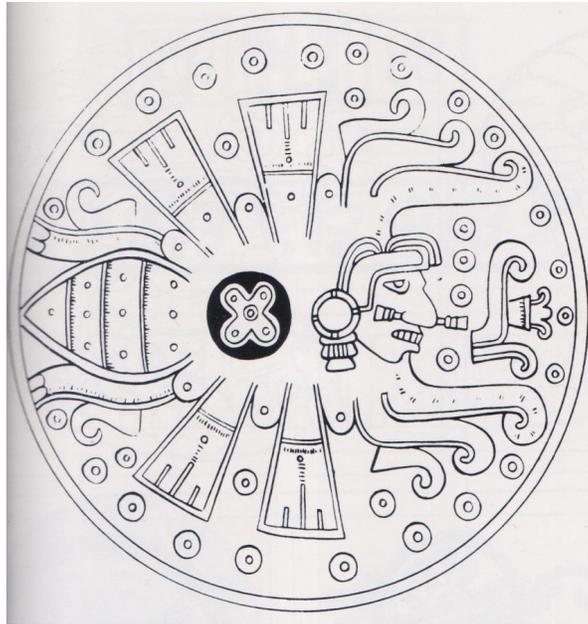


Fig.II.28. El dios mariposa de Zaachila, Oaxaca (Beutelspacher, 1989:67), presenta un rostro humano con nariguera, orejera y banda en la cabeza, tiene cuatro alas cuadriculadas, abdomen segmentado, borlas espirales que podrían representar las patas del insecto y en el centro un diseño en forma de cruz en lugar de un ojo estelar



Fig.II.29. Mariposa en la zona arqueológica de Cuahilama, Santa Cruz Acapulco, ciudad de México, periodo Posclásico tardío (1200-1500 d.C).³² La representación escultórica de perfil en esta mariposa guarda un estilo similar a las mariposas del periodo Clásico teotihuacano lo que podría demarcar una diferencia de estilos en la representación gráfica de este insecto y no una “evolución” en el proceso de la estilización de la mariposa

³² Descargado (3/09/2018): <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10012960>.



Fig.II.30. Mariposa blanca con cuatro alas, abdomen, un círculo central y posiblemente un par de antenas a los costados de la cabeza (*Códice Becker*, lám.7)



Fig.II.31. Mariposa blanca con cuatro alas en semicírculo, cabeza, antenas y un círculo rojo en el centro como 'ojo-estelar' (*Códice Bodley*, lám.18, 27)



Fig.II.32. Mariposa con plumas de quetzal (¿*quetzalpapalotl*?) como parte del nombre de un personaje junto a su nombre calendárico 1-serpiente (Códice Bodley, lám.22)



Fig.II.33. Mariposa y chalchihuite en la espalda de un personaje femenino, posiblemente forma parte del nombre del personaje (Códice Bodley, lám.26)



Fig.II.34. Posible mariposa con *chachihuite* (*Códice Selden*, lám.6)



Fig.II.35. Mariposa blanca representada con cuatro alas, cabeza, probóscide a la manera de lengua en espiral; la parte inferior pertenece a un animal desconocido con garras y un agujón con diseño de pedernal (*Códice Zouche-Nuttall*, lám.36)



Fig.II.36. Tres mariposas azules con dos pares de alas cuadrículadas, abdomen, antenas a los costados de la cabeza y un punto rojo central, posiblemente representando un ojo-estelar (*Códice Zouche-Nuttall*, lám.8)

II.2.2 La mariposa en atavíos, ornamentos y divisas militares

La mariposa como insignia aparece en diversos atavíos, estilizada de diferente manera dependiendo de donde se porta tal atuendo, los casos en los que se utiliza la imagen de la mariposa son diversos: diseño de mantas, adornos para el tocado, pintura facial, ornamento nasal y divisas de guerra. La mayoría de las veces la mariposa es estilizada a la manera de los códices de tradición Mixteca-Puebla.

Además de figurar como ornamento o parte del atavío, la imagen de la mariposa pudo haber sido también un ‘atuendo’ en distintas ceremonias: Durán describe la fiesta en honor a Xochiquetzal en la cual ciertos personajes vestidos como mariposas andan sobre los árboles figurando libar el néctar de las flores. El atuendo de este disfraz de mariposa consiste en ricos plumajes de diferentes colores:

[...] hacían una casa de rosas y hacían unos árboles á mano muy llenos de flores olorosas á donde hacían sentar á la diosa Xochiquetzally mientras bailaban decendían unos muchachos vestidos todos como pájaros y otros como mariposas muy bien aderezados de plumas muy ricas verdes y azules y coloradas y amarillas y subíanse por estos árboles y andaban de rama en rama chupando del rocío de aquellas rosas luego salían los dioses vestido cada uno con sus aderezos como en los altares estaban vistiendo indios á la mesma manera y con sus cervatanas en las manos andaban á tirar á los pajaritos fingidos que andaban por los árboles de donde salía la diosa de las rosas que era Xochiquetzally á recibillos (Durán, 1880: 231).

La imagen de la mariposa es utilizada como atuendo en diferentes rituales y como tal aparece en las “fiestas” descritas en el *Florentino*; personajes vestidos como mariposas representan a los dioses en plena danza junto a otros insectos como abejas, moscas y escarabajos; todos ellos insectos alados que pudieron estar simulando el vuelo con el movimiento del baile.

A esta fiesta llamaban ixnestioa, que quiere dezir "buscar ventura"; en esta fiesta dezían que bailavan todos los dioses, y assí todos los que bailavan se ataviavan con diversos personajes: unos tomavan personajes de aves; otros de animales, y assí unos se trasfiguravan como zinzones, otros como mariposas, otros como avejones, otros como muscas, otros como escaravajos (*Códice Florentino*, apéndice al libro II, fol.108v).

Otro de los atuendos descritos en el *Códice Florentino* hace referencia a una mariposa como parte del atavío de la diosa Xochiquetzal, adornada de oro y plumas de quetzal como “cuernos”, de la misma manera que el atuendo de Itzpapalotl, los cuales pueden ser referencia a las antenas: *Xochiquetzalpapalotl, tlaçotlanquj in tlaçoiujtica: ioan coztic teucujtlaio, iquetzalquaquauh*³³ (*Códice Florentino*, libro VIII, cap.12, fol.21r).

³³ “The finely wrought butterfly of [the goddess] Xochiquetzal [was made of] precious feathers; and its horns were of gold and quetzal feathers” (Dibble y Anderson, vol. IX 1959:34).

a) *Papalotilmatli*: la manta de mariposa

La mariposa es un ornamento frecuente en atavíos que eran considerados de alto prestigio en la época prehispánica. En el libro IX del *Códice Florentino* (cap.20 fol.67r), Sahagún describe cómo se realizaban los diseños de mariposa por los *amantecas*, artistas plumarios (Fig.II.37):

And if some animal, a small animal, were to be made, first was carved colorin wood to make its skeleton. But if it were only a small creature like a small lizard, or a dragon-fly, or a butterfly, this was given a skeleton of dried maize stalk, or strips of paper; then the outside was covered with pulverized maize stalk made into a dough with glue [...]. On this was placed whatsoever insect was to be tried, whatsoever was to be designed (Dibble y Anderson, vol. X 1959: 97).



Fig.II.37. Sobre el trabajo de los *amantecas* (*Códice Florentino*, libro IX fol.67r).

Los *Primeros Memoriales* le dedican una foja a los ornamentos o atavíos de los dioses, enlistando lo que parece ser la materia prima para la fabricación de los atavíos divinos, entre estos se menciona la manta de mariposa: *papalotilmatli* (*Primeros Memoriales*, fol.268r); las mantas finas eran atavíos exclusivos de la nobleza o personas principales, caracterizadas por estar ricamente adornadas (Peñafiel, 2015: 35). Por otro lado, el capítulo 8 del libro octavo del *Códice Florentino* recoge una serie de atavíos con los cuales se vestían los “reyes y señores”, aquí se mencionan dos casos donde la mariposa está presente como diseño en las mantas de los nobles usadas como ropa para dormir, el primero es una manta *quappapaloio tilmatli*,³⁴ y el segundo un maxtle *acapapaloio maxtlatl*.³⁵

³⁴ “The tawny cape with the butterfly” (Dibbley Anderson, vol.9 1954:24).

³⁵ “The breech clout with the butterfly design at the ends” (Dibble y Anderson, vol.9 1954:25).

En el mismo libro del *Florentino* la descripción de la manta de mariposa aparece acompañada de ‘ojos estelares’, diseño bastante común en el estilo Mixteca-Puebla: *papaloio tilmatli tenjxio*;³⁶ en el *Códice Mendocino* (Fig.II.38) aparece un tributo de ochenta mantas que encajan con la descripción del *Florentino*, es decir, la manta de mariposa bordeada posiblemente de ojos estelares.



Fig.II.38. Manta de mariposa (*Códice Mendocino*, fol.49r)

La descripción que hace Sahagún de la manta *papaloyo tenjxio* describe la cualidad que diferencia esta manta de otras, es decir, el estar rodeada de ojos: “porque tiene ojos por toda la orilla” (*Códice Florentino*, libro VIII cap.8 fol.16r). La mariposa acompañada de un ojo estelar es frecuente en los códices pictográficos, repitiendo su diseño en las mantas (fig.II.39):

Tiene el campo leonado, y en él sembradas unas mariposas texidas de pluma blanca con un ojo de persona en el medio de cada una. Estavan ordenadas en rencla de esquina en esquina; tiene esta manta una flocadura de ojos por todo al rededor, en campo negro, y depués una franxa colorada, almenada (*Códice Florentino*, libro VIII, cap. 8, fol.16r).



Fig.II.39. Manta de mariposa con un ojo estelar en su centro (*Códice Magliabechiano*, lám.18)

³⁶ “The cape with the butterfly design, bordered with eyes” (Dibble y Anderson, vol.IX, 1963: 23).

En este mismo capítulo Sahagún hace descripciones de diferentes mantas, las cuales aunque llevaban diferentes nombres en nahuatl, el autor describe algunas de ellas “como mariposa” por la semejanza que guardaba su diseño con las alas del lepidóptero:

Vsauan también otras mantas, que se llamauan, vme tochtecomaio tilmatli: estauan sembrados de vnas xicaras muy hermosas, que tenjan tres pies, y dos alas como de mariposa: el vaso era redondo colorado y negro: las alas verdes bordadas de amarillo, con tres esferulas amarillas (*Códice Florentino*, libro VIII, cap.8, fol.16r).

El uso de las mantas-mariposa parece haber sido frecuente entre la nobleza mexicana. En uno de los rituales mortuorios relatados por Durán, se describen los rituales funerarios del *tlahtoani* Axayacatl, el cual es vestido ritualmente con atavíos emblemáticos de cuatro dioses: Huitzilopochtli, Tlaloc, Yohualahua y Quetzalcoatl. La llamada “manta de mariposa” es utilizada como emblema del dios Quetzalcoatl, siendo parte de los atavíos que adornaron al fallecido *tlahtoani*. Durán relata cómo van revistiendo la estatua del *tlahtoani* con los atuendos de diversos dioses, uno sobre otro, en una construcción perecedera llamada *tlacochcalli* “que quiere decir casa de descanso o reposo” (Durán, 1867: 306), sin embargo, literalmente quiere decir “la casa de las lanzas”, incorporando en una misma palabra dos sustantivos: *calli* ‘casa’ y *tlacochtli* ‘lanza o javalina’ “flecha” (Molina, 2008: 118r):

El cuarto vestido que le ponían era del dios Quetzalcoatl, poníanle en la caueça una máxcara de tigre con un pico de pájaro, á manera de ganso de los del Perú, y como á dios del ayre le ponían una ropa roçagante á manera de alas, redonda por abaxo, y un ceñidor con los remates redondos y una mantilla pequeña encima que la llamauan manta de mariposa (Durán, 1867: 306).

El atuendo del dios Quetzalcoatl, por ser “dios del ayre” era adornado con unas alas y una manta de mariposa, la cual probablemente se trate de la misma manta descrita por Sahagún: *papalotilmahtli*. Durán relata a su vez en otra parte de su texto el ornamento de Quetzalcoatl, en el cual destacan las figuras a manera de “alas de mariposa” que adornan la manta que porta esta deidad:

Tenía al cuello un joyel de oro grande a la hechura de una ala de marípossa colgado de una cinta de cuero colorado. Tenía una manta toda de pluma muy labrada de negro y colorado y blanco á la mesma hechura quel joyel como una ala de marípossa (Durán, 1880: 119).

Durán describe también la manta sacerdotal *papalocuachtli*³⁷ en el capítulo dedicado al “modo que se tenía en sacrificar hombres en las solemnidades” (Durán, 1880: 93). Ésta era portada por los “ministros” que se encargaban de realizar el sacrificio, los cuales eran *chalmecas*:

³⁷ Manta de mariposa, palabra compuesta por *quachtli*: “manta grande de algodón” (Molina, 2008: 84v).

[...] venían todos estos seis matadores embijados de negro, muy atezados, traían los cinco unas cabelleras muy enrizadas y revueltas, con unas bandas de cuero, ceñidas a la cabeza, y en la frente traían unas rodelaas pequeñas de papel, pintadas de diversos colores; vestidos con unas almáticas blancas, labradas de negro, a las cuales llamaban *papaloquachtli* trayan estos la mesma figura del demonio que bellos salir con tan mala catadura ponía pavor y miedo grandissimo á todo el pueblo (Durán, 1880: 93).

En el relato que hace Durán acerca de las festividades en honor al Sol, describe una manta que adorna el templo Cuacuauhtinchan “casa de las águilas”, la cual parece haber plasmado una yuxtaposición de la imagen del Sol y la mariposa:

[...] sobre un altar estaua colgada en la pared vna ymagen del sol pintada de pincel en vna manta la qual figura era de hechura de una mariposa con sus alas y a la redonda della vn cerco de oro con muchos rayos y resplandores que della salían estando toda la demas pieça muy aderezada y galana. Hauia para subir a esta pieça quarenta gradas pocas mas o menos (Durán, 1880: 156).

En el libro IX del *Códice Florentino* se relata cómo el tlahtoani *Ahuizotzin* regala mantas en honor a los mercaderes, una de las cuales está adornada con mariposas en su contorno: *tempapaloio*; según la versión nahuatl estas mantas significaban que los *pochtecas* habían “entrado a *Ayotlan*”:

Dioles muchas mantas vnas se llamauan amanepanjuhqui tempapaloio, otras que se llamauan tetecomaio, otras tetemalacaio, otras que se llamauan nochpallaxochio de ocho piernas: tambien les dio mastles (*Códice Florentino*, libro IX, cap.2, fol.5r).

El vínculo entre la mariposa y los señores y guerreros parece confirmarse en los atuendos que estos señores portan en las ceremonias, siendo la imagen de la mariposa un diseño común entre nobles y adorno de algunas divinidades vinculadas con la nobleza como Quetzalcoatl.



Fig.II.40. Manta con diseño semejante a la mariposa (*Códice Magliabechiano*, lám.7)

b) Mariposas en el tocado

El lepidóptero es un adorno común en los atavíos divinos, particularmente en el caso de Xochiquetzal cuyo tocado aparece adornado de mariposas (Figs.II.41-42); como patrona del vigesimo signo del Tonalpohualli *xochitl* ("flor") no resulta extraño encontrar la presencia de la mariposa en los atuendos de esta diosa:

En el Códice Borgia las flores que adornan a Xochiquetzal a veces se representa de la misma manera que las mariposas [...] la nariguera que lleva Xochiquetzal tiene la forma de una mariposa estilizada. López de Gómara menciona que los mexicanos tenían muchos ídolos en forma de mariposa (Heyden, 1983: 102).

Los dioses floridos determinan el campo semántico donde se encuentra este insecto, la diosa Xochiquetzal se encuentra rodeada de mariposas; en este caso la imagen del lepidóptero adquiere la connotación de abundancia vegetal, además de acarrear en sí los placeres divinos de libar el néctar de la flor.



Fig.II.41. Mariposas en el tocado de Xochiquetzal (*Códice Borgia*, lám.9)



Fig.II.42. Xochiquetzal con mariposas en el tocado (*Códice Laud*, lám.16)

La mariposa adorna a dioses con quienes tiene una relación simbólica: la flor y el fuego, *Xochiquetzal* y *Huehueteotl*. Olivier (2004) menciona además que se le llama *Itzpapalotl* a la indumentaria del dios del fuego *Otontecuhtli*, según los *Primeros Memoriales*:

Otontecuhtli inechichih:
yxtlantlaanticac
yyamatzon ioan itzpapalutl itech ca
(*Primeros Memoriales*, fol.262v).

en el rostro, sobre la faz, tiene rayas, su
cabellera de papel y sobre ella una mariposa de obsidiana
(Sahagún, 1958: 123).

Resalta la similitud entre las mariposas del tocado del dios Otontecuhtli (fig.II.43) con las mariposas que adornan el tocado de la diosa Xochiquetzal, ambos llevan un par de mariposas blancas como parte de su atavío divino, aunque en la descripción de los *Primeros Memoriales*, el dios del fuego lleva en su tocado mariposas de obsidiana, lo que exalta la relación del dios del fuego con la diosa Itzpapalotl. El simbolismo de las mariposas blancas podría corresponder a lepidópteros diurnos relacionados con la flor, mientras que las mariposas negras a lepidópteros nocturnos vinculados al fuego.

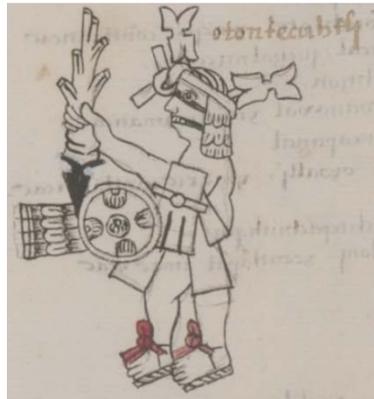


Fig.II.43. Otontecuhtli (*Primeros Memoriales*, fol.262r)



Fig.II.44. Mariposas en el tocado de diferentes personajes (*Códice Zouche-Nuttall*, lám.87)

La aparición más frecuente de la mariposa dentro de los atavíos divinos es como adorno frontal del tocado, variando sus formas y alternando su aparición con otras aves asociadas al dios que porta tal atuendo: “the headdresses are infinitely rich in form. Frequently they imitated the forms of birds and butterflies. The animal head helmets can be considered as masks. Often we see full body costumes of animal hides” (Nowotny, 2005: 15).

La representación de perfil de la mariposa se convertiría en un atuendo para la cabeza de los dioses, adornando la mayoría de las veces el tocado de dioses de carácter ígneo-solar o con atributos relacionados a la fecundidad. Algunos autores han vinculado la aparición de mariposas en el tocado con las imágenes de diversos personajes teotihuacanos, intentando establecer una relación de continuidad entre el Clásico y el Posclásico (Turner, 2016: 137).

La forma de perfil con la espiritrompa que caracteriza a la mariposa es la misma que puede verse en el ornamento para la cabeza de las mariposas representadas en los tocados del *Códice Borgia* y otros códices de corte prehispánico. A su vez esta misma imagen perfilada de la mariposa parece asimilarse a las representaciones de *cipactli* sin mandíbula, aparecidas como ‘monstruo’ de la tierra o como base del árbol florido; sin embargo, el diseño de estas mariposas podría confundirse con el perfil de otros animales como el ave y la serpiente (fig.II.45), como se ha visto en el diseño propuesto por Franco.



Fig.II.45. Tocado de águila de Tonatiuh (*Códice Borgia*, lám.66)

c) *Yacapapalotl*: la nariguera de mariposa

El ornamento nasal con forma de mariposa es el segundo ejemplo más abundante del uso de este insecto como atavío, utilizado especialmente por guerreros. Se ha propuesto que existe un vínculo con el aliento, por la posición en la que se porta este ornamento, entre la nariz y la boca (Turner, 2016: 123).

En el libro IX del *Códice Florentino* se relata la defensa de *Cuauhtenanco* por parte de los mercaderes (*pochtecas*) los cuales hicieron cautivos a muchos guerreros que portaban diversas divisas, entre éstas se encuentra la nariguera de mariposa dorada *teocuitlayacapapalotl*, las cuales fueron presentadas a Ahuizotl, señor de Tenochtitlan:

Y como se vuo sentado el señor Aujtztzin luego los mercaderes posieron a sus pies todas las divjsas que vsauan sus captiuos en la guerra que vnas se llamauan quetzalpatzactli, otras quetzalpanjtl, otras çaquanpanjtl, otras xiuhtotoeuatl, otras tzinitzcaneuatl, otras machoncotl, otras xiuhchimalli, otras teucujtlapapalotl, otras teucujtlanacaztepuztli... (*Códice Florentino*, libro IX, cap.2, fol.4v).

La mariposa es también un ornamento divino, en la descripción que hace Sahagún acerca de los atavíos de la diosa Chantico, la deidad es adornada con una mariposa 'colgada' de la nariz: *iteucuitlaiacapapalouh* "su nariguera de mariposa dorada":

Es muger, y por esso la pintan como a muger. Y a ésta atribúan los afeites de las mugeres. Para significación de esto la pintan en la mano derecha con un báculo que le llaman macpaltopilli, y en la mano izquierda la ponen una rodela, en la cual está pintado un pie. También la ponían orejeras de oro, y en las narizes le colgavan de la ternilla una mariposa de oro, y vestíanla con un huipil o camisa mugeril, que era texida de blanco y colorado, lo mismo las naoas. Poníanle unas cotaras, también coloradas, con unas pinturas que las hazían almenadas (*Códice Florentino*, libro IX, cap.17, fol.54v).

El *Florentino* menciona otro caso en el que la mariposa es portada como atavío. Sahagún relata las fases del banquete ofrecido por los mercaderes en el cual se realizaba un sacrificio de "esclavos" (*tlacotli*); éstos últimos portaban diversos atuendos sacrificiales, entre ellos, una nariguera con forma de mariposa, probablemente hecha de obsidiana por ser descrita de color negro:

El tercero día comían y bevían y davan dones de la misma manera; llamavan a este día teteualltla, porque entonces ponían a los esclavos que havían de morir unas cabelleras hechas de pluma rica que se llaman xinapállotl. Eran hechas de plumas de muchas colores, de plumas blancas, que colgavan como cabellos. Y poniánlos unas orejeras de palo, pintadas de diversas colores. Colgávanlos de las narizes unas piedras negras anchas, hechas a manera de mariposa, y vestíanlos unas xaquetas que llegavan hasta los muslos con unas orillas deshiladas. A esta xaqueta llamavan teuxicolli (*Códice Florentino*, Libro IX, cap.13, fol. 44r).



Fig.II.46. *Yacameztli* en el rostro de Tlazolteotl (*Códice Cospi*, lám.26)

La nariguera de mariposa *yacapapalotl* puede ser confundida con otros dos ornamentos para la nariz: una nariguera con forma de greca escalonada (fig.II.48) que tenía un simbolismo relacionado con el sol (Valverde Valdés y Ojeda Capela, 2017: 363) y otra nariguera denominada *yacameztli* (Fig.II.46), la cual suele adoptar la forma de la luna, y es muy parecido su diseño a la estilización de las alas del insecto con la medialuna dentro de los códices de tradición Mixteca-Puebla, en la mayoría de los casos este ornamento es portado por dioses lunares o que tienen alguna relación con el pulque (fig.II.47):

En las narigueras, estas tiras que se enrollan en espiral forman los extremos de la medialuna, como también la luna de la nariz (*yacameztli*) se enrolla en espiral en la realidad. La adopción de las terminales enrolladas en espiral de una nariguera en forma de media luna me parece la explicación más aceptable, pues este ornamento originalmente caracterizaba a los dioses lunares como tales, aunque, al mismo tiempo, también los debía identificar como dioses del fuego (Seler, 2008: 306).



Fig.II.47. *Yacameztli* en el escudo de *Totochtin* mientras porta posiblemente una *yacapapalotl* en el rostro (*Primeros Memoriales*, fol.261v)



Fig.II.48. *Chantico* en la XVIII trecena del *tonalpohualli*, porta una nariguera a manera de greca escalonada (*Códice Borgia*, lám.63)

d) *Papaloxahualli* : la pintura facial de mariposa

La mariposa es también un diseño de pintura facial (*xahualli*) de diferentes deidades en los códices, particularmente como pintura facial de Xochipilli, Xiuhtecuhtli y Tonatiuh, dioses del fuego y de las flores (Figs.II.50-55). La pintura facial de mariposa es uno de los nombres o calificativos de la diosa Chantico, deidad del fuego del hogar y protectora de los artesanos dedicados al trabajo de las piedras preciosas; a pesar de no haber representaciones iconográficas de ésta diosa con dicha pintura facial es identificada con los nombres *papaloxahual* “la pintura de mariposa”, y *tlappapalo* “la mariposa colorida”:

Los lapidarios, que labran piedras preciosas, en tiempo de su idolatría adorauan quatro dioses: o por mejor decir diablos. El primero dellos se lamava chicunauj itzcujntli, y por otro nombre papaloxaol: y también se llama tlappapalo: estos tres nombres tenja este ídolo [...] este primero dios, destos oficiales se llama chicunavi itzcujntli ypapaloxaol, o tlappapalo, es muger y por eso la pintan como muger y a esta atribuyen los affeites de las mugeres (*Códice Florentino*, libro IX cap. 7 fol.54r).

Es frecuente encontrar a la mariposa como parte de los elementos que rodean al dios de las flores Xochipilli, el cual aparece en el *Códice Borgia* (Fig.II.49) adornado con la pintura facial de mariposa *papaloxahualli*; además en el libro dedicado a los dioses del *Códice Florentino* se menciona que algunos de los panes ofrendados en honor a Xochipilli llevaban forma de mariposa:

la otra gente, ofrezian diuerzas cosas: vnos ofrezian maíz tostado: otros, maíz tostado revuelto con mjel, y con harjna de semilla de bledos: otros, hecho de pan, vna manera de rayo: como quando cae del cielo, que llaman xonecujli. Otros ofrezian pan, hecho a manera de mariposa: otros ofrezian panes azimos que ellos llaman iotlaxcalli... (*Códice Florentino*, libro I cap. XIV fol.13v).

La ‘pintura facial de mariposa’ es blanca lo que podría indicar que se trata de una especie de lepidóptero diurno, las alas extendidas del insecto abarcan parte de la mejilla acabando en una curva, mientras que la cabeza y antenas forman parte de la nariz; otra constante es que el *papaloxahualli* siempre aparece sobre un fondo amarillo/rojo como parte de la pintura facial.



Fig.II.49. *Papaloxahualli* en el rostro de Xochipilli como señor del día *ozomatli* (mono) doceavo signo del *tonalpohualli* (*Códice Borgia*, lám.13)



Fig.II.50. *Papaloxahualli* en la pintura facial de un personaje vestido con piel de venado rodeado de los veinte signos calendáricos, la posición frontal del rostro revela la forma completa de la mariposa (*Códice Borgia*, lám.53)



Fig.II.51. *Papaloxahualli* en el rostro de Xochipilli (*Códice Borgia*, lám.15)



Fig.II.52. *Papaloxahualli* en el rostro de Tonatiuh presente en la sección de los nacimientos (*Códice Borgia*, lám.16)

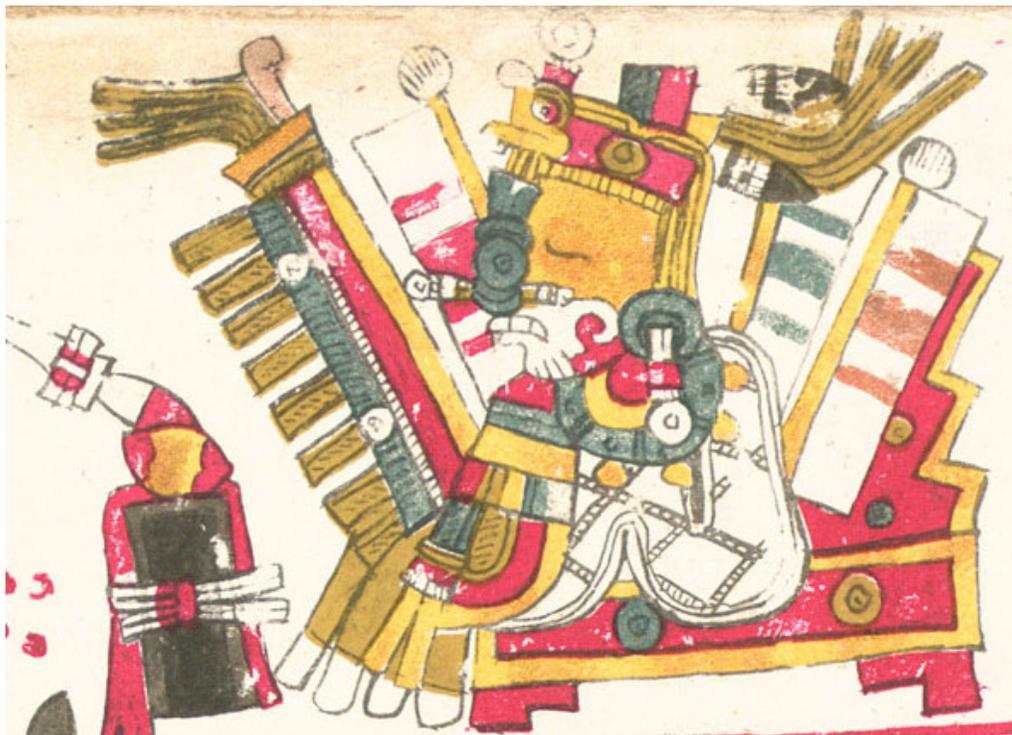


Fig.II.53. *Papaloxahualli* en el rostro de Xiuhtecuhtli como bulto mortuorio (*Códice Borgia*, lám.26)



Fig.II.54. *Papaloxahualli* en el rostro de Tonatiuh (Códice Borgia, lám.57)



Fig.II.55. *Papaloxahualli* en el rostro de un guerrero (Códice ZoucheNuttall, lám.27)

e) Mariposas en joyas

Muchos de los objetos considerados de alto valor llevan el diseño de la mariposa, ya sean labradas en oro o en piedras preciosas. Torquemada interpreta los hermosos adornos de Huitzilopochtli como la manera de simbolizar el potencial creador de la divinidad, entre las joyas que adornaban a esta deidad se encuentran también las mariposas, posiblemente como parte del simbolismo bélico de la principal deidad mexicana:

La estatua de Huitzilopochtli, que era el maior Dios, que celebraban los Mexicanos, era como de vn gran Gigante, toda hermosa, y galanamente adornada, de muchos ornamentos, y rodeada de piedras preciósas, y muchas joias de Oro y plata, de las quales estaban formadas muchas aves, mariposas, ranas, peces del mar, flores de la tierra, para dar á entender que de todo era Señor y Hacedor (Torquemada, t.II 1723: 71).

La mariposa aparece en los diseños de algunas joyas, la mayoría de ellas hechas de oro, lo que corresponde con la imagen poética *teocuitlapapalotl* “mariposa dorada” aparecida en los *Cantares Mexicanos*. Por otro lado, en el *Códice Tepetlaoztoc* las mariposas adornan una serie de “penachos” (como los describe el mismo códice), algunas de estas mariposas se encuentran posadas sobre los “penachos” por lo tanto están pintadas de perfil, manteniendo el diseño natural de sus alas en reposo, mientras que aquellas mariposas que se encuentran en pleno vuelo son pintadas con las alas extendidas; todas estas mariposas parecen estar libando de los “penachos” lo que sugiere que se trata de objetos floridos (Fig.II.57).

El diseño de las mariposas varía, recreando algunas de ellas los ocelos y lo pintoresco de sus alas. Los colores con los que se representa a estas mariposas son en su mayoría diurnos, es decir, mantienen una cromática de colores blanco, amarillo y rojo. Las mariposas acompañan a otros animales que parecen formar parte del cuerpo de los “penachos”: saltamontes, libélulas, lagartijas y serpientes, todos ellos de color dorado.

Las joyas de oro con cuerpo de mariposa y cabeza femenina aparecidas en el *Códice Tepeucila* (Fig.II.56) podrían ser representaciones de la diosa Itzpapalotl; Olivier resalta el culto de los dioses en forma de mariposa en la zona cuicateca, y explica la pintura facial de una de las figuras de mariposa llamada *itzcoatl* “serpiente de obsidiana”, como un vínculo con la diosa mariposa de obsidiana: “La diosa mariposa del *Códice Tepeucila* lleva en la mejilla, desde el ojo hasta la orejera un elemento en forma de triangulo alargado con una franja inferior de tres puntas que sugiere una identificación con Itzpapalotl” (Olivier, 2004:98).



Fig.II.56. Joyas de oro con forma de mujer-mariposa (*Códice Tepeucila*)



Fig.II.57. Diversas especies de mariposas en diferentes posiciones adornando los llamados "penachos" (Códice Tepetlaoztoc, fol.25-26r)

f) *Papalotlahuiztli*: la insignia de mariposa como divisa de guerra

El refinamiento de la práctica bélica impregnaba muchos de los ámbitos de la vida cotidiana como la educación misma, y tuvo por resultado un marcado carácter guerrero en los pueblos del Posclásico. La guerra se había convertido no sólo en un instrumento de conquista o recurso económico, estaba fundamentada con un profundo sentido espiritual, una disciplina guerrera más que militarista que moldeó la identidad mexicana:

de allá para esto vine a salir, por esto fui enviado hacia acá, pues la flecha, el escudo se me dio, pues la guerra es mi tarea y para que vea pues mi pecho, mi cabeza por el poblado de todos lados [...] me enfrentare con las gentes de los cuatro lados y daré de beber...(Tezozomoc, 1975: 29).

No se expondrán aquí los motivos que impulsaron a toda una sociedad basada en un espíritu guerrero, en el que la vida y la muerte formaban parte de un ciclo que justificaba toda acción bélica; los mexicas le otorgan a la guerra un papel simbólico, fundamental en el proceso de desarrollo de una ideología a favor de un pensamiento religioso.

La guerra tenía sus leyes, honores, atavíos y recompensas, que sólo ciertos guerreros y señores podían portar gracias a sus méritos en la batalla, entre estos atuendos bélicos destaca la figura de la mariposa como parte importante del adorno guerrero:

Los guerreros portaban un mosaico de plumas representando a una mariposa como adorno y emblema, como fetiche que garantizaba la victoria. Lo utilizaban principalmente los guerreros de la *chinampaneca*, los habitantes de las ciudades de Xochimilco y otras que se encuentran alineadas en las márgenes del lago de agua dulce, y en donde se adoraba al viejo dios del fuego en forma de una mujer (Seler, 2008: 303).

El *Códice Florentino* enlista una serie de ornamentos, mantas y atavíos que el *tlahtoani* Motecuhzoma regala como insignias honoríficas por méritos bélicos, en especial a aquellos guerreros que habían capturado cierta cantidad de enemigos. Entre las variadas insignias guerreras (*tlahuiztli*)³⁸ destaca para esta investigación aquella con el nombre de la divinidad “mariposa de obsidiana”.

Y dauan las diujsas que se llamauan quetzalpatzactli o teucujtlapanjtl, tozquaxolotl, teucujtla quacalalatli, teucujtlacopilli, quetzalpanjtl, itzpapalotl. De todas estas cosas podian vsar por tvda su vida; y les dauan officious honrrsos [...] (*Códice Florentino*, libro VIII, cap.20, fol.54r).

³⁸ *Tlahuiztli* “armas o insignias” (Molina, 2008: 145).

El libro octavo continúa la descripción del capítulo veinte del *Florentino*. En él se describe como “*Motecuçuma*” entrega al captor una insignia militar llamada *ltzpapalotl* con la cual danza, cargándola en su espalda, y con ella ofrecía a su cautivo como sacrificio:

Auh i ye yquac miquiz malli. y yehuatl tlamani
nima ye ic quimaca im moteccuiçoma in tlauiztli
quetzalcomitl inic ypan tlamictiz. amo uel ytech
pouia çan ipan tlamictia. ypan mitotia ychicauaz
yetiuh. anoço itzpapalotl. anoço quetzalcomitl teocuitlayo
in q'mama in ipan tlamictia.

And at the time when the captive was to die, then
Moctezuma presented the captor a device [with]
quetzal feather cups so that possessing it he might
slay him as a sacrifice. It did not belong to him; but
having it he slew the victim, and he danced with it.
He had his rattle stick with' him, or the obsidian
butterfly or quetzal feather cup [device] set with
gold, which he carried upon his back. Possessing it,
he slew him as an offering.
(Dibble y Anderson, vol.IX 1954: 84).

En cuestiones de guerra sólo aquellos guerreros que portaban insignias honoríficas o *tlahuiztli* contaban como cautivos de guerra, es decir, únicamente estos guerreros merecían ser presentados como víctimas sacrificiales:

in amo tlauiqueque, amo quimpouhque, çan iioque in quinpouhque tlauiqueque [...] oiehoantin in in uel quimonpouhque: in inmalhoan mochiuhque.³⁹

Captiaron los mismos mercaderes a muchos de los naturales gente principal, y otros muchos de los no principales: los quales no se contaron.
(*Códice Florentino*, libro IX, cap.2, fol.2v).

Peñafiel describe que estas divisas o estandartes de guerra eran llevados por los guerreros, identificando de esta manera los diversos escuadrones; además, las insignias honoríficas individuales eran distinciones que creaban una característica personal o individualizada de cada guerrero:

Además del estandarte común y principal del ejército, cada compañía compuesta de doscientos o trescientos soldados, llevaba su estandarte particular, distinguiéndose no sólo en las plumas que los adornaban, sino también en la armadura de los nobles y oficiales que a ella pertenecían. La obligación de llevar el estandarte del ejército, tocaba a lo menos en los últimos años del imperio, al general, y el de las compañías, a sus jefes respectivos (Peñafiel, 2015: 25).

³⁹ “Those who had no devices they did not count; they counted only those who had devices [...] These indeed they counted; these became their captives.” (Dibble y Anderson, vol.X 1959: 3).

Peñafiel se ocupa de recoger la indumentaria bélica mexicana, entre ellas lo que él denomina estandartes o banderas de guerra: “Se llamaban en idioma nahuatl *Cuachpantli* o *Cuachpamitl* o *Cuachpanitl*” (Peñafiel, 2015: 21). Las divisas guerreras se portaban como estandartes en la espalda, de tal forma que no estorbaban en la batalla ni podían arrebatárselas en medio del combate:

Cada compañía tiene su alférez, quien lleva la bandera en su asta, de tal manera atada en la espalda, que no le molesta nada para pelear, ni para hacer todo cuanto quiera; y la lleva tan bien ligada al cuerpo, que si no le hacen pedazos no se la pueden desatar ni quitar de modo alguno. (*El Conquistador Anónimo*, en la colección de Documentos para la Historia de México por Izcabalceta. México [1858]; citado en Peñafiel, 2015: 13).

*Cuachpantli*⁴⁰ parece ser el nombre genérico de estos estandartes, sin embargo, Peñafiel identifica los estandartes fijos de las diferentes divisas con el nombre de *Patzactli*: “La palabra *Patzactli*, significa apretado, derivada del verbo *patzoa*, y estaba la bandera de tal manera que no se podía quitar sin matar al que la llevaba” (Peñafiel, 2015: 21). En el caso de la mariposa como insignia es un emblema portado por guerreros de diferente rango (fig.II.58): “*Papalotl-patzactli*, estandarte fijo con una mariposa emblemática, más bien que figurativa; nombre genérico de estas enseñas para jefes superiores e inferiores” (Peñafiel, 2015: 24).

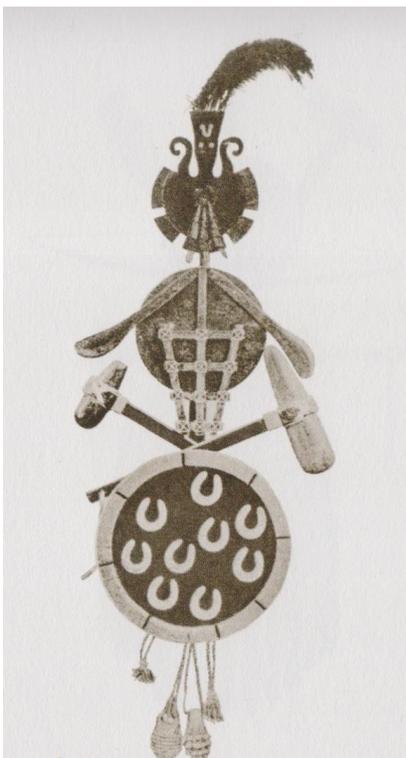


Fig.II.58. Trofeos de armas mexicas restauradas: con escudo *cuexteca* del Lienzo de Tlaxcala y estandarte *Papalopatztli* del *Códice Moctezuma* (Peñafiel, 2015: 491)

⁴⁰ Palabra conformada por los sustantivos *cuachtli* “manta” y *pantli* “bandera”.

Entre los diferentes atavíos guerreros recogidos por Sahagún en el libro VIII del *Códice Florentino*, existen aquellos que portan el nombre y figura de la mariposa, estos guerreros se distinguen por haber capturado cierta cantidad de enemigos en una sola batalla. La glosa del *Códice Mendocino* (Fig.II.59) menciona que la divisa de mariposa *papalopatzaclli* era un trofeo de guerra: “Este valiente con la *capa* de *señal* tiene y desta *capa* labrada *señal* de guerra *captivado* tres *enemigos*” (*Códice Mendocino*, fol.64r).



Fig.II.59. *Papalopatzaclli*; insignia de mariposa (*Códice Mendocino*, fol.64r)

En el *Florentino*, Sahagún describe a su vez en la insignia llamada *quetzalpapalotl*, la cual era portada por guerreros vestidos con plumaje amarillo “de papagayo”: *quetzalpapalotl in tlamamalli, inamjc toçeoatl, coztic teucujtlatl injc tlotloujtecquj*⁴¹

Lleuaua también acuestas, vnas plumas verdes a manera de mariposa, y traya vna manera de chamara hecha de plumas amarillas, que se llaman tociviti: porque son de papagayo (*Códice Florentino*, libro VIII, fol.20v).

Sullivan (1972) describe la vestimenta de los señores mexicas, de las cuales forma parte la insignia de *quetzalpapalotl*, la cual iba acompañada de un atuendo y ornamentos específicos:

oc no ce tlatatl tlatoni pilli yn itlatqui yn itlauiz.
Ychcaupil, ypilliueuauh, yxiuhenteuh, ymayanacoch, ychayauaccuzqui,
yquetzalpapalouh, ychimal uetzalcuexyo, ymauauh, ytlazomastli, ytlazocac.

the dress and insignia of another lord, ruler, noble
A padded cotton shirt. A tunic of princely feathers. A turquoise lip plug. Flying beetle earplugs. A bestrewn necklace (of jade and gold). A quetzal feather butterfly insignia. A quetzal feather huasteca shield. A macana. A precious breech cloth. Precious sandals (Sullivan, 1972: 191).

La mayoría de las divisas que llevan la insignia de la mariposa: *quetzalpapalotl*, *zacuanpapalotl* e *iztacpapalotl*, van acompañadas de un escudo llamado *cuauhteteponyochimalli* (Fig.II.60) adornado con la imagen de una garra cortada de águila en el centro:

Cuauh-teteponyo-chimalli: el nombre se deriva de cuauhtli, águila y tetepontli, garra, rodilla de pierna; este escudo se aunaba á la divisa papalotl; la rodela tenía la garra en campo rojo y blanco; era la divisa de la fiesa Xocotl-huetzi. El traje correspondiente era amarillo. [...] su compañero análogo es el oceloteteponyochimalli; lleva la garra de tigre; los dos para caudillos superiores (Peñafiel, 2015: 19).

Seler interpreta la insignia en el escudo *cuauhtetepontli* como símbolo de la deidad terrestre, lo que vincula estas divisas guerreras de mariposas con Itzapalotl: “La pata de águila, *cuauhtetepontli*, símbolo de la anciana diosa de la tierra” (Seler, 1980: 52). Éste escudo era portado por guerreros de alto rango: “La mariposa era un artefacto llevado por los guerreros mexicas, que incluía un escudo con una garra de águila pintada en la superficie (*quauhtetepontli chimalli*)” (Seler, 2016: 116).

⁴¹ “The quetzal feather butterfly was the burden for the back; with it belonged the yellow parrot feather shirt, [decorated] with hawk scratches in gold” (Dibble y Anderson, vol. IX 1959: 34).



Fig.II.60. Diversas insignias guerreras de mariposa todas ellas con el escudo llamado *cuauhteponyochimalli* (Códice Mendocino, fol.20v, 22r, 23v)

Sullivan (1972) dedica un artículo a la explicación de cada insignia aparecida en los *Códices Matritenses*, donde aparece la figura de la mariposa dividida entre aquellos emblemas pertenecientes a los señores y los que recibían los capitanes; entre las insignias de los señores que portan al lepidóptero se encuentran:

-*Quetzalpapaotl. Colotl: tlatlalili (iuhqui) papaotl quetzaltica tlatlacuilol quetzaltzonyo*

“a frame is fashioned in the form of a butterfly. It is adorned with quetzal feathers. It has a quetzal feather tuft” (Sullivan, 1972: 170-172).

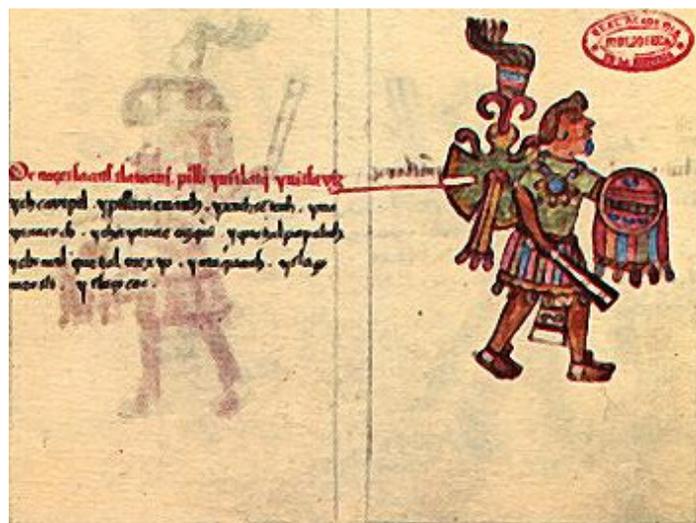


Fig.II.61. *quetzalpapaotl* “la mariposa de quetzal”

-*Xollopapalotl*. *Ynic tlatlalili colotli yuhquin papalotl zan mocha xolo ynic tlatzacutli quetzaltzonyo*.

“A frame is fashioned in the form of a butterfly and covered entirely with dark yellow parrot feathers. It has a quetzal feather tuft” (Sullivan, 1972: 170-172).



Fig.II.62. *xollopapalotl*⁴² “mariposa de plumas amarillas”

-*Zacuanpapalotl*. *Ynic tlachiuhtli zan mochi zaquaniuitl quetzaltzonyo*

“It is made of black and yellow trupial feathers. It has a quetzal feather tuft” (Sullivan, 1972: 170-172).



Fig.II.63. *zacuanpapalotl*⁴³ “mariposa con plumas de zacuan”

⁴² *Xollotl*: nombre de un loro de plumas amarillas llamado también *toznene* o *toztli* probablemente la especie *Amazona ochrocephala*.

⁴³ *Psarocolius montezuma* posiblemente identificada con alguna mariposa de la especie *Parides*.

Las insignias correspondientes a los guerreros de alto rango o “capitanes” que portan a su vez el nombre de la mariposa son dos: *Tlilpapatl* e *Itzpapatl*, ambas mariposas negras, uno de ellos porta el nombre de la divinidad “mariposa de obsidiana”.

-Tlilpapatl. Ynic tlatlalili colotli yuhqui papalotl cacaliutica tlatzacutli quetzalo

“A frame is constructed in the form of a butterfly. It is covered with crow feathers. It has a quetzal feather crest” (Sullivan, 1972: 183-184).



Fig.II.64. *tlilpapatl* “mariposa negra”

-Itzpapatl. Ynic tlatlalili colotli yaoaltic occampan mani tepuztlatzotzontli yn icpac tlapapaloteotl

“A circular frame is constructed. On the two sides are sheets of beaten copper. On top is a figure cut in the form of a butterfly” (Sullivan, 1972: 183-184).



Fig.II.65. *itzpapatl* “mariposa de obsidiana”

La descripción de la insignia de *Itzpapatl* hace referencia al cobre. Olivier (2005: 253) destaca el cobre como un elemento telúrico que se suma a la lista de aquellos que vinculan a la diosa *Itzpapatl* con *Tlantepuzilama*, y pone como ejemplo esta divisa de guerra: “*itzpapatl*: se construye un marco circular. De ambos lados están las láminas de cobre golpeadas. Encima está la figura en forma de mariposa” (Olivier, 2005: 254).

Resalta que estas dos últimas insignias correspondientes a capitanes de guerra mexicas destacan el color negro de la mariposa que adorna sus emblemas, lo que podría ser una referencia directa a la deidad “mariposa de obsidiana”. La diosa Itzpapalotl adquiere la categoría o título de rango guerrero, representado en los códices como un guerrero que porta una mariposa negra en la espalda, adornada de oro y plumas de quetzal: *Anoçe Itzpapalotl quetzallo teucuitlatl in ixtelolo*.⁴⁴ Sahagún registra los ‘aderezos’ que usaban los señores en la guerra, tales insignias son pintadas y descritas en otros documentos. Destaca entre estas insignias la divisa llamada como la deidad mariposa de obsidiana: *Itzpapalotl tlaçotlanquj quetzallo, coztic teucujtlaio, in jtlan, in jiztli muchi tlaçoiujtl: iquetzalquaquauh*.⁴⁵

También los señores lleuauan acuestas, vna manera de divjsas, que se llama Itzpapalotl: es esta divjsa hecha de manera, de figura del diablo, hecha de plumas ricas: y tenja las alas, y cola, a manera de mariposa, de plumas ricas, y los ojos, y vñas, y pies, y cejas, y todo lo demas eran de oro: y en la cabeza desta, ponjanles dos manojos de quetzal, eran como cuernos (*Códice Florentino*, libro VIII, cap. 12, fol.21r).

Parece importante destacar aquí una de las particularidades que conforman este emblema: Sahagún describe las antenas como ‘cuernos’, descrita en náhuatl como *iquetzalquaquauh*, “tiene sus cuernos de quetzal”, significativamente relevante esta curiosa valorización que se le da a las antenas pues también aparece la analogía a los cuernos en la descripción de las mariposas del libro XI del *Florentino*.

Itzpapalotl además de ser una insignia militar pudo haber designado un título jerárquico dentro del ámbito militar, convirtiéndose en un ‘nombre’ personal, en algunos casos las fuentes hablan de guerreros denominados Itzpapalotl: Torquemada relata brevemente un encuentro entre mexicas y tlaxcaltecas en las que se menciona a un guerrero con el nombre de la diosa chichimeca:

Salieronles al Camino, y tuvieron vna mui reñida Batalla, y murieron muchos, de ambas partes; pero de los Mexicanos hubo muchos mui valerosos, en especial Xiuhanocoztzin, Aymachocztzin, Itzpapalotl, y Atotocoztzin, y fueron presos de los Tlaxcaltecas, Tlakahuepantzin, y Ometochtli; y fue esta Guerra mui celebrada, por aver sido entre Gente tan valerosa, y averse hecho muchas, y mui buenas suertes, en ella (Torquemada, libro II, 1723: 227).

⁴⁴ “Or the obsidian butterfly with quetzal feathers and eyes of gold” (Dibble y Anderson, vol.IX 1963: 74).

⁴⁵ “The finely wrought obsidian butterfly was of quetzal feathers and gold; its teeth and claws were all of precious feathers; and it had quetzal feather horns” (Dibble y Anderson, vol.IX 1963: 34).

Estos guerreros llevan el nombre de una deidad propiamente femenina, quizá este rasgo sea una manera más de resaltar la cualidad feroz y agresiva de la diosa, representando tanto al guerrero masculino como femenino. En el libro XII del *Florentino* se menciona a la vez el nombre de un guerrero otomí de nombre *Itzpapalotzin*, quien vence valientemente a los españoles en una batalla, sin embargo, deja en duda si se trata de un nombre propio o un título bélico:

ie no ceppa qujvaltoaque in coiovevetzinatlan conchololtico ie no cuele contlaz in telpuchotomjtl Jtzpapatotzin in no onaquj tlaviztli nec q'ntoca iuhqujn çoqujtl qujmololoa vel qujntepeoato acaacalco njman ic iaque ic popolivito⁴⁶

Bolujeron otra vez los españoles tras los indios con coioeuetzin en el acequja: rebolujo un capitán mexicano que se llamaba Itzpapalotzin otomj hizo retraer a los españoles a los bergantines entonce censo la batalla (*Códice Florentino*, libro XII cap. 37 fol.71v).

El guerrero otomí muy probablemente llevaba la insignia de Itzpapalotl; Stresser-Pean (2012:123) comenta sobre los atavíos guerreros o *tlahuiztli*, que éstos pueden representar la zoomorfización del guerrero en el animal que lleva por atuendo (*cuauhtli*, *ocelotl*, *cuetlachtli*), adquiriendo sus características fieras y provocando el miedo en los enemigos. En este caso el guerrero otomí porta la insignia y es denominado como la diosa misma. La descripción de la batalla se resume en la destreza en el combate de éste guerrero quien metafóricamente revuelve a los españoles como si fueran lodo: *iuhquin zoquitl quimololoa*.

La animalización del guerrero ha sido estudiado en otras culturas, guerreros que se identifican con una bestia para exaltar el furor en la batalla; la fiereza animal ayuda al guerrero a convertir su fuerza en un arma para la batalla: “Otra merced a un don de metamorfosis, ora por una herencia monstruosa, el guerrero eminente posee una autentica naturaleza animal” (Dumezil, 2008:171). La identificación con seres divinos o fieras de la naturaleza es para adquirir protección y habilidades de los animales de los que toman forma, así como para infundir miedo al enemigo.

⁴⁶ Once more [the Spaniards] pursued coyoeuetzin and came making him jump into the wáter. And once again Itzpapalotzin, a young Otomi [warrior], threw them back. He had also assumed a device. Then he took after then; like a ball of mud he rolled them together. In truth, he went to battle with them in a boat. Then they departed. Thus were they undone (Dibble y Anderson, t.XIII 1955: 106).

g) *Chimalpapalotl*: el escudo de mariposa

La imagen del lepidóptero funge como uno de los principales símbolos de la heráldica guerrera mexicana, está presente en las divisas de guerra, forma parte de las recompensas de la batalla, adorna las mantas de los señores y altos guerreros, además de ser adorno de instrumentos relacionados con la guerra como el escudo y el *teponaztli* (fig.II.68).

Chimalli: escudo o rodela, capitanes y señores lo tenían recamado de plumas, hechos de otates sujetos de hilos de algodón, circulares, acompañados de diseños simbólico. Estandartes, pintorescos y simbólicos, elementos de indumentaria guerrera atados a la espalda, con tanta firmeza, que para quitárselos había que darles muerte en el combate (Macazaga, 1983: 14).

Además de la insignia militar que portaba el guerrero a su espalda, también podía llevar en su escudo alguna imagen que podría corresponder no únicamente a su rango, sino a otro tipo de división militar, casta, o hasta un nombre en particular.

El vínculo de la mariposa y la guerra se extiende al ámbito poético dentro de los *Cantares*, combinándose con el escudo como emblema militar. En el canto *xopanquicatl* el lepidóptero es parte del lugar donde nace “el agua florida de la guerra”:

Yaoxochiatlapan aya ye chimalpapalocalli manca huiya a oncan in tlacochtica quipoa contlatlaltica inteoaxochiamoxtlacuilo yn Moteucçomatzin a oncan in Mexico quipatlan tonacatiçatl ahuyayao ohuaya (*Cantares Mexicanos*, fol.61v, 2011: 1261).

En el agua florida de la guerra
está la casa de las mariposas del escudo.
Allá, con los dardos que lanza,
lee las pinturas de su libro del agua florida y divina
Motecuhzoma.
Alla en Mexico hace trueque
con la greda de nuestro cuerpo
(León Portilla, 2011: 903).

Chimalpapalocalli, la palabra en la que interviene la mariposa se compone por los sustantivos *chimalli* “escudo”, *papalotl* “mariposa” y *calli* “casa”, ‘la casa del escudo mariposa’ o ‘casa de las mariposas escudo’, lo que podría ser una referencia a una divisa de guerra, y a su vez al lugar donde se guardaban las armas guerreras; sin embargo, también podría tratarse de una metáfora de la guerra misma.

Un canto de guerra *yaocuicatl* aparecido en los *Cantares* refleja la aparición de la mariposa en la lírica nahua como referente constante en el ámbito bélico, en este caso el juego verbal mantiene la analogía entre el insecto y el escudo *chimalli*:

Toncohuii toncohuii tecpan oncoçahuaia xochitl ontzetzelihiu chimalli an papalotl man tlachichinaya moquahuixochiuh tonatimani a xelihui a xelihui a mochimallixochiuh ye ic ye chocan teuctli yan Quateotl ohuaya
(*Cantares Mexicanos*, fol.31v, 2011: 594)

Toncohuii, toncohuii, en los palacios
amarillecen las flores,
se esparcen los escudos,
las mariposas se extienden,
liban la miel de tus flores del águila.
Brillan,
se reparten, se reparten las flores de tu escudo,
por esto llora el señor Cuauhtéotl
(León Portilla, 2011: 515).

La mariposa como parte de la parafernalia guerrera aparece en diversas representaciones, tanto en códices como en cantos. Es descrita también en el *Florentino* por los informantes de Sahagún como parte de los aderezos de los señores en la guerra, especialmente como emblema de los escudos guerreros (Fig.II.66): *Chimalli teocujtlatica itixapo, teucujtlapapalotl ijtlic manj quetzalxopilli, coztic teucujtlaio, toçeoatl in jeoaio.*⁴⁷

de los aderezos que usaban los señores en la guerra:
Usavan otra manera de rodela hecha con plumas ricas, y el centro de ella era de oro, redondo, labrada en ella una mariposa.
(*Códice Florentino*, Libro VIII, cap.12, fol.20v)



Fig.II.66. *Xicochimalco*, mariposa en el centro de un escudo (*Códice Mendocino*, fol.13r).

⁴⁷ "The shield with a golden disc had a golden butterfly in the middle. [There was] a quetzal feather claw, with gold. The shirt [which belonged to this] was of yellow parrot feathers" (Dibble y Anderson, vol. IX 1959: 34).



Fig.II.67. *Chimalli* con el diseño de una mariposa con cabeza humana (*Códice Tepetlaoztoc*, fol.8r)

La mariposa aparecida en el *chimalli* del *Codice Tepetlaoztoc* (fig.II.67), tiene el diseño de la especie *Pterourus multicaudatus*, asociada comúnmente a Xochiquetzal; ésta mariposa también tiene una cabeza femenina y un tocado bifurcado que podría ser un reflejo visual de las antenas del insecto, porta en una mano un objeto emplumado (abanico), al igual que las mariposas con cabeza humana del *Códice Tepeucila*; el color dorado de la mariposa podría responder a un simbolismo relacionado con el sol y lo brillante y precioso, sin embargo, muchas mariposas nocturnas también son de colores blancos y amarillos, lo que dificulta saber la valencia correcta de sus representaciones estilísticas.

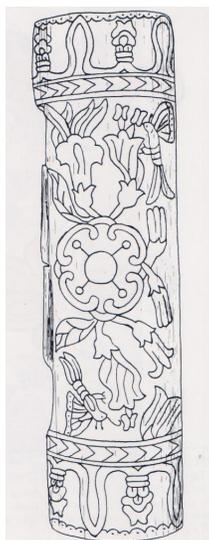


Fig.II.68. *Teponaztli* adornado de flores y mariposas, museo de Viena (Beutelspacher, 1989:81)

II.3 La mariposa y la flor en los *Cantares Mexicanos*

Los hábitos alimenticios de la mariposa han creado una relación inevitable entre este insecto y la flor. La mariposa se mueve atraída por la luz y el aroma; las mariposas diurnas por el olor de la flor y las nocturnas atraídas por el brillo de la llama. Esta triangulación entre la flor y el fuego genera el medio que se convertiría en el complejo semántico en el cual habita este insecto dentro del simbolismo mexicana, determinado íntimamente por su conducta alimenticia y su fototaxis, es decir, la atracción por la luz o el uso de estímulos luminosos para la orientación en el vuelo.

Durante el periodo Posclásico en Mesoamérica (900-1500 d.C. aprox.) se incrementó la representación de mariposas debido al ambiente bélico que permeaba en este periodo, ampliando con esto la variedad simbólica de lo que se ha designado como el complejo semántico "Flower World" (Hill, 1992).

Jane Hill (1992) plantea una lista de características que determinan el complejo semántico de la flor, entre las cuales tres parecen englobar la relación que tiene ésta con otros símbolos, como el fuego y el corazón, relacionados también íntimamente con la mariposa. Principalmente Hill (1992: 122) plantea el rol biológico de las flores como un aspecto que hace referencia a la vitalidad vegetal y por lo tanto a la fertilidad.

Existía un lenguaje de las flores entre los mexicas, determinado por su color y aroma (Hill, 1992: 123), en las descripciones del libro XI del *Florentino* sobre la mariposa, las diversas especies de lepidópteros son diferenciadas entre sí por el color y lo pintoresco de sus alas, la descripción se mantiene al margen de decir que su vida gira en torno a la flor, vínculo que se mantiene vivo en los *Cantares Mexicanos*.

La concreta relación que existe entre la mariposa y la flor no es algo que tenga que explicarse, basta una mirada para comprobar este hecho. Beyer (1965) también identifica la relación entre la flor y la mariposa, explicándolo como parte de un conocimiento empírico:

También para los antiguos mexicanos el concepto de mariposa estaba estrechamente asociado con el de flor, como fácilmente se puede comprobar. Pero esta asociación de ideas, seguramente, no se fundaba en la doctrina científica [...], sino en el empirismo, en la observación de la naturaleza: junto a las flores se ven las mariposas (Beyer, 1965: 465).

El vínculo entre la mariposa y la flor parece nacer de una observación 'obvia', no es una idea construida, sino que se genera por la experiencia y reflexión sobre un hecho natural. La flor es el contexto donde se mueve la mariposa trasladado como figura metafórica en los *Cantares*, además de volar también a ámbitos divinos adornando los atuendos de los dioses floridos como Xochiquetzal y Xochipilli-Macuilxochitl (Berlo, 1984: 109).

La relación alimenticia entre la mariposa y la flor estrecha vínculos con el dios de las flores Xochipilli, quien como se ha visto lleva la pintura facial *papaloxahualli*, esta relación se extiende a su vez con el mono, animal que representa el signo que rige esta deidad en el *tonalpohualli*. Su simbolismo trasciende al ámbito del deleite, el placer y la sexualidad y se extiende a su vez a la fertilidad vegetal, ya que el mono contribuye a la fertilización de los frutos por ser un dispersor de semillas (Echeverría García, 2015: 223). Echeverría (2015: 218) señala una serie de animales relacionados con el fuego y la sexualidad (el mono, el perro, el fuego, el tlacuache), entre los cuales podría sumarse la mariposa. Razón por la cual encontramos una escultura que presenta la combinación de ambos animales, el mono y la mariposa (Fig.II.69), ya que se mueven dentro de los mismos planos simbólicos.

La relación existente entre algunos animales fertilizadores con las flores, como abejas y mariposas (entre otros, colibríes y murciélagos) hacen que estos se muevan liminalmente entre lo vegetal y lo animal (Neumann, 2009: 262) y mantengan a su vez un estrecho simbolismo solar.



Fig.II.69. Escultura con la parte frontal de un mono y su parte trasera como mariposa, dos pares de alas y abdomen segmentado. Museo Etnográfico de Berlín.⁴⁸

La diversidad simbólica del complejo denominado como el ‘mundo de la flor’ o “Flower World” (Jane Hill, 1992: 123), así como su uso ritual y cotidiano en los pueblos mesoamericanos, ha llevado a designarlo como toda una categoría ideológica reflejada en diversas expresiones artísticas, repleta de coloridos simbolismos: “The Flower World is a chromatic spirit realm associated with the sun, ancestors, flowers, birds and brilliant objects such as gems, and is accessed through ritual, song and oratory” (Turner, 2016: 120).

⁴⁸ Agradezco a Jaime Echeverría por compartirme éstas fotografías.

Existen dos tipos de imaginario en torno al complejo semántico “Flower World”, uno característico del centro de México representado a partir de flores, joyas y mariposas, mientras que en la región Maya, este paraíso florido se particulariza por la presencia de quetzales, serpientes emplumadas y cacao (Turner, 2016: 121). Este complejo se expresa mediante ceremonias, música y cantos.

El complejo anuda en sí mismo principalmente dos tipos de percepciones: visual y olfativa; tomando en cuenta los llamativos colores de flores y mariposas, el carácter luminoso se traslada al ámbito ígneo. A su vez, los delicados aromas de la flor son fundamentales para la configuración del símbolo del lepidóptero. Dentro de este amplio complejo podría clasificarse todo lo que se mueve en el ámbito diurno-celeste: la mariposa, la flor y el fuego. Toma también connotaciones de deleite y placer al recurrir a la metáfora constante de la ‘mariposa libando la flor’, que remite a la sexualidad y fertilidad vegetal; la mariposa tiende a relacionarse además con el ámbito bélico en ciertos cantos particulares. Debido a la ambivalencia simbólica del lepidóptero, este insecto toma diversos significados en la lírica nahua pero todos ellos permean de cierta forma a lo largo de los *Cantares*.

El difrasismo que hace referencia a lo que se ha llamado “poesía” náhuatl es *in xochitl in cuicatl* “flor y canto”, por lo que no resulta extraño encontrar a la mariposa rondando entre las flores de los cantos. Hill (1992: 123) añade que la relación de la flor con el canto no sólo se deduce por la aparición constante entre sus líneas, sino por el mismo difrasismo con el que se le denomina a la “poesía”, concepto trabajado anteriormente por León Portilla (2011).

La mariposa aparece desde el primer folio de los *Cantares Mexicanos*, en el “comienzo de los cantos” (*cuicapeuhcayotl*); conjugándose con el símbolo de la flor, la voz poética pregunta a los habitantes del mundo florido (mariposas y colibríes), dónde recoger finas flores (cantos) para ofrecerlas a los príncipes y señores:

Ninoyolnonotza, campa nicuiz yectli auicaxochitl? Ac nictlatlanitz? Manoço yehuatl nictlatlani in quetzalhuitziltzin, in chalchihuitzitzicatzin, mamoco ye nictlatlani in çaquanpapalotl, ca yehuantin in machiz ommati campa cueponi: in yectli ahuiac xochitl (*Cantares Mexicanos*, fol.1r – párr.1).

Hablo con mi corazón,
Donde tomaré bellas, fragantes flores?
A quien se lo preguntaré?
Tal vez se lo pregunto al colibrí precioso,
Al colibrí color de jade?
Acaso he de preguntarle a la mariposa color de ave zacuan?
Porque de ellos es el saber,
conocen donde brotan las bellas,
las fragantes flores
(León Portilla, 2011: 13).

La aparición de las flores en la poética nahua responde a una concepción del deleite que ejercía el cantor con la palabra. En variadas ocasiones el mismo cantor (la voz poética) se identifica con la mariposa, y a su vez conjuga a la mariposa con la flor: *nixochipapalotl*, creando de esta manera un vínculo entre la imagen de la flor, el insecto y el canto:

Nicuicanitlan anixochipapalotl aya ninochiuhiaz teixpan a nipatlantiaz ayyahue a yhuan niyahuia nocuic noxochiuh haa (*Cantares Mexicanos*, fol.74v–párr.1548).

Yo cantor,
yo en mariposa florida
me convertiré frente a los demás,
me iré volando, me voy,
mi canto y mi flor.
(León Portilla, 2011: 1077).

En un “canto florido” (*xochicuicatl*) se habla del ‘cantor de flores’, conjuga la palabra *papalotl* (mariposa) con *cuicatl* (canto), equiparando a la mariposa y el canto en la misma imagen poética:

Aquin nehua nipatlantinemi yehuaya notlatlalia nixochincuican cuicapapalotl aya ma nellel quiça ma noyol quimati a ohuaya (*Cantares Mexicanos*, f.11v–párr.163).

¿Quién soy yo?. Ando volando,
Yo compongo algo, canto las flores,
las mariposas del canto,
Alégreme yo,
Que mi corazón lo sepa
(León Portilla, 2011: 135).

El aroma de las flores parece haber sido un tipo de metáfora para la inspiración de los cantos, el uso constante del vínculo entre la mariposa y la flor delata el placer que las palabras como los aromas ocasionan, sutiles ofrendas preciosas, “flowers for the ears” (Hill, 1992: 120). El lirismo de las palabras como deleite para el oído paralelo al acto de libar la flor por la mariposa; por ejemplo, una parte del llamado “canto florido” *xochicuicatl* evoca el aroma de las flores embriagantes que hacen ‘girar’ el corazón de la gente (*teyollomamalacachoa*):

Nohuian none’nemi nohuian nontla’tohua nicuicanitl huia, in quetzalizquixochitl ca ye ontzetzeliuhtoc xochiithualco yehua papalocalitec y yaoo ayahue ohuaya etcétera. Çan moch onpa ye huitz xochitl ycaca ayahue tecuecuepal xochitl in teyollomamalacachoa y, tzo yehuan ohuaye, conmoyauhtihuitze contzetzlotihuitze in xochitla malin xochipoyon ayiahue (*Cantares Mexicanos*, fol. 11v–párr. 159).

Por todas partes ando,
por todas partes hablo, yo cantor.
Olorosas flores preciosas
ya se esparcen en el patio florido,
allá en el interior de la casa de las mariposas.

Todos de allá vienen,
de donde se yerguen las flores,
las que hacen girar,
las que hacen dar vueltas al corazón.
Las vienen extendiendo,
esparcen guirnaldas de flores, flores aromáticas...
(León Portilla, 2011: 133).

El acto de libar la flor como metáfora del deleite es una de las principales cualidades presentes en la imagen del lepidóptero dentro de los *Cantares*. La acción del aroma de las flores sobre el corazón provoca el “giro” de este órgano produciendo una especie de locura o estado embriagante, fascinación que enloquecía mediante sutilezas como el perfume y el canto mismo.

La conducta alimenticia del lepidóptero plantea un complejo semántico relacionado con el deleite, por ser el aroma de la flor parte de los placeres que embriagan el corazón al igual que los cantos. La mariposa vuela entre las fragancias, el aroma establece un vínculo entre el mundo vegetal y la mariposa, este insecto se reconoce como una flor voladora dentro de la imagen poética del canto al conjugarse la flor y la mariposa en una sola palabra: *xochipapalotl* “mariposa florida”.

Xochinpapalotl tepan ahuia man tlachichina ya toxochiuh o tomacxochiuh y tencacehuazhuia tacaieuh o ic malintimani yhuan ahuiaxtimadclxxi huehuetitla o xonahuiaacan a ohuaya (*Cantares Mexicanos*, f.35v – párr.678).

La mariposa florida sobre la gente se alegra,
que libe de nuestras flores,
las flores en nuestras manos.
Nuestros abanicos, nuestras cañas de tabaco
están entrelazados y desprenden fragancias en el lugar de los atabales, alegraos.
(León Portilla, 2011: 465).

Ya se ha dicho que la mariposa pertenece a la categoría de las aves por concebirla ‘emplumada’ de colores, la mariposa aparece en los *Cantares* equiparada a las aves de plumaje precioso, en el siguiente canto se invierte la imagen simbólica y el ave adquiere la forma peculiar de alimentarse del insecto, el chupar la flor.

Titlupalizquixochitl aya ticueponticac in Mexico nican huiya motech tlachichina in quetzalianpapalotl a yn tlalticpac y motech tlachichina in quauhtli an tototlo in patlantinia ohuaya ohuaya (*Cantares Mexicanos*, fol. 22r – párr.385)

Tú, rojo izquixóchitl,
floreces aquí, en México,
a tu lado liba la bella mariposa en la tierra;
junto a ti liba el pájaro que cual águila vuela.
(León Portilla, 2011: 285)

Varios cantos mencionan el ‘lugar de las mariposas’ como un espacio peculiar, la reiterada referencia a la “casa de las mariposas” (*papalocalli*) plantea al lepidóptero como habitante del mundo de la flor. El cantor y la mariposa aparecen dentro del “patio florido” donde se yerguen las flores y el canto, donde se pintan los libros (¿códices?) y habitan los nobles y señores como Motecuhzoma.

Çan tiyaye’coc ye nican toncuica amoxtlaculohtihuitz huiya ycelteotl ye’huan Dios xochithuallimanica ohuaya. Timoxiuhquecholtzetzelo a Ypalnemoa a ohualacico in çaquanpapalotl calitic ayahue xochie’cacehuaztica conehcapedhuia in Moteucçomatzin çan can ye nican xochinpetlapan o ohuaya ohuaya (*Cantares Mexicanos*, fol.20r-párr. 327).

Has llegado, ya aquí cantas.
Viene pintando los libros el Dios único, Dios,
Donde está el patio florido.
Te remeces cual ave xiuhquechol,
Dador de la vida.
Ha llegado la mariposa color de ave zacuan
al interior de la casa;
con abanico florido da frescor a Motecuhzomatzin,
aquí en la estera de flores.
(León Portilla, 2011: 249).

La ‘casa de las mariposas’ y la ‘casa de las flores’ parece ser un difrasismo constante en la lírica de los *Cantares*, en un canto en honor a Motecuhzoma se describen estas ‘casas’ como el lugar de residencia del *tlahtoani*, la imagen de la mariposa se relaciona también con personajes principales. En estas casas suenan los atabales, es decir, la mariposa se identifica también con la música y el canto.

Xochintlacuilocali manicana ya xochipapalocalitiqui oncan ye mochan aya cuicatl ye tiyol tiMoteucçomatzin xochitl ticueponico in tlalticpacqui tonteahuiltico a ye huehuetitlan ye nican ohuaya ohuaya
Ixquich moquechol aya yxquich tiquinnechicohua oncan ye mochan a ya in papalotl y huitzitzilin a ontlachichina ya ma ahuilitinemi huehuetitlan ye nican ohuaya ohuaya (*Cantares Mexicanos*, fol.63r – párr: 1291,1292).

La casa de las pinturas floridas
está en alguna parte.
En el interior de la casa de las mariposas cual flores,
allá, es tu casa.
Como un canto viviste, tú, Motecuhzomatzin,
como una flor has venido a brotar en la tierra,
has venido a alegrar a la gente
en el lugar de los atabales, aquí.
A todos tus pájaros quéchol
a todos los reúnes allá, en tu casa.
La mariposa, el colibrí, liban, andan alegrándose
en el lugar de los atabales, aquí
(León Portilla, 2011: 921).

Toda esta imagen simbólica se entreteje alrededor de la región florida donde habitan príncipes y señores, llena de deleites divinos. La llamada ‘casa florida’ también se le denomina *papalocalitic* “dentro de la casa de las mariposas”, la cual se identifica a su vez con la casa de los libros. La casa de las mariposas y las flores se relaciona en los cantos con la casa de las “pinturas floridas”, las cuales podrían hacer referencia al lugar donde se guardaban los códices o en cualquier caso se hace preponderancia a un recinto sagrado.

papalocalitic y ye amoxcalitic ychan Dios y tlauhcalitic y oncan oncuica y heco a yehuan Santa Maria in mochipa ichpochtli tlaoc xiyacaquican a ylili ohuaya o (Cantares Mexicanos, fol.22r – párr: 381).

En la casa de las mariposas,
en la casa de los libros,
es la casa de Dios.
En la casa de la luz,
allí canta Santa María,
la siempre doncella.
Escuchad
(León Portilla, 2011: 281).

Del género llamado *xochicuicatl* “canto florido”, en este canto las mariposas habitan un espacio sagrado, es decir, provienen de un origen divino, del lugar de la inspiración donde nace el canto, los ‘libros’ y habita la divinidad. León Portilla destaca las interpolaciones cristianas como una manera de trasponer las antiguas tradiciones; sin embargo, resalta que la figura del lepidóptero esté aunada siempre a lo que podríamos llamar la casa de los dioses *Tamoanchan*. Otro canto florido (*xochicuicatl*) compara la casa de las mariposas *papalocalitic* con la casa de los libros *amoxcalitec*, dentro de la cual se ‘anuncia’ la guerra (*tiyaontlatoa*):

Ach ancan ixpanin ach ancan imatia nitlacato i noteouh ypalnemoa yehuan Dios y ayao amayiee etc. Xochitl yahualihuiya amoxcalitec y papalocalitec y tlalla ycuilihuiya moyahua mocuic moyahuaya motlatol çan cacahuantoc yin totatzin Ycelteotl Ypalnemoani ohuaya. Nepapan in moquechol papalotl papalocalitec y tiyaontlatoa y yatantalili o ayiahue huaya a ylili ohuayia iyaha ohuaya (Cantares Mexicanos, fol.34r – párr.644-645).

¿Ante quién, en el tiempo de quién vine a nacer,
mi dios, dador de la vida, dios?
Las flores hacen un cerco
en el interior de la casa de los libros,
en la casa de las mariposas,
se matiza la tierra;
se difunde tu canto,
se difunde tu palabra,
se oyen voces.
Nuestro padre, Dios único, Dador de la vida.
Variadas son tus aves quéchol, las mariposas,
en el interior de su casa anuncias la guerra (León Portilla, 2011: 443).

La casa de las mariposas podría ser una referencia directa a Tamoanchan. Una de las cualidades principales de Tamoanchan es la de ser una región florida, según el *Telleriano Remensis* (fol.19r), se le califica como *xuchitl ycacan* “en donde se yerguen las flores”; el simbolismo de la abundancia vegetal es parte de la característica de todo ‘paraíso’ divino, como una manera de hacer referencia a una tierra de cración y deleite: “Tamoanchan entonces es el lugar de donde procede toda la vida y toda la fertilidad” (Beyer, 1965: 41). Seler define brevemente el concepto de Tamoanchan como el lugar de los dioses, y lo divide en dos “locaciones” diferentes: “Tamoanchan o tamiyoan ichan (La casa del descenso, la casa del nacimiento) la morada de los dioses procreadores, que por regla es identificada con el místico occidente, pero también con el cielo más alto, donde viven los dioses de la creación” (Seler, 2016: 54).

Ya que el lepidóptero es un habitante obligado del paraíso florido es un animal que viene del lugar donde se yergue la flor y nacen los cantos preciosos, el lugar donde nace la inspiración divina: “otra mirada al paraíso de Tepantitla nos muestra los pájaros y mariposas deleitándose con las flores y el árbol florido. Dice el cantor ‘de en medio de floridas mariposas es donde nace el canto’...” (Heyden, 1983: 86). Heyden (1983) en su trabajo sobre la flora del México prehispánico retoma el famoso árbol florido y lo vincula con la mariposa, reforzando la idea del origen de las mariposas en la región florida de Tamoanchan, lugar de los ancestros y de los dioses, es posible que este sea el motivo y tema principal del canto cuando se hace referencia a la “casa de las mariposas”.

En un canto florido (*xochicuicatl*) el cantor se declara proveniente de la ‘casa de las mariposas’ donde él mismo canta. La voz poética compara el color de las flores con pinturas y realiza una analogía con el corazón:

Quetzalpapalcalco ompa ye nihuitz aya on ye mitomamcclxvii ye nocuic ahuyaya onhuiya nepapan xochitl yn nepapan tlacuilolli y ye noyol nicuicanitl aya on ye nictoma ye nocuic ohuaya ohaya (*Cantares Mexicanos*, fol.64v – párr.1330).

En la casa de las mariposas preciosas, de allí yo vengo.

Ya se desata mi canto.

Variadas flores, variadas pinturas son mi corazón.

Yo cantor, ya desato mi canto

(León Portilla, 2011: 947).

El canto *xopanquicatl* “canto de primavera” (*Cantares Mexicanos*, fol.52v – párr.1039) antes de ser un canto de “verdor” éste canto “es una mezcla de composición con tonos distintos con variadas interpolaciones cristianas” (León Portilla, 2011: 1210). León Portilla resalta además que la casa de las mariposas floridas (*xochinpapalocalli*) es a su vez la casa donde se guardan los cantos que son preciosas pinturas de jade (*chalchiuhtlacuilolli*).

En el canto *atequilizcuicatl* “canto de riego” se menciona que la casa del “Papa” o sacerdote principal está pintada con mariposas doradas; conviene destacar aquí la aparición de la mariposa en los denominados lugares sagrados traslapados a través de un sincretismo originado por el brusco contacto de dos culturas:

Ach in onca ye ichan çan yehuayan Papa ya teocuitlapapaloycuiliuhtimani a ontotonaticac ohuaya ohuaya (*Cantares Mexicanos*, fol.58v – párr.1187).

Parece que su casa,
de sólo él, el Papa,
está pintada con color de mariposas doradas,
está dando destellos
(León Portilla, 2011: 863).

La lírica nahua mezcla la imagen de la mariposa y la flor con otros elementos como el corazón y el canto, enriqueciendo este complejo simbólico con un énfasis en el deleite y los espacios sagrados, haciendo del insecto un habitante que se mueve fácilmente entre el mundo divino y el humano, el vegetal y el animal, por lo tanto lo podríamos entender como un ser liminar. Esta conjugación se repite en los códices, ya que encontramos a la mariposa representada frecuentemente junto a flores (fig.II.70).



Fig.II.70. Personaje femenino con el nombre calendárico 12-Flor porta un bastón de mariposa frente a un cerro de cuya abertura surge una flor blanca
(*Códice Zouche-Nuttall*, lám.33)

II.3.1 El cromatismo simbólico de la mariposa

Tanto cantares como conjuros utilizan el cromatismo de las flores para embellecerse. Este mismo principio rige para la mariposa, el color de sus alas recrea todo un complejo simbólico establecido mediante lo llamativo de sus colores, el brillo y la iridiscencia, paralelo al fuego por la luz que irradia y análogo a lo 'precioso' de piedras y conchas (Hill, 1992: 118), este cromatismo simbólico es parte esencial del pensamiento religioso mesoamericano. La autora Jane Hill (1992: 117) toma el color de las flores como una apertura a una multitud de significados, a su vez, el cromatismo simbólico no está alejado del variado colorido con el que se presenta la mariposa ante el hombre (Fig.II.71).

Dentro de los *Cantares* predominan los colores brillantes para la descripción de la mariposa, principalmente el rojo y el dorado, lo que podría indicar que se trata de especies diurnas debido a la constante alusión a las flores, sin embargo, muchas especies nocturnas también presentan esta variedad cromática.

Yn ma on nahahuialo ticcahua o antecpilhuan i yn ma hualnequetzalo yn ma ya oncenpantihua tictlatlauhtizque Ycelteotl y çanio y ye onca ytloc ynahuaque ao ceceliztoqui a yn iye xochitl oncan toconhuitequizque in tecoçauhtic xochipapalotl ohaye ho aya yeha (*Cantares Mexicanos*, fol.48r – párr.935).

Rogaremos al Dios único,
allá al lado de quien
está cerca y junto
está brotando la flor;
¿allá dañaremos
a la mariposa florida de color amarillo?
(León Portilla, 2011: 701).

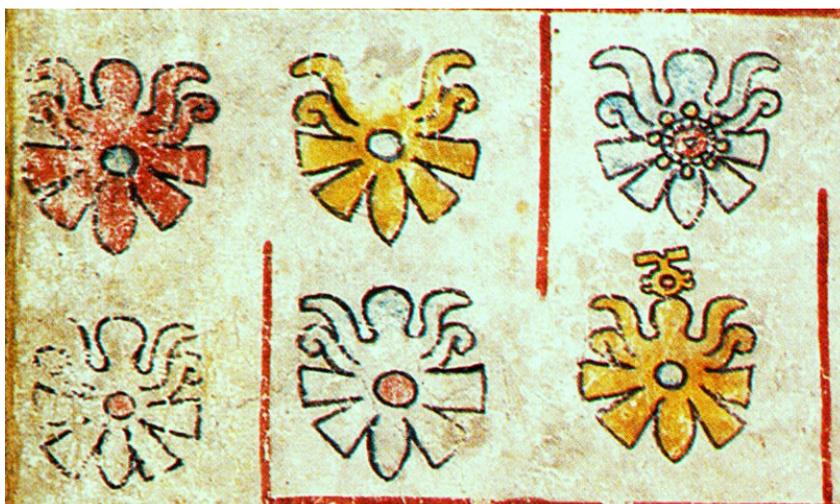


Fig.II.71. Mariposas de múltiples colores (rojo, amarillo, azul y blanco) una de ellas porta un chalchihuite en su centro (*Códice Becker*, lám.8)

En un canto denominado *michicuicatl* “canto de los peces” en los *Cantares* (fol.45r – párr.871), se describe a un pez pintado como mariposa dorada que liba de un maguey amarillo: *teocuitlapapalotlacuilomichin tontlachichina ya ye coçametl*; mientras que en otro canto aparecido dentro de los *Cantares Mexicanos* se vuelve a comparar a la mariposa con un libro de ‘pinturas’, ambos abren sus alas/hojas donde se plasma el color, el cual toma diferentes significados, como la sangre en el caso del color rojo y morado, así como blanco y amarillo para el fuego y el oro.

Timoquetzalyyectia toncuiya teixpan timoquetzaya amoxtli mahtlapalan ticçocohuaya tixiuhcoyolinpapalotl y ya pelesitente çan toncuicatinemi intlacuilopani çan timotzetzeloa ya tlapalcamopalcamil cecelia moyool yyançaya yectli yamocuic tectliya moxochiya toztlapalhuicontican ytlan tonnenemi tonquiquiztinemiton quiquiztinemi quetzal acaxochiatitla tontlatlatoayan tlapalcamopalcamil (*Cantares Mexicanos*, fol.47r-párr.918)

Con primor te atavías,
cantas,
frente a la gente te yergues,
cual libros de pinturas,
tus alas extiendes,
tú, mariposa,
cascabel precioso, presidente.
Andas cantando en el agua de las pinturas,
sólo te agitas,
con colores rojo y morado
tu corazón se rejuvenece.
Es bello tu canto,
son bellas tus flores,
están subiendo con bellos colores,
a su lado andas, sales,
en las aguas floridas de carrizos precisos,
tú parloteas,
con colores rojo y morado
tu corazón se rejuvenece.
(León Portilla 2011: 687).

Los diversos colores de la mariposa acarrear a su vez diversos significados simbólicos, ya que no es lo mismo una mariposa blanca comparada con una especie nocturna, de colores más opacos en algunos casos. El tema que se exalta generalmente en los cantos está inclinado a la luz o lo brillante como parte del juego de colores de la mariposa, inclusive en otras culturas de Norteamérica (Hill, 1992: 118).

La mariposa también aparece en algunos de los conjuros recopilados por Ruiz de Alarcón en el siglo XVII, resalta la descripción del color de la mariposa como parte sustancial de su sentido simbólico, adquiriendo connotaciones tanto bellas como terribles; dentro de los conjuros los colores que describen a la mariposa cambian radicalmente en comparación con los *Cantares* modificando el símbolo del lepidóptero, convirtiendo a la mariposa en una entidad causante de enfermedades y dolores, así como características aciagas.

Dominique Raby (2006) plantea todo un esquema en torno al significado de los colores como parte esencial en la interpretación de los conjuros, su repetición constante, función mágica y simbolismo propio. Raby describe a la mariposa como una entidad dual que mantiene una ambigüedad de carácter sexual, pues los colores corresponden a una mezcla de atributos femeninos y masculinos.

La mariposa aparece siempre en los conjuros con una connotación funesta, como una entidad no maligna pero de carácter nefasto. Antes del conjuro para encontrar panales y colmenas se evocan “los impedimentos y estorbos” (Ruiz de Alarcón, 1892: 161), el especialista ritual pide a mariposas (blancas y amarillas), arañas y lagartijas que no dificulten la tarea o que no exista algún otro que impida su deseo.

Ea, apartaos y no me seays estoruo, arañas blancas escura y amarilla: ni vosotras, palomillas blancas, pardas ni amarillas, no me seays estoruo, lagartijas blancas, pardas ni amarillas, no aya cosa que me encubra o tape a mis tíos, los que viuen en compañía y habitan en alto.

Tía ximehuacan, yztac tocatl, yayahuic tocatl, cogçahuic tocatl; iztac pápálotl, coçahuic pápálotl; yztac cuetzpalli, yayahuic cuetzpalli, coça huic cuetzpalli; ma ayac quimmianti; ma ayac quintlapacho yn motlátlahuan yn tollantzinca, yn cocalpan chanéque (Ruiz de Alarcón, 1892:161).

En este caso, según Dominique Raby (2006), los colores amarillo (masculino) y blanco (femenino), se convierten en la combinación simbólica que cifra una ambivalencia sexual, tales colores corresponderían a un lepidóptero de hábitos diurnos (sin descartar algunas especies nocturnas de mariposas). El uso de los adjetivos dentro del conjuro plantea un juego de fuerzas: el ‘género’ de los colores designa al color blanco como femenino, el amarillo como masculino y el verde como neutro (a pesar de que el nahuatl es una lengua sin géneros de carácter sexual): “es raro encontrar el color blanco entre los antagonistas, sin embargo en la mariposa lo vemos como tal aunado a otros colores con características más nocivas” (Raby, 2006:304).

La autora resalta la equivalencia dinámica en el juego de colores masculinos y femeninos, quedando ambigua la perspectiva sexual asignada a la mariposa; aclara además que cada color responde a un sistema simbólico propio que no depende únicamente del fenómeno natural. En el caso de la mariposa, el uso de los colores que la describen relata una connotación más cercana a un simbolismo funesto que a la descripción de una especie de lepidóptero en particular.

los nahuas, usaban por una parte, una nomenclatura descriptiva de los colores, con una infinidad de términos ligados a elementos del medio ambiente, y por otra de un sistema metafórico y simbólico, constituido de cinco matices fundamentales: blanco, amarillo, rojo, verde-azul, y oscuro (azul marino, pardo-negro)[...] En la mayoría de los casos, el color es atribuido metafóricamente por una característica física del elemento: blanco para la sal, amarillo para el fuego... (Raby, 2006: 301).

Dentro de la clasificación de las entidades que se mencionan en los conjuros, la mariposa aparece como una entidad no individualizada, y éstas hacen referencia normalmente a enfermedades. Entre las entidades antagonistas no individualizadas que Raby (2006: 304) resalta como causantes de las enfermedades, los colores amarillo *cozahuic* y blanco *iztac* se relacionan con los males del corazón, el pecho y el alma, mientras que el verde *xoxoahuic* y el azul oscuro *yayauhqui* apuntan más hacia el cansancio y el dolor propiamente. Estos tres colores con los que se describe a la mariposa en el *Tratado de las supersticiones* responden a la clara referencia de una enfermedad o de un mal nocivo para el conjurador.

Algunos insectos eran vistos como portadores de encantos y hechizos, entre ellos pudo haber estado la mariposa como causante de males y dolores; a pesar de que Durán no hace referencia a la mariposa entre sus ejemplos, menciona los medios y encantos de los que se vale la hermana de Huitzilopochtli para ejercer el poder, es decir, el uso de la magia, mediante animales ponzoñosos y perjudiciales (Durán, 1867: 22).

El uso de la imagen del lepidóptero en los conjuros podría tomarse como un ejemplo del llamado efecto apotropaico, el cual hace referencia a palabras formulaicas, objetos sagrados como talismanes o piedras y actos rituales, cuya principal función es ‘alejar’ el mal, rechazando de esta manera maldiciones o malos espíritus que pudieran afectar de alguna forma a una persona, animal o residencia.

La diferencia diurno/nocturno de los lepidópteros pudo haber sido esencial para acentuar la división dual del cosmos; a su vez, los significados de la mariposa toman connotaciones distintas dependiendo del color de la mariposa: colores brillantes para las diurnas y opacos en las nocturnas en algunos casos:

Ya sea a manera de mariposa de obsidiana, criatura nocturna que anuncia muerte y está cargada de malos augurios, vinculada al lado oscuro y frío del cosmos, o bien como el insecto volador del ambiente florido, luminoso y fértil [...] los lepidópteros están en los dos extremos del ciclo temporal: la muerte y la vida (Valverde Valdés y Ojeda Capela, 2017: 367).

La mariposa abarca en su imagen polos opuestos de un mismo ciclo simbólico: vida-muerte; a esto podría sumársele el hecho de que es un insecto que pasa de un estado ‘telúrico’ hacia uno ‘celeste’, al arrastrarse en su etapa larvaria y después alcanzar el vuelo en su forma adulta: “Tal vez una de las imágenes más claras del proceso de renovación que se da en el ciclo muerte y renacimiento sea la metamorfosis de las mariposas, sin lugar a dudas concebida como una mutación que entraba en el orden de lo sagrado (Valverde Valdés y Ojeda Capela, 2017: 369).

Por otro lado, las mariposas clasificadas por Sahagún responden en su mayoría al color de sus alas, de esta manera tenemos a las mariposas nocturnas con una connotación de temor con respecto a sus apariciones, en las que algunos pueblos todavía las consideran como mensajeras de la muerte o como una entidad anímica, mientras que las coloridas mariposas diurnas también comparten la característica de representar la entidad anímica de guerreros, es decir, poseen connotaciones positivas con respecto a las mariposas nocturnas.

El color en la fórmula mágica de los conjuros del *Tratado* utiliza un simbolismo propio, apartado a su vez del colorido lenguaje de los *Cantares*; estas dos diferentes características vinculadas a la mariposa por el cromatismo representan una imagen simbólica bastante apartada de la descripción utilizada por los informantes de Sahagún para la clasificación de las diferentes especies de lepidópteros, basados principalmente en lo pintoresco de sus alas.

Otro peculiar juego cromático del lepidóptero aparece en el *Códice Vindobonensis*, tres mariposas 'bicolor' (azul-rojo), esta combinación de colores también se presenta en el símbolo *ollin* (movimiento) y en el símbolo de las encrucijadas (*omaxac*), representando una oposición de fuerzas mediante dos colores primarios contrarios: el rojo y el azul (Fig.II.72).

En la descripción de la fiesta en honor al Sol (cuyo nombre calendárico es *Nauhollin* "4-Movimiento") hecha por Durán, nota la similitud iconográfica entre *ollin* y la mariposa, expresando una relación implícita entre ambos símbolos: "Nonbrauan ellos los días de su mes con aquellas figuras entre las cuales figuras estaua ollín a manera de una mariposa..." (Durán, 1880: 156). Kendall (1992: 116) identifica una notable relación entre la representación de la mariposa con el glifo del movimiento *ollin*, por sus cuatro alas y un círculo en el centro, similitudes que son producto de una convergencia simbólica: el movimiento constante del lepidóptero y el acto de libar la flor de la misma manera que el sol bebe la sangre ofrendada en sacrificio, perpetuando de esta manera su movimiento.

Seler ha propuesto ver en la relación del signo *ollin* y el lepidóptero una manera de simbolizar el vuelo azaroso de la mariposa y su constante revoloteo, mientras que el movimiento del lepidóptero puede estar también vinculado al movimiento del sol: "Las mariposas simbolizaban también el movimiento del Sol, como probablemente lo muestra la imagen estilizada del lepidóptero en la representación de *ollin* movimiento" (Valverde Valdés y Ojeda Capela, 2017: 365).

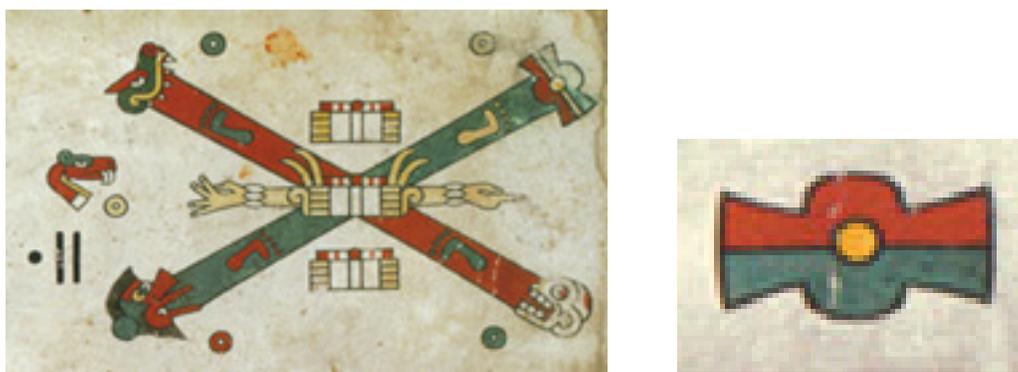


Fig.II.72. Encrucijada (*Códice Fejérváry Mayer*, lám.43) y *ollin* (*Códice Laud*, lám.15)

El *Códice Vindobonensis* (figs.II.73-74) plasma mariposas en posición descendente libando una flor. Presentan la peculiaridad de tener un diseño muy parecido al signo *ollin* “movimiento” que expresa la idea cinética por medio de la conjunción de dos fuerzas contrarias, exquisitamente plasmada mediante el uso de dos colores visualmente opuestos (azul y rojo).

Las mariposas bicolor del *Vindobonensis* acompañan siempre a una pareja ‘bajo las sábanas’, relacionando la dualidad en un solo ser con la comunión de los contrarios durante el acto sexual. Mikulska explica esta imagen expuesta en otros códices, entre ellos aquellos que representan la primera de las treceenas del *tonalpohualli* (*ce cipactli*), para simbolizar el comienzo del calendario y principio de la vida se plasma una pareja debajo de una manta preciosa como signo de sexualidad: “la idea del origen de la vida (y del calendario) marcada por la pareja copulando queda reforzada por la imagen de la cobija pintada como si fuera una olla preciosa de turquesa o de chalchihuite, contenedora de las semillas divinas” (Mikulska, 2010: 136).

Planteando aquí al azar como una posibilidad, me gustaría mencionar una extraña condición de algunos artrópodos, una mutación que concibe a un sólo ser con características de ambos sexos: el *gynandromorfismo*; consiste en un individuo de un género específico que presenta las características de ambos sexos, es decir, una mariposa en cuyas alas están presentes por un lado el detalle y diseño propios del macho, mientras que del lado opuesto está pintada a la manera del sexo contrario de la especie en cuestión, un sólo ser posee al mismo tiempo características masculinas y femeninas bajo la estética de una simetría bilateral.

El escritor y lepidopterólogo Vladimir Nabokov, describe una mariposa de éste tipo en un libro autobiográfico: “a precious gynandromorph, left side male, right side female, whose abdomen could not be traced and whose wings had come off, was lost forever...” (Nabokov, 1966:127). No resultaría extraño que la profunda observación de la naturaleza haya llevado a los antiguos mesoamericanos a representar el símbolo de la dualidad por medio de la imagen de la mariposa, configurando con esto el signo dentro de los códices.

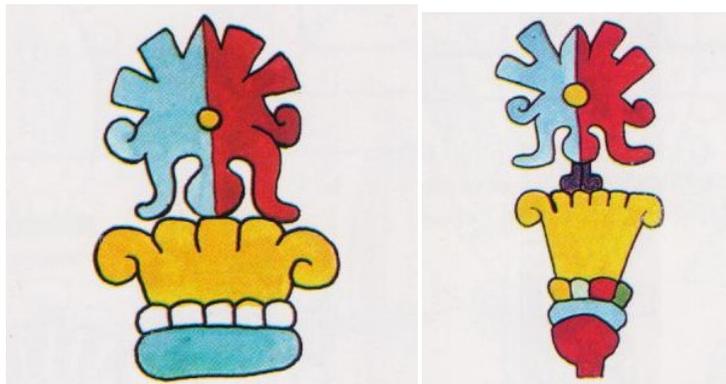


Fig.II.73. Las mariposas bicolor del *Vindobonensis* aparecen de cabeza, esta posición ha sido interpretada como “descendente” en el acto de libar la flor (Beutelspacher, 1989: 85)

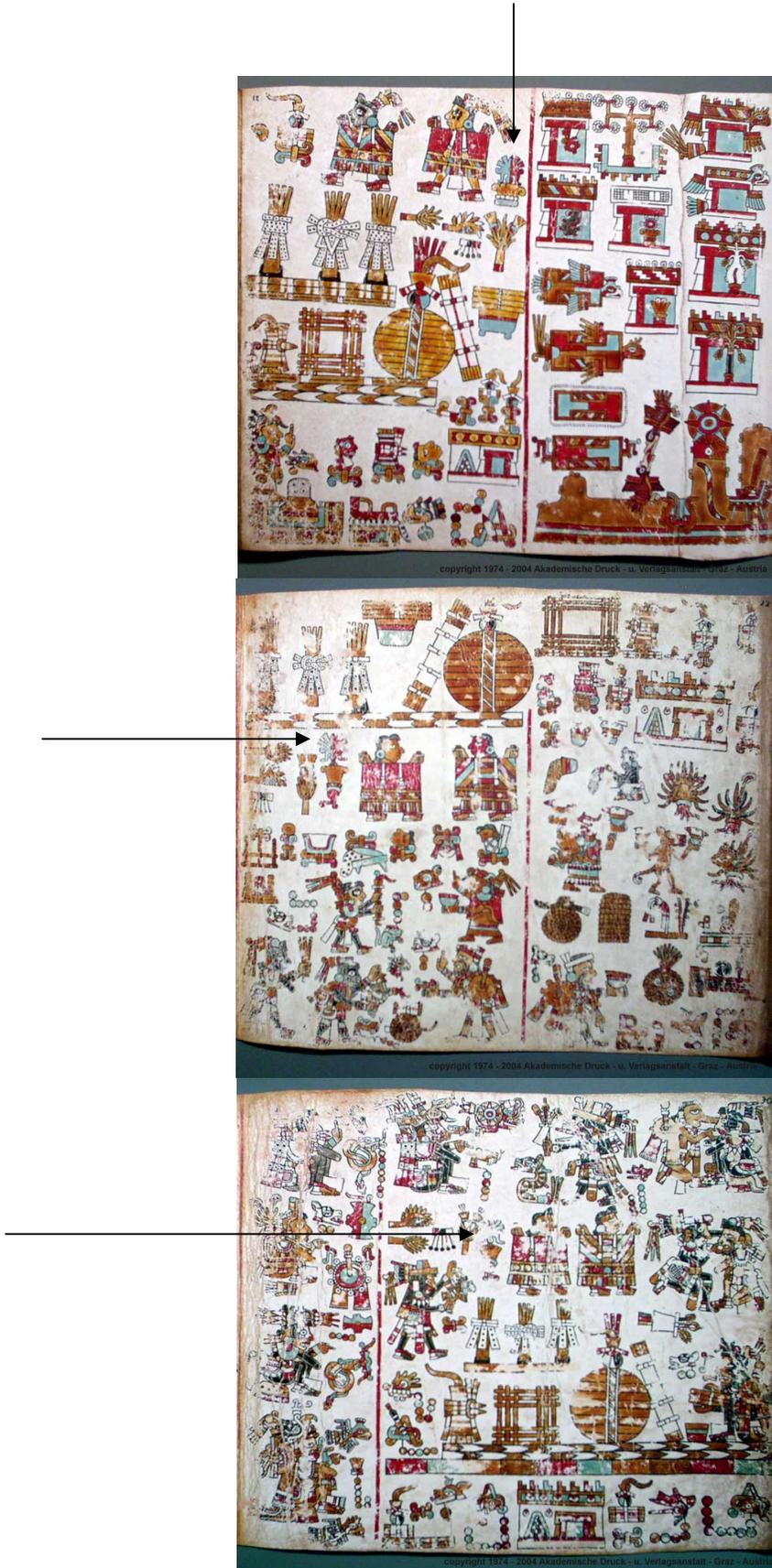


Fig.II.74. Mariposas bicolor (*Códice Vindobonensis*, láms.17, 22, 30)

II.3.2 La mariposa como marcador liminar

Como se ha dicho anteriormente la conjugación de la flor y la mariposa recrea una polivalencia de significados, la combinación de estos elementos habla de una concordancia simbólica que cambia dependiendo del contexto, uno de ellos responde a la idea de 'regeneración vegetal' basada en los ciclos estacionales.

La idea de regeneración pudo haber sido reforzada no sólo mediante el proceso de la metamorfosis que implica el fenómeno del cambio, principalmente pudo haberse enriquecido ésta idea con el surgimiento de las primeras flores y la aparición de diversas especies de mariposas a lo largo del año; este hecho podría contrastarse a su vez con la aparición de especies migratorias de lepidópteros durante el invierno.

La aparición de la mariposa en diferentes estaciones del año hace de éste insecto un marcador liminar, su aparición anuncia el cambio por venir, la metamorfosis de la naturaleza, coincidiendo con eventos culturales: la aparición de las primeras flores y mariposas con la temporada de lluvias y la llegada de lepidópteros migratorios al centro de México y la celebración del día de muertos.

La aparición de la mariposa en ciertas épocas del año pudo haber sido vista como una marca estacional presente en los cambios de clima, con la llegada de la primavera y la temporada invernal, cuando varias especies de lepidópteros migratorias se refugian en tierras más cálidas: "La biología que trata de las manifestaciones de la vida, nos ha demostrado que la evolución de los lepidópteros va paralelamente con el desarrollo de los vegetales que poseen flores (fanerógamos). Sin flores no hay mariposas y viceversa" (Beyer, 1965: 465).

Tanto el regreso de las flores como la aparición de la mariposa durante diferentes estaciones del año formularon juntos la idea de una transformación cíclica regenerativa. Acontecimientos naturales como los ciclos estacionales, pudieron haber encontrado su símbolo en estos insectos, al igual que otros eventos naturales:

En estos ciclos recurrentes de la naturaleza también se encuentran la aparición y reaparición de algunos astros, acontecimientos naturales que han sido interpretados como su muerte y renacimiento, entre ellas están, por ejemplo, el sol, la luna, venus y las pléyades (Limón Olvera, 2001: 60).

El ciclo vital del lepidóptero está estrechamente relacionado a los complejos procesos climáticos del ambiente que la rodea. La peculiar biología de la mariposa configura su imagen en la cosmovisión mesoamericana, encierra en sí misma múltiples sentidos ligados al tema de la fertilidad vegetal: "Los mayas por ejemplo, aun hoy, consideran que la presencia o ausencia de estos insectos determinan los terrenos aptos para el cultivo, la época propicia para la siembra y para la cosecha, así como para las festividades rituales" (Valverde Valdés y Ojeda Capela, 2017: 356).

La mariposa pudo haber sido una de las señales propicias para el inicio del periodo de siembra, ya que su ciclo vital está íntimamente relacionado con la vegetación, generando la idea de metamorfosis sobre el renacer de la naturaleza. Catherine Berlo (1984: 109) menciona que dentro del sistema tradicional de siembra mesoamericano de roza y quema, el simbolismo de la mariposa es una metáfora concreta de los poderes naturales de la transformación, manifestada en la relación que tiene este insecto con el fuego. La autora explica la relación entre el fuego y la mariposa debido a que ambos simbolizan en diversa medida la idea de la 'transformación', un cambio constante que encaja con la idea cíclica de la naturaleza. La autora (Berlo, 1984: 65) plantea la hipótesis acerca de la migración monarca como un hecho simbólico, en el que la llegada en masa de estos insectos pudo haber influido en la idea del retorno de las almas de los guerreros muertos.

La mariposa es un marcador liminar entre la estación 'húmeda' y la estación 'seca' por su aparición y llegada anunciando la estación invernal y el regreso de la primavera. La mariposa preludia y simboliza una transformación, la ausencia y desaparición del insecto es señal de los ciclos naturales a los que están sujetos tanto hombres como animales debido a los factores ambientales.

Por otro lado, López Austin (2015) recupera de Gossen⁴⁹ un relato tzotzil donde las diferentes especies de mariposas determinan de cierta manera el cambio específico de las estaciones. Los colores de la mariposa adquieren un sentido particular y su momento de aparición durante el año marcan una temporalidad, revalorizando el paisaje y las tonalidades que éste adquiere, así como los animales que lo habitan:

Como a Nuestro Padre le sobraban muchos pedazos de papel, los cortó en trozos pequeños y los echó a volar, desparramándolos por todo el mundo. Así se crearon las mariposas.

Cuando aparecen muchas mariposas es señal de hambruna.

Primero llegan las de color pardo, en agosto; en septiembre aparecen las verdes.

Cuando Nuestro Padre creó a las mariposas, les dio un alma.

En septiembre, cuando se van las mariposas pardas, vuelven las verdes. Éstas también se alejan, y al siguiente agosto vuelven a aparecer las pardas.

No todas logran retornar, pues muchas mueren, así como hay muchas personas que van a morir (López Austin y Luis Millones, 2015: 163).

Al igual que el relato tzotzil sobre la creación de las mariposas a través del papel, curiosamente también en los *Cantares Mexicanos* se utiliza una metáfora que vincula el papel y la mariposa (*topapalomatl*), posiblemente por su vuelo azaroso:

Ma xihuallacan ticcahuane yn man toconteocuitlaamatlayehuaca yn topapalomatl ic tellel onquiçaz ohuao aye (*Cantares Mexicanos*, fol.47r – párr.905)

Venid, hermanos pequeños,

pidamos papeles preciosos,

nuestro papel mariposa,

con él se disparará nuestra tristeza (León Portilla 2011: 679).

⁴⁹ *Los chamulas en el mundo del Sol*, México: Instituto Nacional Indigenista, 1979:393.

Los estudios etnográficos podrían ayudar a determinar qué significados simbólicos entorno a la mariposa aún permanecen en la memoria de los pueblos. Actualmente la mariposa persiste como entidad anímica, familiar o extraña, vagando alrededor de la casa en ciertos días del año: un estudio etnográfico realizado en Santa Cruz Nundaco en la Mixteca Alta (fig.II.75) describe ciertos detalles en la conducta migratoria de la mariposa que las vincula con el carácter de los difuntos:

Los pobladores mencionan que los insectos llegan en las últimas “dos semanas de octubre y se marchan el día de 2 de noviembre”. Debido a esta coincidencia entre la migración de las mariposas y la celebración de los muertos, los pobladores (ancianos) consideran que estos animales son las almas de los muertos. Así la gente de Nundaco relaciona la celebración del día de muertos con la migración de *tikuvaa* (mariposas) a su *ñuu* o territorio; esto es porque las *tikuvaa* son parte del paisaje del día de muertos y de acuerdo a la creencia “tienen fuertes lazos parentales con los mixtecos en esa época” (Feria Pérez, 2011:93).

A pesar del paso del tiempo la mariposa como símbolo del alma de los muertos es uno de los significados que aún pueden rastrearse como un posible rasgo prehispánico que mantiene viva la idea del insecto como entidad anímica.



Fig.II.75. *Rothschildia orizaba* en la localidad de Santa Cruz Nundaco, Oaxaca.⁵⁰

⁵⁰ Fotografía de Carlos Raúl Feria Pérez

II.4 La transformación: la mutabilidad del fuego y la metamorfosis del lepidóptero

La transformación encuentra en el fuego y la mariposa un par ejemplar perfecto para su representación. Ambos, tanto el elemento como el insecto simbolizan el fenómeno del cambio: el fuego como principal elemento 'transmutador' y la mariposa como ser en constante metamorfosis:

How infinitely vast is the realm evoked by the word transformation; it embraces every change, every strengthening and slackening, every broadening and narrowing, every development, every change of attitude, and every conversion. Every sickness and every recovery are related to the term transformation; the reorientation of consciousness and the mystical loss of consciousness in ecstasy are a transformation (Neumann, 1959: 150).

La transformación se toma aquí como el proceso, evento o acto de pasar de un estado a otro, representada metonímicamente con la imagen transfigurativa de la mariposa, mientras que el fuego es el elemento transformador por excelencia: "es preferible retornar a la idea del fuego como elemento transformador de todo lo existente, el que puede romper la barrera entre el mundo habitado por el hombre y los sitios en los que moran los dioses" (López Austin, 2004: 370). Por otro lado, Seler opina que gran parte del simbolismo que vincula a la mariposa con el fuego se justifica por el vuelo azaroso de la mariposa, similar al movimiento de las llamas: "La mariposa, la que revolotea, era para ellos una representación del fuego y, como tal, también entra en un símbolo, en el que se conjugan las imágenes del agua y del fuego que era para los mexicas, verbal o gráficamente la expresión de la guerra" (Seler, 2008: 299).

Tanto Seler como Beyer ven en el revoloteo azaroso del lepidóptero una justificación más para imaginarla como una flama en continuo movimiento o chispa impredecible; esta idea se refuerza por ser la mariposa parte del atavío de los dioses de naturaleza 'ígnea o solar'.

Probablemente la inquietud de la mariposa fue lo que indujo a los mexicas a tomarla como símbolo de la flama. Como representación de ella se convierte entonces la mariposa en el nahualli para el disfraz de Xiuhtecuhtli y de Chantico, ambas deidades del fuego, y de los dioses solares Xochipilli y Piltzintecuhtli que la tienen pintada rodeando la boca. En el *Códice Borbónico* la mariposa se señala como el animal del dios del maíz rojo, que como lo comprueba su color, personifica el verano como la temporalidad del sol, en vista que el rojo era el color solar entre los antiguos mexicanos (Beyer, 1965: 497).

Beyer a su vez propone que la mariposa cuando es pintada con azul, este color representa el centro del fuego; el autor resalta que las representaciones de animales como la mariposa comunican ideas o ‘teorías’ mediante su imagen:

[...] es indudable que no pueden interpretarse como especies zoológicas el *xiuhcoatl* [...], así como tampoco la mariposa de fuego o el cocodrilo sin mandíbula inferior. Se trata de animales fabulosos, imposibilidades de la naturaleza, y más bien de formas creadas artificiosamente por la fantasía que expresan ciertas ideas y teorías pictóricamente (Beyer, 1965: 505).

Como se dijo en un principio, el fuego y la mariposa mantienen un símbolo en común: ambos encarnan la idea de la transformación, es por eso que su imagen muchas veces se conjuga en la poética de los *Cantares Mexicanos*; por ejemplo, en el canto *tohcococucatl* “canto de conejos y tórtolas” se utiliza la expresión *xiuhpapalotl* o “mariposa de fuego” entre sus versos, imagen con la cual se identifica el cantor:

Çan ye xochincuicatl topan moteca o xiuhpapalotl ye nipatlantia xochitl yao quihuinti ye noyollo quetzal ye xochitl cuepontimani a ymapan ye nonemi noxochinahuala (*Cantares Mexicanos*, fol.78r – párr.1620).

Sólo el canto florido
sobre nosotros se tiende,
yo vuelo, mariposa color de fuego.
Flores embriagan mi corazón.
La bella flor
está brotando.
Vivo en las manos de mi nahual florido.
(León Portilla, 2011: 1121).

La imagen del fuego y la mariposa también se conjugan visualmente, Alcina Franch (1995:36) estudia la relación iconográfica entre la mariposa y el fuego. Explica la forma de la mariposa como una ‘suplantación semántica’ de las llamas a lo largo de la *xiuhcoatl* de la llamada “piedra de sol” y en el *atlachinolli* representado en el relieve inferior de la *Coyolxauhqui* del Museo Nacional:

En resumen, diríamos que en este caso la significación iconográfica no representa una metáfora sino una suplantación semántica o una ambivalencia: el signo alude por igual a la mariposa nocturna o al fuego (Alcina Franch, 1995: 37).

El autor equipara a la mariposa y el fuego en el mismo nivel simbólico, son esencia de una misma cosa y por lo tanto adquieren una ambivalencia en el momento de su representación conceptual, ya sea verbal o iconográficamente. La mariposa atraída por el aroma de la flor y a su vez por la luz del fuego, triangula estos elementos manteniendo un vínculo simbólico entre sí; un claro ejemplo puede verse en el *atlachinolli*, la representación del fuego es muchas veces a través de la imagen de la flor o la mariposa (fig.II.76-78).

El diccionario de Molina traduce la forma *tlachinolli teuatl*⁵¹ como una ‘metáfora’ de la “guerra o batalla” (Molina, 2008: 117v). El símbolo del *atlachinolli*, adornado por elementos ígneos como la flor y la mariposa es propiamente la aglomeración de un difrasismo *in atl in tlachinolli*:

Se designa el proceso de la guerra por medio de dos elementos; la quemazón y el agua, presentes en las guerras como representación de la fuerza destructora. Iconográficamente se representan dos bandas disimiles que se encuentran entretejidas, una de ellas corresponde al agua y la otra al fuego. Tal vez el concepto sea antiguo, e incluso es posible que sus orígenes estén en Teotihuacan. La construcción visual con los elementos antes mencionados solo parece estar presente en la región central (Montes de Oca, 2013: 378).

Seler duda que algunas de las partes representadas en la imagen de la mariposa asimilen directamente la anatomía del insecto sino que corresponden con los diseños gráficos del fuego:

El contorno lateral e inferior del disco [las alas] normalmente está formado por dos pares de piezas más anchas, rectas, con forma de alas y un par delantero de tiras mas angostas, que se enrollan en espiral, las cuales imitan la pareja de lenguas en espiral [...] si estuvieran dispuestas mas al frente, sobre la cabeza, se pudiera pensar en antenas, y no, como aquí, colocadas en la parte exterior y en la base de la cabeza [...] También pudiéramos pensar que en ellas se han conservado las lenguas de fuego de la mariposa de fuego original (Seler, 2008: 305).

La imagen de la mariposa y el fuego se mezclan muchas veces en los códices, adquiriendo el fuego la forma de la mariposa y, a su vez, el insecto yuxtapone sus características iconográficas para adoptar la forma del fuego (fig.II.79-86).



Fig.II.76. *Atlachinolli* con una mariposa estilizada como el fuego (Mapa de Cuauhtinchan núm.1).

⁵¹ *Tlachinolli* “cosa quemada o chamuscada” (Molina 2008:fol.117v) *teatl* “agua divina, mar u océano”.



Fig.II.77. *Atlachinolli* sobre un *icpalli* en la novena trecena *ce-coatl*, la mariposa sustituye la imagen de la llama (*Códice Borbónico*, lám.9)



Fig.II.78. Mariposa como parte de la corriente ígnea en el *atlachinolli* del tocado de la diosa *Chantico* en la decimoctava trecena *ce-ehecatl* (*Códice Borbónico*, lám.18)



Fig.II.79. Fuego a manera de mariposa en el cajete de una ofrenda, se aprecian las lenguas del fuego asimiladas a las antenas y alas del insecto (*Códice Borgia*, lám.66)

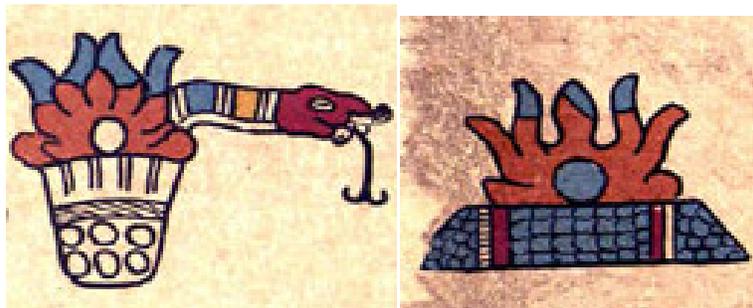


Fig.II.80. Fuego con forma de mariposa y un círculo central (*Códice Borbónico*, lám.19)



Fig.II.81. Mariposa transfigurada en fuego sobre un cerro (*Códice Vindobonensis*, láms.5, 44), interpretado por Maarten Jansen, Ferdinand Anders y Luis Reyes como: “el monte de la cara quemada (donde hablan nahuatl)” (Jansen, 1992: 188)



Fig.II.82. Mariposa de fuego sobre un glifo de Venus (*Códice Vindobonensis*, lám.6)

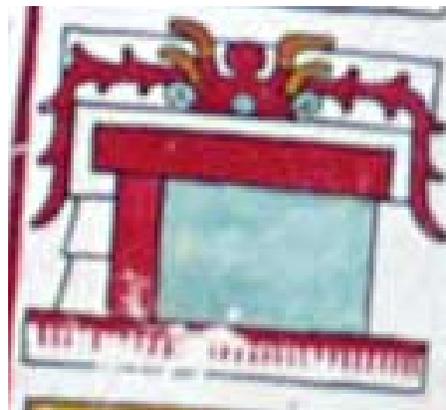


Fig.II.83. Mariposa de fuego sobre un templo (*Códice Vindobonensis*, lám.6)



Fig.II.84. Fuego a manera de mariposa, las lenguas de la flama se asimilan a las alas de la mariposa, ambos tienen un círculo central azul en el cuerpo de la figura (*Códice Vindobonensis*, lám.7)



Fig.II.85. Mariposa de fuego dentro de una estructura cuadrangular (*Códice Vindobonensis*, lám.9)



Fig.II.86. *Tlachinolticpac*, fuego estilizado como mariposa, las llamas recrean las alas y antenas del insecto, además contiene un círculo central presente en el diseño de la mariposa (*Códice Mendocino*, fol.15v)

Diversos autores han planteado la posibilidad de que el vínculo entre la mariposa y el fuego tenga orígenes en el periodo Clásico. Berlo (1984: 106) describe en su investigación sobre incensarios teotihuacanos la estrecha relación existente entre el fuego y la mariposa, idea tan antigua que no pudo haberse generado durante el Posclásico tardío, ni haber sido difundida mediante el expansionismo mexica; la idea generalizada de ver en la mariposa una imagen de la llama probablemente proviene de la época clásica teotihuacana donde se encuentran las representaciones más antiguas sobre mariposas, ligadas a símbolos acuáticos y elementos guerreros.

Las representaciones naturalistas de la mariposa ligadas a su forma real parecen haber correspondido a la época clásica, estilizando su figura con el paso del tiempo. Berlo destaca a su vez que la representación de perfil de la imagen de la mariposa se fue haciendo cada vez más común en las últimas épocas del México prehispánico, estilizándose aún más durante el Posclásico, momento en el que “la filosofía guerrera” había adoptado su figura como emblema.

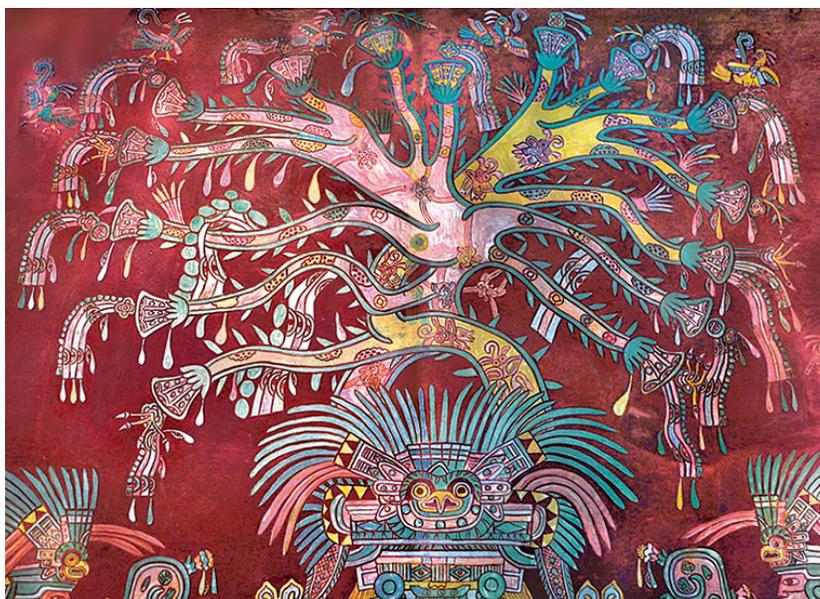


Fig.II.87. Árbol florido en el mural de Tepantitla, Teotihuacan⁵²

La imagen del fuego y el agua entrecruzados en el glifo de la guerra *atlachinolli* es similar al tronco del “árbol florido” en el mural de Tepantitla de Teotihuacan (fig.II.87). El lepidóptero simboliza la parte “ígneas” del árbol florido, el cual no aparece siendo libado por mariposas sino que éstas se limitan al tronco del árbol en posición ascendente, mientras que aparecen arañas en posición descendente para significar con esto el curso contrario de las fuerzas que se cruzan en el tronco que funge como *axis mundi* marcado por el movimiento helicoidal (López Austin, 1994: 99).

El fuego y la mariposa son una misma imagen dentro de la iconografía de los códices mesoamericanos, una ambivalencia de términos. Sejourné habla de esta asimilación al describir las bandas que conforman las corrientes o fuerzas que se enroscan en el tronco del árbol florido de Tepantitla:

[...] en efecto, encima de este personaje complejo se elevan dos bandas de la que una es portadora de los signos del agua, y la otra, amarilla, está sembrada de mariposas. Ahora bien, este brillante insecto es el fuego. Sin detenernos sobre los casos que lo simbolizan, digamos que en los códices representa la llama misma. Resulta entonces que esta visión paradisiaca de la Tierra se basa en el concepto de la armonía dinámica del agua y del fuego (Sejourné, 1984: 117).

El movimiento de las llamas y el aparente azaroso vuelo de la mariposa pudo ser la razón de utilizar a este insecto como imagen representativa, por su variabilidad y cambio constante; la relación entre el fuego y la mariposa no se limita sólo a uno de sus aspectos: la transformación sufrida durante la metamorfosis juega un papel fundamental para la representación de un símbolo, sumado a la ‘volubilidad’ del fuego y ‘revoloteo’ del lepidóptero, además de sus colores brillantes.

⁵² Tomado de: Fagetti A. “Los ojos del maíz como guía de la visión chamánica”, Revista Elementos num.07, México: BUAP, 2017, pp.37-45.

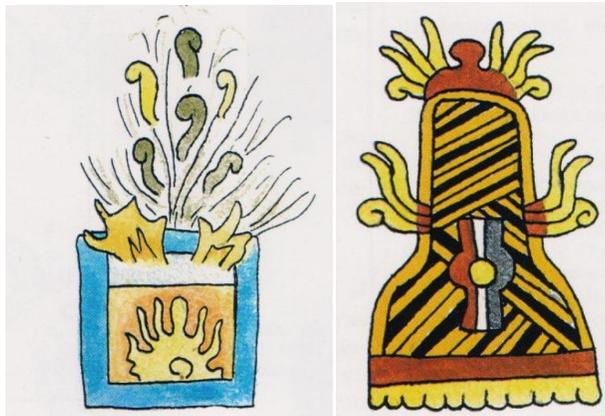


Fig.II.88. Mariposa como símbolo del fuego en el *Códice Magliabechiano* y *Códice Zouche-Nuttall*, imagen tomada de Beutelspacher (1989: 17)

La asimilación del fuego como una mariposa aparece en una gran variedad de representaciones, normalmente entre instrumentos relacionados con este elemento. En el *Códice Cospi* (fig.II.89) la mariposa vuelve a ‘suplantar’ la llama, aparece en la punta de las varas para hacer fuego, imagen que Seler interpreta como una metonimia de Mixcoatl:

Sólo vemos el brazo del dios y la mano que tiene agarrado el palo sacador de fuego. El fuego se simboliza por la figura parecida a una mariposa que aparece en el extremo inferior del palo sacador de fuego: es la imagen de *tlepapalotl*, sinónimo de *tlexochtlí*, y símbolo de la llama (Seler, t.1 1980: 38).

A pesar de la influencia grafica de occidente y el cambio visual del ‘trazo’ original, la imagen de la mariposa mantiene una tradición que vincula simbólicamente al lepidóptero con el fuego, tanto en códices prehispánicos como aquellos realizados después de la conquista (fig.II.88).



Fig.II.89. Mariposa en la punta del instrumento para hacer fuego (*Códice Cospi*, lám.3)

II.4.1 La inmolación de la mariposa

La diferente conducta entre los lepidópteros diurnos/nocturnos recrea un paralelo simbólico: la mariposa diurna atraída por la flor y las especies nocturnas por el fuego, ésta última atracción resulta fatal para el insecto; la mariposa que se extingue en la llama es una imagen que pudo haber sido profundamente simbólica para los mexicas del Posclásico: “La identificación del fuego con la mariposa (*papalotl*) podría deberse al hecho de que, especialmente las mariposas nocturnas se sienten atraídas por el fuego y generalmente mueren abrasadas a causa de esta atracción” (Alcina Franch, 2001: 50).

Los adagios aparecidos en el *Códice Florentino* delatan que se tenía pleno conocimiento de la inmolación de la mariposa en el fuego; los antiguos mexicas le han otorgado un significado simbólico, incluso formulado un “refrán” de dicha atracción que alude a aquel que por causa de la ira se hiere a sí mismo, formulando un paralelo con el candor iracundo y el fuego:

*Notlepapalochiuhtih*⁵³

Pensé de ganar algo y perdí lo que llevaba. Acontecióme como a la mariposa que de noche se llega a la candela por amor de la luz que la deleita: quémase en ella. Este refrán se dize de aquel que sin consideración acomete algún negocio arduo para salir con el, y no salió con el, sino antes cuando con pérdida de honra o de hacienda o de salud (*Códice Florentino*, libro VI cap.4, fol.188r).

La inmolación es un acto sacrificial, la muerte por el fuego es análoga al sacrificio solar de los mitos. Existían ceremonias en las que las víctimas sacrificiales eran quemadas vivas: Sahagún describe la fiesta del décimo mes *xocotl huetzi*, en la cual los cautivos que serían quemados (pintados de rojo y amarillo) portaban ciertos adornos emplumados a la manera de mariposas:

[...] luego venían aquellos que tenían captivos presos, que los havian de quemar vivos, y traíanlos allí, a donde se havia de hazer este sacrificio. Venían adereçados para hacer areito; traian todo el cuerpo teñido de color amarillo y la cara con color bermejo; traian un plumaje, como mariposa, hecho de plumas coloradas de papagayo (*Códice Florentino*, libro II, cap.29, fol.63r).

⁵³ “I fly into the fire like a moth. It is said at this time: if someone is to wrangle with another, to go about very furious with others, much angered, in order to abuse others, to wrangle with others; but only he himself is abused, is shamed. It is as if he fell into the fire. The fire moth comes up to it thinking that perhaps the fire does not kill one. When it has gone to fall into the fire, it at once dies there. Just so is one who is to wrangle with one. Perhaps he goes to fall into the hands of others, or he will be put to death there” (Dibble y Anderson, vol.VII 1963: 225).

El fuego y la mariposa están enmarcados dentro de la mirada sacrificial de la “muerte florida”, por ser la flor una parte importante en las metáforas bélicas del sacrificio. La expresión de los cantos de guerra endulza la muerte en la batalla comparándola con la flor *itzimiquizxochitl* “the flowery death by the obsidian knife” (Dibble y Anderson, vol.7 1969: 14). Estas flores de sangre formaban parte de las ofrendas al fuego: “El fuego, padre y madre de los dioses, patrón de los soberanos y elemento de la creación, era visto como una flor. [...] las víctimas sacrificadas se consideraban como flores de sangre y guerra; muchas se sacrificaban por medio del fuego” (Heyden, 1983: 117).

El ‘autosacrificio’ que encierra la imagen de la mariposa volando hacia la llama puede tener vínculos con diferentes rituales mortuorios. El fuego tiene un papel fundamental en los ritos funerarios ya que por ser un elemento transformador es también parte del proceso cíclico vida-muerte: “en los ritos mortuorios de los guerreros muertos en batalla cuyo cuerpo no había sido recuperado, solían quemar sus objetos y también acostumbraban incinerar los enseres de algunas víctimas sacrificadas” (Limón Olvera, 2001: 61).

El fuego tiende a la transformación positiva y la negativa, una conlleva a la destrucción y aniquilamiento mientras que la otra al cambio y la renovación (Neumann, 2009: 219). La muerte por el fuego es en sí misma una destrucción creadora, un sacrificio generador de vida. La inmolación implica tanto una extinción como un resurgimiento, es un elemento devorador y transformador a la vez, lo que envuelve su simbolismo en una dualidad que parece contradecirse:

La muerte del fuego es fatal, su extinción apaga la existencia humana; la vida de ambos está en relación recíproca. El fuego es también un elemento purificador, permite eliminar una forma de existencia y hace posible el surgimiento de algo nuevo; es también un medio para que lo terrestre alcance el mundo sagrado celeste (Nájera Coronado, 1987: 53).

Según Girard (1983), la muerte por el fuego además de fatal resulta violenta, y es precisamente en este punto donde converge con lo sagrado; la atracción natural de las mariposas por el fuego puede haber sido visto como un acto sagrado de autosacrificio: “También el sacrificio puede definirse sin referencia a ninguna divinidad, en función únicamente de lo sagrado, es decir, de la violencia maléfica polarizada por la víctima y metamorfoseada por la inmolación en violencia benéfica” (Girard, 1983: 268).

La muerte en el fuego ha sido un elemento primordial en los mitos: “El fuego es una manifestación de lo sagrado...” (Limón Olvera, 2001: 4). Transformación mediante el sacrificio, divinización y purificación a través de la muerte. Un claro ejemplo se encuentra en la *Leyenda de los Soles* (1975: 121-122), la divinización que sufren Tecciztecatl y Nanahuatzin al ser sacrificados en la hoguera para la creación del Sol y la Luna, así como Itzpapalotl es quemada en el mito tolteca-chichimeca aparecido en el comienzo de los *Anales de Cuauhtitlan* (1975: 3).

Por otro lado, el capítulo VI de la *Histoire du mechique* relata que el final del ‘Sol de Lluvia’ terminó debido al fuego celeste, transformando a sus habitantes en mariposas, guajolotes y perros durante el cataclismo:

El segundo sol se llamaba Quiyauhtonatuih, y los que vivieron en este tiempo comían de una hierba llamada cencocopi; y murieron todos abrasados por fuego del cielo, de los cuales algunos se convirtieron en guajolotes, otros en mariposas y otros en perros (Tena, 2011: 144).

Limón Olvera retoma la clasificación que hace Lévi-Strauss (2015) sobre el fuego, el cual posee cualidades distintas dependiendo de su origen, celeste o terrestre; según Lévy-Strauss el fuego celeste era terrible y destructor, mientras que el fuego terrestre era un elemento civilizatorio, en contraste al fuego natural, ‘no-domesticado’ de los cielos como el rayo:

Los mexicas tenían una creencia similar, puesto que el mundo en una de las eras anteriores a la actual fue destruido por una lluvia de fuego. El fuego benéfico y creador, que según el autor antes mencionado [Strauss] se manifiesta principalmente a través de la cocina, aquí lo consideré en general como terrestre, un fuego domesticado, propiedad de ser humano y símbolo de la cultura (Limón Olvera, 2001: 56).

En los mitos de los soles anteriores, la lluvia de fuego que destruye una de las épocas anteriores parece encajar con la clasificación de Lévi-Strauss del fuego celeste, un elemento de potencia divina y destructora; sin embargo, esta destrucción por el fuego renueva el mundo para el siguiente Sol, vinculado siempre a una muerte regenerativa.

El sacrificio por medio del fuego es un tema tratado ampliamente en diversas sociedades antiguas, implica una muerte trascendental que diviniza a la víctima, trasladándola al plano divino: “La muerte en la llama es la menos solitaria de las muertes. Es, verdaderamente, una muerte cósmica, en la que junto con el pensador todo un universo se aniquila. La hoguera es un compañero de la evolución” (Bachelard, 1973: 41).

En otras regiones de México también se conocía ésta fatal atracción del lepidóptero por el fuego: en la Mixteca se usaban varias expresiones para la mariposa que se quema en la llama, hecho que llegó a ser significativo para los pueblos mesoamericanos. El fraile Francisco de Alvarado registra en su *Vocabulario* [1593] de la lengua mixteca algunas expresiones sobre este evento:

yosisite: mariposa dar con las alas en la candela y quemarse (Jansen, 2009: 345).

yocana catne ndisite: mariposa dar con las alas la candela y quemarse (Jansen, 2009: 183).

yodzucu ndaa ndisite nuu ñuhu: mariposa dar con las alas en la candela, y quemarse (Jansen, 2009: 244).

yosa casa ndaate: mariposa dar con las alas en la candela y quemarse (Jansen, 2009: 300).

yondahuate nuu ñuhu: mariposa volar alrededor de la candela (Jansen, 2009: 270).

yosico ndaate: mariposa volar alrededor de la candela (Jansen, 2009: 335).

yosani ndisite: mariposa caer dando con las alas en el suelo (Jansen, 2009: 319).

Entre los rarámuri del siglo XX se tenía una creencia particular acerca de la mariposa quemándose en la llama; en esta idea vuelve a resaltar una semejanza entre las mariposas nocturnas como una de las entidades anímicas que componen al hombre, destacan las distintas etapas necesarias para su transformación después de la muerte convirtiéndose en “ancestros”:

Al final de su tercer vida, las almas abandonan otra vez su cuerpo, pero esta vez todas mueren menos la más pequeña de estas mismas almas volviéndose como cenizas, aunque no son quemadas. El alma más pequeña se vuelve una polilla (llamada *nakarowili anayaware*, “polilla ancestral” o *nakarowili ariwá* “polilla alma”) y regresa a la tierra, donde por culpa de su propia negligencia, finalmente cae en uno de los fuegos de los vivos (Merrill, 1992: 170).

Mientras que el *Florentino* relata que las almas esperan cuatro años antes de volverse mariposas, en este caso, es después de la “tercer vida” cuando alcanzan la forma de mariposa. El autor describe la destrucción de las diferentes entidades anímicas que componen al ser humano una vez abandonado el cuerpo, pero declara a su vez que “la destrucción consiguiente de las almas no es vista como castigo por delitos sino como conclusión natural de la existencia” (Merrill, 1992: 171). Lo interesante de esta composición es que el último final del alma sucede en el plano terrenal, cuando la mariposa se quema en uno de los “fuegos de los vivos”. La creencia de los rarámuri vuelve a insertar la imagen de la mariposa ardiendo en la llama en una categoría nefasta al igual que el refrán nahua.

Las polillas que figuran en esta descripción como la manifestación final de una persona son interpretadas por otros como las almas de personas que han cometido incesto. Debido a que estas polillas son irresistiblemente atraídas por las llamas, en efecto se castigan a sí mismas (Merrill, 1992: 171).

La muerte de la mariposa por el fuego se relaciona con aquellos que han cometido una falta sexual, es posible que se relacione con la llama debido a que la producción del fuego tenía un significado metafórico del acto sexual.

La fotofilia por parte del lepidóptero, no pasó desapercibida tampoco en el ‘Viejo Mundo’, uno de los antiguos nombres para la mariposa en griego antiguo se relaciona directamente con este comportamiento:

Dos nombres de la mariposa: “el que apaga las lucernas” y “la que se enciende en el fuego” se deben a la conocida atracción por la luz de la llama de ciertos lepidópteros es un animal que gusta del resplandor del fuego y vuela hacia las lámparas cuando están encendidas. Cayendo en ellas por su impulso, se abrasa acto seguido completamente (Gil Fernández, 1959: 154).

La mariposa volando alrededor de la llama para después quemarse es una imagen que implica un vuelo significativo, revoloteo en espiral que hace de la luz un centro. El *Diccionario de Autoridades* [1734] también describe a la mariposa por la peculiar característica de quemarse en la candela, realizando un vuelo en espiral atraída por la luz del fuego:

MARIPOSA. s. f. Cierta especie de insecto o gusano con alas, muy pintado y hermoso, el qual tiene inclinación a entrarse por la luz de la candela, y así no cessa de dar vueltas hasta que se abrasa. Covarr. dice se llamó así quasi Maliposa, porque se asienta mal en la luz de la candela. Latín. *Papilio. Heliolus. Pyrausta.* GOMAR. Hist. Mexic. cap. 208. Ofrecíanle asimismo todo género de aves, desde águilas, hasta mariposas. TEJAD. León Prodig. part. 1. Apolog. 31. Un numeroso esquadron de mariposas, que trahían en medio una quemadas las alas, encubrió la luz al Sol (*Diccionario de Autoridades*, tomo IV 1734).

Como se ha visto la relación entre el fuego y la mariposa se extiende más allá de sus colores brillantes o la peculiaridad de su vuelo, atiende también a un hecho natural que pudo representar un evento altamente significativo para el México prehispánico. De tal manera que tanto lepidópteros diurnos como nocturnos mantienen un simbolismo vinculado con el fuego debido a sus peculiares características, cada uno de manera específica: mientras que las especies diurnas se relacionan con este elemento por su resplandor y colores llamativos (amarillo-rojo), las especies nocturnas se distinguen por su atracción a la luz y muerte en el fuego con claras connotaciones sacrificiales.

II.4.2 La mariposa como entidad anímica

non v'accorgete voi che noi siam vermi
nati a formar l'angelica farfalla.⁵⁴
Purgatorio (canto X, v.124-125)

La mariposa como imagen del alma es una idea bastante conocida, la metamorfosis sufrida durante el ciclo biológico del lepidóptero se ha convertido en una imagen simbólica para el pensamiento mesoamericano del Posclásico que la vislumbra como una de las entidades anímicas que componen al hombre, en especial aquella que radica en el corazón.

El fenómeno del cambio encuentra un representante extraordinario en la imagen transformativa de la mariposa. Su ciclo biológico simboliza la eterna mutabilidad a la que está sujeta la condición humana: el huevo, vida en potencia; la etapa larvaria como vida terrenal; la crisálida o pupa, capullo de piedra viva, es la fase que representa el abandono del cuerpo, muerte aparente que conlleva una transfiguración de estado; mientras que la mariposa se convierte en una referencia directa a la entidad anímica, el vuelo del alma saliendo de la crisálida hacia el ámbito celeste.

Los procesos interválicos plasmados en los diversos estados por los que pasa el lepidóptero durante la metamorfosis ayudan a formular su simbolismo. De todas las diferentes fases de la metamorfosis, la crisálida, es la etapa liminar por excelencia, es el momento específico que engloba el lento proceso de transformación del lepidóptero:

Otro aspecto del simbolismo de la mariposa está fundado en su metamorfosis: la crisálida es el huevo que contiene la potencialidad del ser; la mariposa que sale es un símbolo de resurrección. También es, si se prefiere, la salida de la tumba. Se utiliza un simbolismo de este orden en el mito de Psique, que se representa con alas de mariposa (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 1691).

El lepidóptero pasa por intervalos de inmovilidad y actividad durante los diferentes estados de la metamorfosis: el huevo y la crisálida (estáticos), en contraste con la oruga y la mariposa (activos cada uno en su ámbito: telúrico y celeste). Las características de la crisálida como etapa liminar resultan en la imagen de una muerte que conlleva un renacer:

Recordemos que prácticamente en todas las culturas mesoamericanas se considera a las mariposas como estas almas viajeras, y a decir de López Luján, no parecería descabellado considerar que el alma del difunto seguía en su trayecto la misma senda de las fuerzas-tiempos-destinos, o sea, los caminos helicoidales con los que quedaban entrelazados el cielo y el inframundo; en este caso, un alma convertida en mariposa, después de pasar – al igual que una larva – por un proceso de muerte y renacimiento (Valverde Valdés y Ojeda Capela, 2017: 371).

⁵⁴ “¿No saben que somos gusanos nacidos para formar la angélica mariposa?”

La crisálida se ha relacionado con el fuego y la transformación por ser la fase liminar entre la oruga y la mariposa, convirtiendo a la pupa en un símil del bulto mortuario o fardo funerario, la mariposa teje su propia tumba. Taube (2006: 154) señala que los rituales de cremación del bulto mortuario del guerrero simbolizaban la metamorfosis del alma en mariposa. La imagen del lepidóptero funge aquí como un símbolo de la entidad anímica abandonando el cuerpo del muerto (crisálida), del cual se desprende cambiando de forma, liberándose el alma como mariposa:

Entre los aztecas, la mariposa es un símbolo del alma o el aliento vital, que escapa de la boca del agonizante. Una mariposa jugando entre las flores representa el alma de un guerrero caído en los campos de batalla. Los guerreros muertos acompañan al sol en la primera mitad de su curso visible, hasta medio día; a continuación vuelven a descender a la tierra en forma de colibríes o mariposas. Todas estas interpretaciones se desprenden probablemente de la asociación analógica de la mariposa y la llama, por el hecho de sus colores y del batir de sus alas. Así, el dios del fuego entre los aztecas, lleva como emblema un pectoral llamado mariposa de obsidiana. La obsidiana como el sílex, es una piedra de fuego; se sabe que también ella forma la hoja de los cuchillos de sacrificio. El sol en la Casa de las Águilas o Templo de los Guerreros, se figuraba con una imagen de mariposa (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 692).

Parece plausible la propuesta de ver en la crisálida o capullo de la mariposa una idea semejante al bulto mortuario para sus posteriores ritos funerarios. Valverde Valdés y Ojeda Capela (2017) destacan esta idea de la mariposa tomando en cuenta su simbólica transformación sufrida durante todo su ciclo vital: “La formación de la crisálida inicia una etapa que hacia el exterior daría la impresión de estar muerta, de estar dentro de un “fardo funerario” elaborado por ella misma, pero que en su interior mantiene una hiperactividad celular para lograr transformarse en adulto, imago o mariposa” (Valverde Valdés y Ojeda Capela, 2017: 353).

Como se ha dicho, la metamorfosis de la mariposa y su paso por una aparente muerte en la crisálida simboliza la transformación sufrida por el alma a través de la muerte; así como la mariposa se vincula con este ciclo de transformación y renacer, este significado también se traslada a sus capullos al ser utilizados como cascabeles, llamados *tenabaris*, prenda utilizada durante danzas rituales entre los yaquis y mayos de Sonora: “Los cascabeles, tanto por su forma como por su función simbólica, eran una reproducción no percedera de los capullos de mariposas que a su vez estaban vinculados con la muerte y el renacimiento” (Valverde Valdés y Ojeda Capela 2017: 352).

Seler realiza uno de los primeros estudios acerca de la imagen de los animales en los códices prehispánicos y resume brevemente la creencia de la mariposa como entidad anímica de los guerreros muertos entre los mexicas del Posclásico: “La mariposa es una representación de los héroes y de los jefes muertos, de las almas que residen en el cielo, de los guerreros caídos en la batalla o destazados en la piedra de sacrificio, y de las mujeres que murieron al dar a luz” (Seler, 2008: 300).

No todas las muertes son iguales, ni todas las almas tienen el mismo destino, mientras que algunos viajaban al Mictlan, 'el lugar entre la muerte', otros eran convocados al Tlalocan: los ahogados, los muertos por el rayo y por enfermedades de naturaleza acuosa. En el caso de la mariposa, ésta interviene como emblema celestial, pues al igual que la mariposa se libera del capullo, también las almas guerreras se desprendían de sus cuerpos para llegar a la casa del Sol. La mariposa representa únicamente aquellos muertos de categoría celeste, es decir, héroes y señores, guerreros y mujeres muertas en el parto. Sahagún dedica un apartado al 'destino de las almas', donde queda detallado que poco importaba la conducta de los vivos en el mundo para demarcar el destino del alma, sino que la muerte misma condicionaba la manera de alcanzar el cielo:

La otra parte donde se iban las almas de los difuntos es el cielo, donde vive el sol. Los que van al cielo son los que mataban en las guerras y los cautivos que habían muerto en poder de sus enemigos: unos acuchillados, otros quemados vivos, otros acañavereados [...] Todos estos dizque están en un llano y a la hora que sale el sol, alzaban voces y daban gritos golpeando las rodela[s] [...] Y después de cuatro años pasados las ánimas de estos difuntos, se tornaban en diversos géneros de aves de pluma rica, y color, y andaban chupando todas las flores así en el cielo como en este mundo, como los zinzones lo hacen (*Códice Florentino*, apéndice del libro III fol.28v).

Los muertos en guerra privilegiadamente ascendían a la casa del Sol: *in ichan tonatiuh ilhuicac* "The Heaven of the Sun" (Graulich, 1997: 249). Los guerreros después de cumplir su trabajo de conducir al sol al mediodía todavía esperaban cuatro años para la recompensa de beber el néctar de las flores por sus servicios al astro, transformándose en mariposas; aunque el texto en español no se mencionan las mariposas sí aparecen en la versión nahuatl: *Auh in iquac onauhxiuhtique, nhma ic mocuepa, tlaçototome*, [...] *tiçapapalotl, ivipapalotl, xicalteconpapalotl, tlachichina in vmpain monoian*.⁵⁵ López Austin dedica un breve apartado a la descripción precisa de este momento de ascenso del guerrero:

El Tonatiuh Ilhuicac era un gran llano cubierto de todo género de árboles, dividido en dos mitades, occidental y oriental. Cada mañana los guerreros muertos en combate recibían al sol con todos sus arreos de guerra. Alzando sus voces y rodela[s] al acompañarle. Aquellos que tenían escudos horadados por las flechas podían usar las perforaciones para mirar al dios. Al llegar al centro del cielo, los hombres dejaban a su ilustre viajero, entregándolo a las mujeres muertas en el parto, que desde ese punto lo llevaban en andas adornadas con plumas de quetzal por todo el cielo de occidente, para pasar la custodia, en el ocaso, a los seres del inframundo. A los cuatro años de existencia gloriosa los guerreros se transformaban en aves y mariposas que iban y venían del Cielo a la superficie de la Tierra para libar el néctar de las flores. Las mujeres convertidas en diosas cihuapipiltin, bajaban a sus casas a buscar sus instrumentos de hilar y tejer, y en ocasiones se hacían visibles a sus maridos. Los textos afirman que la existencia de los guerreros convertidos en aves para venir a libar las flores era eterna (López Austin, 1994:384).

⁵⁵ "And when they had passed four years there, then they changed into precious birds [...] chalky butterflies, gourd bowl butterflies they sucked honey [from the flowers] there where they dwelt" (Dibble y Anderson, t.IV 1963:49).

Aquí podría diferenciarse la función del guerrero: la fuerza masculina en ascenso acompañando al sol hasta el mediodía representada por las especies diurnas de lepidópteros opuesta al descenso-femenino y acompañantes del sol en el ocaso, correspondiente a las especies de mariposas nocturnas. La idea de los guerreros acompañando al sol parece encajar perfectamente en el ambiente bélico del posclásico, sin embargo, algunos autores sugieren que ésta idea puede tener sus raíces en Teotihuacan (Turner, 2016: 123). La creencia de los guerreros acompañando al sol es ampliamente extendida, sobrevive en uno de los cuentos recopilados por Preuss entre los mexicaneros de Durango durante el siglo XX, que describe cómo el Sol se mueve libremente por el cielo protegido durante su paso por el firmamento gracias a la escaramuza de los guerreros, estos guerreros lo protegen de las fieras del lugar donde debe hundirse el Sol:

Por esto el sol tiene a su lado soldados, que lo defienden. Nadie puede hacerle algo, pues tiene soldados a su lado. [...] Y por esto se mueve el sol ahora, porque tiene a alguien que lo protege. Son los soldados que lo protegen, y por esto se mueve ahora. No le hacen nada, los animales del agua allí en el mar (Preuss, 1982: 175).

El pensamiento de los nahuas del Posclásico refleja fielmente la creencia de unir en una misma imagen el alma del guerrero y la mariposa; por ejemplo, un canto recogido por Sahagún en honor a Tezcatlipoca describe los ruegos que se hacían para que los muertos en guerra entrasen a la casa del Sol y disfrutaran del placer de libar el dulzor de las flores:

Oh señor humanísimo, señor de las batallas, emperador de todos cuyo nombre es Tezcatlipoca, invisible e impalpable! Suplicoos, que aquel, o aquellos que permitieredes morir en esta guerra, sean recibidos en la casa del sol, en el cielo, con amor y con honra, y sean colocados y aposentados entre los valientes y famosos que han muerto en la guerra [...] los cuales están haciendo regocijo y aplauso a nuestro señor el sol, con el cual se gozan, y están ricos de perpetuo gozo y riqueza y que nunca se les acabara y siempre andan chupando el dulzor de todas las flores dulces suaves de gustar (*Códice Florentino*, libro VI, cap. 3 fol.10r).

El simbolismo de la mariposa se enriquece en el ámbito bélico del Posclásico, la diosa Itzpapalotl “mariposa de obsidiana” aparece en el rezo en honor a Tezcatlipoca descrito en el *Florentino* (libro VI, cap.3, fol.11v), en el cual se pide por la valentía de los guerreros y una ‘muerte florida de obsidiana’ *itzmiquixochitl*. El canto hace referencia a la diosa mariposa dentro de lo que parece ser un difrasismo, mediante la construcción: *in tlapotonilli*⁵⁶ *in Itzpapalotl*, que podría referir al atavío con el cual se emplumaban los guerreros que han alcanzado cierto rango militar.⁵⁷

⁵⁶ *Tlapotonilli* “cosa emplumada” (Molina, 2008: 132v).

⁵⁷ “And may all, the Eagle warrior, the ocelotl warrior, merit a little; may [the warrior] be covered with chalk, with down feathers. Show him the marvel, may his heart falter not in fear. May he savor the fragrance, the sweetness of death by the obsidian knife. With his heart may he gladden *necoc tene*, the ritual feathering, [the goddess] Itzpapalotl. May he desire may he long for the flowery death by the obsidian knife. May he savor the scent, savor the fragrance, savor the sweetness of the darkness, the din of battle, the roar of the crowd. Take his part be his friend” (Dibble y Anderson, vol.VII 1969:14).

En el décimo libro del *Códice Florentino* se habla de la antigua creencia mexicana de ver en la muerte un 'despertar', mejor dicho, una divinización de los 'nobles y señores' después de la muerte. La mariposa hace su aparición en las palabras dedicadas al *tecuhtli* fallecido, el cual era exhortado a despertar en el amanecer, es decir, en el comienzo del viaje solar. La mariposa vuela en el campo poético siempre aunada al ámbito liminar entre vivos y muertos, descendiendo desde la casa del Sol hacia el mundo:

Y se llamó Teotioacan, el pueblo de teútl, que es "dios", porque los señores que allí se enterraban, después de muertos los canonizaban por dioses. Y que no se morían, sino que despertaban de un sueño en que habían vivido, por lo cual dezían los antiguos que cuando morían los hombres no perecían, sino que de nuevo comenzaban a bivar, casi despertando de un sueño, y se bolvían en espíritus o dioses. Les dezían: "Señor o señora, despiértate, que ya comienza a amanecer, que ya es el alva, que ya comienzan a cantar las aves de plumas amarillas, y que ya andan bolando las mariposas de diversas colores". Y cuando alguno se moría, de él solían dezir que ya era teútl, que quiere dezir que ya era muerto para ser espíritu o dios. Y creían los antiguos, engañándose, que los señores cuando se morían se bolvían en dioses, lo cual dezían porque fuesen obedecidos o temidos los señores que regían, y que unos se bolvían en sol, y otros en luna, y otros en otros planetas (*Códice Florentino*, libro X fol.143r).

Resalta en este pasaje el cromatismo simbólico de la mariposa junto a aves de plumaje amarillo que mantienen mediante el color una relación con el ámbito solar, destacando de esta manera el ambiente en el que se mueve la mariposa: ígneo y celeste. Todos los elementos convergen con la transformación, tanto el color rojo que alude al fuego como el momento liminar que representa la muerte misma. Las aves de rico plumaje junto con las mariposas representan dentro de los cantos la intrusión del componente divino celestial dentro del mundo humano como entidades anímicas de los guerreros y señores (Alcántara Rojas, 2015: 151).

La mariposa como símbolo del alma es una imagen común en Mesoamérica. López Austin (1994) analiza los "componentes" del cuerpo humano y distingue una materia sutil e imperceptible correspondiente a distintas entidades anímicas en contraposición a otra materia pesada y perceptible a través de los sentidos: "los seres mundanos, en cambio, son una constitución de ambas materias, pues a su constitución pesada, dura, perceptible, agregan una interioridad, un "alma" que no solo es materia sutil como la de los dioses, sino materia de origen divino" (López Austin, 1994: 23).

Es posible ver en la efímera mariposa una correspondencia con la idea etérea de la entidad anímica, la cual tiene sus orígenes en la divinidad; la mariposa refleja la idea de esa materia sutil, asociada íntimamente al cambio constante. La mariposa representa cierta dinámica anímica que no muere durante el deceso del cuerpo, sino que se encuentra en constante tránsito entre ambos mundos como ser liminar que se mueve tanto en el paraíso celeste solar así como libando las flores terrenales.

La mariposa y el fuego están asociados entre sí ya que ambos comparten el principio de la transformación, además la idea del fuego ligado a la vitalidad es un concepto antiguo, lo que genera una triangulación entre la vitalidad, la mariposa y el fuego, expresando la idea de la transformación del alma:

The Aztecs often depicted flames in the shape of a butterfly, and the souls of dead warriors were represented by butterflies. These last two aspects of butterfly iconography share a common theme: Transformation. Butterflies transmute into flames, the souls of warriors transform into butterflies (the pairing of butterfly and flame recalls the use of the aged fire god face with butterfly headgear). The butterfly is a natural choice for a transformational symbol. During its life, it changes from a caterpillar to pupa wrapped in a hard chrysalis, to a butterfly; a process of birth, apparent death, and resurrection as an elegant airborne creature. Fire, too, is a transforming process: fire, feeds on natural materials, turning them to ash (Berlo, 1984: 109).

Un ejemplo iconográfico que podría estar basado en la idea de la mariposa como entidad anímica aparece en la parte central del *Códice Borgia* (fig.II.90). La mariposa es pintada en los códices con colores diurnos, ya que el blanco, el amarillo y el rojo, son los tonos preferidos para adornar las alas de estos insectos, colores de naturaleza 'ígnea' y que mantiene además un paralelo con las descripciones cromáticas de la mariposa aparecidas en la poética de los *Cantares*; sin embargo, hay ocasiones en los que esta naturaleza parecería yuxtaponerse: en la misma lámina del *Códice Borgia* se muestra una escena central con una ofrenda de la cual se desprende una franja de 'cielo nocturno' sobre la cual vuelan mariposas de colores diurnos y un Quetzalcoatl 'muerto' con los ojos cerrados (fig.II.91). El vuelo de las mariposas de colores diurnos sobre un cielo nocturno es peculiarmente extraño, podría figurar como parte de la transformación que acarrea la muerte o hacer referencia a especies nocturnas de lepidópteros que también presentan colores llamativos y brillantes (blanco y amarillo).

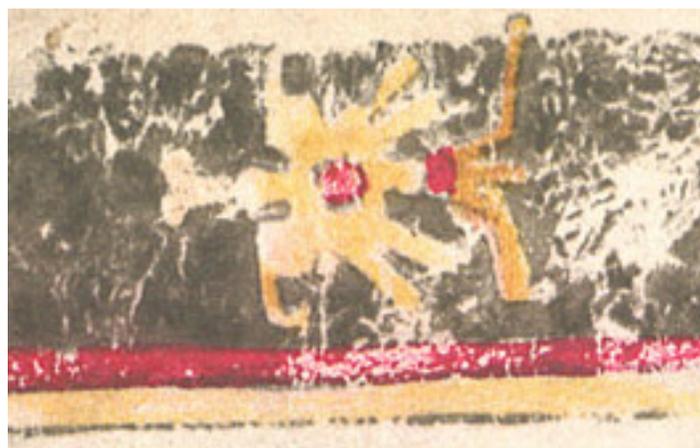


Fig.II.90. Mariposa dorada sobre una franja de cielo nocturno (*Códice Borgia*, lám.37)

Una estela de oscuridad rodeada de ojos estelares sirven de fondo tanto a flores como a mariposas (fig.II.91). La mariposa podría ser una idea de la ascensión hacia la luz desde el lado nocturno del cosmos, acompañando el vuelo del dios del viento, una transformación que lleva al florecimiento del alma a través de la muerte. En esta sección de la parte central del *Borgia* se plasma un transcurso o viaje que recorre dos láminas más del códice para desembocar en una figura de Quetzalcoatl renacido saliendo de la boca del glifo *Yohualli-Ehecatl*.

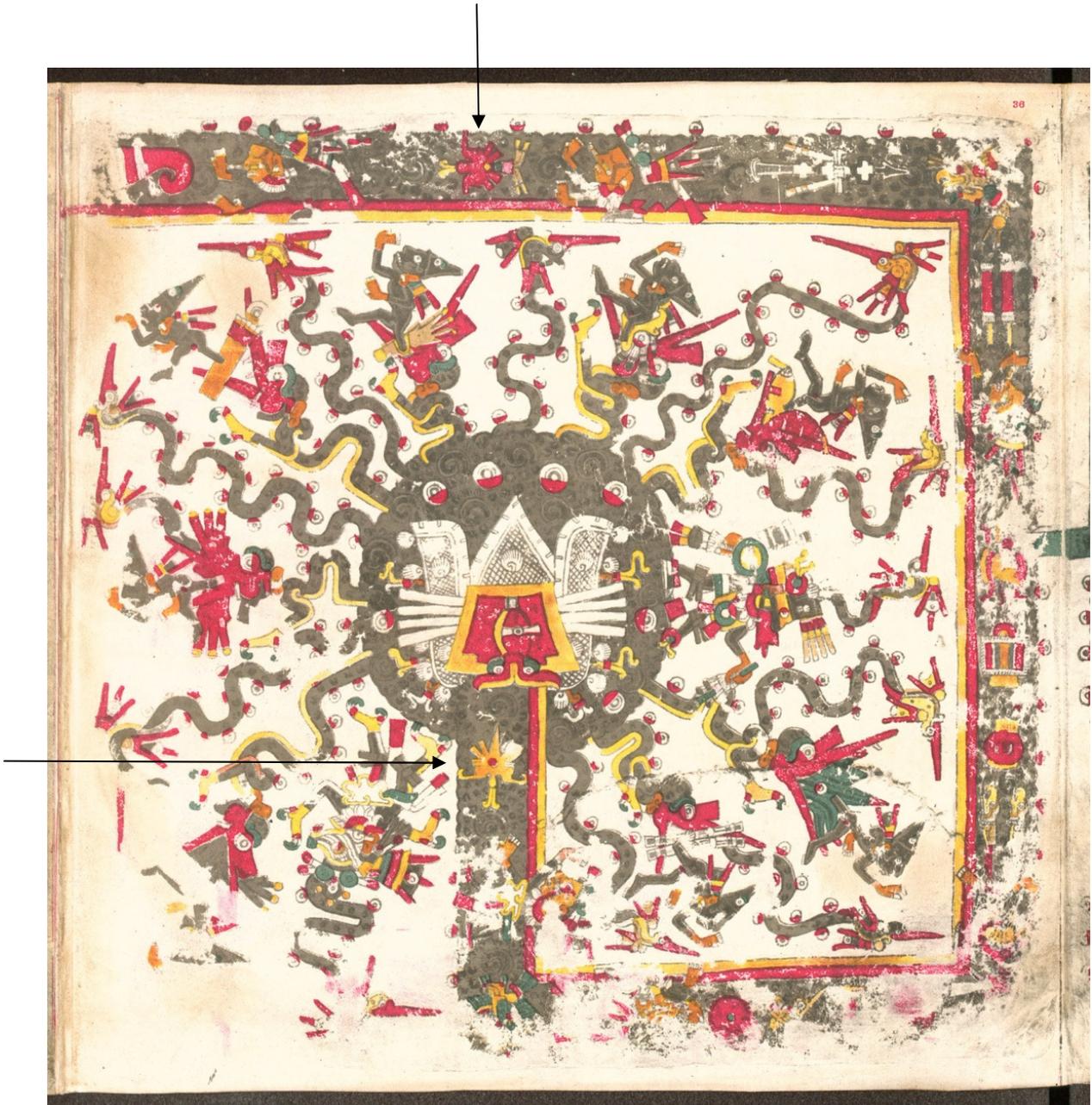


Fig.II.91. Mariposas sobre cielo nocturno (*Códice Borgia*, lám.36)

En el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier y Gheerbrant se destaca la asociación de la mariposa con los cultos ctónicos relacionados con las nociones de sacrificio y resurrección; así como la interpretación de los atuores acerca de la mariposa como un símbolo del curso nocturno del sol por el inframundo:

Símbolo del fuego solar y diurno, y por esta razón del alma de los guerreros, la mariposa es también para los mejicanos un símbolo del sol negro atravesando los mundos subterráneos durante su curso nocturno. También es el símbolo del fuego ctónico oculto, ligado a la noción de sacrificio, muerte y resurrección. Se trata entonces de la mariposa de obsidiana, atributo de las deidades ctónicas, asociadas a la muerte (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 692).

La mariposa como símbolo del alma de los guerreros encierra también en su círculo semántico el ámbito celeste-nocturno como hogar de los muertos, lo que se confirma al ser pintada en algunas ocasiones con un “ojo estelar” en el centro del cuerpo del lepidóptero, lo que podría vincular a este insecto con la estrella, entablando una analogía entre la mariposa-alma-estrella, una relación que podría explicarse como un ‘resplandor’ en la oscuridad. Esta peculiaridad podría explicar el hecho de encontrar en el *Códice Borgia* mariposas pintadas de colores diurnos en un ámbito nocturno, ya que éstas representan la entidad anímica de ancestros como estrellas en el cielo, las cuales posiblemente representen su luz con los colores ígneos de la mariposa (fig.II.92).



Fig.II.90. Mariposa blanca enmarcada por una franja de cielo nocturno y ojos estelares
(*Códice Zouche-Nuttall*, lám.31)

Los ojos estelares plasmados en la imagen de la mariposa han sido interpretados también como parte de la anatomía de lepidópteros nocturnos, como la especie *Automeris meztli* (De la Maza y Nájera Coronado, 2015: 15), asociados entre sí ya que los ocelos de sus alas tienen la apariencia de ojos.

La idea del retorno de las almas en forma de insectos no pertenece únicamente a los mexicas, aunque puede ser que éstos hayan impregnado tintes guerreros a estas creencias. Thompson describe la relación existente entre el insecto, la estrella y el alma de los muertos en diferentes regiones de Mesoamérica: “The idea that the dead return to earth in the form of small insects, such as flies, is found in distant Nayarit; it must have been widespread [...] For the Guatemalan highlands we have the beliefs that the souls of the dead becomes stars and also that a certain time they return to earth as insects” (Thompson, 1950: 86).

Es importante recalcar la transformación que sufre el alma de los muertos, convirtiéndose primero en estrellas como habitantes del cielo nocturno, para luego descender al mundo en forma de insectos. La mariposa es siempre un símbolo de la transfiguración y por lo tanto es también por diferentes aspectos de su conducta (como el color, el vuelo y la alimentación) un símbolo de una de las entidades anímicas, a partir de la cual se desprende el vínculo entre la mariposa y la estrella, desplazando su significado y expandiendo aún más la relación simbólica de la mariposa con otros elementos como el fuego y la flor.



Fig.II.93. Mariposa amarilla enmarcada por una franja nocturna con un ‘ojo estelar’ y el símbolo de Venus (*Códice Egerton*, lám.26)

II.4.3 Las *cihuateteo*

Como se ha dicho anteriormente, los guerreros muertos en la guerra y las mujeres muertas en el parto comparten el mismo destino, ambos son acompañantes del Sol en su curso por el cielo; la división diurno/nocturno del lepidóptero podría corresponder a una diferenciación sexual, es decir, la mariposa diurna reflejada en la imagen del guerrero durante el ascenso del sol, mientras que la parte femenina correspondería al descenso del astro y a las especies nocturnas o crepusculares de mariposas. Seler es el primero en hacer la propuesta de considerar a los guerreros masculinos como mariposas diurnas, por el hecho de revolotear entre las flores, mientras que el lado femenino estaría representado por mariposas nocturnas:

Las almas de los guerreros muertos son seres diurnos, representación del sol, mariposas del día. Sin embargo, las almas de las mujeres muertas solamente han cumplido con su labor cuando han portado al sol hasta el reino de los muertos. Ellas bajan a la tierra en la noche, son la representación de la luna, son seres fantasmales, son, así lo tenemos que deducir, las mariposas nocturnas. Pero también ellas son guerreras (Seler, 2008: 302).

Y aunque la muerte de estas mujeres daba tristeza a las parteras, los padres y parientes de ella se alegraban, ya que había llegado a la 'Casa del Sol'. Respecto a esta creencia, Sullivan (1966: 91) aclara que las mujeres que acompañaban al Sol lo dejaban en las manos de los habitantes de la región de los muertos; asumiendo que estas sean por oposición mariposas nocturnas, adquieren estas mujeres un carácter divino en la muerte: *Cihuateteo*, deificadas en el parto, batalla a muerte por dar la vida. Las mujeres que acompañaban al Sol durante su descenso iban aderezadas como guerreros: *niman mocencaoa in cioa, moiaochichioa concuj in chimalli, in tlaviztli*.⁵⁸ Otro de los nombres como se conocía a estas mujeres divinizadas era *cihuapipiltin* "mujeres nobles" a las cuales se les adoraba ofreciéndoles panes con forma de mariposa (*papalotlaxcalli*) en sus templos y en las encrucijadas de los caminos:

Estas diosas, llamadas cioapipilti, eran todas las mujeres: que morían, del primer parto. A las quales, ca nonjzauan por diosas[...] estas diosas, andan juntas por el ayre, y a parecen quando qujeren, a los que viuen sobre la tierra: y a los njños, y njñas, los empecen, con enfermedades: como es dando, enfermedad de perlesía: y entrando en los cuerpos humanos: y dezian que andauan, en las encrucijadas de los camjnos, haciendo estos daños [...] Y por esto, las hazian fiesta: y en esta fiesta, ofrezian en su templo o en las encrucijadas de los camjnos: pan, hecha de diuersas figuras: unos como mariposas, otros de figura del rayo: que cae del cielo, que llaman xonecujlli." (*Códice Florentino*, libro I cap.10 fol.4v).

⁵⁸ "When this sun had already advanced along its course, then the women arrayed themselves, armed themselves as for war, took the shields, the devices" (Dibble y Anderson vol.VII 1969:163).

Sahagún describe la octava de las “fiestas móviles” en la cual se celebraba el día del descenso de estas diosas a la tierra, las cuales tenían su recinto: *cihuateocalli*⁵⁹ o *cihuateopan* “en el santuario/casa de las diosas”, además de ser adoradas probablemente en el cruce de los caminos ya que se dice que su ‘oratorio’ estaba en “todos los barrios donde había dos calles”, figurando la encrucijada como un espacio sagrado donde se decía que aparecían estas diosas de carácter terrible:

La octava fiesta moujble. En el signo que se llamava ce quiauitl, en la primera casa, hazian fiesta a las diosas que llamavan cioapipilti. Estas dezían que eran las mugeres que murian del primero parto; dezian que se hazian diosas y que moravan en la casa del sol, y que cuando reinava este signo decendían a la tierra y herían con diversas enfermedades a los que topaban fuera de sus casas, y por esto en estos días no osaban salir de sus casas. Tenían edificados oratorios a horna de estas diosas en todos los barrios donde havia dos calles, los cuales llamavan cioateucalli, o por otro nombre cioateupan. En estos oratorios tenían las imágenes de estas diosas, y en estos días las adornaban con papeles que llamavan amateteuitl (*Códice Florentino*, libro II, fol.13r).

Los informantes de Sahagún describen el descenso de éstas diosas a la tierra como un momento de peligro para quienes se topaban con ellas y se llegó a pensar que estas *cihuateteo* podrían ser la causa de diferentes males, provocando a los desafortunados que se encontraban con ellas parálisis o epilepsia (Klein, 2000: 28). Erich Neumann (2009: 187) clasifica éstas divinidades de carácter fatal y peligroso como parte del arquetipo femenino englobado en la figura de la “Madre Terrible”.

Posiblemente, en este contexto, la mariposa adquiriría un simbolismo relacionado a la inmoralidad, debido a que a las *cihuateteo* se les atribuía el adulterio como la causa de su muerte durante el parto,⁶⁰ además las encrucijadas representaban el lugar donde las *ahuianime* realizaban un ritual de purificación por su conducta sexual (*Códice Telleriano Remensis*, lám.18v).

Seler explica el vínculo de estas mujeres muertas en el parto con la Diosa Madre, refiriéndose a ellas como una proyección de Teteo innan “la madre de los dioses” y es el primero en entablar una relación entre las *cihuateteo* y la diosa Itzpapalotl:

La mujer que muere en el parto es la mociuauetzqui, “guerrero que ha asumido la forma de mujer” o cihuateotl, “el muerto de sexo femenino que se convirtió en dios”. En la segunda parte del canto Teteo Innan es descrita como su representante. Estas mujeres fallecidas tuvieron su morada en Cuatlampa (región de mujeres), esto es, la región de la puesta del sol, el poniente. El poniente, sin embargo, es el lugar donde hay un hoyo en la tierra, donde las razas salieron del suelo, el lugar donde vivieron los antepasados de la raza humana, los hombres de la era chichimeca, cuando los hombres vivieron sobre la tierra como chichimecas, como tribus de cazadores, y entonces la Ciuatetl, por lo tanto la madre de los dioses, Teteo Innan, aquí es identificada con la diosa chichimeca Itzpapalotl (Seler, 2016: 55).

⁵⁹ “La casa de las mujeres divinas” compuesto por *cihuatl* “mujer” *teotl* “dios” y *calli* “casa”.

⁶⁰ Jaime Echeverría García, comunicación personal.

Spranz apoya la descripción y vínculos que hace Seler entre estas mujeres divinizadas con la deidad Itzpapalotl, considerando a las mujeres como guerreras y símiles de la diosa madre por haber tenido la misma muerte que tiene la diosa en el mito (Spranz, 1993: 86). Éste autor describe los vínculos iconográficos entre estas mujeres y la divinidad “mariposa de obsidiana”, dedicándole especial atención a la relación calendárica compuesta por los signos de los días asignados a las *cihuateteo*:

Las *cihuateteo* son las almas de las mujeres muertas en el parto, se las equipara a los guerreros caídos en la lucha o sacrificados. Según Sahagún había cinco imágenes de Cihuateotl, y en los dos pasajes paralelos del Borgia y del Vaticano estas cinco *cihuateteo* están representadas con diferentes indumentarias. Las *cihuateteo* están asignadas al tercer cuarto del tonalpohualli, y con esto, al Occidente. Los días iniciales de este cuarto eran considerados como los días en que estas *cihuateteo* bajaban a la tierra como demonios nefastos. Estos días, *ce mazatl* (1-venado), *ce Quiahuitl* (1-lluvia), *ce ozomatli* (1-mono), *ce calli* (1-casa), *ce cuauhtli* (1-aguila) [...] como representante de las mujeres muertas en el parto se considera también a la deidad de la tierra Itzpapalotl, regente del decimoquinto periodo de entre los veinte de trece días, el cual a su vez se encuentra en el tercer cuarto del tonalpohualli, aquel al que están asignados las *cihuateteo*. Según esto debe considerarse a las *Cihuateteo* como manifestaciones de estas dos deidades afines. En pro de ello habla también de su aparición en cinco representaciones distintas. No representan deidades en su sentido más estricto: como individuos (Spranz, 1993: 83).

Spranz sugiere la idea de tomar a estas diosas como una ‘divinidad colectiva’ antes de ser diosas individualizadas (fig.II.94), ya que todas ellas encarnaban el arquetipo de la diosa madre terrestre al engendrar el mundo con su muerte. López Austin comenta que las muertas que alcanzaban el cielo del sol sufrían una muerte similar a la diosa Cihuacoatl-Quilaztli, explicando con esto la razón de su divinización:

Huitzilopochtli y Cihuacoatl Quilaztli llevaban al Cielo del Sol a los muertos en guerra (militares o no), a las muertas en el primer parto, a los sacrificados en su honor, y a los comerciantes que fallecían en una expedición mercantil, aunque la causa del deceso de éstos hubiese sido una enfermedad común. Cihuacoatl daba a las mujeres una muerte semejante a la que ella había tenido en el mito (López Austin, 2004: 385).

Estas *mocihuaquetzque* eran una proyección de la diosa madre, encarnando el mito con su muerte. La imagen de la diosa madre se extiende al ámbito bélico “La diosa Madre es la parturienta, y como tal, la guerrera que ha cogido un prisionero” (Heyden, 1974:810), la mujer muerta en el parto es categóricamente similar al guerrero por donar sangre y víctimas a los dioses:

La diosa de la Tierra fue la primera que murió sacrificada en la batalla, tuvo muerte de guerrero. Por eso es *mocihuaquetzqui* o *cihuateteotl*, pues se equipara a las mujeres muertas en el parto, quienes moraban en el Oeste, cielo vespertino o Cihuatlampa (Limón Olvera y Battcock, 2013: 174).

Solares (2007: 411) interpreta el vínculo entre las *cihuateteo* y la diosa madre, tomando la muerte de la mujer como un paralelo con la tierra engendrando al Sol, repitiendo el mito creacionista y elevando a un plano divino a las muertas en el parto, proyectando la muerte de la Diosa Madre del mito en el mundo. Neumann reconoce dos funciones en torno a las *cihuateteo* y su directa relación con la diosa madre, asociadas entre sí por lo que el parto implica:

El primero consiste en decir que la mujer que ha dado a luz a un niño ha hecho un prisionero; el segundo en referirse a la mujer que muere dando a luz como una prisionera sacrificada. Para entender el ritual es importante mencionar que la diosa de los antiguos chichimecas, la diosa muerta dando a luz, recibía los títulos de “vieja heroína” y “diosa inmolada”. Con ella se asocian las diablas de occidente, las almas de las mujeres que habían muerto dando a luz a sus hijos (Neumann, 2009: 197).

La muerte de la Diosa Madre en los mitos pudo haberse asimilado a la “batalla” del parto. La primera lucha de fuerzas: los dioses masculinos contra el monstruo de la naturaleza para crear el mundo, dar un orden dividiéndolo y convirtiendo así a la diosa en la primera sacrificada, transformación en el seno de lo divino femenino. Divinización que se consuma en el sacrificio y se equipara a las *cihuateteo* muertas en el parto: el morir para dar la vida.

La unión de los guerreros masculino y femenino en el centro del cielo para escoltar al Sol tiene su trasfondo ideológico, en el cual la guerra y el sacrificio intervienen directamente en el ascenso al paraíso solar. El sacrificio guerrero igualaba dos muertes diferentes. Olivier explica esta ‘dualidad’ presente en el destino de las almas de los guerreros mediante el verbo nahua *yecoa*.⁶¹ “la guerra era asimilada a un acto sexual – el verbo *yecoa* significa a la vez “hacer la guerra” y “tener relaciones sexuales” – y se concebía que los guerreros muertos fecundaban la Tierra” (Olivier, 2006: 417). Existe una identificación filial entre la víctima sacrificial con su sacrificador, paralelo a una relación de madre/padre e hijo, estableciendo un lazo de parentesco simbólico entre enemigos:

Todo varón nacido es un guerrero, pero en cuanto tal, y sin excepción, una víctima. Y así como al dar a luz la mujer “ hace un prisionero”, es decir, alumbrando una víctima que sacrificar, el que captura al prisionero, además de su madre – no en vano son lo mismo dar a luz y hacer un prisionero – es también padre de la víctima (Neumann, 2009: 204).

El acto sexual es determinante como puente entre los dos momentos críticos de toda vida: el nacimiento y la muerte: “cobrar un prisionero”, “dar a luz a un niño”, ser “sacrificado como prisionero” y “morir dando a luz” son exactamente lo mismo” (Neumann, 2009: 203). Al comenzar los dolores del parto iniciaba una nueva etapa del embarazo, momento de tránsito de la mujer guerrera, llamado entre los antiguos nahuas *miquizpan* “el momento de la muerte” (Alcántara Rojas, 2000: 42).

⁶¹ Yecoa: “pelear fuertemente en la guerra”; “hacerlo ael, o aella” (Molina, 2008: fol.34r).

La función guerrera femenina puede tener una correspondencia histórica, algunos textos sugieren la participación de mujeres en la batalla: “En esta batalla pelearon también muy valerosamente muchas matronas tultecas ayudando a sus maridos, muriendo y venciendo muchos de ellos” (Ixtilxochitl, 1985: 281). La muerte en la guerra o en el parto es el punto donde se vinculan los guerreros femeninos y masculinos, un punto donde se encuentra el sacrificio de la vida a través de los poderes transformadores de la muerte, divinizando a la víctima sacrificial. La comparación de la parturienta con el guerrero se extiende hacia el plano simbólico, la conjunción entre los guerreros masculinos y femeninos no únicamente se da en el centro del cielo al escoltar al Sol, también en el acto ritual de sacrificio.

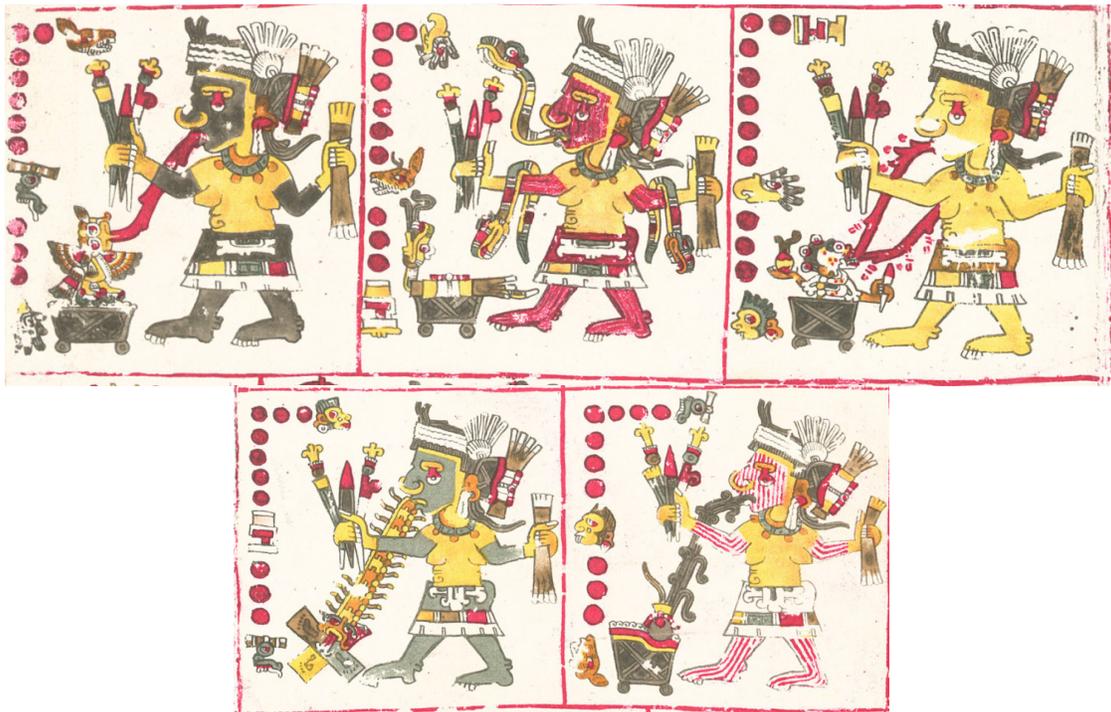


Fig.II.94. Las cinco *cihuateteo* (Códice Borgia, láms. 47-48)

II.5 La simetría de la mariposa y el centro

La ambivalencia iconográfica existente entre la mariposa y el fuego se extiende mas allá de los símbolos de transformación y regeneración, asimilados a través de la metamorfosis. La idea de 'centro' presente en el fuego abarca tanto la vida doméstica como el pensamiento simbólico-religioso y también alcanza a la mariposa, la cual parece reflejar esta misma idea en diversas de sus representaciones, lo que convierte al lepidóptero en un símbolo más del 'centro' al igual que el corazón y el fuego.

La anatomía de la mariposa ayudó a simbolizar el centro gracias a sus cuatro alas como analogía de los cuatro rumbos, y éstos el mundo entero: "cuaternio, la cuaternidad, es el símbolo arquetípico de la totalidad" (Neumann, 2009: 220). A éste simétrico tetráptero formado por las alas del lepidóptero se le suma un quinto punto, marcando el centro mediante un ojo estelar o sencillamente un círculo en la iconografía. El simbolismo que pudo haber generado la forma simétrica del lepidóptero: cuatro alas y un centro, es una representación que no sólo se extiende visualmente, sino que se apoya en simbolismos que la vinculan aún más con el fuego, desplegándose una relación analógica con el corazón, otro centro por excelencia, por ser un órgano vital y central en la concepción sacrificial mesoamericana, además de conjugarse con la mariposa tanto en cantares como conjuros.

El fuego es un elemento central en la cosmovisión mesoamericana, mientras que el corazón adopta una posición central simbólica por ser un punto vital del cuerpo y habitación de una de las entidades anímicas que componen al hombre, incluso la flor tiene su relación con el centro al aparecer como símil del Sol. El dios del fuego ocupa la posición central en la primera lámina del *Códice Fejérváry-Mayer* rodeado de los cuadrantes del cosmos o los cuatro rumbos, conocido también por el nombre *nauhyotecuhtli* "el señor de las cuatro direcciones":

Como dios del fuego es, a la vez, el numen del fuego del fogón, es también el Señor del centro. Así como en la casa el fuego del fogón forma el centro, así también el dios del fuego está en el centro del mundo, que desde allí se despliega en las cuatro direcciones (Seler, 1980: 92).

El fuego como un centro es un símbolo bastante extendido en diversas culturas mesoamericanas, por ejemplo, entre los otomíes es el centro del hogar y del cosmos: "Es ante todo un 'centro', punto de fusión de las coordenadas espacio-temporales, sitio de exaltación de la vida (las llamas) y del aniquilamiento (las cenizas, marca de la ancestralidad)" (Galinier, 2018: 169).

La recreación figurativa del lepidóptero adquiere en algunos casos semejanzas con el *quincunce*:⁶² “en la glíptica azteca se convierte en un sustituto de la mano, como un signo del número cinco, número del centro del mundo” (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 692). El *quincunce* es un símbolo del “centro” dentro del cual se enmarcan elementos como la flor, el Sol y a la mariposa, ya que sus significados son análogos entre sí: “En la iconografía de Teotihuacan, destaca la flor de cuatro pétalos. Puede simbolizar las cuatro partes del mundo y el centro; por lo tanto, también simboliza la eternidad” (Heyden, 1983: 65).

Gracias a la particularidad de la forma de la mariposa, encontraron los mexicas en sus cuatro alas una encarnación perfecta de lo que podría denominarse una ‘geometría sagrada’. Una tesis reciente sobre Itzpapalotl toma en cuenta esta peculiaridad de la mariposa: la forma segmentada en cuatro partes iguales, para explicar la referencia a los cuatro rumbos en los mitos chichimecas (Vidal, 2016: 9).

De tal manera que la forma misma de la mariposa, en especial el caso de la *Rothschildia orizaba*, marca los cuatro puntos cardinales con las transparencias de sus alas y en el centro posicionado un ojo estelar: “el quincunce designa además la piedra preciosa que simboliza el corazón, lugar de encuentro de los principios opuestos” (Sejourné, 1984: 101)

En el caso de la llamada manta de “Cinco Rosas”, el centro del *quincunce* que forma la mariposa está señalado por un ojo estelar (fig.II.95), rodeado de cuatro esferas de diferentes colores en el borde de sus alas, los cuales podrían corresponder a los colores de los cuatro rumbos. La manta de cinco rosas contiene cinco figuras que conforman un *quincunce* mayor, lleva además el nombre del dios del juego Macuilxochitl (Durán, 1880: 237), nombre calendárico de Xochipilli, dios de las flores.

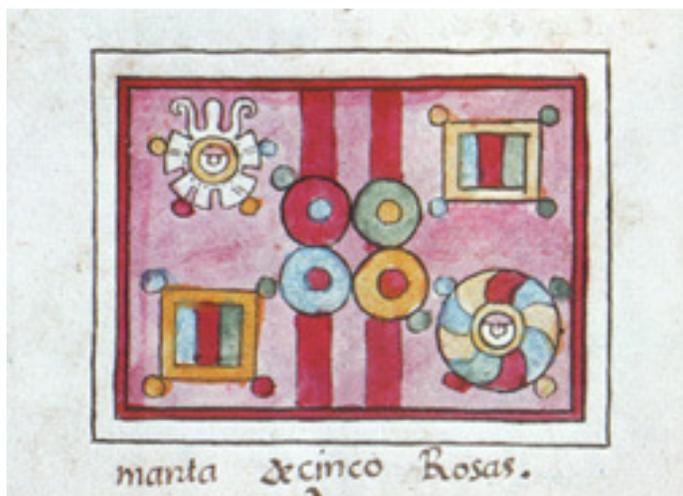


Fig.II.95. Manta de Cinco Rosas *macuilxochitl* (Códice Magliabechiano, lám. 10)

⁶² El numeral 5 representaba también el exceso, transgresión y desmesura en diversos ámbitos.

(Jaime Echeverría García, « Los excesos del mono: salvajismo, transgresión y deshumanización en el pensamiento nahua del siglo xvi », *Journal de la société des américanistes*. [En línea] URL : <http://journals.openedition.org/jsa/14376> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/jsa.14376>).

II.5.1 La mariposa, el Sol y el fuego

Como se dijo anteriormente, el fuego comparte con la mariposa varios significados simbólicos, probablemente por sus llamativos colores, el vuelo, sus hábitos alimenticios, etc. Sin embargo, aquellas cualidades que apuntan hacia la idea del 'centro' van especialmente ligadas a la simetría del lepidóptero; la variedad de posibilidades no se anulan entre sí, sino que enriquecen el símbolo del insecto. Hay que concebir este 'centro' como un punto no necesariamente localizable espacialmente, pero si aunado a una idea abstracta correspondiente a una esencia vital o primordial. Por su cualidad central el fuego funge como eje del mundo y sirve además como elemento comunicador entre los niveles cósmicos y las entidades que los habitan: dioses, hombres y los seres del inframundo:

[...] por su localización, representó el centro del plano terrestre y del cosmos y, por consiguiente, se le atribuyó la capacidad de dar cohesión al mundo ya que, además, las fuerzas sagradas fluían de las cuatro esquinas hacia el centro y viceversa. De igual manera, el fogón de la casa representó el centro y reunió en torno a él a la familia, por lo que fue considerado como el símbolo aglutinante de la sociedad (Limón Olvera, 2001: 55).

El diseño de la mariposa posee ciertas cualidades ígneas: "el ojo significa luz o fuego en las representaciones pictóricas de la mariposa o como jeroglífico del sol" (Beyer, 1965: 44). Beyer parte de la tradición astralista alemana dentro de la cual el ojo estelar que adorna el centro del diseño de la mariposa contiene un simbolismo luminoso. La mariposa mantiene una relación implícita con el ámbito solar e ígneo al punto de ser parte de la pintura facial del dios Tonatiuh, así como configura la estilización de la llama en la 'manta del sol' o *tilmahtli Tonatiuh* (fig.II.96), también mezcla su imagen con el astro dentro de los códices mixtecos (fig.II.97). Además de compartir brillantes cualidades con el fuego y el Sol, la mariposa podría ser parte de una imagen figurativa del 'centro'.



Fig.II.96. Manta del Sol con diseño de mariposas (*Códice Magliabechiano*, lam.7)



Fig.II.97. Mariposa con la parte inferior correspondiente a las alas estilizadas como Sol (Códice Bodley, lám.16)

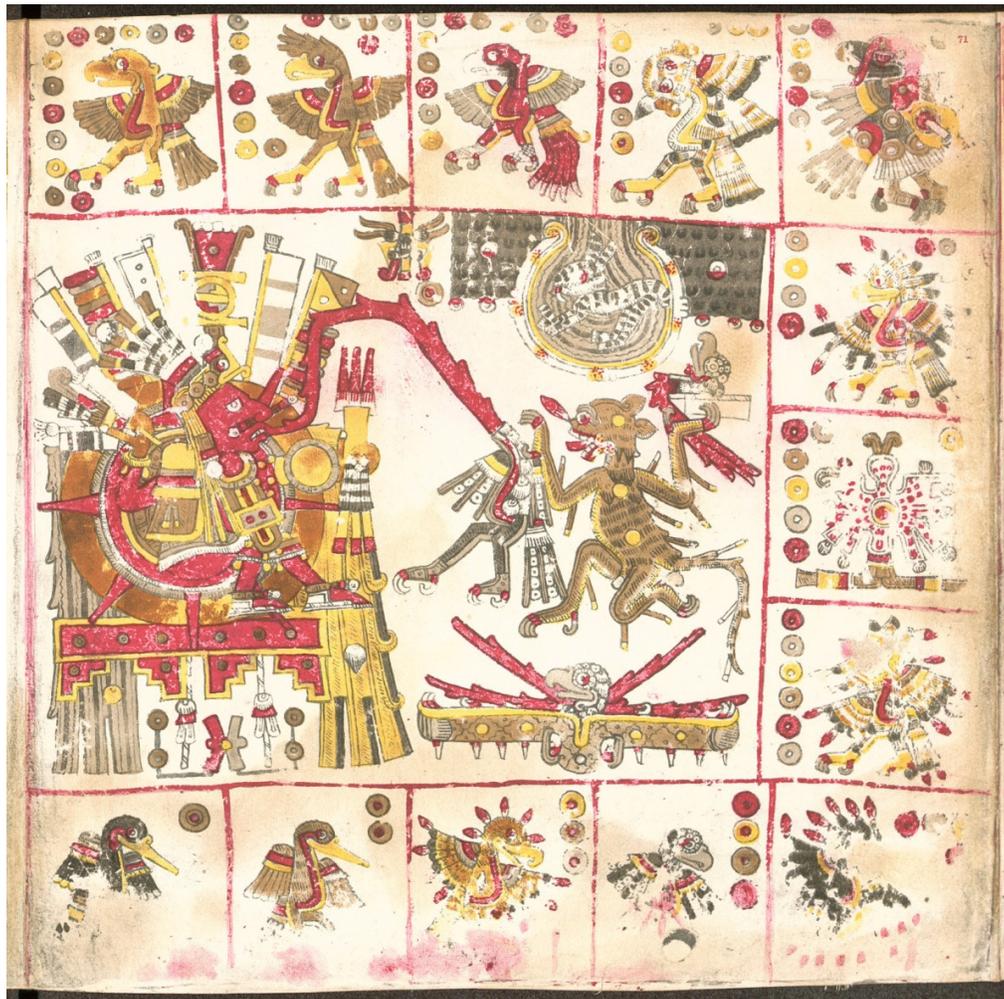


Fig.II.98. La serie de los trece volátiles (Códice Borgia, lám.72)

La mariposa por ser el séptimo de trece volátiles (fig.II.98) ocupa un lugar central en la cuenta (Kendall, 1992: 115). El lepidóptero funge aquí como un marcador temporal, representa la hora del día cuando el Sol alcanza el zenit del cielo, momento en que el astro parece detenerse en el punto más alto, el centro; la hora de la mariposa, “al mediodía, durante las horas de más calor, cuando estos animales están más vivos, más activos” (Seler, 2008: 300), ya que la mariposa diurna tiene que calentar sus alas para poder volar.

El séptimo volátil podría representar un marcador temporal del día, la mariposa como ser liminal representa el momento de cambio entre el ascenso y descenso del sol, a la mitad del día: “y como se ofrecía el incienso: cuatro veces en el día y cinco veces en la noche. Primera vez cuando el sol está ya fuera. Segunda, cuando es la hora de la comida. Tercera, cuando está el sol a la mitad, y la cuarta cuando está ya a punto de meterse” (León Portilla, 1958: 73).

La mariposa en este momento pasaba del zenit del cielo a la tierra, como ser liminal aprovecha el momento de convergencia que supone el centro y se mueve libremente por los diferentes niveles, tanto celestes como mundanos: “La mariposa es la séptima en la serie de trece aves, es decir, es la representación del séptimo cielo, el más alto, a la vez que de la hora del mediodía, porque cuando el sol ha llegado a su posición cenital, las almas de los guerreros han cumplido su misión” (Seler, 2008: 300).

El sol en el momento en el que éste alcanzaba el cenit adquiría la calidad de corazón del cielo, desde donde descienden los guerreros a beber el néctar de las flores (Sejourné, 1984: 98); la idea de ascender al cenit/centro del cielo es una imagen de la trascendencia: “hay muchos otros modos rituales de llegar a un Centro, equivalentes a una conquista de la inmortalidad” (Eliade, 1979: 49). El sol en el cenit se encuentra en el límite del cielo de las “creaturas” por lo tanto figura fuera del encadenamiento espacial-temporal del mundo. El cenit del cielo representa un momento en el que se toca el centro y se trascienden las fronteras, ilustrado en la imagen del regreso de los guerreros muertos de nuevo a la tierra como mariposas.

El Sol como un centro es a la vez el lugar y momento donde se encuentran los contrarios, un punto donde la mariposa representa fielmente la dualidad de ese encuentro entre guerreros masculinos y femeninos en medio del cielo: “then they rose up; they came ascending to meet the noonday sun there” (Dibble y Anderson vol.7 1969:163), como eje central es el punto de encuentro de las fuerzas opuestas:

El cenit, que es a la vez cima del mundo y el Centro por excelencia, el punto infinitesimal por donde pasa el eje cósmico (*axis mundi*) [...] un centro representa un punto ideal, perteneciente, no al espacio profano geométrico, sino al espacio sagrado, en el cual puede realizarse la comunicación con el Cielo o con el Infierno en otras palabras. Un centro es el lugar paradójico de la ruptura de los niveles, el punto en que puede ser trascendido el mundo sensible (Eliade, 1979: 83).

La mariposa por ser el séptimo de la cuenta de trece volátiles se convierte inmediatamente en el centro, considerar el siete como el punto central o más elevado del cielo coincide con la idea astralista acerca de los escalones celestes y el curso del Sol en el firmamento:

De manera que el cielo más elevado y el inframundo más bajo no se encontraban al final, sino en el centro de las dos series de escalones. A los escalones del cielo y del inframundo correspondían trece dioses de las horas diurnas y nueve dioses de las nocturnas, el dios del sol reinaba sobre la hora central del día (Séptima) y el dios de la muerte sobre la hora central de la noche (quinta). Una vez más se han coordinado los conceptos espaciales y los temporales (Krickeberg, 1961: 131).

La 'hora' de la mariposa como imagen del Sol ocupa el lugar central de la cuenta, es decir, un símbolo análogo al Sol y al corazón por su cualidad central, y un importante factor calendárico, simbolismo compartido por otras culturas del centro de México: "Soustelle señala que para los antiguos mexicanos el 7 estaba a la mitad de la serie numérica fundamental del 1 al 13: este centro es el corazón del hombre (*yolotl*) y el de la mazorca (*olotl*). Recordemos que el universo otomí está formado por siete capas superpuestas" (Galinier, 2018: 473).

En Mesoamérica el 7 tiene su trasfondo ideológico, el origen de los hombres que poblarían el valle de Anáhuac se encuentra "en las siete cuevas", Chicomoztoc, que podría relacionarse con el centro de la tierra, además dentro del *tonalpohualli* el siete es un número favorable:

El siete evocaba en primera instancia al maíz. El nombre de este cereal en el calendario de 260 días era Siete Serpiente "Chicomecoatl" [...] el venado tenía como nombre calendárico Siete Flor "chicomexochitl", por alusión a las extremidades de su cornamenta, que se asemejan a flores. Más allá de esto, el siete se aplicaba por extensión a todos los mantenimientos y gozaba de una connotación altamente positiva (Dehouve, 2014: 238).

La relación del número 7 con el maíz y la mariposa podría encontrar una justificación más dentro de los códices calendáricos. En el *Códice Borbónico* (fig.II.99) la mariposa ocupa el séptimo día de cada trecena (por ser parte de los volátiles) y va acompañando siempre a la misma divinidad, que se ha identificado como Cinteotl por la presencia de mazorcas de maíz en su tocado.

Por otro lado, en el *Tonalamatl de Aubin* (fig.II.100) el rostro de la deidad se encuentra "entre las fauces" de la mariposa, porta la pintura facial de Xiuhtecuhtli lo que indica una relación implícita con el dios del fuego, mientras que en el *Borbónico* la pintura facial corresponde a Tonatiuh; cabe destacar que en ambos códices la mariposa es pintada de color amarillo o dorado, correspondiente a mariposas diurnas. La mariposa entre los mexicas encuentra un símil con el centro, tanto por sus vínculos simbólicos con el fuego y el ámbito ígneo-solar como por representar el momento en que el astro se encuentra a la mitad del cielo como el séptimo volátil.



Fig.II.99. El séptimo volátil (*Códice Borbónico*)



Fig.II.100. El séptimo volátil (*Tonalamatl de Aubin*)

El número siete está recargado de simbolismo en muchas culturas debido a que posee ciertas peculiaridades matemáticas por ser el cuarto número primo. Este número posee funciones totalizantes, engloba la centralización de poderes y funciones divinas (Girard, 1978: 209), es un número mundialmente usado, Eliade apunta que para la cultura babilónica los *zigurat*, monumentos piramidales de la época, representaban los siete pasos para llegar a la cúspide de la montaña sagrada, la cima del universo (Eliade, 1979:46). El siete es un número con una posición central implícita y por lo tanto muchas veces se encuentra relacionado al Sol: “En los misterios de Mithra la escala ceremonial tenía siete peldaños y cada uno estaba hecho de un metal distinto [...] el séptimo, de oro (sol)” (Eliade, 1979: 51).

II.5.2 La mariposa y el corazón

La mariposa, el fuego y el corazón, juntos conforman un triángulo que apunta a la idea de un centro, además en ellos se conjuga la vitalidad, creando un vínculo que enriquece al lepidóptero como imagen simbólica de la entidad anímica que habita en el corazón. La palabra náhuatl para corazón *yollotl*, comparte las mismas raíces que 'vida' *yolli*, vinculado íntimamente a la esencia vital. El corazón entre los nahuas se relaciona con una de las tres entidades anímicas que conforman al ser humano: *teyolia* (López Austin, 2004: 252). Respecto a esta entidad anímica López Austin aclara que es la que se dirige al cielo del Sol, el mismo lugar al que ascienden los guerreros convertidos en mariposas:

Fernández de Oviedo, [...] afirma que el *teyolia*, a la muerte del individuo, iba a morar con los dioses. Otro texto dice que era ésta la entidad que viajaba al Cielo del Sol, que también era un mundo de difuntos, y que en dicho cielo se transformaba en ave (López Austin, 2004: 253).

El corazón entre los nahuas también está considerado como el motor fundamental de acciones psíquicas y espirituales; además es una referencia a la identidad del individuo, como lo expresa el difrasismo *in ixtli in yollotl* con el significado de "persona" (Montes de Oca, 2013: 384).

Yollotl se asocia pues a las facultades cognoscitivas, volitivas y creativas; añade además ser comprensivo, empático, generoso, tener ánimo, valentía, buena disposición ante la vida o también obrar con rudeza, grosería, falsedad, agresividad, furia, terquedad, locura (León Portilla, 2004: 253).

Según León Portilla, el corazón se relaciona con el rostro, identificado con la esencia y personalidad de un individuo; tenía la connotación de las dos dimensiones que rigen la vida de todo ser humano: la presencia exterior y la voluntad interior, aquello que nos mueve, el motor de vida, el corazón como centro de la voluntad se liga a la vitalidad oculta que yace en el corazón de los seres. El centro como tal puede aludir por igual a dos puntos espacialmente distintos: el ombligo, cuando se trata de la superficie terrestre o el corazón, al hablar del interior de la tierra:

El ombligo de la Tierra no es su corazón. La anciana diosa de la tierra Teteu Innan, es Tlalli iyollo, el corazón de la tierra, es decir, el interior de la tierra. Pero el dios del fuego no mora en el interior de la Tierra, sino Tlalxicco, en el ombligo de la Tierra, esto es, en el centro de la superficie terrestre. Pues el ombligo no está en el interior del cuerpo sino en el centro de su superficie (Seler, t.1 1980: 93).

López Austin designa al ombligo como punto central del cuerpo, lo que no desplaza al corazón como punto central anímico: "es necesario mencionar que el punto central del cuerpo, la región del ombligo, es uno de los más importantes en el pensamiento mágico, ligado a la idea del punto central de la superficie de la tierra, la casa del dios del fuego, sitio por el que el eje cósmico permitía la comunicación con el cielo y con el inframundo" (López Austin, 2004: 186).

Así como el ombligo correspondía al punto central de la superficie terrestre y del cuerpo humano, el corazón corresponde a su vez con el centro de la tierra y es el lugar donde se encuentra la vitalidad del cuerpo y el mundo. Debido a la función vital de este órgano era altamente valorado, por lo que fue representado comúnmente por un *chalchihuite*, para dar a entender su calidad preciosa: “En el centro, encerrado en la piedra verde preciosa horadada, habitaba el dios anciano, madre y padre de los dioses, señor del fuego y de los cambios de naturaleza de las cosas” (López Austin, 2004: 66).

Hasta nuestros días la expresión: “el corazón de...”, hace referencia tanto al centro sustancial como esencial de algún objeto, fenómeno, idea o sentimiento. El corazón por su función primordial en el organismo se vuelve la analogía perfecta para hablar del centro de alguna cosa, sin importar época o cultura, sobre todo tomando en cuenta que el símbolo proviene subjetivamente desde el fondo del hombre que juzga todo a su medida y puede darle “corazón” a casi cualquier cosa.

En este punto vale la pena aclarar que se trata del corazón anímico dentro del cual se genera la voluntad y vida humana, y no una referencia al órgano o corazón material. El ‘centro o corazón’ de una cosa no es necesariamente un punto localizable en el espacio, puede ser también una referencia a la esencia de algo; incluso para el pensamiento del Medioevo el corazón era el ‘centro’ de algo por contener su esencia vital: “El órgano donde radica el principio de la vida en todo ser dotado de él, y como ese órgano se encuentra en el centro del cuerpo, también se denomina así el centro de una cosa” (Maimónides [1190], 2015:120).

El corazón es un órgano ligado a la flor que liba la mariposa en los *Cantares Mexicanos*, por lo tanto no es gratuito que el pectoral guerrero sea estilizado a manera de mariposa (fig.II.101-102), tanto en los Atlantes de Tula (fig.II.104) como en Chichén Itzá:

En Tula y en Chichén Itzá, la mariposa sirve como distintivo de los dirigentes y, como tal, debe ser signo de alto rango, pues en algunos relieves forma el pectoral y decora el tocado de las figuras. En la sala Tolteca del Museo Nacional de Antropología, hay unos atlantes que llevan estos pectorales con una mariposa estilizada que es un adorno característico de Xiuhtecuhtli, dios del fuego (Heyden, 1991: 26).

La mariposa en el pecho del guerrero puede ser símbolo del corazón que se extirpa en el ritual, o la transfiguración de la entidad anímica, el cambio de estado, designando no una muerte sino una metamorfosis. La mariposa una vez más interviene dentro del ámbito de las transformaciones y el sacrificio; como símbolo del cambio es inevitable su aparición ligada a la muerte y como imagen del alma es también irremediable encontrarla situada en el espacio correspondiente al corazón. En algunas representaciones de guerreros en escultura la mariposa no sólo aparece como pectoral sino también como parte del tocado (fig.II.103), la mariposa colocada como pectoral se encuentra en posición ascendente, mientras que la mariposa en la cabeza en posición descendente (Nicholson, 1971: 111).

El corazón termina como verdadero protagonista del pensamiento y arte náhuatl (León Portilla, 2004). El corazón como fuerza vital por excelencia es la máxima ofrenda, ya que este órgano encierra la vida misma; como centro primordial de esta esencia vital, la sangre se concebía como un líquido ígneo, capaz de encender la vida de los dioses, permitiéndoles obrar en el mundo. La sangre es el elemento vital necesario para la vida de hombres y dioses; un mundo que se sostiene de sangrientas transacciones entre las esferas mundanas y divinas versa en el sacrificio la nutrición necesaria para que los hombres alimenten a los dioses y estos a su vez a la tierra, manteniendo un sacrificio constante se perpetuaba el mundo impidiendo su fin.

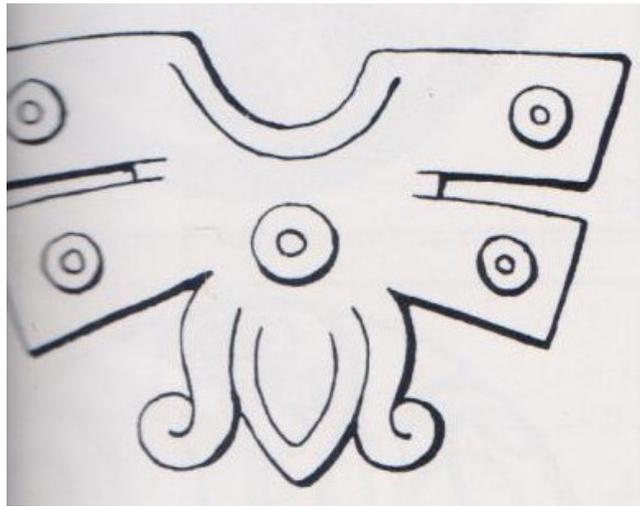


Fig.II.101. diseño de un pectoral de mariposa sobre un *huahuatl* (Beutelspacher, 1989:67)



Fig.II.102. Pectoral de mariposa, detalle de la llamada "Piedra de Moctezuma"



Fig.II.103. Guerrera mexicana con pectoral y tocado de mariposa

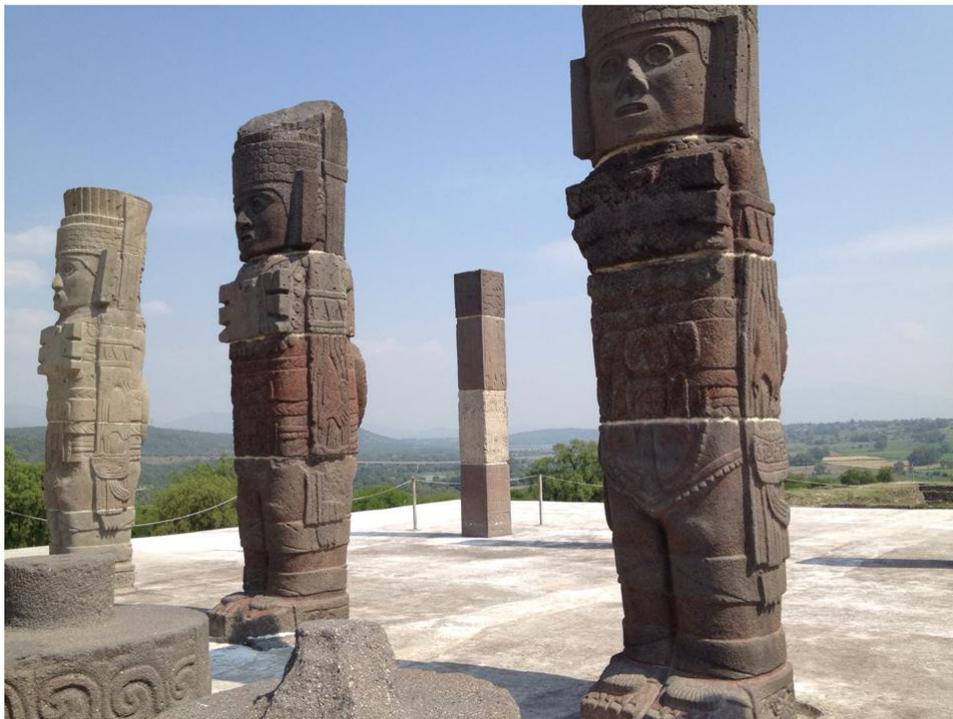


Fig.II.104. Pectoral de mariposa en los Atlantes de Tula

El símbolo de la mariposa vinculado al corazón no se limita únicamente al ámbito bélico, también aparece asociada al corazón dentro de los conjuros recopilados por Ruiz de Alarcón [1629], en donde sigue manteniendo una relación analógica con la vitalidad del individuo y enriquece aun más el sentido de este insecto en torno a la idea de un centro no sólo físico sino también anímico.

En el *nahuallatolli*, lenguaje de los brujos, la mariposa juega un papel importante estrechamente relacionado al corazón: “conjuran el dolor con la metáfora de llamarle mariposa, quede ordinario llaman a estos géneros de palomillas Papalotl” (Serna, 1892: 417); dentro de los conjuros se presenta al lepidóptero como un “mal” ligado al dolor de pecho. La estructura de la fórmula mágica sigue sus propias reglas internas como una poética de fondo oscuro:

Hay una autopresentación del exorcista, que se coloca con un nombre que indica sus poderes ante las fuerzas que quiere dominar; deprecia a los seres favorables mencionando varios títulos, e impreca a los hostiles en la misma forma, casi siempre con el respeto de quien se considera familiar (López Austin, 1967: 4).

La importancia de la palabra en el lenguaje de los brujos o *nahuallatolli* lleva implícita diversas funciones, la mariposa interviene en la fórmula mágica como una entidad que afecta al enfermo; además, en muchos de los conjuros de Ruiz de Alarcón participan algunas deidades con sus nombres calendáricos o diversos títulos denominativos, mezclando íntimamente la religión y la magia, en este caso, el símbolo religioso de la mariposa dentro de la hechicería medicinal: “En sus fases primitivas, la religión no se diferencia de la magia. Toda religión comenzó como magia práctica. La distinción entre magia y hechicería se refiere, no a los medios empleados ni a la naturaleza de los poderes utilizados, sino al propósito al cual servían” (Briffault, 1974: 284).

López Austin recopila los conjuros de Ruiz de Alarcón utilizados específicamente para la sanación y curación de males. El autor explica los símbolos que aparecen en los conjuros relacionando los aspectos pertenecientes a la cosmovisión mesoamericana que mantienen un proceso casi paralelo entre las acciones del mito y la narración expuesta en el conjuro:

El médico aplica sobre el pecho (siete cuevas) el polvo de la cáscara de la raíz de *coanenepilli* (sacerdote originario del país de la medicina) para ahuyentar el dolor que oprime el corazón del enfermo (corazón amarillo); posiblemente termina soplando sobre el pecho (López Austin, 2000: 159).

La figura de la mariposa interviene directamente en el dolor de pecho en los niños, pero en este caso no se aplican los mismos medicamentos que a un hombre adulto, el ‘curandero’ simplemente se limita a hacer presión y masaje con las manos, exhortando a la mariposa a vivir en lugares lejanos del pecho del enfermo:

Porque vsan de diferente conjuro con los niños, pongo aparte este capitulo, por irse tratando délos pechos; llamanlo en la lengua el pachollistli, quiere decir fomento del pecho apretándolo, y es assi que a los niños no les applican mas medicamento que apretarles con las manos, para lo qual entra el conjuro contenido en otros capitulos, con los dedos, y luego dice:

Ola tu verde mariposa, amarilla y blanca mariposa que daño es este que haces al hijo de los Dioses; de ninguna manera estás bien aqui, mejor estarás en los grandes çenadales en las lindas verderias

Tlahuel, xoxohuic papalotl, coçahuic papalotl,
iztac papalotl: tlen ye tictoctia in teteo ipiltzin:
- ámo nican timonequi, nechcan timonequi teochiahuitl ipan.

Con esto le aprieta blandamente los pechos, atribuyendo virtud de curar por manus impositi, embeleço de satanas; assi lo haçia entre otras D. Catalina Paula, vecina de Huitzucó (Ruiz de Alarcón, 1892: 206).

Serna estaba al tanto de los conjuros recopilados por Alarcón y comenta acerca de esta metáfora de la mariposa como una enfermedad que afecta directamente al órgano en el que se encuentra la entidad anímica, el corazón, aplicando el mismo remedio comentado anteriormente y agrega que al final del acto de curación “es muy factible el que vsen de la medicina de el soplar las quatro vezes” (Serna, 1892: 417).

El término que utiliza para ésta técnica de “apretar” el pecho es *pacholiztli*, cuya raíz es *papachoa*, especie de masaje en el pecho acompañado de palabras que ayudarían a extirpar el dolor del corazón; un breve ejemplo, entre los aimaras existe un procedimiento parecido, ejercido por un ‘médico-masajista’: “El *phiscuntiri* es un masajista. Hay pacientes que creen que el corazón “se les ha volteado” o que la sangre se ha ido a la cabeza o bien que los intestinos se les han desplazado. El masajista restablece a la normalidad el órgano” (Girard, t.2 1978: 827).

Posiblemente la ascepción negativa que acarrea la mariposa como agente patológico pudo aludir a la flema, la cual esta estrechamente relacionada con los males del pecho y del corazón. El dolor del pecho pudo ser concebido como la acumulación de flema que presionaba este órgano.⁶³ Dentro de los *Cantares* la mariposa liba flores aromáticas que embriagan al corazón, haciéndolo girar (*momalacachoa*), ocasionando las vueltas que probablemente tenían como consecuencia enfermedades que residían en este órgano y conducen a la locura.

⁶³ Jaime Echeverría García comunicación personal.

La connotación funesta que adquiere la mariposa en los conjuros es opacada por el lirismo que adquiere el lepidóptero en los cantos, sin embargo, no pierde la estrecha relación que tiene este insecto con el corazón como símbolo vital. En un texto aparecido en los *Cantares Mexicanos* la mariposa liba la flor que ha brotado de un corazón; los llamados “señores” parecen protagonizar el canto y su transformación en aves libando la flor reafirma la relación entre el corazón y el insecto:

Çan ye huitz ye huitz in papalotl huia ye ompatlantihuitz ye moçoçouhtihuitz
xochitcpcac nemi a ye ontlachichina ma yahuaia ic y iolcueponia xochitla ohuaya
Etcetera (*Cantares Mexicanos*, fol.18r-párr: 283).

Ya viene,
ya viene la mariposa,
viene volando,
viene extendiendo sus alas,
sobre las flores vive,
ya liba la miel,
de su corazón brota una flor
(León Portilla, 2011: 215).

La triangulación flor, corazón y mariposa resulta una metáfora frecuente, en el lirismo de los *Cantares* se vincula a la flor y el corazón gracias a la belleza poética; se habla del corazón como símbolo vital, comparado constantemente con las flores, rogando porque lo bello permanezca y que no caiga en la muerte o el olvido. Según la interpretación de León Portilla (2004: 254), el corazón es la morada del dador de la vida, donde nacen las flores gracias a su luz interior. Este autor habla acerca de la relación que existe entre la flor y el corazón, la unión de ambos términos conforma la denominación de una flor particular registrada por el Dr. Francisco Hernández, *yoloxochitl* “flor del corazón” (León Portilla, 2004: 257), por lo que es normal encontrar la imagen de la mariposa libando del corazón en los cantos.

Se podrían entablar connotaciones diametralmente opuestas, mientras que en los conjuros las mariposas son la imagen de un dolor o enfermedad, en los *Cantares* representan el deleite; juzgando únicamente por el cromatismo sería muy difícil adjudicar arbitrariamente un ámbito (diurno o nocturno) correspondiente a los diferentes lepidópteros que se mencionan en cada caso.

III.1 La Diosa Madre Itzpapalotl “mariposa de obsidiana”

Se ha expuesto cómo el simbolismo del lepidóptero es altamente significativo entre los mexicas, de tal manera que su imagen se extiende hacia el plano divino a tal grado que este insecto toma forma y rostro de una divinidad en el Posclásico mesoamericano: éste insecto reviste iconográficamente y denomina a la deidad *Itzpapalotl*, “mariposa de obsidiana”, diosa madre de los llamados grupos tolteca-chichimecas, identificada en la naturaleza con la especie nocturna *Rothschildia orizaba*.

Para el estudio de una diosa con las cualidades de Itzpapalotl se retoman los planteamientos hechos por Erich Neumann (2009) respecto a lo “divino femenino” y las características de las deidades femeninas indoeuropeas. Neumann establece un complejo arquetipo sobre la ‘Diosa-Madre’: connotaciones positivas y negativas, diferentes facetas y funciones; a su vez Blanca Solares (2007) traslada los conceptos definidos por Neumann acerca del arquetipo de la *Madre Terrible* a Mesoamérica, cuyos aspectos encajan con algunas de las propiedades de la diosa “mariposa de obsidiana”. A grandes rasgos la deidad Itzpapalotl engloba características fieras, su representación iconográfica es de aspecto agresiva, los mitos en donde aparece se mueven en el ámbito de la guerra y la cacería, la trecena que domina dentro del *tonalpohualli* tiene un carácter nefasto, entre otras cualidades. Debido a que la deidad Itzpapalotl posee tales propiedades parece contener ciertos conceptos propuestos por Neumann sobre la faceta negativa del arquetipo femenino.

III.1.1 El arquetipo de la “Madre Terrible”

Itzpapalotl, como diosa madre, cumple con sus funciones bajo el aspecto agresivo y devorador, es una imagen del sacrificio y es la divinidad que conduce a las criaturas de la cuna a la tumba: “perhaps Itzpapalotl as the goddess most identified with Tamoanchan brings together in her person both death and fertility, the underworld and the heavens, Mictlan and Tamoanchan” (Sisson, 2012: 323). Neumann explica las diferentes características de la “Madre Terrible” que se encuentra en el lado negativo del arquetipo femenino, el cual corresponde a un proceso gradual hacia la muerte:

Del mismo modo que la Gran Madre no solo es la madre bondadosa, sino también la Madre Terrible, el Gran Femenino no solo es el creador y protector de la vida, como lo contingente, es también lo que retiene y recobra, una divinidad que es a la vez de la vida y de la muerte (Neumann, 2009: 51).

Una de las características elementales de la Madre Terrible es la de contener dentro de sí el alma de los muertos; como vientre del inframundo transforma las almas, crea una relación entre la cueva y la tumba, delimita el camino al vientre regenerador de la madre, creando un vínculo cíclico entre el nacimiento y la muerte, ambos gestados en el vientre terrestre.

El seno de la tierra se convierte así en las mortíferas fauces destructoras del mundo subterráneo y junto al seno que ha de ser fecundado y la gruta protectora de la tierra y de la montaña se abren la sima y el infierno, el oscuro agujero de las profundidades, el seno voraz de la tumba y de la muerte, de la oscuridad sin luz y de la nada. Pues esta mujer que alumbró la vida y a todos los vivientes de la tierra es la misma mujer que vuelve a devorar y a engullir todas las cosas, que da caza a sus presas y las apresa en sus lazos y en sus redes. La necesidad, el hambre, las enfermedades y sobre todo, la guerra, son sus cómplices, y las diosas cazadoras y guerreras de todos los pueblos, la expresión de que la humanidad concibe la vida como una mujer sedienta de sangre (Neumann, 2009: 155).

Entre la variedad de símbolos que posee la Gran Madre destaca la aparente contradicción de cumplir una función dual: generadora/devoradora de vida; como procreadora del mundo y como devoradora de hombres es una divinidad maternal y agresiva a la vez, en ella se origina el nacimiento y la muerte: “la tierra y la cueva, que es al mismo tiempo la boca dentada del monstruo terrestre, que devora todo lo que muere en la tierra, pero al mismo tiempo es la gran generadora, de cuya boca salen generaciones humanas” (Mikulska, 2010: 139).

El proceso de la muerte se encarna en la función transformativa de lo femenino con la figura de la Madre Terrible. La transformación conlleva dos resultados diametralmente opuestos: la sublimación y la disolución, encarnados en una sola divinidad: “A complete division into a good and terrible mother never occurred, the Life Giver and the Death Wielder are one deity. Her manifestation are manifold. She may be anthropomorphic or zoomorphic [...] but ultimately she is one indivisible goddess” (Gimbutas, 1989: 316). Neumann reconoce un ámbito dentro del cual se mueve el arquetipo agresivo femenino, el cual corresponde directamente con los mitos de guerra y cacería:

Los “misterios de la muerte” comprenden los ritos de la diosa de la muerte y de los muertos, la totalidad de los símbolos y costumbres funerarias relacionadas con el cuidado y la inhumación del cadáver, todos los sacrificios que terminan en una muerte –la fertilización de la tierra con sangre– y las innumerables representaciones por las cuales resulta posible incluir dentro de este ámbito a las diosas de la caza y de la guerra (Neumann, 2009: 82).

Las diosas de la cacería y la guerra cumplen la función de la transformación a través del sacrificio, lo que las sitúa en el círculo de la Madre Terrible, la figura divina femenina se opone al héroe-dios masculino en los mitos mesoamericanos. Las funciones que cumple la deidad Itz'papatl dentro de la narrativa mítica encajan con la faceta negativa del arquetipo de lo divino femenino ya que su acción se centra principalmente en los ámbitos de la cacería y la guerra.

Las grandes diosas son diosas guerreras y cazadoras, administradoras de lo viviente y de la sangre. Debido a ello, la gran divinidad materna azteca es también la señora del cuchillo de obsidiana del desmembramiento y como diosa lunar su nombre es “blanco cuchillo de piedra” (Neumann, 2009: 192).

La guerra y la cacería son dos conceptos entrelazados cuyo punto nodal es el sacrificio, la diosa Itzpapalotl rige estos tres ámbitos. El guerrero/cazador es quien se encarga de mantener una relación recíproca con la deidad, ella alimenta al hombre con las presas de su cacería mientras que el hombre alimenta a la diosa con víctimas sacrificiales: “El poder de la diosa impulsa al varón a la sangrienta tarea de administrar la muerte. Esta es la razón de que la Gran Diosa, como diosa de la caza y de la guerra sea también para el varón la diosa de la muerte” (Neumann, 2009: 268). En la deidad Itzpapalotl converge la imagen de la diosa cazadora, seductora, feroz y agresiva, siempre asumiendo una faceta peligrosa. Olivier identifica estos peculiares rasgos de carácter negativo, una agresividad que encaja perfectamente con la diosa guerrera del Posclásico mexicana: “Identificada con la diosa de la Tierra en sus aspectos tanto agresivos como progenitora, Itzpapalotl se presenta como una deidad nocturna relacionada con la obsidiana, el sacrificio y la guerra” (Olivier, 2004: 109). A su vez, por ser diosa madre de los grupos tolteca-chichimecas tiene sus orígenes en los cultos nómadas y participa en una cacería mítica en los *Anales de Cuauhtitlan* y la *Leyenda de los Soles*.

Solares retoma la clasificación de lo divino femenino hecha por Neumann para ordenar el panteón mexicana, calificando a Itzpapalotl como parte del arquetipo de la Madre Terrible, deidad que encarna en sí misma todo el proceso sacrificial, ella es al mismo tiempo el verdugo y la víctima sacrificial:

En la advocación o hierofanía de Itzpapalotl despuntan, pues, los peculiares rasgos de exaltación sacrificial con el que los aztecas revisten al panteón completo de sus dioses, en el caso de las diosas resaltando los aspectos terribles, devoradores y orgánicamente corruptibles que enlazan el acto violento de la muerte con el hecho milagroso de retroalimentar; desde el lado nocturno del cosmos, la energía vital del lado diurno, prevalentemente masculino. Aun más, en la figura de Itzpapalotl y su parafernalia simbólica se lleva al paroxismo el acto mismo del sacrificio. Ella lo consagra y ocupa el papel de verdugo, posee los atributos depredadores para apoderarse del alma vital del sacrificado contenida en su carne y sangre en el instante de su exhalación fatal (Solares, 2007: 342).

Itzpapalotl fija en una sola entidad el arquetipo negativo de la Madre Terrible, da vida y exige muerte, en algunas de sus representaciones iconográficas encarna el aspecto agresivo como imagen del ‘monstruo’ de la tierra (*Códice Vaticano B*, láms. 63, 92). El carácter negativo del arquetipo femenino envuelve parte del simbolismo de la diosa Itzpapalotl, resaltando aún más su aspecto “terrible”. Itzpapalotl es uno de los rostros poco benévolos de la diosa-madre, es la imagen monstruosa del mundo que toma un rol voraz en el mito, proyectándose como feroz guerrera en el propicio ambiente bélico del Posclásico.

III.1.2 Itzpapalotl y el complejo *Toci -Teteo innan*

La diosa Itzpapalotl es clasificada por Nicholson (1971) dentro del complejo denominado *Toci-Teteo innan* “nuestra abuela, la madre de los dioses”, conjunto de diosas íntimamente relacionadas entre sí por el hecho de ser progenitoras del mundo, diosas-madre de la vida vegetal y animal, incluso de los mismos dioses: “All the goddess seen to have embodied, to some degree, the pervasive notion of maternal fertility, particularly projected onto the earth” (Nicholson, 1971: 420). La lista de diosas que conforman el llamado complejo Toci-Teteo innan abarca una gran variedad de deidades:

Toci, Tlazolteotl-Ixcuina, Ixnexthli, Atlatonan, Cihuacoatl-Quilaztli-Illamatecuhtli-Tonantzin, Coatlicue-Chimalma, Itzpapalotl – Itzcueye, Xochiquetzal – Ichpuchtli, Tezcacoac – Ayopepchtli, Cihuateteo–Cihuapiltin–mocihuaquetzque (Nicholson, 1971:408).

Semejante al complejo propuesto por Nicholson, Doris Heyden (1974) clasifica a Itzpapalotl junto a un grupo de divinidades femeninas asociadas entre sí por la característica de ser todas ellas ‘Diosas-Madre’ y diosas de la tierra: “es una advocación de la Diosa Madre, a quien se conoce también con otros nombres (Tlazolteotl, Toci, Tonan, Coatlicue, Teteo Innan, Cihuacoatl-Quilaztli); ella representa a la Tierra y a la Luna” (Heyden, 1974: 3). Todas estas deidades comparten la misma característica divina: el misterio de dar la vida a través de su cuerpo (Solares, 2007: 352).

Nicholson (1971: 421) propone además que el ‘panteón’ mexica está compuesto principalmente por deidades femeninas provenientes de dos regiones: una correspondiente a la Huasteca (la zona del Golfo de México) y la zona chinampera del Valle de México. Las funciones de la divinidad se combinan, unas inclinadas al placer y la sexualidad como Xochiquetzal y Tlazolteotl, mientras que los aspectos más agresivos de la deidad eran encarnadas por diosas del norte de México como Itzpapalotl.

Las diosas se empatan culturalmente pero difícilmente se mezclan, mantienen rasgos diferenciados aunque no dejan de compartir nunca aspectos y atuendos entre sí, lo que las emparenta iconográficamente y las dota de características relativamente semejantes pero siempre diferenciadas, creando una analogía entre los diferentes rostros de la divinidad. “To each deity were assigned certain diagnostic insignia. The overall combination were usually unique, but the individual elements were often shared, particularly by other deities within the complex” (Nicholson, 1971: 408). Según Neumann cada una de estas deidades funge como advocaciones o denominaciones de una sola Diosa Madre: “Grandes Madres que como diosas y hadas, diablasas y sirenas, y espíritus benignos y malignos, constituyen en las creencias, ritos, mitos, religiones y leyendas de la humanidad formas de manifestación de la única y Gran Desconocida, de la Gran Madre, el aspecto central del Gran Femenino” (Neumann, 2009: 27).

La “Diosa-Madre” adquiere múltiples rostros y nombres, todas estas diosas comparten el mismo origen como advocaciones del ‘divino femenino’, sus funciones varían, dependiendo de la manera en que la diosa ejerce su poder cambia el dominio de sus capacidades divinas.

Se concebía a la Madre Tierra como esencia sagrada que incorporaba la totalidad de características numinosas vinculadas dialécticamente, y en torno a la cual se realizaba la conexión interna que unificaba sus distintas advocaciones. Esa esencia sagrada revelaba, de tal manera la unidad de la diversidad de facetas sagradas (Félix-Baez, 2000: 161).

Neumann se enfoca en dos misterios primordiales para explicar el arquetipo femenino: la capacidad de dar la vida y la transformación del cuerpo en alimento para sustentarla, es decir, la procreación y nutrición de los seres. Aglomerando los diversos rostros de la diosa de la Tierra, el mundo mismo se convierte en una divinidad que abarca una multiplicidad de funciones “femeninas”, su organismo es el cosmos y sus procesos naturales las leyes del mundo, es una entidad immanente por lo tanto se manifiesta en la realidad misma.

A partir del arquetipo divino femenino se ramifican los poderes de las diversas divinidades, entre las diferentes funciones de las deidades femeninas mesoamericanas. Félix-Baez (2000) propone cuatro grandes áreas dentro de las cuales lo ‘divino femenino’ ejerce su poder, cada una de estas funciones representadas principalmente por cuatro diosas: Chalchiuhtlicue, Coatlicue, Cihuacoatl y Chicomecoatl: “A la Madre Tierra le atribuían el dominio de cuatro áreas fundamentales: el control del agua terrestre, el origen de los dioses astrales, la regencia del ciclo vital de los humanos” (maternidad y muerte) y la provisión de los mantenimientos” (Félix-Baez, 2000:159).

Por otro lado, los diversos rostros que adopta la Diosa Madre pueden compararse con las diferentes denominaciones de la deidad, cada uno otorga sentido a la faceta que asume con ese nombre y sus funciones específicas. Por ejemplo, en un relato mítico la deidad Quilaztli revela los diferentes nombres con los que esta diosa era invocada:

[...] porque si vosotros me conoceis por Quilaztli (que es el nombre común, con el que me nombráis) yo tengo otros cuatro nombres con que me conozco: el uno de los cuales es Cohuacihuatl, que quiere decir Muger Culebra; el otro Quauhcihuatl, Muger Aguila; el otro, Yaocihuatl, Muger Guerrera; el cuarto, Tzitzimicihuatl, que quiere decir Muger Infernal, y según las propiedades que se incluyen en estos cuatro Nombres, veréis quien soy, y el poder que tengo y el mal que puedo hacerlos (Torquemada, vol.II cap.2 fol.81).

La proyección de una deidad en otras cinco, es un tema recurrente en Mesoamérica, esto se ha interpretado como una forma de expresar la ubicuidad o el poder omnisciente de la divinidad, estableciendo un paralelo con los rumbos del cosmos (Girard, 1978: 643). La figura de la diosa madre aparece con diversos rostros y nombres, cada uno cubre un aspecto de lo femenino, tomando diferentes funciones que van de lo maternal a lo terrible:

La esencia de la Diosa de la Tierra se disgregaba en diversas advocaciones que dramatizaban su presencia en múltiples esferas numinosas [...] en tanto Cihuacoatl-Quilaztli, Tonantzin o Ilimatecuhtli era “nuestra madre” bondadosa o guerrera; como Tonacacihuatl u Omecihuatl era la diosa primordial, la Madre Telúrica por antonomasia (Félix-Baez, 2000: 155).

Acerca de los diferentes nombres de la divinidad que denomina a este complejo: *Toci-Teteo Innan*, en el *Códice Florentino* los informantes de Sahagún describen el culto y reverencia que le tenían a “madre de los dioses” y las diversas advocaciones con las que se le conocía como: *Tlalli iyollo* “el corazón de la Tierra”: *Vnca moteneoa, yn cioateutl, yn jtoca: teteu ynna: no motocaiotia, Tlalli yiollo, yoan toçi*⁶⁴ (*Códice Florentino*, libro I, cap.8, fol.3v).

Dentro del canto a *Teteo Innan* aparecido en el *Códice Florentino* (apéndice del libro II, fol.138v-139r) se denomina a ésta diosa de dos maneras: Tlaltecuhltli, deidad de la tierra, e Itzpapalotl, “mariposa de obsidiana”, diosa proveniente del florido Tamoanchan según el mismo canto. El tema principal del canto hace referencia al mito *tolteca-chichimeca* en el que Xiuhnel y Mixcoatl dan caza a la diosa Itzpapalotl.



Fig.III.1. La deidad Teteo-Innan (*Códice Florentino*, libro I)

Sahagún le otorga gran importancia a ésta diosa madre describiéndola como una de las deidades femeninas más “honradas” entre los mexicas, era especialmente adorada por ciertos oficios, particularmente los adivinos, médicos y hechiceros:

⁶⁴ “Here is named the goddess called Teteo Innan (Mother of the Gods), who is also named Tlalli yiollo (Heart of the Earth) and Toci (Our Grandmother)” (Dibble y Anderson, vol.II 1970: 15).

En muchas otras cosas los diablos engañaron a vuestros antepassados y burlaron de ellos, haziéndolos creer que algunas mugeres eran diosas y por tales las adoravan y reverenciavan [...] La segunda de éstas dezían ser Teteuinnan y por otro nombre la llamavan Tlalli iyollo, y por otro Tóci; dezían que ésta era la madre de los dioses y que era su abuela. Eran muy devotos de ésta los médicos y las médicas, los hechizeros y hechizeras, y los señores de los baños y temazcales (*Códice Florentino*, apéndice del libro I, fol.36r).

Durán (1867: 187) describe los atavíos y adornos de la diosa Toci celebrada durante la veintena *Ochpaniztli*, en donde revestían una imagen de la diosa que se encontraba en la calzada a la entrada de Mexico-Tenochtitlan rumbo a Coyoacan; Durán (1867: 185) además menciona que no había un templo dedicado a esta diosa sino que se armaba una “hermita” en su honor llamada *chuateocalli*. Los atavíos de la diosa Toci (fig.III.1) también son descritos en los *Primeros Memoriales* (fol.263v), sus atuendos guardan una gran semejanza con Chalmecacihuatl:

Teteuynan inechichihuh: tiene sus labios abultados con hule, en sus mejillas (figurado) un agujero, tiene su florón de algodón. Sus orejeras de azulejo, su borlon hecho de palma. Su faldellín de caracol, que se llama Citlalicue, su camisa con flecos, su falda blanca, sus sandalias, su escudo de oro perforado, su escoba... (Sahagún, 1958: 129).

La relación entre Toci y Chalmecacihuatl podría tener un vínculo con la diosa Itzpapalotl; Graulich (1997: 222) propone que el posible *calpulli* donde se adoraba a Itzpapalotl era el de los *chalmecas*, el cual se dedicaba a proveer los sacerdotes encargados de ayudar a sostener la víctima durante el ritual sacrificial.

Itzpapalotl es una diosa sacrificada y sedienta de sacrificios, por lo tanto el sacrificio ritual se encarna en la imagen de ésta divinidad: “de los misterios de la Gran Diosa y de la esencia de su carácter espiritual sigue, no obstante, formando parte el que ella no conceda vida sino por muerte...” (Neumann, 2009: 275). El culto rendido a la deidad Itzpapalotl podría tratarse predominantemente de un ritual de fertilidad y sustento mediante la sangre y el desmembramiento humano (Ojeda Díaz, 1986: 41). Éste culto del desmembramiento humano tiene una correspondencia con la muerte de la diosa terrestre en los mitos; Graulich interpreta el sacrificio de la diosa de la Tierra como un primer ordenamiento, una muerte que genera el orden del mundo:

Tlalteotl is a savage beast; she is chaos, and her dismemberment produces a kind of order in the universe. Earth and heaven are separated but the price is a rupture with “the gods”, probably the supreme couple. A transgression has been committed and a debt incurred, for which an atonement must be made. Tlalteotl is the first victim, and her death is the price paid for the earths creation. She produces fruits, but their prices is still death. The earth is called Teteo Innan “Mother of the Gods” (Graulich, 1997: 51).

A partir de este primer sacrificio se crea un “orden”, tanto temporal como espacial, da principio el tiempo mundano y se establecen “el arriba y el abajo”, tomando por hogar el cuerpo de la divinidad: “La distinción fundamental procede de la división de Cipactli. Los dioses surgidos de la mitad superior de su cuerpo son calientes, secos, luminosos, los que pertenecen a la mitad inferior son fríos, húmedos y oscuros” (López Austin, 1994: 25).

En este sentido, se manifiesta la idea de la diosa de la Tierra como devoradora de hombres y a su vez como deidad engendradora; convergen en un mismo punto dos opuestos complementarios: la muerte y el nacimiento, paralelo al proceso de digestión/procreación. Esta idea todavía podría extenderse a la función de transformación y regeneración que conlleva la muerte y el nacimiento, siendo la diosa de la Tierra la entidad intermediaria en ese cambio regenerativo, componiéndose de una dualidad esencial como dadora de vida y muerte; una función que se engloba en la idea de sacrificio, donde la muerte de uno genera la vida del otro.

Existe un vínculo entre las diosas terrestres y ‘ancianas’: Toci “nuestra abuela” e Itzpapalotl como diosa patrona del signo *cozcacuauhtli*, día de los viejos y los ancestros; sin embargo, Itzpapalotl representa además la faceta guerrera y terrible de la ‘vieja diosa de la Tierra’. Itzpapalotl cumple con la función transformativa, mientras que en la función elemental recae el aspecto protector de la diosa madre que se identifica con el poder de nutrir a otros seres; no se anulan entre sí estas dos características, sino que se mantienen en diferente grado en cada una de las facetas de la Diosa-Madre:

Las imágenes de la Tierra y de Itzpapalotl, a diferencia de las representaciones de Tlazolteotl, Mayahuel y Xochiquetzal, poseen algunos rasgos gráficos que indudablemente se refieren a características destructoras y amenazadoras de la Tierra, lo que concuerda con la percepción general de estas deidades como peligrosas, sin que esto niegue sus rasgos “productivos” y “maternos” (Mikulska, 2008: 175).

Lejos de los cuatro dominios de las diosas propuestos por Félix-Baez, la diosa Itzpapalotl como deidad de pueblos cazadores ejerce su poder dentro de la muerte y sacrificio guerrero, dominado por el aspecto agresivo de la divinidad: “Xochiquetzal or Itzpapalotl was considered to have been the first to die in war. This was directly connected with the institution of war to feed the earth-together with the pre-eminent sun. It was also linked with the role of the parturient mother, who was likened to a warrior capturing a prisoner” (Nicholson, 1971: 422).

Durante el Posclásico el sacrificio humano tiene su máximo auge, lo que pudo haber modificado el culto a la diosa Madre, predominando distintas formas de sacrificio sobre otras para satisfacer la sed de la diosa de la tierra. La Gran Madre abarca todo lo que en esencia constituye lo femenino y se deslíe en múltiples imágenes, sin pretender abordar todas las funciones que configuran las diferentes facetas de la diosa madre, la diosa Itzpapalotl reafirma su identidad guerrera como uno de los rostros de la divinidad y pertenece a la gran coalición de diosas terrestres, cada una ligada a una función específica dentro del horizonte mesoamericano (Solares, 2007: 208).

III.2 El nombre *Itzpapalotl*

La palabra que denomina a la diosa Itzpapalotl está conformada por la unión de dos términos que parecen contraponerse: *itzli* “obsidiana”, de carácter nocturno y telúrico, esta palabra comparte la misma raíz que el adjetivo *itztic* “frío”; mientras que el sustantivo *papalotl* “mariposa”, de ámbito ígneo y celeste, es utilizado como símil visual del fuego (Alcina Franch, 2001: 50). Díaz Cántora (1961: 76) propone ver la ‘obsidiana’ en la iconografía como un registro fonético que incide directamente en el nombre de la deidad, creando un juego verbal-visual con el atavío de mariposa.

El nombre calendárico de la deidad Itzpapalotl es incierto, Spranz (1993) toma las marcas (en forma de mano) hechas por un glosador del códice *Telleriano Remensis* (lám.18v) para designar el nombre calendárico de Itzpapalotl: “El intérprete del *Telleriano Remensis* designa el día *chicunahui ozomatli* (nueve mono) como el nombre de Itzpapalotl” (Spranz, 1993: 86). Spranz da por hecho que la marca (mano) señala el nombre calendárico de la divinidad; otros autores han tomado estos señalamientos para justificar el día 9-Ozomatli como el nombre calendárico de la deidad Itzpapalotl: “The very symbol of Monkey appears not only in association with Xochipilli but also in calendric names of Itzpapalotl, Huehucoyotl and Tecciztecatl but, with different numerals” (Wiercinski, 1977:106).

Estas ‘manos’ señalando las casillas de ciertos días del *tonalpohualli* fueron registradas por Nowotny (2005: 240); sin embargo, tales días no corresponden al nombre de las deidades pues en algunos casos se señalan dos casillas en una sola trecena, o la mano como indicador se encuentra ausente en algunas de las trecenas. Éste hecho podría responder a que la ‘mano’ se trata de algún indicador de otra naturaleza y no señala precisamente el nombre calendárico de la deidad que rige la trecena en cuestión.

Por otro lado, Graulich interpreta el nombre calendárico de Itzpapalotl con respecto a la diosa lunar, reafirmando el carácter femenino y nocturno de la diosa mariposa de obsidiana: “Itzpapalotl’s calendaric name, 4-Flint, designates her as a lunar goddess” (Graulich, 1997: 172). Una tesis reciente sobre Itzpapalotl (Vidal Herrera, 2016) también designa el nombre calendárico de la diosa como *nahui-tecpatl* (4-pedernal) por las connotaciones que tiene el pedernal dentro del mito aparecido en la *Leyenda de los Soles*, en el que Itzpapalotl estalla en pedernales de cuatro colores al inmolarla, tomando Mixcoatl el pedernal blanco como insignia. Resalta además que la especie de mariposa nocturna *Rothschildia Orizaba* identificada con Itzpapalotl presenta a su vez cuatro transparencias blancas con forma triangular en las alas que pudieron haber sido significativas para su identificación con el nombre calendárico 4-Tecpatl.

III.2.1 Sobre el término *Itzli*

La obsidiana en el México prehispánico tuvo un alto valor simbólico además de constituir materia prima para una infinidad de usos, tanto utensilios y herramientas como para la confección de armas y ornamentos, adquiriendo un significado especial en la vestimenta militar (Pastrana, 2007: 125). El estudio de Alejandro Pastrana ahonda en el proceso de extracción, fabricación, distribución y uso de la obsidiana; recopila además importantes fragmentos de fuentes coloniales donde se explica el valor que tenía este material para Mesoamérica durante el Posclásico:

Los cuchillos, navajas, espadas y puñales que usan los indios y casi todos los instrumentos cortantes que solían usar en otros tiempos (antes de que conociesen el uso del hierro), se han fabricado siempre de la piedra iztli. Son estas piedras de distintos colores, azul, blanco o negro, pero todas translucidas (Francisco Hernández. *Historia Natural de la Nueva España*, citado en Pastrana, 2007: 166).

El color negro de la obsidiana es uno de los factores más significativos simbólicamente a pesar de que no es la única variable cromática en la que se encuentra este material. Heyden (1974: 12) comenta las cualidades del color de la obsidiana, lo relaciona a los espíritus malignos y al enemigo. Este vidrio volcánico tenía además el atributo de ser un elemento protector en la guerra y en otros ámbitos, Pastrana toma por ejemplo el uso de la obsidiana en el vientre de las embarazadas para protegerse durante los eclipses: “en este caso se usa la obsidiana misma como elemento u objeto escudo, protector de la batalla celeste” (Pastrana, 2007: 166).

La obsidiana como vidrio volcánico era considerada netamente de calidad telúrica, proveniente del inframundo, tanto por su color como por su extracción y su frialdad cortante; esta cualidad atribuida a la obsidiana hace de este material un símbolo de la Diosa de la Tierra, respondiendo al pensamiento religioso basado en una mitología lítica: “La Gran Madre Tierra es la madre de las piedras, de las herramientas de piedra y del fuego [...] un vestigio de esta concepción pervive todavía en la “religión de la obsidiana” de América” (Neumann, 2009: 257).

La obsidiana es un elemento que adorna y denomina a la diosa Itzpapalotl, por lo que se convierte en un aspecto fundamental para entender la identidad de esta deidad. La obsidiana es un elemento representativo de la diosa mariposa, vinculada al sacrificio y la guerra, en ambos ámbitos la obsidiana servía como principal material y herramienta, tanto para las navajas de autosacrificio como para puntas de flechas y armas como el *macuahuitl*:

Los vínculos de Mariposa de Obsidiana con la Tierra se deducen, en parte de su propio nombre donde aparece el término Itzli “obsidiana”, vidrio volcánico estrechamente ligado con la tierra y el inframundo [...] Desde un punto de vista ritual, la obsidiana se relaciona con el sacrificio, la adivinación y el desmembramiento de víctimas (Olivier, 2004: 100).

Pastrana opina que deidades como Tezcatlipoca e Itzpapalotl, relacionadas con la obsidiana no han sido identificadas en el periodo Clásico (Pastrana, 2007: 167), lo que responde a orígenes culturales diferentes, una propia de los pueblos nómadas y otra correspondiente a los sedentarios. Esto sugiere que las deidades relacionadas con la obsidiana probablemente hayan encontrado su auge gracias a las invasiones de los grupos nómadas chichimecas hacia el Posclásico, generando un cambio en las etapas de desarrollo cultural: “La contraparte o aparente lucha de contrarios entre la obsidiana negra y el pedernal blanco tiene elementos que pueden relacionarse con la lucha entre cazadores-recolectores nómadas (pedernal), con grupos agrícolas que explotaban y controlaban un territorio con yacimientos de obsidiana” (Pastrana, 2007: 187). El contraste entre el pedernal y la obsidiana genera un significado propio, el valor también cambia dependiendo de su posición dentro del esquema cósmico, lo celeste se vincula con el pedernal mientras que lo telúrico con la obsidiana.

Pastrana interpreta los mitos mexicas y el papel simbólico de la obsidiana atribuyéndole características que se conectan con la diosa Itzpapalotl, como el hecho de representar la noche antes de los tiempos, es decir, los tiempos nómadas ancestrales y con ello a la diosa-madre de los primeros tolteca-chichimecas:

Puede coincidir con la terminación de una etapa, que se explica como la noche, la etapa de oscuridad de un pueblo cazador recolector, hasta que se asienta y obtiene la luz tras una batalla en la cual vence a la deidad nocturna como una especie de liberación, al parecer la obsidiana representa la noche, la oscuridad de una amplitud temporal significativa (Pastrana, 2007: 187).

En el caso de la diosa Itzpapalotl a pesar de ser denominada por la obsidiana, iconográficamente está rodeada de pedernales en sus alas; esta diferencia del material con la que se representa el cuchillo pudo adquirir un simbolismo propio en los códices: “Notablemente, en la iconografía ritual prehispánica de Mesoamérica puede observarse una ambivalencia entre dos tipos de cuchillo: *itztli* y *tecpatl*” (Neurath, 2016: 82). Por otro lado, Mikulska realiza un análisis de las representaciones de los cuchillos de pedernal y expone una significativa diferencia entre la obsidiana y el pedernal, el cual correspondería uno a su función durante el ritual sacrificial (*tecpatl*) y otro por su uso en la guerra (*itztli*):

El cuchillo de pedernal era el principal utensilio en los sacrificios humanos en el acto de cardiectomía; y esto se corrobora con los datos del Códice Florentino de Sahagún, ya que en estos contextos se usa la palabra *Tecpatl* [...] Es notable que a nivel metafórico para denominar a la navaja que provoca la muerte en el campo de la batalla, se recurre más a la palabra *Iztli*, obsidiana. Así tenemos *in itzimiquiztli*, *in itzimiquizxuchitl* “muerte de obsidiana, flor de la muerte de obsidiana” (Mikulska, 2010: 127).

Resalta la diferencia entre estos dos instrumentos por el uso y material de los cuchillos, ambos están caracterizados por su uso ritual, los dos tipos de cuchillo son herramientas directamente ligadas al principal valor sacrificial: la sangre. El caso del cuchillo de pedernal es bastante particular, Neurath (2016) resalta el valor que éste adquiriría como representación del ritual de decapitación; tanto el cuchillo de pedernal como el de obsidiana era concebido como una herramienta ritual y un arma sagrada.

La utilización del cuchillo de obsidiana se menciona en un conjuro recopilado por Ruiz de Alarcón, en el que se hace una analogía entre el ala de la mariposa con el filo de la obsidiana. En el conjuro el cuchillo es utilizado al “echar ventosas”, la mariposa aparece como herramienta ritual para extirpar el mal del cuerpo:

En llegando a estas palabras ençiende el algodón y echa las ventosas y luego para sajarlas conjura la lanceta y el sajador, diciendo:

Tla xihualauh, tlamacazqui ico papallotzin; oncan nimitztitlaniz Chicomoztoc, ticquixtizque, tictopehuazque xoxouhqui coacihuiztli coçauhqui coacihuiztli, yn ye quimictia teteo ypiltzin.

Ven acá conjurada punta semejante a la ala de la mariposa, que te de embiar a las çiete cuebas de adonde hemos de sacar y quitar al verde dolor, al amarillo dolor que ya quiere matar al hijo de los dioses.

Dicho esto lo executa embiando a las cuebas el sajador, entrándolo de manera en las espaldas que de ordinario quedan cuebas, y el falsso medico mui contento con la carnicería que ha hecho (Ruiz de Alarcón, 1892: 205).

El conjuro en náhuatl designa a un *tlamacazqui* “ministros y servidores de los templos de los ydolos” (Molina, 2008: 125r), el cual realiza un conjuro de protección: el lepidóptero ayuda en la operación médica, expulsando al lugar mítico que hace referencia al vientre de la tierra (Chicomoztoc), logrando con esto aliviar el dolor ‘amarillo’ y ‘verde’ del afectado: “Pide el conjurador al algodón (mujer blanca) y al fuego que se unan y actúen juntos para chupar la enfermedad. Después de encendido el algodón, saja el médico la espalda (siete cuevas) con un pedernal (mariposa de obsidiana)” (López Austin, 2000: 159).

Pastrana enlista a Itzpapalotl como una deidad involucrada en el proceso de fabricación de objetos de obsidiana: “en uno de los talleres [Sierra de las Navajas] se encontraron representaciones de Itzpapalotl [flechada]” (Pastrana, 2007: 162). Un conjuro aparecido en el *Tratado* de Ruiz de Alarcón invoca a la diosa Itzpapalotl, comparando a la deidad con la punta de la flecha, fabricada posiblemente con obsidiana (Olivier, 2015: 222); el conjuro era utilizado durante los momentos de cacería para encontrar a la presa:

Ya me parto yo, el huérfano, el vn dios, y lleuo el arco, el arco y su flecha, lo qual hizo y compuso mi madre la diosa tonacacihuatl (Ceres) y la llamada xochiquetzal (Venus), y en la flecha va encajada y ajustada vna punta de pedernal ancha [Itzpapalotl], que también he de lleuar: y con esto vengo a coger y he de lleuar mi padre el de las siete rosas, noble y señor, que lo está esperando mi madre la diosa xochiquetzal (Venus): a buscarlo vengo donde quiera que esté, ora sea en las quebradas, ora en las laderas, ora ande en las lomas; al noble y principal de las siete rosas he venido a buscar, y no menos al que es carne sabrosa y encatada, para la diosa culebra la he de lleuar (Ruiz de Alarcón, 1892: 166).

La diosa Itzpapalotl es una diosa chichimeca y de éstos últimos se decía que no construían templos pero veneraban flechas; la flecha misma adquiría un simbolismo bélico: “las flechas, en determinado contexto, llegaban a representar la imagen de un guerrero muerto o sacrificado” (Olivier, 2015: 123). Dentro del mismo contexto guerrero la flecha también se utilizaba para referir a la conquista de un territorio, pintando una flecha clavada sobre un templo (*calli*): “conquistar literalmente significa poner flecha en la tierra de otro” (Olivier, 2015: 87). Ya que la diosa Itzpapalotl domina el ámbito del sacrificio y la guerra, posiblemente sus funciones hayan abarcado también la fabricación de armas: “La diosa obsidiana vinculada con la diosa de la caza fue originalmente una figura dracontina y más tarde una diosa cazadora, cuyas alas de mariposa eran puntas de obsidiana. Con ella al igual que con todas las diosas de la caza y de la muerte de los tiempos primitivos, está relacionado el culto a las armas mágicas” (Neumann, 2009: 192).

El cuchillo de sacrificio hecho de pedernal adquiere una cualidad anímica como uno de los signos del *tonalpohualli*. En la *Leyenda de los Soles* se conforma el *tlaquimilolli* de Itzpapalotl con el pedernal blanco e iconográficamente adorna las alas de esta misma divinidad, además de ser posiblemente parte de su nombre calendárico (4-Tecpatl). Al mismo tiempo, la flecha de obsidiana es invocada con el nombre de la diosa Itzpapalotl, ésta pudo ser una representación material de la divinidad además de constituir una parte de su nombre, es decir, la diosa es la punta de la flecha en el momento de su fabricación, lo que implica una proyección del mito sobre el objeto:

En el arte prehispánico mesoamericano abundan los ejemplos de utensilios antropomorfizados y, como suponemos, animados, porque hablan, cantan, o llevan a cabo algún tipo de acción ritual [...] Por otra parte, muchos de los personajes que, comúnmente se conocen como “dioses” son artefactos personificados. Tlaloc es una gran olla de agua, Xiuhtecuhtli es el brasero, Tezcatlipoca es el espejo, Chicomecoatl es la casa habitada, Itzli es el cuchillo. Todos estos instrumentos no son parte de la parafernalia o atributos de los dioses, sino son los dioses. [...] en Mesoamérica los seres poderosos son sus propios instrumentos (Neurath, 2016:74).

En el *Códice Borgia* (fig.III.2) aparece el cuchillo de pedernal personificado como uno de los señores de la noche, esto denota la importancia que tenía el cuchillo como instrumento ritual y como entidad animada, ocupando un lugar entre los veinte símbolos del calendario ritual. Algunos autores han propuesto leer en la imagen iconográfica de la diosa Itzpapalotl su propio nombre. Beutelspacher (1989:47) propone que *itzli* funciona como un elemento fonético en los cuchillos que adornan las alas de la diosa en los códices iconográficos; sin embargo, esto corrobora la confusión existente entre el pedernal y la obsidiana, pero es innegable que estos materiales adquieren un alto grado simbólico mas allá del ornamento y la herramienta.

La obsidiana, el pedernal e Itzpapalotl comparten además un vínculo con el fuego “el pedernal remite a nociones de creación del fuego y generación, en tanto que la obsidiana está asociada al autosacrificio, a la expiación de los pecados y a la adivinación” (Olivier, 2018: 202). En la *Leyenda de los Soles*, la deidad Itzpapalotl al ser inmolada estalla en cinco pedernales de diversos colores, a su vez la obsidiana es un vidrio volcánico, es decir, nace del fuego terrestre; sin embargo, el pedernal es de carácter celeste en los códices, donde aparece frecuentemente junto a los ojos estelares del cielo nocturno: “cuando Cortés preguntó a los jefes aztecas de dónde sacaban sus cuchillos éstos le mostraban el cielo” (Eliade, 1983: 20), mientras que la obsidiana tiene una connotación telúrica: “se asigna a la obsidiana un origen claramente terrestre, procedente del inframundo, un lugar sagrado y especial” (Pastrana, 2007: 171). De tal forma que en la diosa Itzpapalotl se combinan elementos contrarios y complementarios: telúrico y celeste, tanto en sus atavíos como en su propio nombre.

La transformación que sufre Itzpapalotl en pedernal conlleva una metamorfosis que plantea una relación ambigua entre la obsidiana y el pedernal, interpretada por Olivier “como la transmutación de dos divinidades nocturnas ligadas a la obsidiana en un dios (o su símbolo) esencialmente celeste asociado al pedernal” (Olivier, 2018: 205).

El cuchillo está recargado de simbolismo, es el más alto instrumento del ritual sacrificial, utensilio para satisfacer a la divinidad, es en última instancia una piedra bastante cercana al corazón, la ofrenda vital más apreciada por los dioses. Itzpapalotl es la imagen de la divinización que acarrea el sacrificio, en especial porque es ella misma la representación de tal destino, encarnando todo el proceso sacrificial en el mito; es posible que ésta sea la idea principal que permea en torno al cuchillo de pedernal que adorna las alas de la diosa, mientras que la obsidiana como cualidad telúrica la porta en el nombre mismo de Itzpapalotl que forma parte de la gran coalición de diosas terrestres y la guerra.



Fig.III.2. Cuchillo de pedernal antropomorfo (*Códice Borgia*, lám.32) y cuchillo de obsidiana en la mano de la deidad Tonacatecuhtli (*Códice Borgia*, lám.61)

III.3 Itzpapalotl en los mitos

Esta sección analiza los mitos en los que la diosa Itzpapalotl es protagonista en el desarrollo del relato, tomando en cuenta que Itzpapalotl es una diosa del pasado chichimeca, es decir, de los ‘tiempos nómadas’, la narrativa gira en torno al tema de la cacería. El análisis se basa en tres episodios míticos narrados en tres documentos diferentes: los *Anales de Cuauhtitlan*, la *Leyenda de los Soles* y la *Historia de los Mexicanos por sus pinturas*. Estos relatos se sitúan entre el pasado mítico y el tiempo histórico, los cuales no estaban disociados en el pensamiento mesoamericano, la acción del mito se desarrolla por tres personajes participantes: dos dioses (Xiuhnel y Mixcoatl) y una divinidad femenina (Itzpapalotl).

Los cronistas de la Historia de los reinos sitúan ambas versiones, la de Mimich y la de Mixcoatl, al principio del tiempo histórico [...] dicen los cronistas que en aquel entonces empezó la cuenta de los años, aunque todavía reinaba en el mundo la oscuridad (Preuss, 1982: 23).

Comparando las semejanzas, omisiones y detalles entre las tres fuentes se vislumbra el papel que juega la diosa Itzpapalotl dentro del relato para establecer los símbolos que prevalecen detrás de las diferencias escritas. El relato sigue una narrativa particular, a grandes rasgos pueden citarse tres momentos dentro de la acción mítica:

- vida nómada: el comienzo de la migración de los pueblos cazadores-recolectores (chichimecas) guiados por una divinidad.
- aparición o descenso de Itzpapalotl ya sea como mujer o venado bicéfalo y la cacería de ésta diosa por Xiuhnel y Mixcoatl/Mimich.
- muerte de Itzpapalotl y creación del bulto sagrado o *tlaquimilolli*.

Para el análisis de las convergencias y diferencias entre las distintas versiones del mito se expondrán por separado cada documento detallando estos tres diferentes temas o momentos míticos:

1.- *Los Anales de Cuauhtitlan* [1570]: en este apartado se detalla el ritual de posesión de un territorio (flechamiento) como un relato ‘fundacional’, su conexión con el principio mítico establecido por las figuras divinas Itzpapalotl y Mixcoatl en relación con el primer *tlahtoani* Acamapichtli Itzpapalotl como inaugurador de la estirpe mexicana.

2.- *La Leyenda de los Soles* [1558]: esta parte analiza la cacería mítica realizada por los dioses Xiuhnel y Mixcoatl sobre el venado bicéfalo o Itzpapalotl; basado principalmente en los anteriores análisis hechos por Olivier (2015) acerca del dios Mixcoatl, el venado y la cacería en Mesoamérica.

3.- *Historia de los Mexicanos por sus pinturas* [1547]: ésta sección toma en cuenta la convergencia de los tres relatos sobre la creación del *tlaquimilolli* con las cenizas o el pedernal de Itzpapalotl, convirtiéndose en una reliquia sagrada del dios Mixcoatl.

Las versiones del mito comparten detalles narrativos con otras fuentes en las que Itzpapalotl también participa; por ejemplo, en el “canto a Teteo Innan” (citado anteriormente) aparecido en el *Códice Florentino* (apéndice del libro II, fol.138v-139r) reinciden los personajes divinos y resurgen diversos detalles del mito.

El canto identifica directamente a la diosa Itzpapalotl con Tonan Tlaltecuhltli “nuestra madre la señora de la Tierra”, además describe detalles concernientes al mito y sus diferentes versiones aparecidas en los documentos coloniales, en el canto destacan ciertas ‘coincidencias’:

- Describe brevemente el acto de flechar a los cuatro rumbos (*nahuicacopa acatl xamantoca*).
- La transformación de la diosa en venado (*mazatl mochiuca*).
- El desierto (*teotlalpan-ixtlahuacan*) como hábitat de la deidad chichimeca.
- La diosa se encuentra sobre una biznaga (*teocontlipaca – teocomitl*).
- Xiuhnel y Mimich como personajes en búsqueda y cacería de Itzpapalotl.

En los *Cantares Mexicanos* aparece un canto guerrero llamado *chichimecayotl* “al modo chichimeca” (León Portilla, 2011: 1019), en el que la diosa Itzpapalotl es la figura principal del canto como diosa madre de los chichimecas y deidad guerrera, a su vez éste canto parece hacer referencia al mito de cacería de los dioses Xiuhnel y Mixcoatl (Camaxtle):

Can anhui can anhui yhuihuayan yaonahuac teopan ayya hayyahue oncan aya onteycuiloa ya yehua tonan **Itzpapalotl** ixtlahuacan yyoo hohui aayahue
In teuhtlayehuayan aa yahue tlachinolaytic aya icnotlama yyoliol in teotl Camaxtle
aya y Mactlacuiyetzin, Macuilmalinaltzin nehcaliztli xochitl iuhqui amomac mantiu
mantia yyo hayyohohui
(*Cantares Mexicanos*, fol.70r – párr.1449)

¿A dónde vais, a dónde vais?
Donde se forjan los dueños de las plumas,
junto al lugar de la guerra, en el templo,
allá pinta a la gente
ella nuestra madre,
Itzpapalotl, en la llanura.
En el lugar del polvo,
en el interior de la chamusquina,
se entristece el corazón del dios Camaxtle,
Mactlacuiyetzin,
Macuilmalinaltzin,
el combate, como una flor,
en vuestras manos se va extendiendo, extendiendo
(León Portilla, 2011: 1019).

El canto *chichimecayotl* vuelve a situar a la diosa Itzpapalotl en las planicies o llanos desérticos (*ixtlahuacan*) y relaciona a la diosa mariposa con la divinidad Camaxtli, uno de los nombres de Mixcoatl, el dios que le da muerte en cacería a Itzpapalotl. El canto es de claros tintes bélicos, se habla de *yaonahuac* “junto a la guerra” como el lugar donde Itzpapalotl “pinta” (*onteicuiloa*) a la gente. En el mito la figura de Itzpapalotl es un tanto oscura, mientras que Mixcoatl es el héroe flechador que aparece como su contraparte mítica, narrativamente hablando, pues es la lucha de ambos lo que genera el evento mítico: la cacería.

Mixcoatl guía del grupo nómada de los chichimecas mimixcoas, constituía el prototipo del cazador y el guerrero. Se le presenta como un conquistador. Es él quien echó los cimientos del imperio tolteca y quien enseñó el arte de la guerra a su hijo Quetzalcoatl. Fue él quien después de la salida del Sol, instauró la guerra sagrada para alimentar al cielo y la tierra, masacrando a sus cuatrocientos homónimos. Era el precursor del astro del día; el que abría el camino barriendo la noche y las estrellas, era Venus, la estrella que lanzaba terribles flechas (Graulich, 1999: 175).

El mito de Itzpapalotl podría clasificarse dentro de una mitología en la que destaca la lucha del héroe contra el “monstruo”. Marcel Mauss y Henri Hubert [1898] han interpretado este tipo de mitos como parte de una tradición de ritos primaverales, a pesar de la significativa distancia y diferencia entre los mitos, las versiones mantienen un factor en común: se habla del sacrificio de un dios o la consagración divina de un ser como motivo principal:

Los mitos cuyo episodio central es el combate de un dios con un monstruo o con otro dios obedecen a una diferenciación de otro tipo [...] porque en esos combates, el vencido es tan divino como el vencedor. Este episodio es una de las formas mitológicas del sacrificio del dios. Esos combates divinos, en efecto, equivalen a la muerte de un solo dios (Mauss y Hubert, 2010: 166).

La deidad Itzpapalotl asume el papel del “monstruo” hablando en estos términos, ella misma es pintada con la figura de *cipactli* ‘el monstruo de la tierra’ en el *Códice Vaticano B* (láms. 63, 92), y al igual que la deidad de la tierra muere sacrificada en una lucha de dos fuerzas diametralmente opuestas. Los episodios míticos terminan con una ‘unión’ entre el vencedor y el vencido, el sacrificador adquiere las características de su víctima sacrificial: “El monstruo o el animal sacrificado servía de montura al dios victorioso antes o después del sacrificio. En suma, los dos dioses de la lucha o de la caza mítica son colaboradores” (Mauss y Hubert, 2010: 169).

Una ‘colaboración’ similar ocurre con Mixcoatl e Itzpapalotl. En las tres versiones del mito, Itzpapalotl es cazada y sacrificada por Mixcoatl, la diosa sufre una transformación mediante el fuego y se convierte en el bulto sagrado con la cual Mixcoatl vence a sus enemigos (Olivier, 2015: 38). La diosa después de ser derrotada por Mixcoatl se vuelve la diosa madre del grupo chichimeca que éste comanda, creando una relación entre la divinidad y el ‘héroe mítico’, el dios cazador que guía a los pueblos nómadas es al mismo tiempo el *tlameme* del *tlaquimilolli* de la diosa Itzpapalotl, por lo que no es gratuito encontrar semejanzas iconográficas entre estas dos divinidades.

Itzpapalotl como diosa de los tiempos chichimecas, numen nómada, es en la mayoría de los casos una figura dentro de un drama correspondiente al cazador-recolector, lo que refuerza la imagen de antigüedad que esta diosa simboliza como primer mujer en el principio de la migración, factor fundamental de los pueblos nómadas para los aztecas, es la primer mujer chichimeca sacrificada ritualmente por Mixcoatl en el tiempo de los orígenes (Solares, 2007: 342).

El mito que se relata en los *Anales de Cuauhtitlan*, la *Leyenda de los soles* y la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* tiene paralelos en otras fuentes que han llevado a interpretaciones acerca de la migración de los grupos tolteca-chichimecas. En otras versiones el mito también se relata brevemente. Destacan las aparecidas en la *Historia de Tlaxcala* de Muñoz Camargo y en la *Monarquía Indiana* de Torquemada; también en la *Tercera Relación* de Chimalpahin se relata la aparición de los dioses Xiuhnel y Mimich al comienzo del “nomadismo” después del rompimiento del árbol de Tamoanchan: “después se movieron, se pusieron en marcha. Y por el camino se toparon con los diablos [...]. Eran los nombrados mimixcohuas: el primero se llamaba Xiuhnel; el segundo Mimich, y la tercera era su hermana mayor” (Chimalpahin, 2003: 187).

Graulich considera estos relatos como el principio mítico de la peregrinación de los pueblos nómadas: “when Mimich and Mixcoatl kill Itzpapalotl, perhaps they make the rainbow that dries the earth appear, thus preparing the path of the migrating people and of the sun” (Graulich, 1997: 177); Graulich toma este evento mítico de cacería como un relato fundacional, pone por ejemplo el relato aparecido en la *Historia de Tlaxcalla* [~1591] de Muñoz Camargo el cual responde a un hecho más histórico que mítico: el establecimiento de cierta parte de la población en *mazatepec* “Cerro del Venado”, el mismo lugar que mencionan los *Anales de Cuauhtitlan*, como lugar de creación del *tlaquimilolli* (envoltorio sagrado con las cenizas de Itzpapalotl), en este lugar “dejaron a *Itztolli Axiunel* personas principales”, quienes se ‘sedentarizan’ o toman posesión de esas tierras (Graulich, 1992: 95).

Graulich también menciona la posibilidad de que la diosa Itzpapalotl sea una metáfora de un territorio o “autoctonía”, debido a la imagen que toma en el relato proporcionado por Muñoz Camargo, donde parece más tangible como figura histórica que como una diosa de mitos antiguos. En la *Historia de Tlaxcala* (fol.16r) el papel que desempeña Itzpapalotl se mantiene siempre en el margen del principio de la peregrinación y sufre la misma suerte que en otras versiones, muere flechada por Mixcoatl:

Antes de que pasemos de aquí nos pareció tratar de las jornadas que vinieron haciendo los chichimecas desde que desembarcaron o pasaron aquel pasaje del agua y río o estrecho de mar, el año que tienen los naturales por su cuenta que dicen de esta manera. Año de Cinco Tochtli llegaron a las Siete Cuevas y de las Siete Cuevas vinieron a Mazatepec, en cuya provincia dejaron a Itztolli Axiunel personas principales, y de Mazatepec vinieron a la provincia de Tepenenec, que quiere decir "En el cerro del eco", y aquí mataron a Itzpapalotl, el cual mató Mimich a flechazos (Muñoz Camargo, 2013: 79).

Heyden interpreta estos mitos como un cambio de culto, pasando de la diosa de la Tierra al dios cazador, y por ende habla de la creación de nuevos pueblos y creencias: “En esta sustitución del culto a la Vieja Diosa-Tierra por el culto al dios de la caza, los 400 mimixcoa que guían a los chichimeca quienes son muertos por Itzpapalotl pero resucitados por Mixcoatl representan también la creación de un pueblo o la creación de ciertas creencias nuevas” (Heyden, 1974:7).

Alfredo Chavero en su comentario a la obra de Durán toma en cuenta los datos aparecidos en los *Anales de Cuauhtitlan* y menciona que los chichimecas al no someterse intentaron una rebelión fallida lo que conllevó un cambio cultural, transformación que Chavero interpreta como una sobreposición del culto astral sobre el culto a los animales: “Fácilmente se ve, que si la anterior guerra tuvo por objeto la conquista, también tuvo el hacer prevalecer la religión de los astros sobre la de los animales, á Tonacatecuhtli sobre Itzpapálotl, al sol sobre la mariposa” (Durán, 1880: 53).

Otro relato paralelo a los mitos donde aparece Itzpapalotl como protagonista es recopilado por Torquemada en su *Monarquía Indiana*, en este episodio la diosa madre nombrada es Quilaztli pero las acciones míticas y los personajes que participan son los mismos que en los mitos aparecidos en los *Anales de Cuauhtitlan*, la *Historia de los Mexicanos por sus pinturas* y la *Leyenda de los Soles*. La diosa Itzpapalotl se distingue por sus transformaciones, tanto en venado como águila dentro de los mitos y atavíos divinos en los códices:

Aquí también sucedió, que vna Muger, llamada Quilaztli, que venia con ellos, y era grande Hechicera, la qual por Arte del Demonio, dicen, que se transformaban en la forma que quería, quiso burlar a dos Capitanes, y Caudillos, llamados, el vno, Mixcohuatl; y el otro, Xiuhnel; los quales, andaban por el Campo caçando, y se les apareció en forma de Aguila mui hermosa, y grande, puesta sobre un Hueynochtli, que llamamos nosotros, los Castellanos, Cimborio; y como los Capitanes la viesan, quisieronle tirar sus flechas, pensando, que en realidad de verdad, era Aguila natural, y verdadera; y al tiempo de desembracar las flechas, y conociendo la Hechicera su peligro, y riesto, les hablo, diciendo: Para burlaros (Capitanes) basta lo hecho, no me tiréis, que yo soi Quilaztli, vuestra Hermana, y de vuestro pueblo. Enojaronse los capitanes, de que los hubiese burlado, y dijeronla, que era digna de Muerte, por la burla que los avia hecho. Ella les respondió que si querían matarla, que hicieren su poder, mas que algun dia se lo pagarían; ellos no la respondieron, y fueronse y ella se quedó en su Arbol, y cada qual con su desabrimiento (Torquemada, vol.1, 1723:80).

El “Canto a Cihuacoatl” (*Códice Florentino*, apéndice al libro II, fol.141v) retoma el mismo pasaje mítico descrito por Torquemada, ésta vez la diosa madre está representada bajo las insignias mexicas: emplumada como águila e identificada con “el venado de Colhuacan” (*imaça colivacan*), al igual que Itzpapalotl en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*. Se le otorga además el nombre calendárico 13-águila, día que se encuentra cerrando la XV trecena del *tonalpohualli* regida por Itzpapalotl. El cambio de mariposa a águila también se refleja en los códices *Borbónico* y el *Tonalamatl de Aubin* (lám.15), mientras que en los demás predomina el insecto.

López Austin define el mito como: “un hecho histórico de producción de pensamiento social inmerso en decursos de larga duración” (López Austin, 1990: 451), estos elementos se ordenan en torno a dos núcleos según el autor: el primero es la concepción causal y taxonómica, que se encarga de atribuirle origen y explicación a la naturaleza de las cosas y los seres, el porqué de los procesos sociales y del modelo del universo; mientras que el segundo es una construcción de relatos que se refieren a fuerzas o arquetipos personalizados dentro de acontecimientos y transcurros históricos: “a través del mito el hombre se esfuerza por conocer la realidad profunda de la vida cotidiana; pero debe hacerlo a través del conocimiento del origen, porque en el origen están los arquetipos, y el hoy es la combinación de un conjunto de arquetipos que pueden descubrirse en los distintos ciclos calendáricos” (López Austin, 1990: 382).

Beuchot (2015) considera el mito como un símbolo y utiliza la analogía para mesurar el estudio de sus posibilidades, pone en relieve que el mito es un símbolo en acción a través del relato, una narración que transmite el profundo pensamiento de una cultura:

Un tipo de símbolo muy relevante es el mito. Se destaca una de sus características: la de tener una estructura de múltiple significado, como la de la metáfora [...] el mito es una forma privilegiada de expresión con imágenes, no prosaica sino poética, con capacidad para orientarnos en la existencia. Por eso es una herramienta cultural para entender el mundo, sus sentidos y sus valores (Beuchot, 2015: 129).

Tomando en cuenta las diferencias entre los mitos en los que participa la diosa Itzpapalotl, la analogía resulta la herramienta principal para mantener un lazo de semejanza entre las diversas versiones por medio de sus diferencias: “el conjunto cambiante de coincidencias y oposiciones crea la totalidad de la creencia mítica” (López Austin, 1990: 115), de tal manera que un mito se enriquece con cada una de sus variantes.

III.3.1 *Los Anales de Cuauhtitlan*: el *tlahtoani* Acamapichtli Itzpapalotl

El siguiente apartado se desarrolla en torno a la deidad Itzpapalotl como diosa madre de los grupos llamados *tolteca-chichimecas* heredada por los mexicas, tomando como base relatos de carácter histórico-mítico aparecidos en textos escritos por los cronistas indígenas: Ixtlixochitl, Chimalpahin y Tezozomoc.

En primer lugar se discierne sobre la posibilidad de que el primer *tlahtoani* mexica Acamapichtli Itzpapalotl porta en el nombre elementos que lo vinculan con los mitos de origen nómada e inaugura la “dinastía” mexica de la misma manera que Itzpapalotl marca el inicio del relato mítico aparecido en los *Anales de Cuauhtitlan*. A grandes rasgos el relato donde participa la diosa Itzpapalotl se podría dividir en dos partes importantes para esta sección:

- Itzpapalotl ordena a los chichimecas cazar a los cuatro rumbos y ofrendar las presas de sus cacerías al fuego.
- La instauración del primer líder chichimeca Huactli por orden de Itzpapalotl.

La diosa Itzpapalotl aparece en el principio de los *Anales de Cuauhtitlan*, la narración mezcla el mito con el tiempo histórico, instaura un comienzo a partir del cual empezar a narrar su historia; aunque otras variantes se desenvuelvan de diversas maneras las acciones siempre permanecen en un pasado mítico.

Falta la primera hoja de los *Anales*, por lo tanto se desconoce el principio de este documento, el relato comienza justo a la mitad de la ‘orden’ que da Itzpapalotl a los chichimecas de cazar a los cuatro rumbos; a continuación se traslada el pasaje completo en el que se desarrollan las acciones de la diosa “mariposa de obsidiana”:

[...] Un águila amarilla, un tigre amarillo, una culebra amarilla, un conejo amarillo y un venado amarillo. Tirad con el arco por huitztlan (entre las espinas, el sur), en Huitznahuatlapan (el suelo limpio de espinas), en Amilpan (la sementera de riego) y en Xochitlalpan (la tierra florida), donde flechareis un águila roja, un tigre rojo, una culebra roja, un conejo rojo y un venado rojo; y cuando hayáis vuelto de tirar con el arco, ponedlos en manos de Xiuhteuctli (el señor del año – dios del fuego) Huehuetēotl (el dios antiguo), a quien guardaran los tres, Mixcoatl, Tozpan e Ihuitl.” Estos son los nombres de las tres piedras del hogar. De esta manera instruyó Itzpapalotl a los chichimecas.⁶⁵

⁶⁵ “These are the names of the three hearthstones. Thus Itzpapalotl taught the chichimecs” (Bierhorst, 1992:23).

Cuando los chichimecas vinieron, los guiaron cuatrocientos mixcoas, hasta que salieron por los nueve lugares donde se pone uno negro (chiucnauh tllilhuican), por sobre los nueve llanos (chiucnauh ixtlahuatlipan), donde cayeron en poder de Itzpapalotl, que se comió a los cuatrocientos mixcoas y los consumió. Solamente Iztacmixcoatl, al que se nombra Mixcoaxocoyotl (el menor), huyó, escapó de sus manos y se metió apresurado dentro de una biznaga. Itzpapalotl arremetió contra la biznaga; salió de prisa Mixcoatl, luego la flechó repetidas veces y evocó a los cuatrocientos mixcoas que habían muerto y aparecieron y en seguida la flecharon una y otra vez. Así que murió, la quemaron; con su ceniza se empolvieron y se pintaron ojeras. Y así que se acabó de hacer el tlaquimilolli (envoltorio de las cenizas), se aparejaron todos en el punto llamado Mazatepec.

Allí tuvieron principio los cuatro contadores de años: el primero, acatl (caña); el segundo, tecpatl (pedernal); el tercero, calli (casa); y el cuarto, tochtli (conejo)... (*Anales de Cuauhtitlan*, 1975: 3).

El texto de los *Anales de Cuauhtitlan* comienza describiendo un ritual de 'flechamiento', en el cual la diosa Itzpapalotl ordena las presas de cacería asociadas a cada punto cardinal, éste ritual se ha interpretado como la toma de posesión de un territorio, lanzando flechas a los cuatro rumbos del mundo, estableciendo un asentamiento nómada como grupo semisedentario (Heyden, 1974:6). Ixtlixochitl relata este ritual en la descripción del momento en que el chichimeca Xolotl y sus huestes toman posesión del territorio "desocupado" por los toltecas:

Y antes de bajarse del primer cerro, llamado Xocotl, envió cuatro señores por hacia las cuatro partes del mundo, conforme se tiraron las flechas para que tomaran posesión de toda la tierra que había sido del gran Topiltzin, de una mar a la otra, cada uno con su ejército [...] y fue la primera parte que hizo las diligencias que ellos usaban, tirando un señor chichimeca cuatro flechas con todas sus fuerzas por las cuatro partes del mundo, occidente y oriente, norte y sur (Ixtlixochitl, 1985: 295).

Itzpapalotl como diosa madre reparte a los chichimecas un territorio mediante éste ritual, es la guía para obtener sus alimentos, ella dicta la orden y dirección de sus cacerías. El mito relata la organización espacial del cosmos, al cual corresponde un rumbo, color (amarillo, azul, rojo, blanco) y un animal para cada punto cardinal (águila, jaguar, serpiente, conejo y venado): "es el hombre mismo, aconsejado por la diosa Itzpapalotl, el que procede a su ordenamiento; lo aprehende, lo hace inteligible. El hombre se apoderó, gracias a un flechamiento ritual, de los dioses correspondientes a los cuatro puntos cardinales. Crea así un orden que le pertenece" (Ségota, 1995: 89).

El nombre del primer *tlahtoani* mexica Acamapichtli Itzpapalotl puede ser una referencia a este ritual de flechamiento, a su vez al portar el nombre de la deidad formula un paralelo entre el mito de origen chichimeca y la figura fundadora de la 'estirpe' mexica. Rudolf van Zantwijk (1982) propone que el nombre del primer *tlahtoani* es un título adquirido en el momento de su entronización como fundador de un nuevo régimen. Zantwijk interpreta el nombre *Acamapichtli* "manejo de flechas" como una referencia al acto ritual de tomar posesión de un territorio, mientras que el nombre de la deidad *Itzpapalotl* lo interpreta como un título sacerdotal:

in itoca in iteheca in Itzpapalotl ("su nombre y su aire personal de mariposa de obsidiana", una diosa chichimeca bien conocida) y además por un nombre corrompido, *Xilechoz*, *Cilechoz* y *Pilethoc* [...] Según Ixtlilxochitl, el nombre de Acamapichtli fue dado también al fundador del gobierno tolteca. Su significado literal es "manejo de flechas" que puede haber tenido un valor simbólico específico en relación con la fundación de un nuevo régimen, pues entre los chichimecas había la ceremonia tradicional de ocupar un territorio mediante el acto de tirar flechas hacia los rumbos cardinales. [...] Por lo que se refiere a su nombre y aire personal de Itzpapalotl hay que pensar en una función sacerdotal ejercida por el mencionado Xilechoz antes de haber ocupado su trono (van Zantwijk, 1982:17-18).

Ambos nombres tanto Acamapichtli como Itzpapalotl podrían tener un significado simbólico mas allá de ser un nombre propio, tomando en cuenta que podría tratarse de un título como apunta Zantwijk (1982) más que un nombre personal como corresponderían los nombres de *Xilechoz*, *Cilechoz* y *Pilethoc*. Olivier (2015: 602) explica que el cambio del nombre personal para adoptar el nombre de una divinidad por parte del soberano era parte del ritual de acceso al poder, entronización que hacía sagrada a la realeza con funciones divinas.

Como ya se dijo, Itzpapalotl conforma parte del nombre del *tlahtoani*, nombre otorgado por ser una diosa que participa en el relato fundador de los tolteca-chichimecas, además de ser un título es una referencia al mito originario, creando un paralelo al principio de una estirpe o a la fundación de un nuevo régimen, en este caso, el de los mexicas.

El nombre Acamapichtli se plasma iconográficamente mediante la imagen de un puño sosteniendo varias flechas o cañas (fig.III.3); el 'puñado de flechas' es entre otras cosas un símbolo de guerra, sin embargo, aquí recuerda el acto mítico de posesión de un territorio mediante el ritual de flechamiento, es decir, el acto de tomar un territorio podría ser visto también como un acto de guerra.



Fig.III.3. Acamapichtli (*Códice Tovar*, fol.93r)

El acto ritual de flechar a los cuatro rumbos también inaugura la toma de posesión del gobernante y no se limita a la toma de posesión territorial sobre un espacio geográfico determinado; más adelante en la crónica de los *Anales de Cuauhtitlan* reaparece Itzpapalotl dando órdenes a los chichimecas e instruyéndolos, impone al primer gobernante chichimeca: Huactli, es la instauradora de un régimen que vuelve a comenzar con una cacería ritual a los cuatro rumbos en la fecha calendárica de *ce-tecpatl* (1-pedernal):

Así es la relación de los viejos chichimecas, que dejaron dicho que cuando comenzó el señorío de los chichimecas, una mujer, de nombre Itzpapalotl, los convocó y les dijo: “haréis vuestro rey a Huactli. Id a Nequameyocan a poner una tienda de Tzihuactli y nequametl, donde tenderéis esteras de tzihuactli y nequametl. Luego iréis al oriente (tlapco) y ahí tirareis con el arco; de igual manera tirareis por el norte (mictlampa), dentro del valle (teotlalli, tierra divina); asimismo tirareis por el sur; también tirareis por la sementera de riego (amilpampa) y en la tierra florida (xochitalpan). Y en habiendo flechado y cobrado a los dioses, el azul celeste, el amarillo, el blanco y el rojo, águila, tigre, culebra, conejo, luego pondréis a Tozpan, Ihuatl y Xiuhnel a guardar a Xiuhteuctli, etc. Ahí se cocerán vuestros cautivos y después que Huactli ayune como rey cuatro días, convendrá que vuestro cautivo, etc.”. Se hicieron reyes estos chichimecas que aquí se nombran: Mixcohuatl, Xiuhnel, Mimich, Quahuicol; luego estos: Itzlacolihqui, Nequametl, Amimitl, Iquehuac, Nahuacan; y las mujeres chichimecas Cohuatl, Miahuatl, Coacueye, Yaocihuatl, Chichimecacihuatl y Tlacochoque. En seguida eligieron ahí un noble chichimeca, que siempre los había de acaudillar. Hicieron un pendón blanco, que había de portar su caudillo adonde fuera y donde se pusiera para ser visto y para que ahí se juntaran.[...] A la sazón que sucedió esto, en el mismo año 1 tecpatl pasaron y se diseminaron los chichimecas, que fueron por todos rumbos, de pueblo en pueblo... (*Anales de Cuauhtitlan*, 1975: 6).

Otro hecho relevante es que la fecha calendárica en la que los chichimecas tomaron a Huactli como su primer señor por órdenes de Itzpapalotl es la misma que el año de entronización del primer *tlahtoani* mexica Acamapichtli Itzpapalotl, el año Ce Tecpatl, año en que se “diseminaron” los chichimecas por los cuatro rumbos. Aunque los cronistas (Ixtlilxochitl, Tezozomoc, Chimalpahin) dan fechas diferentes, los códices coinciden en tomar la fecha *ce tecpatl* (1-pedernal) como el año de entronización de Acamapichtli (figs.III.4-5). Ambos señores (Huactli y Acamapichtli) son inauguradores de un linaje y ascienden al poder en la misma fecha calendárica.

La *Crónica Mexicayotl* de Tezozomoc describe la petición y coronación del primer *tlahtoani* Acamapichtli Itzpapalotl de origen colhuacano quien a petición de los mexicas se hizo señor de Tenochtitlan, además se enumeran los hijos y la stirpe que tuvo el dicho gobernante:

y luego fueron allá Culhuacan los mexicanos cuando llegaron luego ya dicen ya le ruegan al de nombre Nauhyotl Teuctlamacazqui, rey de Culhuacan, los mexicanos dijeron: “pues venimos a tu persona, oh mi nieto, oh mi rey, nosotros te haremos olvidar algo, te calmaremos nosotros, nosotros tus abuelos nosotros tus padres nosotros que somos mexicanos nosotros que somos chichimecas pues lo venimos a pedir humildemente tu agüita, tu cerrito, Tenochtitlan, pues lo venimos a llevar el vasallito tuyo, el recuerdo de él , él el hijito, el vastaguito, nuestro collar, nuestra palma de quetzal, de nombre *in Itzpapalotl in Acamapichtli*, y pues tu se lo darás a alguien, pues es en verdad nuestro hijito mexicano, y pues nuestro corazón lo sabe; pues nieto del Culhuacano, pues cabello de ellos, uña de ellos, los señores, los reyes culhuacanos... (Tezozomoc, 1975: 82).

La *Crónica* de Tezozomoc continúa y más adelante se describe el año en que se entroniza el primer *tlahtoani* mexica: “Acamapichtli Itzpapalotl-Illancueitl- se vino a asentar sobre su petate, sobre el icpalli el año 5 acatl. 1367” (Tezozomoc 1975: 85). Sahagún también hace referencia al señoreamiento de este primer *tlahtoani*: “Y el primer señor de México, se llamó Acamapichtli, fue electo en el año de mil y trezientos y ochenta y cuatro” (*Códice Florentino*, Libro VIII, cap.1 fol.11r). En cambio en la *Tercera Relación* de Chimalpahin menciona un año diferente (1369) y se refiere a Acamapichtli como un noble de dos linajes, uno chichimeca y otro tolteca:

7-Calli.1369.- Y porque Acamapichtli segundo descendía de ambos linajes, los mexicanos lo fueron a traer de Colhuacan para que fuera su primer tlatohuani, y vino a ser la raíz y el tronco señoriales de Tenochtitlan. Se enseñoreó en el dicho año de 7-Calli, 1369; él fundó el Tlatocayotl de México-Tenochtitlan, donde empezó a gobernar (Chimalpahin, 2003: 225).

En otra parte de las *Relaciones* de Chimalpahin se relata la entronización de Acamapichtli: “7 Calli, 1369. En este año se enseñoreó Acamapichtli, en el día de signo 8 Ocelotl, 20 de febrero, decimocuarto día de la veintena de Izcalli; éste era nieto del señor Coxcoxtli” (Tena, 2012: 241), mientras que el comentarista del *Códice Mendocino* (fol.3r) menciona la fecha de 1375 como la entronización del primer *tlahtoani* (fig.III.4).



Fig.III.4. Ce-Tecpatl (1-Pedernal) como fecha de entronización de Acamapichtli (*Códice Mendocino*, fol.3r y *Tira de Tepechpan*, fol.7r)

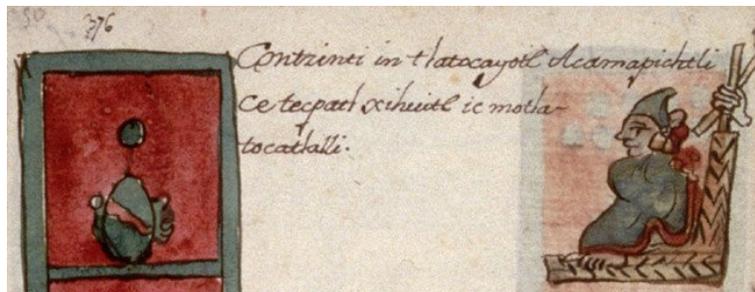


Fig.III.5. Ce-Tecpatl fecha de entronización de Acamapichtli (*Códice Aubin*, f.27r)

Cada cronista da una fecha diferente acerca del año de entronización del primer *tlahtoani* de Mexico-Tenochtitlan; a pesar de variar el año de la entronización de Acamapichtli entre los cronistas, en algunos códices como el *Mendocino* y el *Códice Aubin* (fig.III.5) se menciona una fecha específica, la entronización siempre es un año *Ce-Tecpatl* (1-Pedernal) según la cuenta del *Xiuhpohualli*. De tal manera que el primer señor de los tolteca-chichimeca (Huactli) instaurado por Itzpapalotl mediante una cacería ritual comparte la misma fecha calendárica de entronización que el primer *tlahtoani* que tomaron los mexicas, quien porta el nombre de la deidad Itzpapalotl.

Otro factor que vincula la entronización de Acamapichtli con el mito aparecido en los *Anales de Cuauhtitlan* es el gobernante que adoptaron a su vez los mexica-tlatelolcas como su primer “señor”, llamado Mixcoatl, figura divina paralela a Itzpapalotl en los mitos, haciendo el par perfecto para asimilar el mito originario tolteca-chichimeca:

Pasados casi 26 años, que ya era el año de Ce Tecpatl y a la nuestra 1220 de la Encarnacion [...] fueron a pedir cada cabecera de por si al rey Acolhua su señor, señores que los gobernasen: delo cual Aculhua se holgó; y les dio a sus dos hijos menores: a los Tlatelulcas les dio el segundo, llamado Mixcohuatl y según otros Cohuatecatl; y a los Tenuxcas a su hijo menor de los tres llamado Acamapixtli, que fueron los primeros señores de México (Ixtilxochitl, 1965: 118).

Ixtlixochitl relata que cuando los mexicas fueron a pedir quien los gobernase al señor de Culhuacan, éste último les entregó sus dos hijos menores, los cuales tomaron el cargo de México-Tenochtitlan y México-Tlatelolco. Acamapichtli gobernaría Tenochtitlan, mientras que su hermano, llamado "Mixcohuatl" gobernaría Tlatelolco. Resalta el hecho de que aparece la pareja mítica Itzpapalotl- Mixcoatl en la figura de los reyes fundadores de las dinastías mexicas.

Acamapichtli fue hijo menor de Aculhua porque fueron tres hermanos todos hijos de Cuetlaxxochitzin mujer de Aculhua y nieto de Xolotl; el primero fue Tezozomoc, rey de Azcapotzalco y monarca tirano de esta tierra; el segundo Mizcohuatl, primer señor de los tlatelulcas aztlanecas que ahora se llaman mexicanos. Acamapichtli el menor de todos tres, fue el primer señor de los tenoxcas aztlanecas, asimismo ahora llamados mexicanos (Ixtlixochitl, 1985: 305).

La pareja divina Mixcoatl-Itzpapalotl se encarna en los dos nobles que juntos gobernarían a los recién llegados a la cuenca de México, inaugurando una nueva estirpe y creando con esto una alianza con el pasado tolteca-chichimeca. El linaje de Acamapichtli parece ser de origen tolteca por el lado materno mientras que el lado paterno permanece impreciso, aunque posiblemente de origen chichimeca (Davies, 1988: 663). Itzpapalotl es una diosa que adoptaron los mexicas al recibir como primer *tlahtoani* a un noble de origen colhuacano quien tomaría el nombre de la diosa "mariposa de obsidiana" gracias a su herencia tolteca-chichimeca.

La adopción del primer *tlahtoani*, de origen colhuacano y de antiguas raíces tolteca-chichimecas pone en relieve el afán mexica por legitimar su descendencia y procedencia. El grupo denominado mexica-tenochca estrechó vínculos con Colhuacan de antigua sangre tolteca para encumbrar así sus raíces de la misma manera que vinculan su pasado chichimeca con el parto de Chicomoztoc (Soustelle, 1969: 133).

Doris Heyden (1974) plantea la adaptación de la diosa chichimeca Itzpapalotl dentro de las concepciones cosmogónicas de Mesoamérica como un sincretismo, del que también habla Spence (1923: 227), quien propone ver a Mixcoatl y a Itzpapalotl como deidades astrales que se convirtieron en númenes de los mantenimientos en el momento en que estos nómadas se establecieron como sedentarios en los territorios del centro de México.

Como último dato una coincidencia extraordinaria vuelve a reunir a estos dos dioses (Mixcoatl e Itzpapalotl) en los nombres que utilizaban dos indígenas naturales de la Chinantla juzgados por el Santo Oficio como hechiceros alrededor de 1537, uno llamado *Andrés Mixcoatl* y el otro *Xpobal Hechapapalo* (Cristóbal Papalotl), sirviente y testigo en contra del primero. Al primero se le atribuía el traer la lluvia, realizar ritos profanos como cortar papel y quemarlo para causar daño, además de otros portentos como meter la mano al fuego y no quemarse ("Proceso del Santo Oficio contra Mixcoatl y Papalotl, indios, por hechiceros", 2002: 53-78).

III.3.2. *La Leyenda de los Soles*: la cacería de Itzpapalotl

Itzpapalotl es una diosa de pueblos cazadores-recolectores del norte de México, como diosa chichimeca y numen nómada participa en mitos que implican una cacería por ser una actividad significativa para estos grupos, sin estar exenta de relevantes simbolismos. En las variantes del mito aparecido en los *Anales de Cuauhtitlan* y la *Leyenda de los Soles* la acción predominante es una 'cacería'. Ambos textos relatan el enfrentamiento de la diosa Itzpapalotl con el dios Mixcoatl, el relato de la *Leyenda de los Soles* hace especial énfasis en la cacería ya que describe detalles que no se encuentran en otros documentos.

La cacería mítica entre los dioses Mixcoatl e Itzpapalotl se da en ambas direcciones, en un punto de la narración la cacería se 'invierte' y se intercambian los roles 'presa-cazador' entre ambos dioses:

- a) En los *Anales de Cuauhtitlan* la cacería comienza con Itzpapalotl como depredadora devorando a los mimixcoas y persiguiendo al dios Mixcoatl, la cacería se invierte cuando Itzpapalotl queda atorada en una biznaga y Mixcoatl con ayuda de los 400 mimixcoas la flechan hasta matarla para después quemarla.
- b) La *Leyenda de los Soles* comienza con la persecución de dos venados bicéfalos por parte de Xiuhnel y Mimich, la cacería se invierte cuando estos venados se transforman en mujeres, seduciendo a los cazadores para devorarlos, intercambiando el rol de cazador y equiparando la lucha misma con la sexualidad. Temporalmente la cacería dura una noche y medio día en ambas direcciones, tanto la persecución de los venados por parte de los cazadores como la persecución de Itzpapalotl a Mixcoatl, la cual es vencida al caer en una biznaga, muere flechada y posteriormente es quemada por Mixcoatl con ayuda de los *xiuheteuctin* "señores del fuego".

La aparición de Itzpapalotl en la *Leyenda de los Soles* sucede justo después de la destrucción de los 400 mimixcoas por parte de Mixcoatl y sus cuatro hermanos, sacrificados para dar de beber al dios del sol Tonatiuh, a continuación se transcribe el fragmento completo del mito en el que participa la diosa Itzpapalotl:

Luego bajaron dos venados, que tenían dos cabezas; y estos dos, que también eran mimixcohuas, Xiuhnel y Mimich, salieron a cazar al desierto. Xiuhnel y Mimich persiguieron a los venados para flecharlos, los persiguieron toda la noche, y al día en la tarde los rindieron por cansancio. Entonces uno le dijo al otro "Hazte un escondite de ramas allá, yo aquí me haré otro. ¡Anda, que vienen los malvados!". Entonces salieron los venados, y se convirtieron en mujeres; andaban dando voces, y decían: "Xiuhnelztzin, Mimichtzin, ¿Dónde estáis? Venid acá, comed y bebed". Cuando las oyeron, uno le dijo al otro: "¡Cuidado, no les contestes!". Pero Xiuhnel les habló, diciendo: "ven acá, hermana mayor". Ésta le dijo: "Xiuhnelztzin, bebe".

Entonces Xíuhnel bebió sangre, y se echó con ella; después de haber estado juntos, ella se arrojó sobre él y empezó a devorarlo, abriéndole un hueco en el pecho. Entonces Mímich dijo: “¡Ay, que se comen a mi hermano mayor!”. La otra mujer en vano daba voces, diciendo: “¡Hijito mío, come!”. Pero Mímich no le respondía. Luego Mímich encendió lumbre, e hizo una hoguera; y después se metió corriendo al fuego. También la mujer se metió al fuego para perseguirlo, y lo estuvo persiguiendo toda la noche y hasta el mediodía; entonces allá en medio cayó una biznaga, y sobre ella fue a dar la mujer, que cayó como en un sitio pegajoso. Cuando vio que la tzitzímitl yacía tendida, la flechó varias veces; y luego de allá regresó. Venía apartando, atando las puntas, poniendo señales, llorando porque su hermano mayor había sido devorado. Lo escucharon los dioses xiuheteuctin, y fueron a apoderarse de la mujer Itzpapalotl, yendo Mímich por delante; cuando se hubieron apoderado de ella, la quemaron. Entonces empezaron a saltar chispas: primeramente brotó un pedernal verde; en segundo lugar brotó un pedernal blanco, el cual tomaron y envolvieron; en tercer lugar brotó un pedernal amarillo, y nomás lo vieron pero no lo cogieron; en cuarto lugar brotó un pedernal rojo, y tampoco lo cogieron; y en quinto lugar brotó un pedernal negro, y tampoco lo cogieron. Luego Mixcohuatl tomó por dios al pedernal blanco; lo envolvieron, y él se lo echó a cuestras. Fue a combatir a Comallan, cargando el pedernal de su diosa Itzpapalotl (*Leyenda de los Soles*, 2011: 189).

Una de las funciones de la diosa Itzpapalotl identificada por Olivier (2015: 179) como deidad telúrica es la de ser ‘dueña de los animales’ calificándola como “maestra en cacería”, por ser la que ordena a los chichimecas cazar animales de diversos colores a los cuatro rumbos. A su vez, la figura divina paralela a Itzpapalotl en el mito es el dios Mixcoatl, reconocido también como señor de la cacería: “Llamáronle el dios de la caça por que fue el primero que dio modos y maneras de caçar y por hauer sido muy diestro y astuto en el arte y el primer señor que los chichimeca y caçadores tuvieron” (Durán, 1880: 127). La diosa encarna el arquetipo femenino y por lo tanto asume características progenitoras, se convierte en la madre del mundo, de los dioses, los animales y los hombres; posee por lo tanto un carácter protector siendo sustento de las creaturas como dispensadora de alimento para los hombres (Briffault, 1974: 364).

Itzpapalotl como diosa madre de los tolteca-chichimecas, les enseña la caza y a ofrendar sus presas al dios del fuego, instrucciones para sustentar la vida nómada equivalente al papel civilizador del fuego. Itzpapalotl en su papel de maestra de cacería se identifica con el venado, la presa por excelencia; tanto el venado como la ‘deidad’ son prototipos del sacrificio en los diversos mitos de los pueblos cazadores. Existe un arquetipo en torno al tópico cazador-presa (ofrenda sacrificial): éste se basa en el hecho de que la deidad de la cacería se identifica con el animal que la representa, la diosa se da muerte a sí misma, es decir, la vida se entiende a través de la muerte como aspectos duales del ser. En el caso de Itzpapalotl, ella es cazadora, un ciervo y es la presa misma de la cacería, el ciervo se equipara a su vez con un guerrero capturado en el campo de batalla (Olivier, 2015: 207). En esencia, el mito de cacería en el que se enfrentan Mixcoatl e Itzpapalotl es equivalente a un combate en el que la diosa termina siendo sacrificada.

La mariposa es también un animal que servía como ofrenda sacrificial al fuego, fruto de las cacerías (Graulich y Olivier, 2004: 126), al igual que la diosa Itzpapalotl, ambas son una parte representativa del sacrificio. A continuación se mencionan algunos ejemplos en los que la 'mariposa' funge como un animal sacrificial:

En los *Anales de Cuauhtitlan* el dios del fuego Huehuateotl es alimentado con animales (águila, jaguar, serpiente, conejo, venado) por orden de Itzpapalotl mientras que el venado bicéfalo de Mixcoatl en la *Historia de los Mexicanos por sus pinturas* es alimentado con conejos, mariposas y culebras, las mismas presas de sacrificio que exige Quetzalcoatl en lugar de sacrificios humanos: "There is only one god; [he is] named Quetzalcoatl. He requireth nothing; you shall offer him, you shall sacrifice before him only serpents, only butterflies." (Dibble y Anderson, 1961: 169). Un mito recopilado por Torquemada describe cómo estos animales adquieren la calidad de seres sacrificiales por perder una 'apuesta' al no acertar el lugar de salida del sol, entre estos animales se encuentra la mariposa:

Y cuando esperando por donde avia de salir el Sol, en el entretanto, dizen, apostaron con las Codornices, Langostas, Mariposas, y Culebras, que no acertaban por donde" saldria. Y los vnos que por aqui, los otros, que por allí, en fin, no acertando, fueron condenados a ser sacrificados; lo qual despues tenían mui en costumbre de hazer delante de sus ídolos (Torquemada, t.II 1723: 77).

El inicio del culto sacrificial se adjudica a Quetzalcoatl dentro de la *Histoire du Mechique* y una vez más la mariposa se encuentra entre los animales sacrificiales por excelencia: "Lo persuadieron de que sacrificara y ofreciera alguna cosa aquella peña, como leones, tigres, águilas, venados y mariposas, para tener ocasión de matarlo [...] y como él llevó el uso de los sacrificios fue tenido por dios" (*Histoire du Mechique*, 2011: 159).

Por otro lado, López de Gómara [1552] dedica un capítulo a los chichimecas, en el cual declara brevemente la naturaleza "bárbara" de su culto, dentro de éstos rituales vuelve a aparecer la mariposa como parte de los animales que sacrificaban en honor al Sol:

Siendo, empero, tan bárbaros y viviendo vida tan bestial, eran hombres religiosos y devotos; adoraban al Sol, ofrecíanle culebras, lagartijas y semejantes animalejos; ofrecíanle asimismo todo género de aves, desde águilas hasta mariposas; no hacían sacrificio con sangre, no tenían ídolos, ni aun del Sol, a quien tenían por uno y solo dios; casaban con una sola mujer, y aquella no parienta en grado ninguno; eran feroces y belicosos, a cuya causa señoreaban la tierra (López de Gómara, 2007: 388).

Itzpapalotl como diosa madre de los pueblos nómadas cazadores adopta la esencia del ámbito que domina: el mundo de las fieras y las bestias. La mariposa es alimento de los dioses y es la diosa misma, la deidad instauro la orden a los hombres de alimentar al fuego por medio de animales, es decir, vincula los tres 'reinos': el divino, el humano y el de las bestias.

Tanto la Tira de Tepechpan como el Mapa de Cuauhtinchan n.2 (fig.III.6) muestran escenas donde se realiza un posible sacrificio de animales entre los cuales se encuentra la mariposa además del águila (o codorniz), la serpiente y un chapulín.



Fig.III.6. Sacrificio de animales: serpientes, aves y mariposas (*Tira de Tepechpan*, fol. 5 y *Mapa de Cuauhtinchan n.2*)

El sacrificio es el punto nodal entre las diferentes prácticas rituales y como tal es uno de los propósitos de la caza. La cacería es parte de la instrucción de Itzpapalotl como una manera de hacer la guerra hacia todas direcciones, ofrendando debidamente las presas de sus cacerías/guerras en sacrificio. Esto propicia todo un sistema de ritos centrados en el pacto entre la sociedad humana y la animal cuyo punto neurálgico es el sacrificio; por lo tanto a Itzpapalotl se le ofrendaba por igual sacrificios humanos y animales, así como prácticas de autosacrificio:

Y [dicen] que tenían por su diosa a una india vieja q[ue] llamaban Itzpapalotl, q[ue] quiere decir “mariposa q[ue] tiene la boca como espina”, y le solían ofrecer copali y sangre que sacaban de las orejas y lenguas, y encendían en los sacrificios ocote (que es leña de pinos q[ue] arde como candelita), y le ofrecían asimismo codornices y otras aves y animales, que sacrificaban en las casas de las adoraciones, y, alg[un]as veces, le solían sacrificar indios que prendían en la guerra, o esclavos que compraban p[ar]a ello, que los mataban y abrían por el corazón con unos navajones de pedernal, y le ofrecían los corazones y sangre. Y había, p[ar]a estos sacrificios, sacerdotes dedicados q[ue] llamaban Tamagazes, que, después q[ue] ofrecían la sangre a su ídolo, se comían las carnes de todas las aves y animales, e indios q[ue] sacrificaban (*Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera*, t.I, 1984: 193).

Marcel Mauss y Henri Hubert (2010:73) plantean una hipótesis acerca de la evolución del sacrificio en “el Viejo Mundo”, pasando por una etapa en la que el sacrificio de animales se identificaba con los hombres a otra etapa en la que el sacrificio humano era esencial como don a los dioses; la divinidad se desliga de sus formas animales y la víctima sacrificial se acerca aún más a la forma humana, identificando al individuo como ofrenda a la divinidad, creando la idea de un don sacrificial. Contrario a Mesoamérica, el sacrificio de animales y hombres nunca cesó de practicarse a la par, incluso los sacrificadores se identificaban con sus víctimas que se identificaban a su vez con los dioses; el ejemplo más claro es el venado, presa de cacería y víctima de sacrificio.

Girard (1983: 18-19) clasifica el sacrificio animal y humano indistintamente, opina que no existe un motivo para diferenciar las víctimas sacrificiales humanas de las animales, ambas son víctimas determinadas en un sentido rigurosamente ritual; lo que puede explicarse en el símil que adquiere Itzpapalotl con el venado, animal eminentemente sacrificial y objeto de cacería ritual, además la deidad adopta la forma de mariposa que es a su vez alimento de los dioses.

El sacrificio en este punto equipara en el ámbito de la cacería a hombres, animales y dioses, pues es la ofrenda sacrificial lo que verdaderamente importa, tomando en cuenta el dinamismo del pensamiento mesoamericano: “soñar con matar a un hombre se considera premonitorio de la caza de un venado, lo cual sugiere la equivalencia entre la guerra (cacería de hombres) y la cacería de cérvidos” (Olivier, 2015: 206). Olivier profundiza en la equiparación entre la guerra y el acto de cacería, el venado era identificado directamente con un cautivo, y la muerte en la piedra sacrificial era equivalente a la muerte en el campo de batalla. En el *Códice Florentino* se menciona que durante los rituales de la veintena de *Quechollí* se sacrifican hombres como si fueran venados y venados de la misma manera que a los hombres, la igualdad de sacrificio entre el reino humano y el animal tiene un significado más profundo equiparado con la guerra: “Se organizaba una cacería ritual, y de los animales capturados Diego Durán afirma que eran sacrificados “al mismo modo que de los hombres”; igualmente, se inmolaban cautivos, y de ellos se decía que “los matan como venados; imitan a los venados, así mueren” (Olivier, 2015: 322).

Olivier (2015: 315) trabaja ampliamente la equivalencia entre el guerrero, el venado y la víctima sacrificial, recopila numerosos ejemplos en los que el cazador y el venado se identifican como una sola entidad. El autor explica además el papel de la deidad Itzpapalotl como diosa que encarna todos los papeles del acto de cacería, ella es la dueña de los animales (sustentadora y protectora), es la maestra de cacería y a su vez la presa misma, personifica a la víctima sacrificial como un venado en el mito: “Si bien Itzpapalotl desempeña el papel de maestra en cacería e incluso de cazadora (mata a los mimixcoa) es también ella misma presa de los cazadores quienes la flechan como si fuese un venado”(Olivier, 2004: 102).

La víctima sacrificial por excelencia se identificaba con el venado y bajo ésta misma consigna parece establecerse el alimento de Itzpapalotl en el Canto a Teteo innan, donde se aclara que la diosa se nutre de corazones de ciervos, es decir, corazones de víctimas sacrificiales: “*maçatl yyollo, yca mozcaltizqui tonan tlattecutli [...] Auh inic mozcalti maçatl yyollo yyeva tonan tlattecutli*”⁶⁶ (Seler 2016: 52), a su vez, la diosa se vuelve un venado (*mazatl mochiuca*), esto resulta en un paralelismo frente a los mitos aparecidos en la *Leyenda de los Soles* y la *Historia de los Mexicanos por sus Pinturas* donde Itzpapalotl adquiere la forma de venado, identificando al cazador con su presa.

La diosa participa activamente en los rituales de cacería, un conjuro recopilado por Ruiz de Alarcón (citado anteriormente) realizado para encontrar y cazar venados menciona a la diosa Itzpapalotl como parte de las palabras que componen la ‘fórmula mágica’, la mención de la deidad probablemente es una referencia a la punta de la flecha del cazador, el conjuro era utilizado entre los cazadores para encontrar y cazar al venado *Piltzinteuctli Chicomexochitl* “7-Flor” (nombre calendarico del cérvido) y ofrendar su carne a *Mixcoacihuatl*.

Durán a su vez describe que los conjuros usados para cazar eran utilizados por la gente común para evitar ahuyentar a la presa o prevenir accidentes, entablando un diálogo con factores de la naturaleza que pudieran estorbar sus acciones, además de realizar los ritos, ayunos y abstinencias pertinentes antes de salir a cazar:

Los sacerdotes deste ydolo de que hemos venido tratando [Mixcoatl] ensseñauan a la gente popular vnos conjuros para conjurar la caça de los quales conjuros y hechicerías ussauan los caçadores para efecto de que la caça no uyesse ni se apartase y para que se fuese a los laços y redes. Tambien les mandauan que antes de salir de casa sacrificasen la fuego y le hiciesen oración y a los unbrales de las cassas y en llegando a los montes que los saludasen y hiciesen sus sacrificios y promesas. Mandauanles que saludasen a las quebradas a los arroyos a las yerbas a los matorrales a los arboles a las culebras finalmente hacían vna ynboçacion general de todas las cosas del monte haciendo promesa al fuego de le sacrificar (asando en el) la gordura de la caça que prendiesen (Durán, 1880: 134).

Itzpapalotl aparece en el mito de *la Leyenda de los Soles* como venado bicéfalo: *Auh niman ye temô in māmazâ ôöntetl in intzontecon ônteme*.⁶⁷ Seler explica la aparición del venado de dos cabezas en el comentario al Canto de Cihuacoatl:

La forma del ciervo prueba que ella también era considerada como una diosa del fuego – para los mexicas, el ciervo estaba relacionado con el fuego con la lluvia de fuego – un concepto que concuerda con su papel de guerrera y de diosa de la guerra. Y el hecho de que el ciervo tenga dos cabezas, en la forma en que la diosa aparecía, relaciona a esta divinidad especialmente con Quaxolotl, “aquella de dos cabezas” o Chantico “la que está encerrada en la casa”, la diosa del fuego de Xochimilco (Seler, 2016: 115).

⁶⁶ “nuestra madre Tlattecutli se nutre con corazones de venado”

⁶⁷ “Después descienden dos venados con dos cabezas cada uno”

Graulich explica la aparición de Itzpapalotl como venado bicéfalo por estar asociada al fuego celeste y evoca a la deidad *Chantico-Cuaxolotl*, por ser quien enciende el primer fuego después de la restauración del mundo (Graulich, 1997: 172). Mixcoatl e Itzpapalotl son personajes ligados a través del mito, el dios de la cacería que se enfrenta con la presa ideal, el venado, símbolo a su vez del sacrificio mismo; de igual manera, Itzpapalotl además de adquirir forma de venado viste a la usanza del guerrero (con la pintura rayada de los mimixcoas), representa la muerte sacrificial, un sacrificio que se manifiesta paralelamente en la guerra y la cacería, elevándolas a una categoría equivalente: “la caza sagrada prefigura la guerra para alimentar al cielo y a la tierra. Los cazadores eran semejantes a los guerreros y la caza capturada a los prisioneros de guerra” (Graulich, 1990: 367).

La cacería mítica que describe la *Leyenda de los Soles* y los *Anales de Cuauhtitlan* presenta una inversión durante la acción, un momento en el que el cazador se convierte en presa, lo que podría ser una manera de identificar al sacrificador con su víctima, creando un vínculo entre el binomio cazador/presa y el sacrificador/victima sacrificial.

En el mito de la *Leyenda de los soles* la cacería se invierte en el momento que los venados perseguidos por los ‘héroes’ se transforman en mujeres: *Auh niman quīzatō in māmazâ catcâ ye cihuâ in ōmocuepquê*,⁶⁸ la cacería pasa entonces al plano de la sexualidad, las dos mujeres intentan seducir a Xiuhnel y Mimich para devorarlos al acostarse con ellos. Quizá este mito sea la razón para justificar la abstinencia sexual como parte de los ritos y ayunos que se realizaban antes de salir a una cacería.

Olivier destaca dos aspectos fundamentales para reconocer a Xiuhnel como víctima de la mujer-venado, lo que confirma la “inversión de la cacería”: uno de los aspectos se relaciona con la larga tradición mesoamericana de los dioses gemelos o las aventuras míticas de un par de dioses en los que uno de los dos muere: “en los mitos mesoamericanos el estatuto de hermano mayor caracteriza a seres lunares aficionados a las mujeres, que pierden su posición de mayores precisamente por esos contactos con el mundo femenino” (Olivier, 2015: 245). El otro aspecto se relaciona con la narración misma, la mujer venado seductora yace sobre Xiuhnel durante el acto sexual, pasándole simbólicamente por encima (Olivier, 2015: 245).

La transformación que realiza Itzpapalotl en venado y luego en mujer fatal probablemente responde a un intercambio de los papeles cazador y presa, Graulich aclara que ciertos seres se transforman en mujeres para seducir a los hombres y perderlos: “The seductress, Itzpapalotl, resembles the X’Tabai of the Maya, the forest spirits who sometimes change themselves into beautiful woman with backs like hollow tree trunks and who seduce young men drive them mad and kill them” (Graulich, 1997: 174).

⁶⁸ “luego salieron los que eran venados se volvieron mujeres”

Mendieta a su vez describe a una diosa cuya peculiaridad es la de transformarse en mujer hermosa para atraer hombres y después matarlos, características particulares de lo femenino en su aspecto negativo y devorador:

Otra diosa de muy diferente condición y calidad tuvieron los mexicanos y los de su comarca, de la cual dicen ó fingen (aunque afirmándolo por cosa notoria) que unas veces se tornaba culebra y otras veces se trasfiguraba en moza muy hermosa, y andaba por los mercados enamorándose de los mancebos, y provocábalos á su ayuntamiento, y después de cumplido los mataba (Mendieta, Libro II, cap. IX, 1870: 91).

Itzpapatl figura como una diosa de la cacería; sin embargo, también ejerce un rol seductivo de tono negativo, lo que genera una categoría mítica en la que el papel de lo femenino es agresivo y peligroso, encarna el arquetipo de la 'Diosa Madre Terrible':

La diosa terrible aparece revestida por los atributos de la lascivia y seducción que incitan a la destrucción y al pecado, y amor y muerte se desembozan como las dos caras de una y la misma diosa. Por ello, tanto en Egipto, como en Grecia, en Mesopotamia como en México, las diosas del amor, la caza y la muerte forman una unidad (Neumann, 2009: 175).

La transformación de la diosa Itzpapatl en venado y el poder seductivo que ejerce en su forma de mujer es un tema mítico recurrente en los mitos de los pueblos cazador recolectores, en los que la caza, la guerra y la sexualidad se mezclan en un punto simbólico. Deidades zoomorfas establecen una relación intrínseca entre las esencias que los componen: divina y mundana, dioses y animales: "Tales concepciones acerca de ancestros animales de la raza, que no son otra cosa que dioses creadores en su aspecto zoomorfo, son muy difundidos en América. El acoplamiento de un animal con una mujer tiene un largo historial que se remonta al horizonte cazador-recolector" (Girard, 1978: 45).

En este caso, la diosa Itzpapatl se identifica con la víctima sacrificial al aparecer en forma de venado y como sacrificadora al devorar a uno de los cazadores, en este punto la inversión de la cacería mezcla la muerte y el sacrificio con la sexualidad: "La diosa había tomado sucesivamente la forma de un ciervo ofrendado a las flechas de los cazadores, y de una mujer que se ofrecía al deseo de los guerreros" (Graulich, 1999: 175).

El acto sexual y el proceso digestivo son dos eventos que se funden en la imagen de la diosa de la tierra que aparece en posición de parto y devorando a los muertos, engendrando a unos y transformando a otros. El acto sexual termina vinculando dos momentos aparentemente opuestos: "Cohabitación y muerte son lo mismo, y a la inversa la muerte representa una fecundación" (Neumann, 2009: 196). La sexualidad ha sido considerada sagrada en el pensamiento antiguo y busca las maneras de expresarse a través de un lenguaje mítico "con excepción hecha para el mundo moderno, la sexualidad ha sido siempre y en todas partes una hierofanía y el acto sexual, un acto integral, por tanto también un modo de conocimiento" (Eliade, 1979: 14).

Así como Itzpapalotl asume el papel de víctima sacrificial también ejerce el rol de sacrificadora. En la *Crónica Mexicana* la figura de esta divinidad es encarnada por un *tlamacazqui* quien vestido con los atavíos de la diosa se vuelve *ixiptla*⁶⁹ de ésta divinidad, en el ritual sacrificial aparece junto a otros dioses como Quetzalcoatl, Huitzilopochtli, Napatecutli, Toci, entre otros; por ejemplo, un sacrificio de matlatzincas provenientes de Toluca en tiempos de Axayacatl:

Llegados al tiempo y término del sacrificio y postura de poner la gran piedra y su brazero en el templo, mandó a los que se señalasen abían de ser los sacrificadores de los que abían de morir sacrificados: el uno era llamado Yohualaahua y luego el otro llamado águila y tiguere, Ytzpapalotl, como decir Mariposa de nabanja... (Tezozomoc, 1997: 225).

Otro evento donde vuelve a aparecer un sacerdote ataviado como Itzpapalotl es descrito por Durán, a pesar de no mencionar nunca los atuendos específicos se diferencia a la deidad Itzpapalotl como una identidad con insignias personales portadas por un *ixiptla* de la diosa, el cual ejerce el oficio de sacrificador, lo que resulta natural ya que ésta divinidad tiene un rol mítico ligado al sacrificio por ser ella misma una diosa sacrificada:

Venidos estos tres señores y juntamente el de Tlaxcala, según al cauo refiere este capítulo, mandaron aperceuir y adereçar la piedra y los que auian de sacrificar, para lo qual se adereçó el rey, que fué el principal en este oficio, y luego su coadjutor Tlacaelel; y luego los que representauan los dioses todos, como eran Quetzalcoatl y Tlaloc, Opochtli, Itzpapalotl, Youalaua, Apantecutli, Vitzilopochtli, y Toci, Ciuacoatl, Izquitecatl, Ycnopilli, Mixcoatl, Tepuztecatl, vestidos todos estos dioses para sacrificar encima de la piedra (Durán, 1867: 301).

Las diferentes formas en las que aparece una deidad describen la característica mutable de las divinidades. La imagen que toma la deidad Itzpapalotl juega un papel fundamental dentro de la escena mítica, de esta manera Preuss llega a conclusiones “astralistas” sobre los mitos nahuas que reflejan la semejanza entre el cazador y su presa: “Comprobó que el lucero matutino es tanto el cazador como el venado cazado. Como el que precede al sol es el cazador y como hermano de los venados estelares es el cazado” (Preuss, 1982: 44). La inversión de la cacería se da en el momento de la transformación; el carácter transformativo es parte de las peculiaridades de la diosa Itzpapalotl que vive una metamorfosis metafórica, pasa de ser un monstruo primordial para convertirse en madre de los dioses, así como pasa de ser venado en veloz fuga a mujer seductora y víctima de sacrificio, cumpliendo en cada faceta un rol específico dentro de todo el proceso mítico.

⁶⁹ “imagen o representación”, Molina traduce el verbo *ixiptlati* como: “asistir en lugar de otro o representar persona en farsa” (Molina, 2008: 45v).

III.3.3. *La Historia de los mexicanos por sus pinturas*: la muerte de Itzpapalotl y la creación del *tlaquimilolli*

La anatomía de la mariposa puede corresponder al mito en el que Mixcoatl toma el pedernal blanco resultante de la muerte de Itzpapalotl para la creación del *tlaquimilolli*. Como se dijo anteriormente la diosa “mariposa de obsidiana” ha sido identificada por Hoffmann (1931) con la especie nocturna *Rothschildia orizaba*, éste lepidóptero tiene la forma perfecta para ser considerada como representante de la diosa Itzpapalotl: cuatro transparencias blancas como puntas de pedernal en cada una de sus alas que a su vez puede responder al nombre calendárico de la deidad 4-Tecpatl (Graulich, 1997: 172).

El relato mítico en el que participa Itzpapalotl culmina con la muerte de ésta diosa y la creación del ‘envoltorio sagrado’ con los restos de la diosa, el cual toma Mixcoatl como ‘reliquia’ y es a la vez fardo funerario de la deidad. Los *Anales de Cuauhtitlan* y la *Leyenda de los Soles* describen cada uno de diferente manera la creación del *tlaquimilolli*, hecho narrado en los tres documentos analizados, guardando semejanzas de la acción mítica entre las diferentes variantes del mito.

El caso de la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* es diferente, no se menciona directamente la creación del *tlaquimilolli*, pero el texto menciona que el dios Camaxtle toma al venado de dos cabezas, ordena que sea venerado y alimentado con mariposas, culebras y conejos, lo que implicaría que la diosa Itzpapalotl (como venado bicéfalo de la *Leyenda de los Soles*) es al mismo tiempo el *tlaquimilolli* y el venado que toma Camaxtle como divinidad, por cuyo favor gana guerras:

Y estando así en los árboles los hijos de Camaxtle, vieronlos los chichimecas y fueron a ellos, y ellos abajaron y mataron a todos los chichimecas, que no escaparon sino tres: al uno decían Xíuhnel, y al otro Mímich, y el otro era el Camaxtle, el dios que los había hecho, el cual se hizo chichimeca. En el cuarto año del cuarto trece después del diluvio hubo un gran ruido en el cielo, y cayó un venado de dos cabezas, y Camaxtle le hizo tomar y dijo a los hombres que entonces poblaban a Cuitlahuacan, tres leguas de México, que tomasen y tuviesen aquel venado por dios; y así lo hicieron, y le dieron cuatro años de comer conejos y culebras y mariposas. Y en el octavo año de este cuarto trece hubo guerra Camaxtle con algunos comarcanos, y para los vencer tomó aquel venado, y llevándolo a cuestras venció. Y en el segundo año de este quinto trece hizo este dios Camaxtle una fiesta al cielo, haciendo muchos fuegos; y hasta que se cumplió el quinto trece después del diluvio siempre hizo Camaxtle guerra, y con ella dio de comer al sol. Dicen, y por sus pinturas muestran, que en el año primero del sexto trece los chichimecas traían guerra con el Camaxtle, y le tomaron el ciervo que traía, por cuyo favor él vencía; y la causa por que lo perdió fue porque andando en el campo topó con una parienta de Tezcatlipoca que descendía de las cinco mujeres que hizo cuando creó los quatrocientos hombres, y ellos murieron y ellas quedaron vivas, y ésta descendía de ellas, y parió de él un hijo que dijeron Ce Ácatl (Garibay, 1985: 37).

La palabra *tlaquimilolli* tiene su raíz en el verbo nahuatl *quimiloa* “amortajar muerto, o emboluer en manta o vestir a otro” (Molina, 2008: 90r), de ahí que se llame ‘envoltorio sagrado’ al bulto de mantas que envolvía ciertos instrumentos, prendas u objetos considerados sagrados; una vez envueltos y conformado el *tlaquimilolli* éste adquiriría la calidad de ‘reliquia’ y era venerado como al dios mismo. La segunda acepción del término tiene que ver con el ‘fardo mortuorio’ ya que el cadáver era envuelto en mantas durante el ritual fúnebre. Mendieta describe en su *Historia Eclesiástica Indiana* la manera en que “construían” el *tlaquimilolli*, el cual correspondía al dios patrono particular de cada grupo:

[...] y estos servidores o devotos de los dichos dioses muertos, envolvían estas mantas en ciertos palos y haciendo una muesca o agujero en el palo, le ponían por corazón unas piedrezuelas verdes y cuero de culebra y tigre y a este envoltorio decían *tlaquimilolli*, y cada uno le ponía el nombre de aquel demonio que le había dado la manta, y este era el principal ídolo que tenían en mucha reverencia (Mendieta, 1870: 80).

El envoltorio sagrado estaba compuesto por reliquias, generalmente utensilios u objetos significativamente vinculados a una divinidad, instrumentos que simbolizaban aspectos o constituían parte misma de la identidad de una deidad específica: “they are relics (that is remains, from the latin reliquiae) of the deity that constitutes the heart of the sacred bundle” (Olivier, 2006: 201). Olivier habla de una representación metonímica de la divinidad en cuestión por medio de los objetos sagrados que conforman el *tlaquimilolli*:

These myths, as well as other texts, show the wide variety of objects that could constitute a sacred bundle: pieces of cloth, sticks, flint, ashes, arrows, mirrors, gems, hair, bones, etc. Each element has a close metaphoric or metonymic relation to the god head it represents (Olivier, 2006: 203).

Oliver (2006) hace un estudio donde identifica los diversos mitos en los que aparece el *tlaquimilolli*, distingue sus funciones como objeto mediador entre hombres y dioses, la importancia del bulto sagrado como objeto de acceso al poder, utilizado en rituales de coronación; habla además de la conformación de este bulto sagrado con los instrumentos e insignias de la deidad.

The god’s image and/or insignia and often a “sacred bundle” (*tlaquimilolli*) containing highly sacred objects connected with deity’s cult, were usually carried by a priest-leader (*teomama*) who also usually functioned as an intermediary between the god and his people (Nicholson, 1971: 409).

La representación iconográfica de Itzpapalotl en las trecenas del *Códice Vaticano B* (fig.III.7) puede ser una representación de la veneración de la diosa como bulto sagrado. La divinidad se encuentra sobre un trono y detrás de la figura de la diosa hay una manta blanca que puede interpretarse como el envoltorio sagrado de la deidad, proyectada en dos imágenes yuxtapuestas: la diosa y el *tlaquimilolli*.

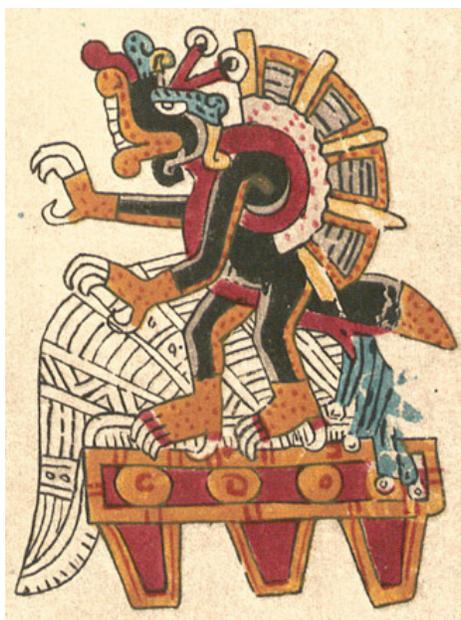


Fig.III.7. Itzpapalotl como bulto mortuorio o *tlaquimilolli* (*Códice Vaticano B*, lám.63)

En los tres documentos en los que aparece la deidad Itzpapalotl (*Anales de Cuauhtitlan*, *Leyenda de los soles*, *Historia de los mexicanos por sus pinturas*) la diosa es incinerada para después crear el *tlaquimilolli* con sus restos. La diosa Itzpapalotl, al igual que una mariposa nocturna atraída por la luz muere por el fuego, y a través del fuego es transformada en bulto sagrado, divinizada por el elemento transformador.

En los *Anales de Cuauhtitlan* Itzpapalotl es quemada después de ser flechada *niman quimiminque auh yn omic niman quitlatique*,⁷⁰ los mimixcoas hacen su pintura facial con las cenizas de Itzpapalotl para después envolver el bulto sagrado. Más adelante se menciona que los líderes de Cuauhtitlan toman un pendón blanco como emblema: “Hicieron un pendón blanco, que había de portar su caudillo adonde fuera y donde se pusiera para ser visto y para que ahí se juntaran” (*Anales de Cuauhtitlan*, 1975: 6). La insignia chichimeca es un “pendón blanco” que coincide a su vez con el “pedernal blanco” mencionado en la *Leyenda de los soles* y utilizado por Mixcoatl como *tlaquimilolli*. Chavero confirma el dato anterior y nombra éste pendón blanco *aztapamitl*, insignia o bandera hecha de plumas de garza, emblema chichimeca; probablemente se toma el pedernal blanco como símbolo del “norte”, la región de la cual provenían ancestralmente:

Se extendieron hasta Tlapco y Mictlanpa en el Teotlallitic, hacia Huitztlan y Xochitlalpa. Se conservan los nombres de los principales jefes, que fueron Mixcoatl, Xiuhnel, Mimich y Quauhnicol, y las mujeres Cóhuatl, Miáhuatl, Coacueye, Yaocíhuatl, Chichimecacíhuatl y Tlacoche. Por pendón tomaron una bandera blanca *aztapámítl* (Durán, apéndice 1880: 53).

⁷⁰ “después la flecharon y luego que murió la quemaron”

En el caso de *La Leyenda de los Soles* se remarca el vínculo entre Mixcoatl e Itzpapalotl: la diosa es cazada por Mixcoatl con ayuda de los *xiuheteuctin* “señores del fuego”, vuelve a repetirse la muerte de Itzpapalotl mediante el mismo elemento, después de ser quemada estalla en pedernales de colores como los cuatro rumbos del cosmos o puntos cardinales. Mixcoatl toma únicamente el pedernal blanco con el cual creó el *tlaquimilolli*: “en segundo lugar brotó un pedernal blanco, el cual tomaron y envolvieron” (*Leyenda de los soles*, 2011:189).

El relato mítico continúa explicando las conquistas del héroe gracias a éste nuevo emblema: “Luego Mixcohuatl tomó por dios al pedernal blanco; lo envolvieron, y él se lo echó auestas” (*Leyenda de los soles*, 2011: 189), éste pasaje podría ser una referencia al oficio de *teomama*, cargadores de reliquias u objetos sagrados; en la *Historia de los Mexicanos por sus pinturas* es Mixcoatl quien carga a Itzpapalotl en figura de venado bicéfalo. La relación entre Mixcoatl e Itzpapalotl es esencial, el guerrero Mixcoatl al convertirse en portador de la diosa “mariposa de obsidiana”, se configura él mismo como una deidad ante el pasado chichimeca, Mixcoatl es el *teomama* del *tlaquimilolli* hecho de Itzpapalotl.

Entre los cargadores del dios Huitzilopochtli destaca un personaje que podría ser una referencia directa a éste mito, reactualizado a la nueva época mexicana, según la *Crónica Mexicayotl* la figura de Mixcoatl aparece identificada como uno de los *teomamas*:

cuatro fueron los que cargaron al Tetzahuitl Huitzilopochtli que venía yaciendo en un cofre, los “teomamas”: una persona de nombre Iztac Mixcoatzin, y una segunda de nombre Apanecatli, la tercera de nombre Tetzacoatl, la cuarta, mujer, de nombre Chimalma; estos se dicen “teomamas” (Tezozomoc, 1975: 19).

Mixcoatl carga a la diosa Itzpapalotl como si fuera un *tlaquimilolli* o envoltorio sagrado (Olivier, 2015: 106) y es precisamente el pedernal blanco que toma de entre las cenizas de Itzpapalotl con el que guía victorioso a su pueblo. Esta misma escena podría denominar al héroe como “Iztac” (blanco), debido a que es el pedernal blanco de entre todos los colores el que toma Mixcoatl como reliquia:

an equivalence can be proposed, on the one hand, between the bundles that held the ashes of warriors killed in battle and the ashes placed in Itzpapalotl’s sacred bundle, and, on other hand, between the Mimixcoa’s black facial paint (composed of the goddess’s ashes) and the ashes and filth that covered the faces of the warriors’ widows. In other words, the Mimixcoa’s facial paint could be interpreted as an expression of mourning that would be performed after the goddess’s death (Olivier, 2018: 351).

Heyden (1974: 7) aclara que el pedernal blanco servía como imagen misma del dios Mixcoatl y era objeto de adoración en diferentes pueblos, hecho que se confirma en la descripción de la veintena de *Quecholli*, en la cual se adoraban flechas y pedernales en honor a *Camaxtli*, otro de los nombres de Mixcoatl: “en los pueblos donde no había imagen de Mixcoatl o Camaxtli, adoraban en lugar del dios a un pedernal y a plumas de 4 colores como reliquias...” (Heyden, 1974: 12). Durán (1880: 128-129) describe que en Coatepec no tenían efigie del dios Camaxtli-Mixcoatl, en su lugar tenían las reliquias del dios con las cuales guió a los chichimecas, otorgadas por sus aliados de Huexotzinco y Tlaxcallan, a las cuales adoraban con el mismo ímpetu que al dios mismo.

El culto a piedras sagradas es muy extendido alrededor del mundo, tomando la piedra como fundamento material, principio de creación artística, pasando a ser más que un utensilio y herramienta a convertirse en un símbolo de perennidad: “el símbolo de la inmortalidad, en lugar de ser la luna o la serpiente, es una piedra; y se nos dice, en nombre del dios lunar, que la piedra es el símbolo de la inmortalidad porque, como la luna, no está sujeta a la declinación” (Briffault, 1974: 327).

Resumiendo, el *tlaquimilolli* es el resultado de un enfrentamiento mítico entre Mixcoatl y la deidad “mariposa de obsidiana”; el bulto sagrado esta conformado de diferentes maneras según las fuentes: hecho con las cenizas de Itzpapalotl en los *Anales de Cuauhtitlan*; creado a partir del pedernal blanco que surgió de las llamas cuando quemaron a Itzpapalotl y que utiliza Mixcoatl como insignia en la *Leyenda de los Soles*; y el venado bicéfalo que Mixcoatl carga a cuestas en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, tres variantes míticas de la creación del *tlaquimilolli* de Itzpapalotl.

Cabe precisar aquí el fin que tuvo el *tlaquimilolli* de la diosa Itzpapalotl: en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* se menciona que mientras Mixcoatl estaba ‘ocupado’ con la diosa *Chimalma* “le tomaron el ciervo que traía, por cuyo favor él vencía”. La pérdida del “ciervo” desencadenó la muerte del dios, desprovisto de alguna manera de fuerza divina al perder el envoltorio sagrado y a su vez el poder y autoridad que éste objeto sagrado acarrea. Lo que sucede después con el *tlaquimilolli* de Itzpapalotl es relatado en los *Anales de Cuauhtitlan*, donde se describe la destrucción del envoltorio y la dispersión de las cenizas de Itzpapalotl en tiempos de Motecuhzoma Ilhuicamina (1440):

En el día 9 quauhtli (águila) entró en su casa el atenchicalca y entonces quemaron el templo de los cuitlahuacas, la casa del “diablo” Mixcoatl. Un soldado de Mexicatzinco [Yaocuistli] fue el primero que se apresuró a subir encima de Mixcoatl y tomó las cenizas de Itzpapalotl, que se decían tlaquimillolli (envoltura o lío), de que estaban llenas dos cañas duras de pluma rica (*Anales de Cuauhtitlan*, 1975: 51).

Esta captura de un bulto sagrado explica el dominio que se podía tener sobre otro pueblo, no únicamente por medios políticos o bélicos sino por medios divinos; en otras ocasiones se relatan los intentos que habían hecho los mexicas por capturar al ídolo tlaxcalteca Camaxtli e incorporarlo a su colección de ‘ídolos’.

III.4 Itzpapalotl en los códices

Los siguientes apartados tienen como finalidad el análisis de la deidad Itzpapalotl en los diversos códices calendáricos, especialmente la cuenta de aspecto ritual: el *tonalpohualli*, calendario de 260 días. El uso de éste calendario es principalmente de carácter mántico, dentro de los códices las trecenas cumplían la función de determinar el destino de una persona calculado a partir del día de su nacimiento: “Esta cuenta se vasaua para adivinar las condiciones, y sucesos de la vida, que tendrían los que naciesen” (*Códice Florentino*, apéndice del libro IV, fol.81r).

El código es en gran parte un ordenamiento sistemático del tiempo arraigado en ciclos que determinan calendarios de diversos tipos a través de éstos cursos temporales, todo bajo una estética recargada de atributos simbólicos: “the contents of the codices, to all intents and purposes, consist of calendaric orders and figures or series of figures, often with structures and sketchy landscapes that serve as background decoration as well as attributes” (Nowotny, 2005: 200).

La función mántica de los códices es aseverada por otros autores, quienes a su vez estudian las secciones que componen y estructuran cada código. Seler en su comentario al *Códice Borgia* explica el carácter adivinatorio de estos documentos:

Todos estos manuscritos tienen carácter exclusivamente augural. Son libros de vaticinio, “libros de suerte y ventura”, que tratan sobre los diversos periodos de tiempo y sus divisiones – sobre todo del Tonalamatl y sus secciones – según su significación mitológica y religiosa y según las deidades que los regían. Eran instrumentos del adivino que le permitían conocer la influencia de determinado día o de otro espacio de tiempo con respecto a determinada acción proyectada. Estos manuscritos se componen de una serie de secciones, dispuestas de distinta manera en cada uno, pero que en lo esencial se repiten, más o menos idénticas, en todos ellos (Seler, 1980: 10).

Los códices que se revisarán son aquellos en los que la deidad Itzpapalotl aparece como “patrona” de dos secciones específicas de los siguientes manuscritos: el *Códice Borgia*, *Códice Borbónico*, el *Tonalamatl de Aubin*, el *Códice Telleriano-Remensis*, y los códices *Vaticano A* y *B*. Tomando en cuenta las apariciones de la diosa en tales códices, se comparan y analizan las diversas representaciones de la divinidad, así como atavíos y ornamentos que la identifican, para encontrar semejanzas y diferencias en los diversos aspectos iconográficos que conforman a la diosa Itzpapalotl.

El orden de los siguientes apartados está dividido en dos partes ya que Itzpapalotl aparece como deidad principal en dos secciones distintas del calendario:

1.- Itzpapalotl es la diosa patrona del decimosexto signo de los 20 que conforman el sistema calendárico de 260 días, correspondiente al día *cozcacuauhtli*, 'zopilote' o según Molina "águila de cabeza bermeja" (Molina, 2008: 27v).

2.- En segundo término Itzpapalotl también aparece como la diosa principal o 'regente' de la XV trecena del *tonalpohualli*, nombrada por el primer día de la cuenta *Ce Calli* "1-Casa" y acompañada por el árbol roto de Tamoanchan.

3.- En última instancia se realizará un análisis iconográfico de los adornos y atavíos que revisten a la diosa "mariposa de obsidiana" entre las diversas representaciones en los códices, tomando en cuenta principalmente las investigaciones anteriores sobre atavíos divinos del llamado grupo Borgia de Spranz (1993) y el análisis especializado realizado sobre la deidad Itzpapalotl hecho por Olivier (2004).

III.4.1. Itzpapalotl y el signo *cozcacuauhtli*

Itzpapalotl rige el decimosexto signo del *tonalpohualli* ocupado por el zopilote, su nombre proviene de la palabra nahuatl *tzopilotl*, compuesta por el sustantivo *tzotl* “suciedad o inmundicia” y el verbo *piloa* “colgar alguna cosa de alto” (Molina, 2008: 81v), lo que probablemente responde al hecho de volar llevando colgando entre sus garras animales muertos o por la protuberancia que tiene esta ave encima del pico. El zopilote denominado científicamente *Coragyps atratus*, pertenece a la familia *Cathartidae*, palabra proveniente del griego *kátharsis* “purificación”, lo cual responde a la conducta alimenticia de esta ave, relacionada con el factor de purificar el medio ambiente al consumir carroña.

El zopilote es fácilmente identificable dentro del complejo de animales relacionados con la muerte y el inframundo; el simbolismo que rodea al zopilote se debe precisamente a su necrofagia, y adquiere connotaciones que lo ligan al ámbito de los muertos.

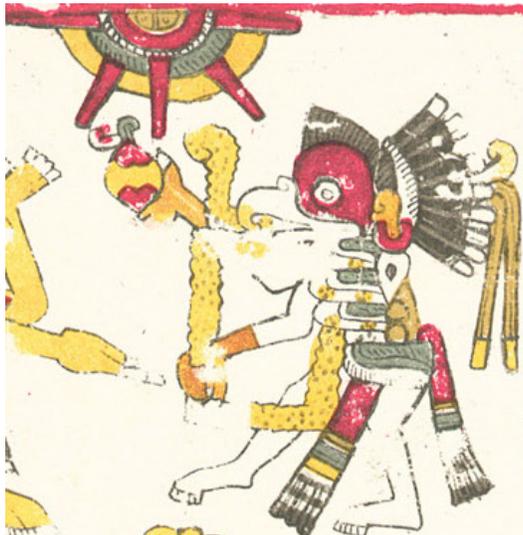


Fig.III.8. Zopilote con cuerpo humano descarnado (*Códice Borgia*, lám.59)

Un aspecto simbólico destacado parte de la conducta alimenticia del zopilote que responde paralelamente a la labor purificadora del fuego (Limón Olvera y Battcock, 2013:164). El fuego es un elemento vinculado a la purificación ya que transforma todo lo que toca y sacraliza lo que en él se consume; éste factor purificador también es compartido por el zopilote, al que se le atribuía el papel de “limpiar” el mundo de cadáveres, además el zopilote es representado en los códices con emblemas del dios del fuego Xiuhtecuhtli (Limón Olvera y Battcock, 2013: 164).

En el *Códice Borgia* (fig.III.8), dentro de la sección correspondiente al pronóstico de matrimonios, se representa a un zopilote de cuerpo entero, el cual porta en su mano derecha un corazón que alza hacia el sol como ofrenda; el cuerpo del zopilote es esquelético, lo que remite al inframundo, además en su pico se pinta una franja amarilla alimentándose de inmundicia.

Hay quienes aseguran que la civilización comenzó en la ‘cocina’ con el descubrimiento del fuego; el fuego es el elemento que transforma el mundo en alimento, beneficiando al hombre. Limón Olvera (2001) retoma a Lévi-Strauss (2015) para explicar el valor que tiene el fuego como elemento civilizador, ya que es el elemento transformador de “lo crudo a lo cocido”, transformación ocurrida dentro del eje cultural, mientras que la “putrefacción” es una transformación natural (Limón Olvera, 2001: 65).

Tomando en cuenta la transformación de la putrefacción: el vínculo del zopilote con el fuego también se encuentra entre los relatos recopilados por Preuss donde el zopilote se guía por el “humo” de la putrefacción como si éste fuera una hoguera donde humea la carne, resaltando el paralelo alimenticio entre vivos y muertos:

Pues, cuando te levantes a lo alto, vas a ver dónde se levanta humo, allá hay carne, allá hay carne, allá habrá un caballo muerto. Y en la otra dirección otra vez vas a ver humos, allá habrá otro animal muerto, allá humea una vaca. Eso lo puedes comer [...] se alejo, voló muy alto. Descubrió humo: allí había humo. Entonces pensó el hombre zopilote: “donde hay humo hay carne” (Preuss, 1982: 497).

Itzpapalotl a su vez guarda una estrecha relación con éste elemento, la diosa es ‘compañera’ del viejo dios del fuego Huehueteotl en los *Anales de Cuauhtitlan*, es ella quien enseña a los chichimecas a ofrendar al fuego el producto de sus cacerías, es decir, enseña a los chichimecas el arte de cocinar sus alimentos: “...y cuando hayáis vuelto de tirar con el arco, ponedlos en manos de Xiuhteuctli Huehueteotl” (*Anales de Cuauhtitlan*, 1975: 3).

El fuego es un elemento devorador, consume lo que toca, a su vez, Itzpapalotl como diosa de la tierra es también una devoradora de muertos como el zopilote; la diosa de la tierra transforma a los muertos para su posterior regeneración, adopta atributos que propician la vida, al igual que la muerte transformadora por el fuego. Sin embargo, más allá de la cualidad catártica, devoradora y transformadora de muertos, la ‘vejez’ (el ancestro o anciano, “los abuelos”) es la principal propiedad simbólica compartida entre el fuego, el zopilote y la diosa Itzpapalotl.

Itzpapalotl tiene una función central como “señora” del decimosexto signo calendárico *cozcacauhtl*,⁷¹ día dedicado a los ancianos (fig.III.9-10). Una glosa del *Códice Tudela* (fol.125r) interpreta éste signo simplemente como “vnbres sabios” por otro lado en el libro IV del *Florentino* se describe el ‘pronóstico’ de éste signo:

Al decimo sexto signo llamauan ce cozcaquautli; este signo decían que era bien afortunado, y que era el signo de los viejos. Dezian que los que nacían en este signo biujan larga vida y eran prósperos, y biujan alegres en este mundo; no empero todos los que nacían en él, eran tales (*Códice Florentino*, libro IV cap.29 fol.55v).

⁷¹ Palabra compuesta por *cozcatl* “collar” y *cauhtli* “águila”; ave identificada con la especie zopilote rey (*Sarcoramphus papa*)

El signo *cozcacuauhtli* por ser el día dedicado a los ancianos es un factor más que se conjuga con la figura de la diosa Itzpapalotl identificada con *Toci* “nuestra abuela”. Las mujeres nacidas en este día tenían una especial inclinación al destino benéfico propiciado por Itzpapalotl quien “les concedía la fuerza para llegar a ser sabias ancianas” (Solares, 2007: 342). Duran explica el destino que configuraba este signo: “hombres de gran consejo y autoridad sábios graves quietos prudentes retóricos amigos i inclinados á enseñar y á predicar, amigos de dar buenos consejos y de reprender lo malo, amigo de juntar discípulos á quienes enseñar” (Durán, 1880: 262).

Este aspecto conecta a la diosa Itzpapalotl con la idea de anciana, quien a su vez es equiparada con el personaje femenino de la pareja *Oxomoco-Cipactonal*, los primeros padres, ancestros de la humanidad; en éste caso, uno de éstos dos personajes, *Oxomoco*, es identificado directamente con Itzpapalotl en *el Códice Telleriano Remensis* (lám.18v): “deciase xomuco y despues q pecase dize yzpapalote o cuchillo de mariposas”.

Itzpapalotl tiene una relación intrínseca con “la madre de los dioses” y abuela de los hombres, pinta sus cabellos de canas dentro del conjunto de diosas ancianas: “Toci, Teteo Innan, Tlalli iyollo, Temazcalteci, subrayan el rasgo arquetípico original, la acepción de “abuelo” o “señora”, el designio fundamental del que provienen sus personificaciones particulares” (Solares, 2007: 352); estas advocaciones de las deidades ancianas mantienen entre sí un parentesco tanto simbólico como iconográfico. En los códices del centro de México se crean convenciones y detalles específicos para representar personajes de edad avanzada:

La vejez es una categoría visualmente marcada. Los viejos suelen tener un solo diente, prominente, y la mandíbula inferior arrugada; a veces su cabello es gris, fibroso; tienen arrugas, y los varones llevan barbas grises. Las mujeres, maduras pero no necesariamente ancianas, que han dado a luz tienen el estómago arrugado (Hill Boone, 2016: 101).



Fig.III.13. Itzpapalotl como señora del día *cozcacuauhtli* (*Códice Laud*, lám.20; *Códice Vaticano B*, lám.29)

Itzpapalotl como representante del día de los ancianos, genera un rostro más de las facetas que adquiere el arquetipo de lo divino femenino: el de la “vieja diosa de la Tierra” (Neumann, 2009: 185). Spranz (1993:83) relaciona iconográficamente a Itzpapalotl como figura emblemática del signo cozcacuauhtli con otras dos diosas que portan en su nombre ‘la vejez’: *Ilancueye* e *Ilamatecuhtli*,⁷² ambas deidades ancianas representan la parte femenina de la pareja de ancestros de la humanidad.

Itzpapalotl y el dios del fuego son deidades provenientes de los tiempos antiguos, en el caso del fuego, él es el ‘dios-anciano’ Hueheteotl. En la *Historia de los Mexicanos por sus pinturas* (Garibay, 1985: 25) se menciona al fuego como una de las primeras creaciones en la noche de los tiempos, anterior al Sol y al calendario.

El fuego arde en la noche, precede a la estrella matutina y al sol. Por esto el fuego y el dios del fuego existían ya en la Edad de las tinieblas y de la noche, antes de existir el Sol, antes de aparecer el lucero del alba. Así el dios del fuego es el muy anciano, el *Hueheteotl*, el hacedor de dioses y hombres (*in teteu Innan in teteu inta*) y ocupa el primer lugar de la serie de los Nueve Señores de la Noche y de los Trece Señores del Día (Seler, 1980: 91).

El rasgo de vejez que comparten simbólicamente tanto la diosa Itzpapalotl como el fuego también son parte del momento mítico del cual se deriva la creación del mundo y el tiempo, es decir, pertenecen a un conjunto de referencias simbólicas a tiempos ancestrales: “Itzpapalotl y cozcacuauhtli o buitre compartieron los tiempos primordiales de los dioses en Tamoanchan” (Limón Olvera y Battcock, 2013: 171). Seler describe la relación entre el signo *cozcacuauhtli* y la diosa ‘mariposa de obsidiana’ estableciendo un vínculo entre ambos con el dios del fuego como símbolos de tiempos ancestrales:

El cozcacuauhtli está ataviado con la misma peluca blanca y ostenta los mismos dos rizos negros enhiestos que vemos también sobre la frente del anciano dios del fuego [...] se establece una relación entre el cozcacuauhtli y los dioses antiguos, los dioses de los tiempos remotos y del lugar del origen. Por esto lo representan en la serie de las deidades de los signos del calendario mágico del árbol roto, símbolo de Tamoanchan – lugar del origen primordial – y la diosa de esta región, Itzpapalotl, la mariposa de obsidiana (Seler, 1980: 39).



Fig.III.14. Itzpapalotl como patrona del día *cozcacuauhtli* (*Códice Borgia*, lám.11)

⁷² *Ilama* “vieja, anciana muger” (Molina 1978)

Por otro lado, el zopilote e Itzpapalotl comparten rasgos iconográficos entre sí que los equipara a la idea de ‘ancianos’. En el caso de los códices mesoamericanos, las representaciones iconográficas que se hacen del zopilote como signo *cozcacuahtli* parecen inclinarse a las aves rapaces, ya que las garras con las que se representa al zopilote son semejantes a las del águila *cuauhtli* al igual que su plumaje, muchas veces adornadas con cuchillos de pedernal; sin embargo tienen notables diferencias, por ejemplo: al zopilote se le remarca muchas veces la calva roja mientras que el águila aparece con la cabeza emplumada; al igual que los ojos, el pico difiere entre ambos, el águila lleva todo el pico amarillo y el del zopilote es blanco con amarillo y curvo en la punta (fig.III.13). Resalta a su vez que en los códices del grupo Borgia, los signos *cozcacuahtli* y *ozomatli* sean los únicos animales en portar arete u orejera, adorno identificado por Seler (1980: 16) como *oyohualli*.



Fig.III.11. Signo *cozcacuahtli* acompañado de Xiuhtecuhtli como uno de los “señores de la noche” (*Códice Cospi*, lám.5)

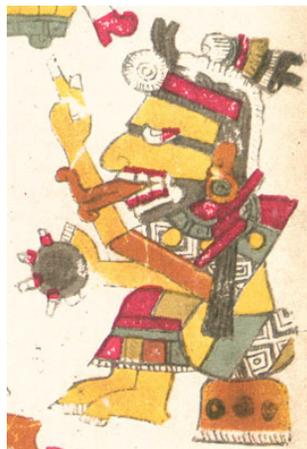


Fig.III.12. Itzpapalotl (*Códice Borgia*, lám.59)

La diosa Itzpapalotl del *Códice Borgia* (fig.III.10, 12) comparte ciertos rasgos iconográficos con el zopilote del *Códice Cospi* (fig.III.11) como algunos elementos que forman parte del tocado, ambos portan un *cuailpilli*, la banda roja que le ciñe la cabeza, tiene el “copete” doble, los ojos estelares circulares y en algunos casos tanto el zopilote como Itzpapalotl llevan el cabello gris de los ancianos; la mayoría de éstos rasgos iconográficos también son parte de los atavíos del dios del fuego Xiuhtecuhtli (fig.III.11).

El hecho de que el zopilote tenga el cabello gris en los códices hace del zopilote una imagen de la edad anciana, lo que está directamente relacionado con el significado mántico que a este signo se le atañía dentro de los pronósticos del *tonalpohualli*. El aspecto de anciano no sólo se explica por la calvicie del ave, también el andar cuando ésta toca tierra, la postura curva que asume como un viejo pudieron haber ayudado a reforzar y asumir las peculiaridades figuradas en la “decrepitud” de la vejez. La diosa Itzpapalotl es representada también mediante una hibridación de los animales emblemáticos que la conforman, es decir, la mariposa y el zopilote (fig.III.14), posiblemente porque ambos hacen alusión a los ancestros:

Como animal del dios del fuego, la mariposa también era símbolo de los viejos, es decir de los muertos, de los ancestros. Pero no de los muertos comunes, solo de aquellos que residen en lo más profundo de la tierra, mas allá del gran agua, en Chicunauhmicltan, y de donde, una vez asegurada su partida hacia allá, jamás vuelven (Seler, 2008: 301).



Fig.III.13. Zopilote del signo *cozcacuauhtli*
(*Códice Borgia*, lám.11; *Códice Vaticano B*, lám.92; *Códice Laud*, lám.20)

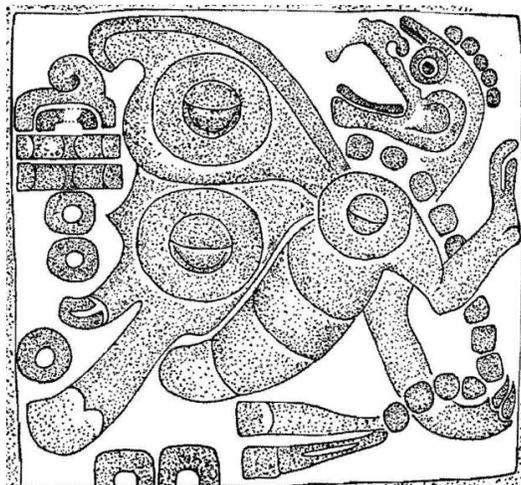


Fig.III.14. Lápida trapezoidal con la figura de una mariposa de perfil con el cuerpo compuesto por dos alas con ocelos a manera de “ojos estelares” y cabeza de zopilote *cozcacuauhtli* el cual lleva un collar como metonimia de su propio nombre, imagen aglomerativa de los elementos de la diosa Itzpapalotl. Cultura Matlatzinca. Periodo Epiclásico 700-900 d.C. (Álvarez, 1983: 242)

III.4.2. Itzpapalotl y la decimoquinta trecena: *ce calli*

El presente apartado analiza la descripción acerca del signo *calli* en el *Florentino*, y la participación que tiene Itzpapalotl en el *tonalpohualli* como divinidad regente dentro de la escena representada en la XV trecena *ce-calli* (1-casa).

Los signos de las trecenas como aclara Sahagún constantemente son denominados por el primer signo de la cuenta, si el primer signo de la trecena era malo, todos los demás signos dentro de la trecena acarrearían la misma connotación, a excepción del tercer y séptimo signos “porque todas las terceras y séptimas casas eran buenas” (*Códice Florentino*, libro IV, cap.28, fol.54v).

Basado en estas aclaraciones que hace Sahagún acerca de la cuenta del *tonalpohualli*, Nowotny (2005: 239) explica la relación entre el primer signo de la trecena sobre los demás signos dentro de ella, asevera la importancia del número para saber la connotación benigna o maligna de cierto día, siendo el signo una adición al pronóstico mántico establecido por la combinación con el numeral:

The first day of the period sets its tone and denominates the whole period. The numeral one appears to be neutral and completely adopts the character of the day sign tied to it. The third, seventh, tenth and thirteenth days are good, as are the eleven and the twelfth days, since they are days more than ten. Above all the ninth and sixth days are bad; not so bad are the second and fourth. The fifth and eight days appear to be neutral or indifferent (Nowotny, 2005: 232).

El signo *Ce Calli* es el primero en la cuenta de la XV trecena del *tonalamatl* y este día es descrito por Sahagún como un símbolo funesto, aquellos nacidos en estos días estaban destinados a la “mala ventura”, inclusive si todas las malas muertes se evitasen, el fraile aclara que todavía vivirían infelices, atados a su destino aunque practicasen penitencia:

Los que nacían en este signo decían que habían de morir mala muerte, y todos esperaban su mal fin; decían que o morían en la guerra o serían en ella cautivos o morirían acuchillados en la piedra del desafío o los quemarían vivos, o les estrujarían con la red o les achocarían o les sacarían las tripas por el ombligo o les matarían en el agua a lanzadas o en el baño asados; y si no morían alguna de estas muertes caerían en algún adulterio y así les matarían juntamente con la adúltera, machucándoles la cabeza a ambos juntos; y si esto no, decían que serían esclavos, que ellos mismos se venderían y comerían y beberían su precio, y ya que ninguna de estas cosas les aconteciese siempre vivirían tristes y descontentos [...]Y por mucho que haga penitencia desde pequeño, no se podrá escapar de mala ventura (*Códice Florentino*, libro IV, cap.27, fol.53r).

A su vez, el fraile separa el destino funesto en dos partes dependiendo del género, es decir, hombres y mujeres compartían el mismo terrible destino de diferente manera cada uno. Sahagún hace especial énfasis en las mujeres nacidas en el día *ce calli*:

Y si era muger la que nació en este signo, también era mal afortunada. No era para nada, ni para hilar, ni para texer, y boba y tocha, risueña, soberbia, bozingerla; anda comiendo tziectli, y será parlera, chismera, infamadora. Sálenle de la boca las malas palabras como agua, y escarnecedora; es holgazana, perezosa, dormilona. Y con estas obras viene siempre acabar en mal y a venderse como esclava; y como no sabe hazer nada, ni moler maíz, ni hazer pan, ni otra cosa ninguna, su amo vendíala a los que tratavan en esclavos para comer, y ansí venía a murir en el tajón de los ídolos (*Códice Florentino*, libro IV, cap.28, fol.54r).

La descripción que se hace de este signo no dista mucho de la presente en los *Primeros Memoriales* (fol.287v) donde el signo *Ce Calli* es calificado de *teqatonalli* (“tonal devorador de gente”), tan malo que ninguno se escapaba a la mala muerte que este día traía; se remarca además que no había diferencia entre *pilli* y *macehualli*, ambos estaban atados al mismo destino funesto de éste día invariablemente. El *Códice Tudela* (fol.125r) señala que el signo *Ce Calli* designa a aquellos que serían “viciosos adúlteros” mientras que las glosas del *Códice Borbónico* (lám.13) dictan: “los que aquí nacían avian de ser hombres ricos y después pobres”. Existen diversos tipos de abstinencia, *zahua* “ayunar” (Molina, 2008: 15r), que podrían ayudar a evitar la muerte pronosticada: la práctica de penitencia, el juego de pelota y el autosacrificio eran los principales actos de ‘ayuno’.

La XV trecena aclara su nefasto potencial en el *Telleriano Remensis* (fol.19r), donde el glosador describe que los pobladores ‘celebraban’ esta fiesta más con temor que con alegría, podría decirse que era considerada una ceremonia antes que una celebración. El mito del rompimiento del árbol de *Tamoanchan*, aparecido en esta trecena, pudo ayudar a que adquiriera este sentido temible, además era visto como un evento terrorífico por la presencia de las terribles *cihuateteo*: “este día de una casa tenían por malo pues se dezía que en tal día venían de los ayres de arriba los demonjos en figura de mujeres que nosotros dezimos bruxas” (*Códice Telleriano Remensis*, lam. 18v); esta aparición es posiblemente una de las razones que podrían justificar parte de las connotaciones funestas atribuidas a la trecena *ce calli*, por ser el momento de descenso de las *cihuateteo* a la tierra, cuya principal representante es Itzpapalotl (Spranz, 1993: 86). Estas connotaciones terribles también se trasladan a los pronósticos mánticos de los calendarios adivinatorios:

El primer día, Casa, representa la vida doméstica, la seguridad y felicidad del hogar, pero también la oscuridad, el olvido y las intrigas. La trecena se considera maligna: una mala muerte esperaba a los que entonces habían nacido (*in ovican quizaz*), sea por caer en manos de sus enemigos y morir sacrificados, sea porque se les sorprendía en adulterio y morían apedreados (Jansen, 1991: 161).

La diferencia entre las palabras para designar *calli* y *chantli* podrían ayudar a esclarecer la iconografía de este signo. La palabra *chantli* habla de un hogar habitado, mientras que la palabra *calli* hace referencia a otro tipo de edificación, como un templo, por ejemplo en la palabra *Teocalli* “la casa del teotl o dios”, por lo tanto dentro de los códices mesoamericanos se representa el signo *calli* como un templo o recinto. Por otro lado, Seler (1980: 12) destaca que la representación iconográfica de *calli* podría ayudar a identificar el origen del código mismo, ya que era pintada con un tejado de paja de forma piramidal lo que podría demostrar que el *Códice Borgia* fue creado en una región de tierra caliente.

La casa es hasta cierto punto una recreación del cosmos; la casa comparte en muchas culturas una arquitectura sagrada, comparable a la idea del mundo como el hogar de las creaturas: “la casa se homologa al Universo, y por otra parte, se considera como situada en el Centro del Mundo” (Eliade, 1979: 51). La imagen simbólica de la ‘casa’ es el recinto donde impera el poder de lo femenino, la casa misma es símbolo del mundo y por lo tanto del cuerpo de la divinidad, donde domina el ámbito de lo femenino y sus funciones: relacionada con el sustento por ser el lugar donde se preparaban los alimentos y la vigilancia del fuego en su centro, significativamente paralela al altar original (Neumann, 2009: 281). Seler detalla la relación entre la casa y el fuego por ser éste último parte central de la casa como fogón, expresa además la idea de considerar a la casa como la Tierra misma y el fuego como centro del mundo:

El dios del fuego es el Tlalxicco ónoc, que tiene su lugar en el ombligo de la Tierra, en el centro del Universo, así como en el centro de la casa, es decir en el fogón. [...] la región del centro, donde llamea el fuego, se halla sustituida por la casa de la Tierra, el interior de la Tierra, el ámbito de la oscuridad y la mansión de los muertos, Mictlan (Seler, 1980: 55).

Iconográficamente el signo Calli es representado en la XV trecena (fig.III.15) como un templo con el símbolo de la noche o la oscuridad en su interior, acompañada de elementos ligados al ámbito nocturno: el signo del ojo estelar y el pedernal sobre un fondo oscuro.



Fig.III.15. El signo Calli dentro de la XV Trecena del Tonalpohualli (*Códice Borgia*, lam.66; *Códice Vaticano B*, lam.63; *Códice Borbónico*, lám.13)

La noche como origen es anterior al sol y al mundo, comparable a la figura de la Gran Diosa Madre y el arquetipo femenino, ya que todo lo que procede de la oscuridad es considerado su vástago, constela la unidad del mundo matriarcal y el poder de su fatalidad (Neumann, 2009:61). La noche de los tiempos es el origen del todo, la noche dentro de la casa y como la casa misma estructura todo lo que a ella pertenece.

En los códices mesoamericanos la 'noche' comparte el mismo diseño iconográfico que el 'inframundo', ambos designan un espacio oscuro, espacio que recrea dos ámbitos a partir de un mismo ser: la diosa madre. El mundo subterráneo se compara con el cielo nocturno, son una y la misma cosa, ambos son el círculo que comprende dentro de sí todo lo viviente (Neumann, 2009: 189). La noche y la oscuridad unifican lo telúrico y lo celeste, las aguas del cielo y la tierra se mezclan en la misma imagen simbólica: la noche y el interior de la tierra comparten la oscuridad como medio y es esta relación la que vincula ambos ámbitos al inframundo. La casa guarda dentro de sí a la noche, lo que hace de ambos lugares (el cielo nocturno y el inframundo) una habitación de los muertos; estos lugares son parte del cuerpo de la diosa y como tal forman parte de su arquetipo:

Firmamento nocturno, tierra y mundo subterráneo, así como el océano primigenio, son atribuidos a este Gran Femenino, que originalmente hace siempre aparición como la oscuridad y lo que comprende la oscuridad. La diosa urobórica de los comienzos es la Gran Diosa de la Noche, aunque sólo en contadas ocasiones sea directamente adorada como tal (Neumann, 2009: 211).

El signo *calli* dentro de la XVI trecena es posiblemente una referencia directa al mítico hogar de los dioses: *Tamoanchan*, por lo que los personajes aparecidos en esta trecena pueden ser referencias simbólicas al mito o éste funciona como pauta para la interpretación de la trecena. La casa y la noche juntas en la XV trecena introducen al mito de Tamoanchan, la casa de los dioses. Puede interpretarse como una referencia a épocas anteriores a la actual era solar, en donde Itz'papatl vuelve a recobrar su sentido como diosa antigua, ligada a las primeras creaciones al igual que el fuego, y vinculada a los ancestros de la humanidad. Edad en la que reinaba la mutabilidad, antes de la creación del espacio-tiempo en el que habitarían los hombres, el espacio que López Austin (2016: 31) denomina como "ecúmeno" o tiempo mundano, caracterizado por estar "mesurado", medido y ordenado conforme a la cosmovisión mesoamericana.

Existe el espacio hecho cosmos, porque habitado y organizado, por otra parte, al exterior de este espacio familiar, existe la región temible y desconocida de los demonios, de las larvas, de los muertos, de los extranjeros, en una palabra, caos, muerte, noche (Eliade, 1979: 41).

A pesar del peligro y miedo que la noche pueda infundir debido a sus misterios, también tiene una faceta positiva vinculada a la regeneración. Gracias a que es simbólicamente un retorno a los principios se regenera el tiempo, la consciencia y el cansancio, la noche se vuelve la imagen del retorno al origen para la renovación, la casa como lugar de descanso y protección.

Por analogía la casa puede hacer referencia a un lugar que es habitación tanto de lo divino como humano; se puede crear un paralelo entre el cuerpo como habitación del alma y el mundo mismo como templo y habitación de las creaturas. Entre los otomíes existe una equiparación semejante entre la casa y el cosmos: “La identificación del techo con el cielo es evidente, como lo atestigua esta metáfora de la bóveda celeste, *ngu bešũi*, la casa de la oscuridad” (Galinier, 2018: 171).

El signo *Calli* tiene además otras dos funciones: una es como marcador anual, siendo uno de los cuatro signos del año (además de *tochtli*, *tecpatl*, *acatl*) y la otra es la de ser un rumbo cardinal: el occidente, llamado también *cihuatlampa*, la región femenina, por estar relacionado con las mujeres muertas en el parto que siguen al sol durante su descenso; este punto cardinal está vinculado además con la fertilidad vegetal y la procedencia del viento húmedo y fresco (Baez-Jorge, 2000: 120). En el *Códice Borgia* (fig.III.16) se asocia un árbol diferente a cada una de las cuatro regiones del mundo, la sección correspondiente al oeste se asocia con la muerte porque el Sol se hunde por occidente, esta región es el lugar donde el astro es devorado por la tierra, símbolo del retorno al vientre terrestre (Neumann, 2009: 162). El occidente es además un símbolo más de la noche, y por lo tanto en una sola imagen convergen la casa y la oscuridad, es Tamoanchan, la casa del descenso y el principio del mundo (Seler, 1980: 25).



Fig.III.20. *Cihuatlampa*: la región occidental (*Códice Borgia*, lám.51)

a) La trecena de la transgresión

El árbol roto aparecido en la XV trecena del *tonalpohualli* ha sido identificado como el árbol de Tamoanchan (López Austin, 1994). Pedro de los Ríos, uno de los glosadores del *Códice Telleriano-Remensis* equipara esta trecena con el mito del 'paraíso': "Esta fingen que estando en aquel huerto que comía de aquellas rosas y que esto duro poco que luego se quebró el árbol" (*Códice Telleriano Remensis*, fol.18v). Bajo la religiosa perspectiva del siglo XVI la ceremonia de la decimoquinta trecena parece conmemorar la primer transgresión y el primer "pecado" que originó la 'caída' de los dioses. El árbol roto es interpretado por el glosador como un símbolo funesto que indica la mala connotación que acarrea esta parte de la cuenta calendárica:

Para dar a entender que esta fiesta no era buena y lo que hacían era de temor pintan este árbol ensangrentado y quebrado por medio como quien dice fiesta de trabajos por aquel pecado (*Códice Telleriano Remensis*, fol.19r).

A su vez, en éste mismo código en la descripción de la veintena correspondiente a *Ochpaniztli* se vincula directamente a "Suchiqueçal" (Xochiquetzal) con *Tlaçoltevtle* (Tlazolteotl) y se tacha el nombre de esta última diosa para corregirlo con el de Itzpapalotl: "suchiqueçal fue la primera que pecó y aquí la llaman ~~Tlaçoltevtle~~/ Yzpapalotle que es diosa de la basura o pecado..." (*Códice Telleriano Remensis*, fol.3r). En el mismo código, en la trecena correspondiente a Itzpapalotl, la glosa aclara: "la fiesta del señor de los muertos lo mismo que Suchiqueçal" (*Códice Telleriano Remensis*, lám.18v).

La triada Xochiquetzal-Itzpapalotl-Tlazolteotl resulta interesante ya que la misma diosa Itzpapalotl aparece de ambos lados de la ecuación, en algunos casos identificada con Xochiquetzal y en otros con Tlazolteotl, lo que podría indicar el carácter transgresor compartido entre estas diosas. Itzpapalotl como habitante de Tamoanchan es la causante de la transgresión, ella es la causa de: "el principio del pecado, el comienzo de la muerte y la noche" (Graulich, 1997: 54); en otra parte de la glosa de ésta trecena relacionada con Itzpapalotl se dice: "la muerte trvxo esta" (*Códice Telleriano Remensis*, lám.18v).

Itzpapalotl es la deidad transgresora de Tamoanchan, mientras que el papel de transgresor es asumido por el dios Itztlacoliuhqui "cuchillo curvo de obsidiana" (Olivier, 2000: 335). El glosador del *Telleriano* hace un paralelo con el pasaje bíblico refiriéndose a ambas deidades como "Adan despues que pecó" (*Códice Telleriano Remensis*, fol.16v) en el caso de Itztlacoliuhqui y a Itzpapalotl como "Eva despues que pecó" (*Códice Telleriano Remensis*, fol.18v).

El mito de Tamoanchan es tomado por los frailes del s. XVI como una visión torcida del “paraíso perdido”, razón suficiente para situar a Tamoanchan en el principio del mundo y lugar de origen y partida de los dioses en el momento de su descenso a la tierra; es por eso que el nombre *Tamoanchan* se ha traducido como “la casa del descenso” o se le ha llamado también *xochitlicacan* “el lugar donde se yerguen o brotan las flores” (Graulich, 1997:52) por sus características paradisiacas. Según la glosa del *Telleriano Remensis* (fol.19r):

Dicen que restando en un jardín de gran contentamiento cortaba algunas rosas, cuando de pronto se rompió el árbol y salía sangre de el y por eso fue arrojado de aquel lugar de recreación y lo echaron aca al mundo, porque enojo a Tonacateutli y a su mujer. Y así vinieron algunos a la tierra y algunos otros al infierno (López Austin, 1994: 76).

Graulich (1997: 56) explica el mito de la transgresión primordial, en el cual se impone la ley de la “mortalidad” en el mundo, resume la secuencia mítica donde Itzpapalotl es el principio transgresor y figura protagónica culpable del pecado por involucrarse en una relación ilícita con Tezcatlipoca-Piltzintecuhtli, asimilada en la imagen de la diosa Itzpapalotl cortando o comiendo flores del árbol. En esta escena mítica las flores contienen una connotación sexual, provocando el rompimiento del árbol de Tamoanchan y la expulsión de este paraíso primordial junto con otras deidades: Quetzalcoatl, Tezcatlipoca, Huitzilopochtli, Tonaltecuhtli, Tlahuizcalpantecuhtli, Mictlantecuhtli, Tzontemoc, Tacatecuhtli, Achitometl, Xacopancalqui y Mixcoatl (Graulich, 1997: 53).

El quebrantamiento del árbol es parte esencial de las diferentes versiones del mito, que pareciera describir un proceso arquetípico expresado a través de imágenes simbólicas, la ruptura entre el cielo y la tierra como consecuencia de una falta original, dando por resultado la expulsión de un lugar paradisiaco hacia las tinieblas y la muerte (López Austin, 1994: 82). López Austin aclara que el pecado o el acto sexual debe entenderse como el inicio del tiempo mundano, la transgresión sexual provoca el nacimiento y por lo tanto el comienzo de la muerte. El carácter de estos mitos habla de un intercambio: la propagación de los dioses sobre la tierra como una alternativa a la vida eterna, el intercambio de la inmortalidad por un tipo diferente de existencia, la vida sin-fin sustituida por la sucesión de las generaciones (Graulich, 1997: 59).

III.4.3 Análisis Iconográfico

La recopilación que aquí se presenta se basa en la identificación de la diosa Itzpapalotl en los códices iconográficos que ofrece Olivier (2004) con la finalidad de analizar los atributos compartidos entre cada una de las diferentes representaciones de la diosa. El análisis de los atavíos divinos utiliza el modelo planteado por Bodo Spranz (1993) para los dioses del grupo Borgia, sin embargo, el estudio se limita exclusivamente a la deidad Itzpapalotl.

Son once las representaciones identificadas por Olivier (2004: 97) con la diosa Itzpapalotl, la deidad aparece en diferentes códices ya sea como ‘señora’ del día *cozcacuauhtli* o como patrona de la XV trecena *Ce Calli* (1-Casa). Los códices utilizados para el análisis iconográfico son: *Tonalamatl de Aubin*, *el Códice Borbónico*, *el Códice Borgia*, *el Códice Laud*, *el Códice Telleriano-Remensis*, *el Códice Vaticano A 3738* y *el Códice Vaticano B 3773*.

Spranz (1993) designa cinco formas determinantes para la identificación de Itzpapalotl dentro del grupo Borgia: la pintura facial, el tocado, la banda para la cabeza, y el vestido compuesto por *cueitl* (falda) y *huipilli* (camisa femenina). Seler resume brevemente los elementos que configuran iconográficamente a la deidad Itzpapalotl, destacando principalmente su representación con alas de mariposa a manera de medio círculo con pedernales en su circunferencia y otras veces como *cipactli*, deidad terrestre convencionalmente llamada “monstruo de la tierra” (Seler, 2008:304). El árbol roto de Tamoanchan también es determinante para la identificación de la deidad ya que se encuentra en la mayoría de las ocasiones en las que aparece representada la diosa Itzpapalotl (Spranz, 1993: 85).

Spranz resalta además los elementos que comparte la diosa Itzpapalotl con otras deidades dentro del grupo Borgia, principalmente Xiuhtecuhtli, Mixcoatl y Tlahuizcalpantecuhtli, éstos últimos son similares entre sí por ser representados como dioses flechadores (Olivier, 2015: 90). Las diosas con las que guarda un estrecho vínculo simbólico también comparten algunos rasgos iconográficos con Itzpapalotl como *llamatecuhtli* y las *cihuateteo*.

El hecho de encontrar el mismo atuendo, adorno o pintura facial en varios dioses, refleja una relación entre tales entidades divinas; sin embargo, resulta difícil acertar a qué responde tal préstamo de prendas. En el caso de Itzpapalotl, comparte la pintura corporal de Mixcoatl en el Borgia, así como la pintura facial de Xiuhtecuhtli. Nowotny (2005: 17) aclara la dificultad de evaluar los atributos divinos compartidos por varias divinidades, atavíos que se encuentran también en los rituales, y que por sí solos contribuían a la exhaltación de mitos y cultos.

El rol que juegan los atavíos divinos en el culto es esencial para la representación mítica, y por lo tanto dentro del ritual; las insignias o atuendos de Itzpapalotl son utilizados como un atavío dentro de los rituales y ceremonias, ya que las fuentes indican que algunos sacerdotes iban vestidos como ésta diosa. En la descripción que hace Durán sobre la celebración de la veintena *Tlacaxipehualiztli*, uno de los oficiales religiosos aparece como *ixiptla* de Itzpapalotl vestido con los atuendos de la divinidad para realizar el sacrificio:

salieron luego los sacrificadores y puestos en su orden, conforme á la dignidad de su oficio; es de sauer que todos venían vestidos en áuito de los dioses: uno venia vestido con el traje de ydolo Vitzilopochtli, el otro en el áuito de Quetzalcoatl, otro en el de Toci, otro en el auito de Yopi, otro en el de Opochtzin, otro en el auito de Totec, y otro en el áuito de *Itzpapalotl*: otro venia en el áuito de tigre, otro en el áuito de león, otro en el auito de águila. Todos estos traian en las manos sus espadas y rodelas, todas guarnecidas de oro y de joyas, y ellos cargados de plumas y de joyeles y de mucha riqueza, á los quales tenían hecha una ramada muy galana de muchas rosas y pinturas que significauan las insignias de todos aquellos dioses. (Durán, 1867: 176).

El caso de Itzpapalotl es peculiar, pues lleva vestido su ‘nombre’ como atuendo; esta zoomorfización de una divinidad es común en los pueblos mesoamericanos, encontrar en la fauna la figura perfecta para encarnar una figura divina. Nicholson (1971: 408) opina que en muchos de los casos la divinidad se encuentra ataviada con las formas del animal con el que guarda una relación de nahualismo; en este caso, la mariposa y la diosa Itzpapalotl son una misma entidad. Humanizar el mundo es parte de las herramientas del hombre para comprenderlo, personificar lo desconocido es una forma de darle materia para alcanzar a discernirlo, un tipo de prosopopeya visual para acercarse y reconocer a través del conocimiento previo un nuevo objeto, ser o idea.

A continuación se presentan las diferentes láminas de los códices en donde aparece la diosa Itzpapalotl utilizadas para su posterior análisis iconográfico:



Fig.III.17. Itzpapalotl como patrona del día *cozcacuauhtli* (*Códice Laud*, lám. 20); identificada por Olivier (2004: 98) por sus características de anciana y guerrera



Fig.III.18. Itzpapalotl como patrona del signo *cozcacuauhtli* (*Códice Borgia*, lám. 11)



Fig.III.19. Itzpapalotl como señora de la XV Trecena *ce-calli* acompañada por el árbol roto de Tamoanchan (*Códice Borgia*, lám. 66)



Fig.III.20. Personaje identificado con Itzpapalotl en la sección correspondiente a la predicción para las parejas y los matrimonios (*Códice Borgia*, lám. 59), el numeral en el que aparece es el 16, lo que coincide con el signo calendárico del cual es patrona (*cozcacuauhtli*)



Fig.III.21. Itzpapalotl como regenta del día *cozcacuauhtli* junto al árbol roto y una figura felina (*Códice Vaticano B 3773*, lám. 29)

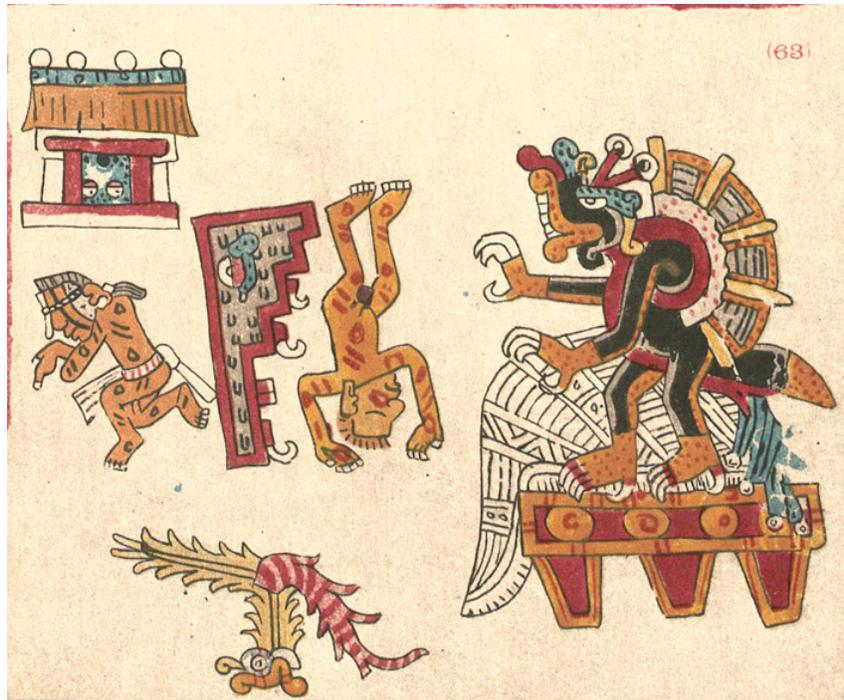


Fig.III.22. Itzpapalotl en la XV trecena *ce-calli* junto al árbol roto con la cabeza de *cipactli* en la parte inferior del tronco del cual mana sangre (*Códice Vaticano B*, lám. 63)



Fig.III.23. Itzpapalotl y el día *cozcacuauhtli* acompañada también del árbol roto de Tamoanchan con características de *cipactli* el "monstruo de la tierra" (*Códice Vaticano B*, lám. 92)



Fig.III.24. Itzpapalotl como regenta de la XV Trecena Ce Calli acompañada del árbol roto y una serie de elementos relacionados con el culto y pronóstico mántico de la trecena (Códice Borbónico, lám.15)



Fig.III.25. Itzpapalotl en la XV Trecena Ce Calli y el árbol florido de Tamoanchan (Tonalamatl de Aubin, lám.15)



Fig.III.26. Itzpapalotl dentro de la XV Trecena *ce-calli* portando un atuendo de mariposa
(Códice Telleriano Remensis, fol.18v)



Fig.III.27. Itzpapalotl ataviada como mariposa en la XV Trecena *ce-calli*
(Códice Vaticano A, fol. 27v)

a) Rostro

La pintura facial de la diosa Itzpapalotl es constante entre los códices que comparten el mismo estilo iconográfico; la diosa porta la pintura facial del dios del fuego *Xiuhtecuhtli*: una franja negra al nivel de los ojos y la parte inferior del rostro pintada de negro (fig.III.28), en algunas ocasiones la mandíbula aparece descarnada y en otras la pintura facial es sobre un rostro humano (Spranz, 1993: 87).

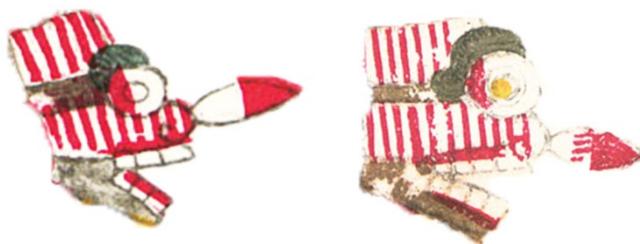


Fig.III.28. Pintura facial de Itzpapalotl (*Códice Borgia*, láms.11, 66)

La ambivalencia entre la mariposa y el fuego tiene su paralelo en la estrecha relación que guardan entre sí la diosa “mariposa de obsidiana” Itzpapalotl y Xiuhtecuhtli, creando así una triangulación entre estos tres elementos implicados a su vez en la iconografía.



Fig.III.29. Itzpapalotl (*Códice Borgia*, lám. 59) y Xiuhtecuhtli (*Códice Borgia*, lám.14)

La pintura facial del dios del fuego muchas veces aparece sobrepuesta a la pintura corporal que se extiende a su rostro, ya que Itzpapalotl en algunas ocasiones aparece sin la pintura corporal rayada (rojo y blanco) y con las mismas características de la pintura facial de *Xiuhtecuhtli* pero sin la pintura corporal roja propia de la deidad del fuego, sino sobre el color amarillo del cuerpo humano y con la mandíbula descarnada de las entidades del inframundo como Mictlantecuhtli (fig.III.29).

La pintura corporal de la diosa se vincula a su vez con otras deidades que se conjugan con Itzpapalotl de alguna manera en los mitos. La pintura corporal a rayas posiblemente tenga un tipo de vínculo con los “rayados” *tlahuahuanalitzli*⁷³ pintados para ser sacrificados, semejante a la pintura corporal de los *mimixcoas*:

Cuando se aderezaba con los atavíos de guerra un cautivo, llevaba en las manos su escudo y su espada de madera, pero esta no tenía puntas de obsidiana. Los rayadores con sus escudos y espadas de madera, con estas rayaban escaramuceando al cautivo y al esclavo (*Primeros Memoriales*, fol. 256r).

Otro de los rasgos característicos del rostro de Itzpapalotl es la mandíbula descarnada, en una de las representaciones de Itzpapalotl del *Borgia* (fig.III.29) la figura parece exhalar un aliento pestilente o humo de la boca. El cuchillo de pedernal que aparece muchas veces sobre la nariz de la diosa y la mandíbula descarnada son atributos de la diosa que la acercan a la muerte (Ojeda Díaz y Rossell, 2003: 141), mientras que la pintura corporal a rayas es un elemento que liga a Itzpapalotl con Mixcoatl (fig.III.39), las *cihuateteo* y *tzitzimime* (Heyden, 1974: 3).

Otro atributo facial es el círculo que lleva en la mejilla la diosa Itzpapalotl que ha sido identificado por Seler (1980: 136) como *tlaxapochtli* “hoyo” (Molina, 2008: 145r); este círculo o agujero en la mejilla es un adorno presente en las representaciones de deidades terrestres, lo que sumado a la mandíbula descarnada enfatiza su relación con la muerte (Ojeda Díaz, 1986: 27). La descripción que se hace en el *Florentino* sobre la diosa Teteo Innan describe este detalle peculiar de la pintura facial con un círculo negro en la mejilla, el cual estaba pintado con hule⁷⁴ (fig.III.30): “Las vestiduras, y ornato desta diosa: eran, que tenja la boca, y barba, basta la garganta teñida con vlli: que es vna goma negra. Tenja en el rostro, como vn pa[r]che redondo, de lo mismo...” (*Códice Florentino*, libro I, cap.8 fol.4r).



Fig.III.30. Rostro de Itzpapalotl con un círculo en la mejilla (*Códice Borbónico*, lám.15; *Códice Telleriano Remensis*, fol.18v; *Códice Vaticano A*, fol.27v)

⁷³ *Tlahuahuanalitzli* “el acto de raer, o de rayar alguna cosa, o de escaruar la tierra” (Molina, 2008: 144v).

⁷⁴ *Vlli* “cierta goma de árbol medicinal, dela qual hazen pelotas para jugar con las nalgas o caderas” (Molina, 2008: 158v).

La nariguera cuadrangular que porta la diosa en el *Vaticano B* y el *Códice Laud* ha sido identificada como nariguera propia de los guerreros y también aparece adornando la nariz de Xiuhtecuhtli en el *Códice Cospi* (fig.III.31), volviendo a entablar un lazo iconográfico más con el dios del fuego.



Fig.III.31. Nariguera de Itzpapalotl (*Códice Laud*, lám.20; *Códice Vaticano B*, lám. 29) y nariguera cuadrangular de Xiuhtecuhtli (*Códice Cospi*, lám.7)



Fig.III.32. Rostro de Itzpapalotl (*Tonalamatl de Aubin*, lám.15)

El rostro de Itzpapalotl del *Tonalamatl de Aubin* (fig.III.32) parece no presentar ningún rasgo que lo caracterice. El rostro con el que se representa a Itzpapalotl en el *Vaticano B* guarda una estrecha semejanza con la figura de *cipactli* el “monstruo de la tierra” (Ojeda Díaz, 1986: 35), presenta la ceja turquesa y las fauces abiertas, ambas imágenes tienen dientes o colmillos, una de las representaciones tiene emplumada la nariz mientras que la otra parece llevar un par de “antenas” sobre la frente (fig.III.33).

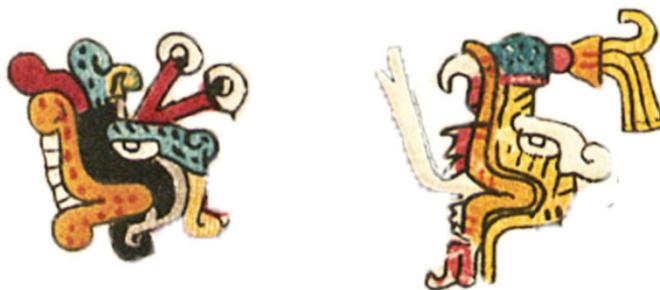


Fig.III.33. Cabeza de Itzpapalotl a manera de *cipactli* (*Códice Vaticano B*, láms. 63,92)

b) Tocado

La diosa Itzpapalotl porta un adorno característico en su tocado llamado *cuauhpilolli* por estar hecho de plumas de águila (Limón Olvera y Battcock, 2013: 144). En el *Códice Borgia* los colores que adornan el *cuauhpilolli* son los mismos que las alas de Itzpapalotl, ambos repiten el patrón de colores asociado al cielo nocturno (negro-rojo-amarillo) (fig.III.34). Este tipo de tocado también es portado por el dios Mixcoatl en el *Códice Borgia* (fig.III.39), deidad que comparte con Itzpapalotl rasgos míticos e iconográficos (Olivier, 2004: 99).



Fig.III.34. *Cuauhpilolli* de la diosa Itzpapalotl
(*Códice Borgia*, láms.11, 59, 66)

En el caso del *Códice Borgia*, el *Vaticano B* y el *Códice Laud* el *cuauhpilolli* aparece bifurcado unido a una borla de pluma blanca (fig.III.34-35); éste tocado ha sido identificado como un atuendo portado por los guerreros (Ojeda Díaz y Rossell, 2003: 141).



Fig.III.35. Tocado de Itzpapalotl
(*Códice Laud*, lám.20; *Códice Vaticano B*, lám.29)

Las representaciones de los códices *Telleriano* y *Vaticano A* presentan un penacho hecho de plumas de quetzal, portan además un par de ojos estelares en la parte frontal del tocado atado por una banda roja; en ambos códices el *cuauhpilolli* se encuentra en la parte trasera del tocado de quetzal unido a una borla de pluma blanca (fig.III.36).



Fig.III.36. Tocado de la diosa Itzpapalotl
(*Códice Telleriano Remensis*, lám.18v; *Códice Vaticano A*, lám. 27v)

Las plumas de quetzal se repiten a su vez en el *Borbónico* y *Tonalamatl de Aubin*. En el *Borbónico* el *cuauhpilolli* lleva dos plumas de águila en la parte frontal del tocado, el plumón del *cuauhpilolli* está unido a una serie de listones blancos que se trenzan con la banda roja que le ciñe la cabeza a Itzpapalotl; mientras que en el *Tonalamatl Aubin* el tocado que ciñe las plumas de quetzal tiene la forma de *cipactli* (fig.III.37). Curiosamente el tocado bifurcado presenta una notable semejanza a las antenas “emplumadas” de vellosidades de algunas especies nocturnas de lepidópteros, entre ellas la especie identificada con Itzpapalotl *Rothschildia orizaba*.



Fig.III.37. Tocado de Itzpapalotl
(*Códice Borbónico*, lám.15; *Tonalamatl de Aubin*, lám.15)

c) Cabello

Las representaciones del cabello de Itzpapalotl en el *Borgia* (fig.III.38) aparecen con una tira de pluma blanca sobre el grisáceo cabello lacio que la caracteriza como deidad anciana, porta además una banda roja para sujetarlo, la misma que lleva el dios Xiuhtecuhtli y Mixcoatl. Olivier (2004: 97) clasifica este atuendo para el cabello como una “banda roja”, sumado a la borla de algodón como elemento sacrificial en la frente, en cuyo centro se encuentra un *chalchihuitl*. Los adornos que lleva en el cabello así como dos mechones en la parte frontal adornados de plumón blanco también son portados por el dios Mixcoatl, deidad que tiene una estrecha relación mítica con Itzpapalotl (fig.III.39).



Fig.III.38. Cabellera de Itzpapalotl
(*Códice Borgia*, láms.11, 59, 66)

La banda roja podríamos llamarla simplemente *cuailpilli*, compuesto por *cuaitl* “cabeza” y el verbo *ilpia* “atar”; sin embargo, su nombre también podría ser *tzconcuetylaxtli*,⁷⁵ cinta hecha de cuero y sujeta con un nudo a la espalda. La banda roja aparece muchas veces trenzada o amarrada con algunos mechones de cabello a la altura del cuello y orejas (Ojeda Díaz y Rossell, 2003: 141). Cabe mencionar aquí que tanto el cabello como la banda roja para la cabeza son adornos que comparte la diosa Itzpapalotl con las representaciones iconográficas de Xiuhtecuhtli y el zopilote del día *cozcacuauhtli* en el *Códice Cospi*, analizados anteriormente (fig.III.11).



Fig.III.39. Cabello de la diosa Itzpapalotl (*Códice Vaticano B*, lám.29) y el dios Mixcoatl
(*Códice Borgia*, lám.25)

⁷⁵ *Tzontli* “cabello o pelo” (Molina 2008:153v) *cuetylaxtli* “cuero adobado” (Molina 2008:26r).

d) Orejera o pendiente: *nacochtli* o *nacazpipilolli*

La palabra *nacochtli* la traduce Molina directamente como “orejeras” (Molina, 2008: 62v). En el *Códice Borgia* (fig.III.40) Itzpapalotl porta una turquesa como orejera mientras que el elemento precioso que cuelga de ella sea probablemente un *chalchihuitl* (Ojeda Diaz, 2003: 141); un posible nombre para esta joya podría ser *nacazpipilolli* “çarcillo de oreja” (Molina, 2008: 62r), compuesto por el sustantivo *nacaztli* “oreja” (Molina, 2008: 62v) y la reduplicación del verbo *piloa* “colgar”.



Fig.III.40. Diversas orejeras portadas por Itzpapalotl
(*Códice Borgia*, lám.11, 59, 66)

En el *Códice Laud* y el *Códice Vaticano B* Itzpapalotl solo lleva un círculo azul por adorno como orejera de turquesa, mientras que el *Tonalamatl de Aubin* la orejera es color amarillo lo que podría indicar estar hecha de oro (fig.III.41). Las representaciones de Itzpapalotl a manera de *cipactli* en el *Códice Vaticano B* carecen de éste accesorio ornamental, al igual que en el *Telleriano, Vaticano A* y el *Códice Borbónico*.



Fig.III.41. Orejera de oro (*Tonalamatl de Aubin*, lám.15) y arete de turquesa
(*Códice Laud*, lám.20)

e) Collar: *cozcatl*

El collar de turquesa es un atavío que comparten casi todas las representaciones de Itzpapalotl (a excepción del *Códice Laud*) y en algunos casos es casi imperceptible debido a otros elementos que adornan a la diosa; el diseño del collar es en forma de disco con mosaicos de turquesa del cual cuelgan círculos amarillos que podrían representar cascabeles de oro (Ojeda Díaz y Rossell, 2003: 141); el patrón de colores es constante: azul-verde, amarillo y rojo (Figs.III.42-44).

El collar de turquesa es un atavío común en la mayoría de los dioses representados en el *Códice Borgia* y en los códices de estilo Mixteca-Puebla, su significado podría estar relacionado con la majestuosidad del poder y la fastuosidad de la riqueza divina.



Fig.III.42. Collar de turquesa y oro
(*Códice Borgia*, láms. 11, 59, 66)



Fig.III.43. Collar de turquesa
(*Códice Vaticano B*, láms.29, 92; *Tonalamatl de Aubin*, lám.15; *Códice Borbónico*, lám.15)



Fig. III.44. Collar turquesa de Itzpapalotl
(*Códice Telleriano Remensis*, fol.18v; *Códice Vaticano A*, fol.27v)

f) *Quechquemitl* o *huipilli* : alas de mariposa

La diosa Itzpapalotl presenta dos variaciones en la representación de este atuendo, uno se apega a la forma natural del vestido, mientras que otro conjuga su imagen con las alas de la mariposa. Spranz llama a la parte superior del atuendo de la diosa *huipilli* “camisa de india” (Molina, 2008: 157v); sin embargo, esta prenda de forma ‘romboidal’ parece corresponder a la vestimenta femenina *quechquemitl* (fig.III.45).



Fig.III.45. Atuendo de la diosa Itzpapalotl
(*Códice Borgia*, lám.59; *Códice Laud*, lám.20; *Códice Borbónico*, lám.15)

En el caso del *Códice Borgia* (fig.III.46), el *quechquemitl* que porta Itzpapalotl asume la forma de alas de mariposa y contiene los mismos colores correspondientes al patrón encontrado en el cielo nocturno: negro-amarillo-rojo, esto podría indicar el carácter nocturno tanto de la deidad como de la mariposa identificada con Itzpapalotl: *Rothschildia orizaba*.



Fig.III.46. Quechquemitl de Itzpapalotl con forma de alas de mariposa erizada con cuchillos de pedernal (*Códice Borgia*, láms.11, 66)

Itzpapalotl porta la ‘noche’ en las alas y su atuendo como parte de su simbolismo, representa al ser dividido por los dioses para crear a partir de su cuerpo el cielo y la tierra, por lo tanto sus características duales comparten elementos aparentemente contradictorios. Olivier resalta que las alas de la deidad Itzpapalotl están adornadas con un diseño interior romboidal similar al manto terrestre y al caparazón de tortuga: “Las características nocturnas de Itzpapálotl podrían explicar que sus alas hayan sido representadas como Cielo nocturno, Agua y Tierra” (Olivier, 2004: 106).

Los pedernales son una figura asociada a la representación del cielo nocturno en los códices junto con el ojo-estelar; como ya se ha dicho, la representación de pedernales en las alas de Itzpapalotl son la razón por la que Hoffman (1931: 423) identifica a la especie nocturna *Rothschildia orizaba* con la deidad, ya que ésta especie presenta cuatro transparencias triangulares en sus alas que podrían similar puntas de pedernal, considerando que son los cuchillos de pedernal el elemento característico que adorna las alas de Itzpapalotl y es esta especie particular de lepidóptero la que vuela en el centro de México.



Fig.III.47. Alas de mariposa con pedernales
(*Códice Vaticano B*, láms.29, 63)

En el *Códice Vaticano B* (fig.III.47) las alas de la mariposa son representadas de una manera peculiar aunque también van acompañadas de pedernales. Las alas son pintadas de manera estilizada a la espalda de la deidad, a manera de semicírculo dividido en cuatro secciones para remarcar probablemente las alas de la mariposa.

La mayoría de las representaciones de Itzpapalotl presentan pedernales y éste elemento ha sido un factor para identificar a esta deidad en representaciones fuera de los códices: existen dos esculturas que guardan una relación iconográfica con Itzpapalotl debido a que las alas de mariposa llevan pedernales como adorno.

Una escultura encontrada en el sitio de Tula representa el torso de una deidad con el rostro descarnado, pecho de anciana y alas de mariposa adornada con pedernales, estos elementos son parte de los atributos de la deidad Itzpapalotl (Fig.III.48).



Fig.III.48. Escultura de Itzpapalotl con cabeza descarnada, cuatro alas de mariposa con pedernales y senos de anciana. Encontrada en el patio abierto de El Corral, Edificio 1, Tula, Hidalgo. Periodo: Epiclásico (700-900 d.C) material cerámico asociado a la fase Tollan (Jiménez García, 2008: 60)

La llamada “Lápida de Itzpapalotl” (fig.III.49), estudiada ampliamente por Ojeda Díaz (1986), es una representación zoomorfa de la deidad; esta escultura presenta una serie de representaciones gráficas de los símbolos que conforman a Itzpapalotl: presenta 15 pedernales en las alas, tiene dos extremidades adornadas con pulseras y garras de las cuales sostiene dos corazones, la mariposa presenta colmillos, sin probóscide; alrededor de la mariposa se encuentran varias partes del cuerpo humano: mano, pie, fémur, hígado y corazón (Ojeda Díaz, 1986:47). Ojeda Díaz interpreta esta escultura como parte del culto de desmembramiento humano ligado a la deidad Itzpapalotl, asociado a un ritual de fertilidad y sustento mediante la sangre (Ojeda Díaz, 1986:41).



Fig.III.49. Altar de Itzpapalotl. Cultura mexicana. Periodo Posclásico tardío (1200-1500 d.C). Museo Nacional de Antropología⁷⁶

⁷⁶ http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetoprehispanico%3A16498

g) Garras

Las garras es uno de los pocos elementos compartidos por la mayoría de las diversas representaciones de Itzpapalotl (fig.III.50), ya sea mariposa, mujer o monstruo (o híbrido entre zopilote y lepidóptero), lleva las garras de ave de rapiña cuyo diseño interior corresponde a la piel de jaguar (Spranz, 1993: 87). La descripción de Spranz aglomera dos animales en una imagen que marca una mezcla de dos elementos guerreros: las garras del águila y las manchas del jaguar, otorgándole atributos agresivos a la diosa Itzpapalotl. Una conjugación de dos animales en las garras que vinculan a la diosa Itzpapalotl con la deidad de la tierra (Seler, 1980: 16).



Fig.III.50. Garras de águila de Itzpapalotl con el diseño de jaguar
(*Códice Borgia*, láms.11, 66)

Como ya se dijo, la mayoría de las representaciones de Itzpapalotl presentan garras, lo que resalta el factor de fiereza y voracidad de la deidad. Estas garras de ave rapaz son descritas en la glosa del *Telleriano* como distintivo en las apariciones de la deidad, por lo tanto es parte de las características más representativas de la diosa Itzpapalotl

Yzpapalotl quiere decir nabaja de mariposas y así esta cercado de navajas y alas de mariposa pintálo cō los pies de aguila porque dizē que algunas veces les aparecía y solamēte viā los pies como de agila (*Telleriano Remensis*, fol.18v).

Los ‘peligrosos’ atributos de la diosa Itzpapalotl son parte de una de las facetas terribles de la diosa madre. En el *Vaticano B* (figs.III.22-23) Itzpapalotl encarna a *cipactli*, en su aspecto devorador antes de ser dividida para la conformación del mundo; a su vez, debido a las garras Olivier (2004: 102) sugiere una relación existente entre ésta divinidad y *Tepeyollotl*, el dios del interior de la tierra.

Otro factor relacionado al aspecto agresivo y fiero simbolizado en las garras de jaguar o ave de rapiña podría ser su vinculación a los terribles seres *tzitzimime*, que también sustituyen con garras sus pies y manos, definiendo directamente a Itzpapalotl como *tzitzimitl* (Ojeda Díaz, 2003: 141). De acuerdo con Neumann (2009: 151) las garras son parte del aspecto negativo del arquetipo femenino que refuerza el carácter terrible de las deidades y figuras míticas femeninas; en el caso de Itzpapalotl y las *tzitzimime* por ser representadas con aspecto femenino y garras encajan en el arquetipo terrible propuesto por este autor.

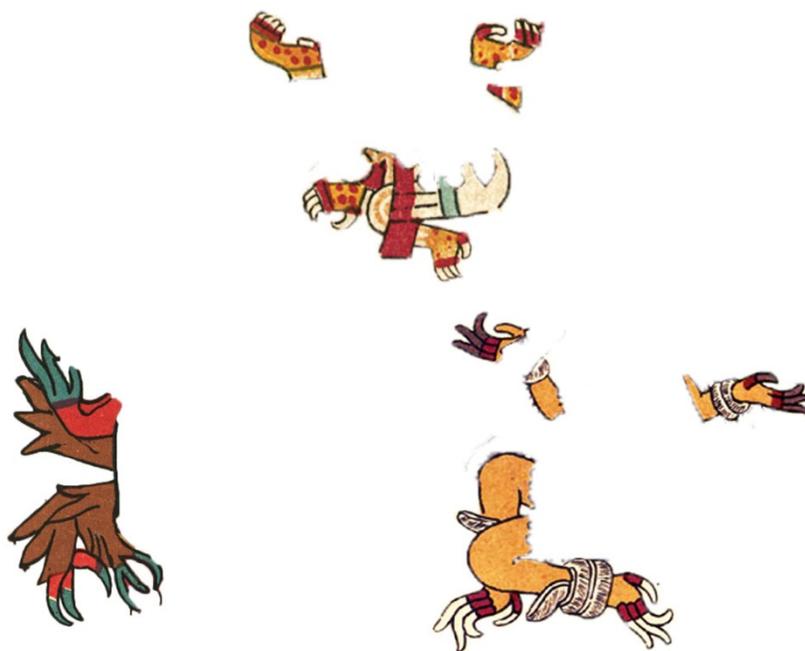


Fig.III.51. Diferentes representaciones de las garras de Itzpapalotl
(*Códice Vaticano B*, lám.29; *Tonalamatl de Aubin*, lám.15; *Códice Borbónico*, lám.13)

Las garras de águila pueden estar significando el acto rapaz descendiente (fig.III.51), que es importante dentro del contexto de las *cihuateteo* ya que son ellas quienes acompañan al sol en su descenso, y el descenso es también una característica de las *tzitzimime*: “las garras de águila de la diosa están asociadas a su aspecto de *tzontemoc*,⁷⁷ es decir, de bajar” (Heyden, 1974: 5).

⁷⁷ *Tzontemoc* es también uno de los nombres de Mictlantecuhtli, alude al acto de descender de cabeza.



Fig.III.52. Itzpapalotl con garras en pies y manos
(*Códice Telleriano*, fol18v; *Códice Vaticano A*, fol. 27v)

En algunas representaciones de Itzpapalotl porta pulseras o *matemecatli* “Braçalete de oro o cosa semejante” (Molina, 2008: 52v), en el caso del *Códice Laud* y del *Borgia* de turquesa y discos dorados, posiblemente cascabeles (fig.III.50, 53). En otros casos los brazaletes de Itzpapalotl parecen coincidir con los llamados *macuextli* “axorcas, o sartal de piedras preciosas para las muñecas” (Molina, 2008: 51r), o en el *Códice Borbónico* (fig.III.51) hechos de plumón *macopilli* “braçalete de pluma rica” (Molina, 2008: 51r), mientras que los adornos que porta en las piernas en el *Telleriano* y *Vaticano A* podrían estar hechos de cuero *macuetlaxtli* (Fig.III.52) o de oro *teocuitlamatemecatli* “presea o cadena de oro” (Molina, 2008: 100v).

Son pocas las representaciones de Itzpapalotl en las que las garras no sustituyen las extremidades de ésta diosa; ausentes en el *Códice Laud* (fig.III.53) la deidad sostiene armas de guerra (*atlatl*, escudo y flechas), lo cual mantiene el fiero simbolismo guerrero de la deidad.



Fig.III.53. Itzpapalotl con extremidades humanas
(*Códice Laud*, lám.20; *Códice Borgia*, lám.59)

h) Falda: *cueitl*

La Falda de la diosa Itzpapalotl es pintada con franjas de diversos colores, remata la mayoría de las veces en un faldellín de pedernales (fig.III.54). La falda de pedernales es un elemento compartido por la mayoría de las diferentes representaciones de la diosa Itzpapalotl, especialmente cuando adopta forma femenina.



Fig.III.54. Falda de pedernales de la diosa Itzpapalotl
(*Códice Borgia*, láms.11, 66)

Curiosamente el pedernal se encuentra adornando tanto el cielo nocturno como las fauces de la tierra, es un elemento que conecta dos ámbitos en apariencia opuestos y que rememora el tiempo en el que alguna vez estuvieron unidos, perteneciendo al cuerpo del mismo ser.

Las deidades que aparecen dividiendo algunas secciones de la parte central del *Códice Borgia* poseen elementos celestes: ojos estelares y símbolos de Venus, además de tener la cara descarnada y garras en sus extremidades; estas deidades semejantes a la diosa Itzpapalotl son las únicas que llevan una falda de pedernales en el *Borgia* además de la diosa “mariposa de obsidiana”: “Las deidades tira tienen cuerpo alargado, rostro descarnado con ojos estelares, cejas azules y garras felinas con moños atados a sus extremidades. Portan diversos tocados pero todas son de sexo femenino, como indican sus faldas” (Díaz, 2015: 90).

Hill Boone también analiza la figura de estas “diosas alargadas y cuadrilaterales” que enmarcan las escenas de algunas páginas centrales del *Borgia*; sin embargo, la autora aclara su función narrativa de las escenas: “Su iconografía alude a las tinieblas, el sacrificio y la creación, pero yo considero que funcionan menos como dioses específicos que como grandes elementos estructurales que organizan la narración” (Hill Boone, 2016: 285).

Las mujeres muertas en el parto, *cihuateteo* o *cihuapipiltin*, como proyección de la gran diosa madre también comparten atavíos y atributos con Itzpapalotl y las *tzitzimime*. En los *Primeros Memoriales* son descritas portando una falda con puntas de obsidiana (fig.III.55). La diferencia radica en que la falda de Itzpapalotl está hecha de pedernales, elemento celeste, mientras que la falda de las *cihuapipiltin* es de obsidiana, un elemento telúrico:

Vtlamaxac manca, civapipilti motenevaia
 Yn inechichihuh:
 Mixtizauitimanca,
 Inteteucuitlanacoch.
 Ypiloio in icuipil,
 Tlilpipitzauac in inincue,
 Ipani quimocuetiaia, tlaitzopintli in amatl
 Yn ivztaccac

Las que estaban en el cruce de los caminos, que se llamaban cihuapipiltin
 Sus atavíos:
 Tenían su rostro pintado con tiza,
 Sus orejeras de oro,
 Su camisa con flecos,
 Su faldellín con rayas verticales de color negro
 Y sobre el otras enaguas
 de papel con las pinturas negras de punta de obsidiana.
 Sus sandalias blancas
 (Sahagún, 1958: 146-147).



Fig.III.55. *Cihuapipiltin* (*Primeros Memoriales*, fol. 263v)

La falda de la diosa Itzpapalotl en el *Códice Borbónico* también presenta pedernales (fig.III.56); el cromatismo de la falda de la diosa también tiene un sentido propio, Graulich toma la falda de la Itzpapalotl del *Borbónico* para plantear la posibilidad de conectar a esta diosa con el arcoíris, *ayauhcozamalotl*,⁷⁸ debido a que es la única diosa en éste código que en su falda porta “todos” los colores. De acuerdo con Graulich el arcoíris se asocia al fuego en el cielo: “possibly Itzpapalotl was the rainbow or produced it” (Graulich, 1997: 176).



Fig.III.56. Falda multicolor de Itzpapalotl con pedernales
(*Códice Borbónico*, lám.15; *Códice Borgia*, lám. 59)

En el *Códice Borbónico* resalta que la diosa presenta los cuatro colores en la falda de la misma manera que el tronco del árbol roto de Tamoanchan que la acompaña, lo que indica un paralelo entre ambas figuras, una relación que se consume en el hecho de representar a *cipactli*, el monstruo de la tierra, como la diosa Itzpapalotl en el *Vaticano B* y asimilado en las diferentes representaciones del árbol florido de Tamoanchan que presenta la cabeza de *cipactli* en la base del tronco del árbol.

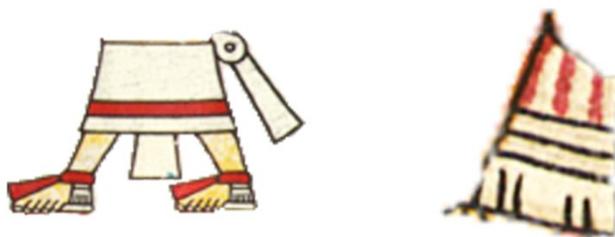


Fig.III.57. Falda y *maxtlatl* de Itzpapalotl
(*Códice Laud*, lám. 20; *Códice Vaticano B*, lám. 92)

⁷⁸ *Ayauh coçamalotl* “arco del cielo” (Molina, 2008: 3r).

En el caso de los códices *Telleriano Remensis* y *Vaticano A* (fig.III.58), la diosa Itzpapalotl presenta en sus atavíos una ambigüedad sexual, debido a que porta un *maxtlatl*, prenda masculina yuxtapuesta a la falda, a pesar de ser representada como mujer, lo que inclina a pensar una vez más en la dualidad no dividida que representa la diosa Itzpapalotl como ser primordial. Sin embargo, este rasgo también podría aludir principalmente a la cualidad guerrera de esta divinidad.



Fig.III.58. Falda de Itzpapalotl y maxtlatl con dientes en la banda inferior
(*Códice Telleriano Remensis*, fol.18v; *Códice Vaticano A*, fol.27v)

Tanto el *maxtlatl* como la falda van adornados con un diseño de huesos, exaltando la conexión de esta diosa con el inframundo. Seler (1980: 137) identifica el *maxtlatl* masculino como parte de la falda de la diosa de la tierra, además en su diseño destacan dientes como parte regular de la iconografía terrestre, presentes también en la orilla de la falda.

i) Adorno posterior: *cuitlapilli*

En los códices *Telleriano*, *Vaticano A* y *Borgia* la deidad Itzpapalotl presenta un atuendo en la parte baja de la espalda que comparte similitudes con el tocado y el resto del atavío divino. Olivier destaca que en los casos del *Códice Telleriano* y el *Vaticano A* el cráneo que aparece en su espalda podría aludir al ritual de decapitación: “en dos ocasiones aparece con un cráneo colocado atrás de la cintura, como *tezcacuitlapilli*” (Olivier, 2004: 101).



Fig.III.59. *Cuitlapilli* (*Códice Telleriano Remensis*, fol.18v; *Códice Vaticano A*, fol.27v)

El atavío llamado *tezcacuitlapilli*⁷⁹ de Tezcatlipoca, hace referencia a un espejo colgado detrás de la espalda amarrado a la cintura; al parecer este atuendo va atado al *maxtlatl*, prenda exclusivamente masculina, lo que podría indicar que Itzpapalotl porta un *maxtlatl* como parte de su cualidad guerrera.

El adorno posterior está compuesto en el *Telleriano* tanto de un cráneo como de un pedernal del cual cuelgan plumas y caracoles-sonajas, según Seler: “Lleva el *citlalcueitl* -el colgajo de caracoles-sonajas atrás en el cinto- de las diosas de la tierra” (Seler, 1980: 137); en el *Vaticano A* parece presentar la misma figura, sin embargo se omite por completo el pedernal (fig.III.59).

⁷⁹ *Tezcatl* “espejo para mirarse en el” (Molina, 2008: 112r); *cuitlapilli* “cola o rabo de animal o de aue” (Molina, 2008: 27v).

La representación de Itzpapalotl en el *Códice Borgia* (figs.III.60-64) porta en su adorno posterior una diferencia fundamental en dos de las representaciones dentro del códice: una lleva un corazón y la otra un pedernal en el *cuitlapilli* “cola”, la cual tiene un diseño de colores similar a las alas de mariposa del *quechquemitl*. A su vez, presenta similitudes con el *cuauhpilolli* de su tocado, colores que repiten el patrón del cielo nocturno (amarillo-rojo-negro).

La “cola” de Itzpapalotl también se compone de pedernales al igual que la falda y las alas, atributos de calidad sacrificial que se enriquecen entre sí sumados al corazón y el cuchillo de pedernal. En el *Códice Tonalamatl de Aubin* (fig.III.62) el adorno posterior parece ser parte del tocado ya que mantienen un mismo diseño y patrón cromático.



Fig.III.60. *cuitlapilli* con pedernales y la cabeza de un ave
(*Códice Borgia*, láms.11, 66)



Fig.III.61. Adorno posterior con la figura de un corazón y un cuchillo de pedernal
(*Códice Borgia*, láms.11, 66)



Fig.III.62. *Cuitlapilli* multicolor de la diosa Itzpapalotl
(*Tonalamatl de Aubin*, lám.15)

j) Atavío de mariposa, águila y *cipactli*

La diosa Itzpapalotl tiene cuatro representaciones en los códices: mujer-mariposa (*Códice Borgia, Telleriano Remensis, Vaticano A*), mujer-águila (*Códice Borbónico y Tonalamatl de Aubin*), *cipactli* (*Códice Vaticano B*) y como anciana guerrera (*Códice Laud*).

En el *Códice Telleriano Remensis y Vaticano A* la deidad porta un atuendo de mariposa sobre el cuerpo que le cubre la cabeza y espalda, la mariposa aparece de perfil y cuerpo entero: presenta el abdomen seccionado, un par de alas con pedernales, antenas con el diseño de ojos-estelares, sobre el ojo una ceja de turquesa, un pedernal en la punta de la nariz remarcada de color turquesa, posee colmillos y tiene la cara de la diosa entre sus fauces como si portara el atuendo como un “yelmo” (fig.III.63), acentuando la cualidad de la mariposa como *nahualli* de la deidad.



Fig.III.63. Atavío de mariposa
(*Códice Telleriano Remensis*, fol.18v; *Códice Vaticano A*, fol.27v)

El atavío de mariposa que lleva en los códices puede tener su justificación al ser una manera explícita de referir el nombre mismo de la diosa Itzpapalotl; sin embargo, la asimilación de la diosa con la mariposa puede tener un motivo relacionado con el simbolismo de este insecto.

En el estudio de Gimbutas (1989) sobre los aspectos de la divinidad femenina entre las culturas antiguas del mundo occidental hace referencia al lepidóptero como una de las formas en que se manifiesta la diosa madre, éste tiene un significado paralelo con Mesoamérica al representar un aspecto temible de la diosa, así como entidad anímica de los muertos:

The butterfly was one of the many insectomorphic manifestations of the Goddess in whose hands was the magic transformation from death to life [...] Though beautiful and ethereal, the butterfly is a symbol which arises fear, not because she is a symbol of the deceased soul or of a soul that is wandering while a person dreams, but because she is the dangerous and frightening goddess (Gimbutas, 1989: 275).

El *Códice Vaticano B* presenta la variación de la diosa Itzpapalotl más asombrosa, una combinación de mariposa y *cipactli*, llamado tradicionalmente el ‘monstruo’ de la tierra; mantiene además aspectos iconográficos relacionados con las otras representaciones de Itzpapalotl.

La diosa Itzpapalotl de la lám.63, correspondiente a la sección de las trecenas, tiene el cuerpo y cabeza del monstruo de la tierra, incluyendo las garras, únicamente las antenas y alas son de mariposa; el cuerpo está pintado de negro y rojo y de su cola sale un chorro de agua (fig.III.64).

La otra de las representaciones de Itzpapalotl en el *Vaticano B* corresponde a la sección de los veinte signos calendáricos y sus patronos. La deidad también tiene cuerpo y rostro de *cipactli*: el cuerpo es amarillo, con un diseño que recuerda al del manto terrestre; al igual que la representación anterior de la cola surge un chorro o líquido, ésta vez de características nocturnas por estar rodeado de ojos-estelares; presenta un par de pedernales en la parte de la espalda unidos a lo que podría corresponder a las alas de mariposa, tiene garras en pies y manos con las cuales sostiene un pedernal como seña sacrificial: “este yzpapalotl era señor destes XIII días, dizen queste siempre traya en las manos unas navaxas” (*Códice Telleriano Remensis*, fol.18v).



Fig.III.64. Representación de Itzpapalotl como *cipactli*
(*Códice Vaticano B*, láms.63, 92)

En el caso del *Códice Borbónico* y el *Tonalamatl de Aubin* la diosa Itzpapalotl está emplumada como águila con pedernales en las puntas de las plumas. Las autoras Limón Olvera y Clementine Battcock (2013: 144) identifican en esta trecena a Quilaztli en el lugar de Itzpapalotl, principalmente por su atavío de águila. Tanto Itzpapalotl como Quilaztli cumplen el rol arquetípico de diosas madre y encajan en la misma escena mítica de esta trecena.

El hecho de encontrar a Itzpapalotl emplumada como águila podría encerrar la idea de “mujer-guerrera”, connotación que no se pierde con la mariposa debido al ámbito belico que rodea a este insecto.

Otra posibilidad es que por ser el *Borbónico* y el *Tonalamatl Aubin* posteriores a otros códices (como el *Borgia* y *Vaticano B*) la representación de la diosa madre haya sufrido una transformación reflejada en la iconografía, la diosa mariposa de los antiguos mitos toltecas aparece reemplazada por el ave emblemática mexicana: el águila (fig.III.65).

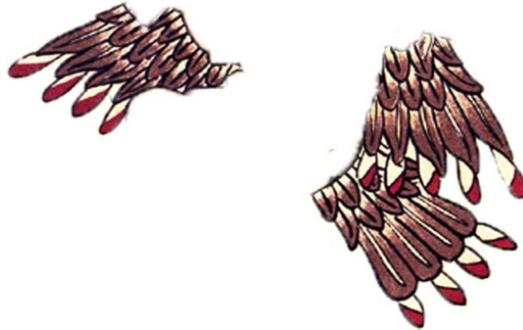


Fig.III.65. Alas y cola de águila de Itzpapalotl (*Códice Borbónico*, lám.15)

Klein (1994: 230) habla de las relaciones y vínculos que guarda la diosa mariposa con otras divinidades como Coyolxauhqui y Quilaztli, con quienes Itzpapalotl comparte también parecidos iconográficos, inclusive una posible ‘sustitución’ en la XV Trecena del *Códice Borbónico* y el *Tonalamatl de Aubin* en el que Itzpapalotl aparece emplumada como águila, sugiriendo una reactualización de la diosa madre tolteca-chichimeca por una figura más representativa para los mexicas. Sin embargo, la figura de Itzpapalotl y Quilaztli a pesar de ser diferentes facetas del rostro de la Gran Diosa Madre, ambas tienen un rol mítico paralelo, toman el aspecto atemorizante y guerrero de la deidad, comparable a las muertas en el parto (Heyden, 1974: 5).

Lo que podría significar que este cambio de atavío no solo corresponde a un significado específico, sino a una continuidad y sincretismo de una antigua diosa con un culto nuevo, es decir, la antigua deidad chichimeca de la tierra, asimilada a la diosa telúrica de los sedentarios. Un cambio que puede entenderse al ser el águila el ave mexicana por excelencia, mientras que la mariposa se encuentra frecuentemente en el arte designado como tolteca.

k) El árbol roto de Tamoanchan

En todas las representaciones de la XV trecena la diosa Itzpapalotl va acompañada del árbol roto de Tamoanchan, emblemático en la representación de esta escena y esencial para su interpretación, la cual tiene un significado nefasto al igual que su pronóstico mántico para los nacidos en el día *ce-calli*, signo con el que comienza esta trecena, según el *Códice Telleriano Remensis* (fol.19r): “para dar a entender que esta fiesta no era buena y lo que hacían era de temor pintan este árbol ensangrentado y quebrado por medio como quien dice fiesta de trabajos por aquel pecado”.

La sola imagen del árbol prefigura una relación con la naturaleza, emblema de la vida vegetal, paralela a la imagen de la diosa madre por su carácter protector y por ser fuente de alimento, bajo la sombra del árbol el mundo de las creaturas se sustenta y resguarda (Neumann, 2009: 61, 65). El vínculo de la vegetación con la Madre Tierra es explicado en los mitos de origen, en el que la diosa de la tierra es dividida para la creación del mundo y de su cuerpo se crean las plantas y semillas para el sustento de animales y hombres.

López Austin trabaja ampliamente el concepto del árbol roto en su libro *Tamoanchan y Tlalocan* (1994), recopila las descripciones que se hacen acerca de la Tamoanchan mítica, lugar donde crece el árbol florido, elemento característico de este lugar:

Tamouan ychan xochitl ycacan chicuhnauh nepaniuhcan ytzehecayan que quiere tanto decir como si dixeramos el lugar de tamouan y el asiento del árbol florido, deste árbol xochitl hycacan dizen que el que alcançava desta flor /o/ della era tocado que era dichoso y fiel enamorado donde los ayres son muy frios delicados y helados sobre los nueve cielos (Muñoz Camargo: *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, fol. 152v-153r; citado en López Austin, 1994: 72).

En los códices mesoamericanos el árbol florido aparece algunas veces de color amarillo con flores de diversos colores, para indicar su cualidad de fertilidad universal. En los *códices Vaticano B* y *Borgia* la figura de *cipactli*, el “monstruo de la Tierra” y el árbol florido se mezclan iconográficamente: muchas veces la cabeza de *cipactli* aparece en la parte inferior del tronco del árbol (fig.III.66-77).



Fig.III.66. El árbol roto de Tamoanchan en la XV trecena del *tonalpohualli* (*Códice Borgia*, lám.11, 66)



Fig.III.67. El árbol roto de Tamoanchan en la trecena de Itzpapalotl
(*Códice Vaticano B*, lám.29, 63, 92)

Otra asimilación es la de *cipactli* con la diosa Itzpapalotl, y a su vez la imagen de esta diosa con el árbol florido: el árbol del *Códice Borbónico* está pintado con franjas de cuatro colores correspondientes a los cuatro rumbos del cosmos para aludir al centro. López Austin (1994: 84) interpreta estos colores como parte del simbolismo del árbol florido que hace referencia a un *axis mundi*; esta combinación de colores en el árbol únicamente se repite en la falda de Itzpapalotl que acompaña al árbol de Tamoanchan en misma trecena.

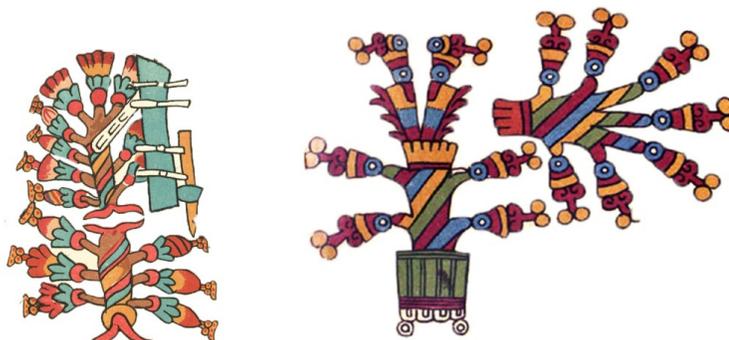


Fig.III.68. El árbol roto presente en la XV trecena correspondiente a Itzpapalotl
(*Tonalamatl de Aubin*, lám.15; *Códice Borbónico*, lám.15)

En la trecena de Itzpapalotl el árbol florido tiene otra característica fundamental: aparece roto y del corte en el tronco mana sangre como de una herida; la sangre se compone de elementos preciosos: círculos de oro y jade. La imagen del rompimiento del árbol es quizá un símbolo de la división primordial que sufre la diosa de la tierra para convertirse en el mundo, asimilando de tal forma las tres figuras en una sola imagen iconográfica: el árbol roto, el “monstruo” de la tierra *cipactli* y la gran diosa madre Itzpapalotl. El rompimiento del árbol de Tamoanchan además de dar origen al mundo, también lo ordena: “Tlalteotl is a savage beast; she is chaos, and her dismemberment produces a kind of order in the universe” (Graulich, 1997: 51).

El rompimiento del árbol es análogo a la división dual de *cipactli* para la creación del cielo y la tierra; el primer sacrificio inaugura el mundo, crea la separación de las regiones celestes y los rumbos, así como el definitivo establecimiento del tiempo mundano, teniendo por consecuencia el movimiento cíclico de los procesos cósmicos: vida-muerte, el mundo del tiempo inicia con la muerte de la divinidad.



Fig.III.69. El árbol roto de Tamoanchan presente en la XV trecena de Itzpapalotl (Códice Telleriano Remensis, fol. 19r; Códice Vaticano A, fol.28r)

Por otro lado, la imagen del árbol roto en los relatos migratorios comparte un simbolismo que puede hacer referencia a la pérdida del hogar, asimilando la expulsión de los dioses del “paraíso” de Tamoanchan y su descenso o caída a la tierra con el inicio del nomadismo o del periodo de migración. La tradición del árbol roto es compartida por los mexicas, pertenecientes a los pueblos de origen nómada, asimilada de los mitos toltecas que prevalecían en el centro de México. El evento es descrito por Tezozomoc (1975: 27) al igual que en la *Tercera Relación* de Chimalpahin, ambos relatan el rompimiento del árbol, suceso acontecido durante la migración:

2-Calli, 1065. Algunos antiguos dejaron pintado que fue en este año cuando los aztecas llegaron al pie de un gran árbol que se quebró sobre ellos mientras venían de camino [...] los dichos ocho pueblos de los Colhuas se separaron de los demás al pie del árbol grande que se quebró sobre ellos. Los aztecas se quedaron todavía algún tiempo allá donde el árbol se quebró sobre ellos (Chimalpahin, 2003: 185).

El quebrantamiento del árbol como inicio del nomadismo responde quizá al hito temporal que marca el tiempo histórico del mítico; Graulich ahonda en la figura del árbol roto y su relación con otros eventos mítico-históricos, destaca la imagen del quebrantamiento del árbol en el principio de la migración:

[...] no doubt the shattered tree is the equivalent of the one in Tamoanchan or Tollan. The breaking of the tree in Tamoanchan was the signal for expulsion from paradise, of the rupture between heaven and earth and of the beginning differentiation. The tree in Tollan breaks at the beginning of the migrations, at the end of the period when the Mexica and the other peoples were united and lived together (Graulich, 1997: 213).

Itzpapalotl es una diosa protagónica en los mitos de la migración de los grupos tolteca-chichimeca, la imagen del árbol roto y la deidad Itzpapalotl pueden tener una relación con el comienzo de la migración de los pueblos de origen nómada, es decir, la salida del hogar primordial en tiempos ancestrales es paralela al quebrantamiento del árbol de Tamoanchan; no resulta extraño entonces que tanto la diosa mariposa Itzpapalotl como el lepidóptero en los *Cantares* tengan un origen común, ambos provienen de ésta región florida Tamoanchan.

l) Elementos contextuales

En esta sección se incluyen todos aquellos elementos que configuran el contexto en el que aparece la diosa Itzpapalotl representada, muchos de los casos se repiten cambiando la manera específica en que estos elementos se presentan.

Dos personajes simbolizan lo que Graulich (1997: 54) menciona como el comienzo del pecado (ceguera) y la muerte (caída); sin embargo, otros autores como Jansen (1993: 340) interpretan esta escena como un destronamiento o pérdida del primogénito y por consecuencia el rompimiento de una dinastía, la pérdida del poder o del trono.



Fig.III.70. Personajes representando la caída y la ceguera
(*Códice Borgia*, lám. 66)

En otra representación similar de estos personajes, el *Vaticano B* muestra una caída desde un espacio escalonado y estilizado como el cielo nocturno, sin embargo, tiene la peculiaridad de portar dientes y un ojo, lo que parece indicar que se trata de la mandíbula de *cipactli*, como metáfora de la muerte al ser devorado por la tierra (Fig.III.70-71). Esta imagen de la caída a las fauces de la tierra se ha identificado como señal de muerte, especialmente si la figura tiene los ojos cerrados (Hill Boone, 2016: 100).



Fig.III.71. Personajes representativos de la caída (muerte) y la ceguera (transgresión)
(*Códice Vaticano B*, lám.63)

El *Códice Borbónico* y el *Tonalamatl de Aubin* también presentan un par de figuras que repiten el simbolismo de la ceguera mediante dos personajes con los ojos vendados; aparecen además figuras humanas análogas entre sí, ambas sobre un templo, una tiene dos serpientes (verde y roja) enroscadas en el cuello y la otra las serpientes sustituyen su cabeza, probablemente representando la sangre, lo que parece indicar que se trata de un sacrificio ritual por decapitación o hace énfasis a la inmoralidad y transgresión cometida (fig.III.72).

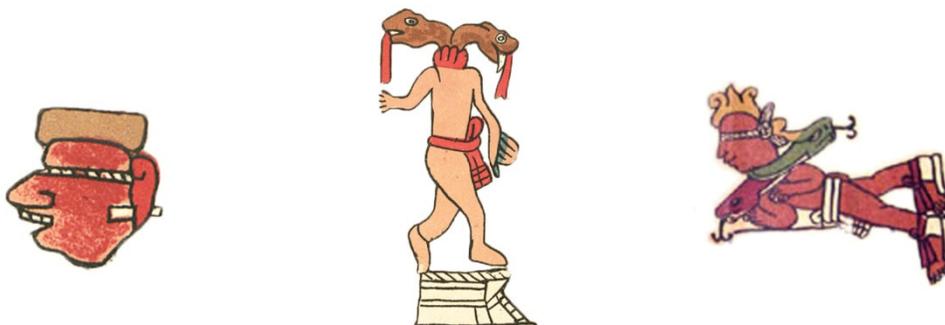


Fig.III.72. Cabeza humana con ojos vendados y hombre decapitado sobre un templo (*Tonalamatl de Aubin*, lám.15); personaje sobre un templo con ojos vendados y dos serpientes alrededor del cuello (*Códice Borbónico*, lám.15)

Existen ciertos elementos compartidos por el *Códice Borbónico* (fig.III.24) y el *Tonalamatl de Aubin* (fig.III.25), son los únicos códices que mantienen una larga serie de elementos contextuales alrededor de las figuras principales: Itzpapalotl y el árbol roto de Tamoanchan; todos estos elementos en su conjunto podrían ser una referencia hacia los rituales realizados durante la XV trecena: ofrendas y sacrificios de decapitación; también podrían tener parte en el pronóstico mántico que acarrea esta sección del *tonalpohualli*.

Otro elemento común entre estos dos códices son las imágenes aparecidas en esta página de codornices degolladas (fig.III.73), probablemente sean representaciones de una ofrenda sacrificial con el fin de expiar las faltas y apaciguar la ira divina.



Fig.III.73. Sacrificio de serpiente y codornices decapitadas (*Tonalamatl de Aubin*, lám.15; *Códice Borbónico*, lám.15)

La imagen del agua derramada (fig.III.74) es interpretada por Jansen (1991: 162) como un símbolo de furia o descontento: *mocualani* “enojarse”, éste autor lo vincula al agua hirviendo que se derrama como metáfora de un carácter intranquilo o iracundo, comparte la misma raíz que *cuacualaca* “tronar, o hazer ruido lo que hierue enla olla a borbollones” (Molina, 2008: 85r).



Fig.III.74. Olla con agua derramada
(*Tonalamatl de Aubin*, lám.15; *Códice Borbónico*, lám.15)

Otro peculiar elemento que sobresale de los demás es un objeto que porta la diosa Itzpapalotl entre sus manos en el *Tonalamatl de Aubin* (Fig.III.75), el cual parece ser un caracol por la forma y el color blanquecino que presenta, con partes agudas y una espiral en la parte superior. En el *Borbónico* aparecen además animales con un carácter alusivo al vicio y al peligro como la serpiente y la araña. En ambos códices también se encuentran diversos tipos ‘cajetes’ que contienen diversos materiales como pulque y humo, que podría remitir a la expiación de las faltas cometidas por medio de ofrendas (fig.III.76).



Fig.III.75. Caracol, serpiente y araña
(*Tonalamatl de Aubin*, lám.15; *Códice Borbónico*, lám.15)



Fig.III.76. Ofrendas y collar de turquesa
(*Códice Borbónico*, lám.15; *Tonalamatl de Aubin*, lám.15)

En general la suma de todos estos elementos contextuales hablan de la naturaleza transgresora de Itzpapalotl y de ésta trecena. La ceguera como “pecado” o transgresión, la muerte con el hombre en posición de “caída” y el árbol roto de Tamoanchan que remite al mito de la transgresión de carácter sexual cometida en el principio del tiempo.

III.4.4. Itzpapalotl y la pareja divina Oxomoco-Cipactonal: una posible representación de “la mariposa de obsidiana” en el *Códice Vindobonensis*

La dualidad se presenta en la mayoría de los fundamentos religiosos de configuración mítica; la ‘pareja’ apunta al mismo tiempo hacia dos direcciones: la unidad y la diversidad, se vuelve un símbolo en transición, es siempre un principio de otra cosa, ya sea hacia lo único o lo diverso, hacia la sublimación de la unidad divina o hacia la pluralidad y el origen de los pueblos descendientes de un antepasado común, una pareja primordial:

...en todos los grados funcionales, aún en aquellos cuya esencia orientaba ya hacia la unidad, ya hacia la diversidad, aparece “la pareja” no bien la presentación teológica adquiere cierta amplitud. Pero los valores, las fórmulas de composición son distintos cada vez (Dumézil, 2008: 72).

Dentro de la cosmovisión mesoamericana, en el más alto de los cielos, la dualidad aparece unificada en un solo ser: la suprema divinidad *Ometeotl*, dios dual transfigurado muchas veces en parejas complementarias;⁸⁰ dualidad sagrada que contiene en sí misma tanto el principio masculino como femenino (González Torres, 2009: 375).

Así como la dualidad que rige en el más alto de los cielos es representada de la misma manera en la tierra, la división de *Ometeotl*, en la pareja divina *Ometecuhtli-Omecihuatl* se desdobra a su vez en la dimensión mundana como *Oxomoco* y *Cipactonal*, reflejo de la pareja creadora. La idea de una ‘pareja ancestral’ es una imagen simbólica recurrente para dar a entender el potencial creador de la divinidad, que no necesita más que a sí misma para generar la vida: “numerosas divinidades eran llamadas ‘padre y madre’, esto suponía a la vez una alusión a su plenitud, o a su eventual autogénesis y a una indicación de potencias creadoras [...] cierto número de parejas divinas son elaboraciones tardías a partir de una divinidad primordial andrógina” (Eliade, 1969: 140).

Como se ha dicho anteriormente, el código *Telleriano Remensis* identifica puntualmente a la diosa *Itzpapalotl* con *Oxomoco*: “deziase Xomuco y después que pecase dize Izpapalote o mariposa de navajas” (*Códice Telleriano Remensis*, lam.18v). Todos estos ejemplos conllevan de por medio una transformación, un cambio de nombre, después de que esta diosa cometiera un “pecado” o falta: “It is said that in the past *Itzpapalotl* was called *Xomunco*, that is, *Oxomoco*. According to *Mariano Veytia*, the female sinner of *Tamoanchan* was named *Cihuacoatl*” (Graulich, 1997: 53).

⁸⁰ *Ometecuhtli-Omecihuatl/Citlalinicue-Citlallatonac/Tonacatecuhtli-Tonacacihuatl*

La lógica con la cual explicaban la existencia de la dualidad reside en la idea de la “pareja” como principio, encarnada por el par de ancestros de la humanidad: Oxomoco-Cipactonal, asimilando esta realidad como consecuencia de una primera unidad y origen de la vida mundana. La dualidad se convierte entonces en el origen y fundamento de la lógica creativa. Oxomoco y Cipactonal, representados como ancianos por ser padres de los primeros hombres son el reflejo de la dualidad creadora. El mito de la pareja primigenia tiene como motivo el principio de la humanidad, asimilados como una sola unidad, por ser ambos la dualidad creadora y principio originario en el tiempo inmemorial, se identifican a su vez con el cielo y la tierra, y ocupan el primer lugar en el calendario (Neumann, 2009: 184).

Los vínculos entre Oxomoco e Itzpapálotl han sido trabajados por Olivier (2004: 109), quien resalta el hecho de que en algunas apariciones de la pareja divina uno de los dos personajes a quien se le asigna el nombre de Oxomoco porta el glifo de una mariposa como nombre, símbolo que la relaciona con la diosa Itzpapálotl (Fig.III.77-78):

la identificación de Itzpapálotl con Oxomoco está comprobada por la arqueología. La piedra de Coatlan (Morelos) nos muestra a Cipactonal y Oxomoco; ésta última con una mariposa descendiente como tocado, claramente el signo de Itzpapálotl. Más recientemente, se descubrieron pinturas en el “Templo Calendárico” del recinto sagrado de Tlatelolco con una representación parecida de ambos personajes. Aquí también, Oxomoco está acompañada de un glifo de mariposa (Olivier, 2004: 109).

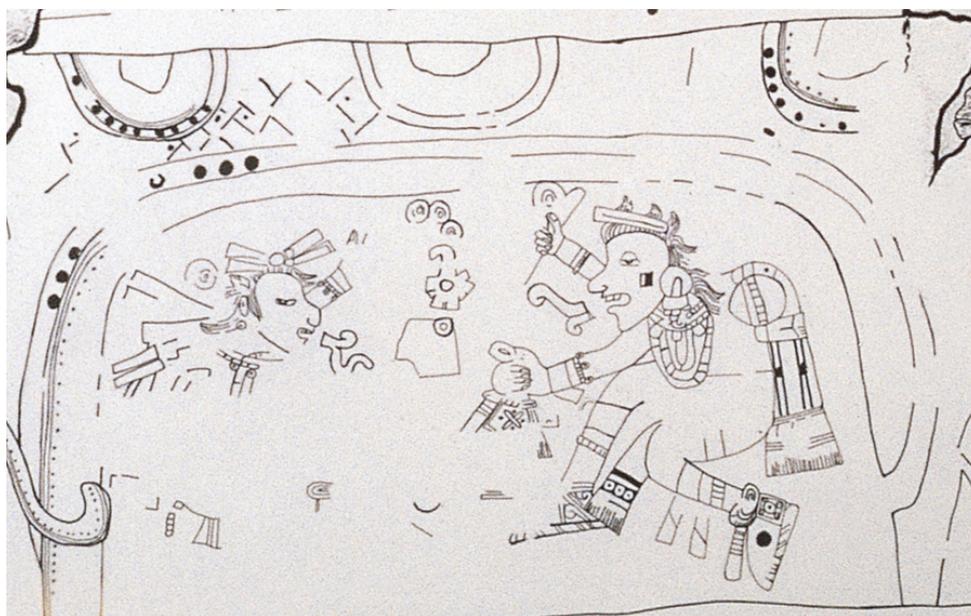


Fig.III.77. Oxomoco y Cipactonal en el “Templo Calendárico” de Tlatelolco⁸¹

⁸¹ Reproducción de Marco Antonio Pacheco. Imagen tomada de *Arqueología Mexicana*, disponible en: <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/la-adivinacion-en-el-mexico-prehispanico>



Fig.III.78. Oxomoco y Cipactonal. Piedra de Coatlán, Morelos⁸²

La pareja primordial es representada la mayoría de las veces como viejos o ancianos, para crear la connotación de ancestros, hecho que se vincula directamente con Itzpapalotl al ser esta la diosa del signo *cozcacauhtli*, símbolo de los ancianos. Oxomoco y Cipactonal están íntimamente ligados a las prácticas mágicas y de adivinación. En un conjuro recopilado por Ruiz de Alarcón, el sacerdote expresa en sus oraciones un paralelismo con la pareja primordial Oxomoco-Cipactonal, llamándose a sí mismo conocedor de la divinidad dual y de los mundos superiores e inferiores:

Yo mismo, yo soy Oxomoco, yo soy Cipactonal,
Yo conozco al anciano, yo conozco a la anciana,
Yo conozco el mundo de los muertos,
Yo conozco el lugar que está sobre nosotros,
Yo mismo, yo soy el sacerdote,
Yo soy el señor de las transformaciones
(Ruiz de Alarcón, citado en López Austin, 2000: 149).

⁸² Reproducción de Marco Antonio Pacheco. Imagen tomada de *Arqueología Mexicana*, disponible en: <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/la-advinacion-en-el-mexico-prehispanico>

Las fuentes del siglo XVI señalan que a Oxomoco se le entregan los utensilios para realizar artes adivinatorias, detallada como anciana sabia y hechicera. En los *Anales de Cuauhtitlan* se le atribuye a ésta pareja la creación del sistema calendárico: “la cuenta de los años, la cuenta de los signos y la cuenta de cada veintena estaban al cuidado personal de los nombrados Oxomoco y Cipactonal” (*Anales de Cuauhtitlan*, 1975: 4). En la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, se le atribuye al personaje femenino de la pareja divina la practica mántica: “Luego hizieron a un hombre y a una mujer; al hombre dixeron Uxumuco, y a ella Cipastonal y a ella le dieron los dioses ciertos granos de maíz para que con ellos curase y usase adivinanzas y hechicerías y ansi lo usan hoy de facer las mujeres” (Garibay, 1985: 25). Sahagún habla de Oxomoco y Cipactonal como dos de los sabios que permanecieron junto al pueblo y mantuvieron vivas las antiguas tradiciones creando el sistema calendárico y transmitiendo este sagrado conocimiento a la posteridad (Nowotny, 2005: 3).

En los códices iconográficos esta pareja ancestral es representada realizando artes adivinatorias, coinciden con los mitos como creadores de los sistemas mánticos (Fig.III.80-81); en la parte central del *Códice Borbónico* (Fig.III.79) aparece la pareja divina “echando suertes” y en esta ocasión es el personaje masculino quien porta el nombre de Cipactonal; la glosa describe a la pareja divina como “diosas de las parteras”.



Fig.III.79. La pareja divina Oxomoco-Cipactonal, el personaje masculino identificado con la cabeza de *cipactli* lleva en sus manos el sahumador y una espina de autosacrificio, mientras que la figura femenina tira granos de maíz como acto adivinatorio (*Códice Borbónico*, lám. 21)



Fig.III.80. La pareja divina Oxomoco–Cipactonal, el personaje masculino con cuerpo y tocado de cipactli lleva en una mano el sahumador mientras que el personaje femenino con el nombre calendárico *ce-cuauhtli* (1-águila) porta lo que podría ser una bola de hule como ofrenda (*Códice Zouche-Nuttall*, lám.15)



Fig.III.81. La pareja divina Oxomoco-Cipactonal realizando actos adivinatorios: tirando granos de maíz y contando los nudos de la cuerda (*Códice Florentino*, libro IV, fol.3r)

Otra representación de la pareja divina se encuentra en el *Códice Vindobonensis*, identificada por Nowotny (2005: 282) como el par 1-Venado y por Alfonso Caso (2007: 64) como la pareja de ancestros. En ésta lámina encontramos al personaje femenino (4-*itzcuintli*) frente al anciano (8-*cipactli*); la pareja divina sufre una transformación, no sólo pierden su nombre calendárico, también son representados iconográficamente distintos, peculiarmente descarnados, sin embargo reaparecen realizando los mismos actos adivinatorios (Fig.III.82).

El hecho de que el personaje femenino del *Vindobonensis* comparta ciertos rasgos iconográficos con Itzpapalotl no la identifica directamente con la diosa “mariposa de obsidiana”, esto podría responder a que ambas deidades comparten las mismas connotaciones simbólicas, de la misma manera que Itzpapalotl comparte ciertos aspectos y atavíos con otras divinidades.



Fig.III.82. La pareja divina realizando artes adivinatorias: la imagen femenina porta un sahumador mientras que el personaje masculino tira maíz (*Códice Vindobonensis*, lám.49)



Fig.III.83. personaje femenino de la pareja Oxomoco-Cipactonal (*Códice Vindobonensis*, lám.49) y la diosa Itzpapalotl (*Códice Borgia*, lám.11)

El vínculo entre Oxomoco e Itzpapalotl se expresa además iconográficamente en los códices de tradición Mixteca-Puebla. En el *Códice Vindobonensis* la figura femenina de la pareja divina porta elementos en su vestimenta semejantes a los atavíos de la diosa Itzpapalotl del *Borgia* (fig.III.83), estos son algunos de los rasgos iconográficos compartidos entre la deidad Itzpapalotl y la diosa femenina de la pareja divina aparecida en el *Vindobonensis*:

1) Las dos deidades tienen los ojos y las cejas de las deidades del inframundo.

2) Ambas deidades tienen la mandíbula descarnada, sin embargo, la pintura facial y corporal de Itzpapalotl corresponde a los llamados *mimixcoas*.

3) Las dos divinidades tienen garras en pies y manos, para dar a entender su cualidad de fiereza, encontrados principalmente en las representaciones de Tlaltecuhтли y las *tzitzimime*, quizá como una forma de representar su calidad de *tecuaní* "devorador de hombres".

4) Las dos diosas comparten la falda de pedernales, un elemento que constantemente está ligado al cielo nocturno, exclusivo de la deidad Itzpapalotl en el *Borgia*.

5) A pesar de que difieren en su tocado ambas deidades llevan el cabello lacio acabado en tres mechones, normalmente las deidades telúricas son representadas con el cabello rizado, tanto Tlaltecuhтли como Mictlantecuhтли; sin embargo, ambas deidades parecen portar un peculiar corte parecido al de los guerreros.

6) El huipil de la deidad del *Vindobonensis* es semejante cromáticamente a las alas de mariposa de Itzpapalotl en el *Borgia*, cada caso tiene un patrón de colores similar (negro-rojo-amarillo) utilizado para representar iconográficamente el cielo nocturno o algún espacio oscuro.

7) Ambas diosas portan una orejera y collar de turquesa con discos dorados, al igual que la mayoría de las divinidades en los códices.

Comentarios Finales

La fauna es altamente emblemática en el pensamiento mesoamericano, funge como puente que expresa la relación existente entre la visión del mundo de los nahuas con diversas manifestaciones culturales. Los nahuas emplean muchas veces la figura de aves, mamíferos e invertebrados para la representación de conceptos e ideas basadas en un paralelo con las conductas y cualidades de ciertos animales, para asimilar en una sola imagen una amplia gama de significados, creando de esta manera símbolos a partir de la naturaleza misma.

Las diversas características biológicas del lepidóptero resultaron relevantes para el estudio ya que sirvieron de base para la creación del símbolo mesoamericano durante el Posclásico (aunque tiene sus orígenes en épocas aún más tempranas). Algunas de estas características son: el vuelo incesante y aparentemente azaroso de la mariposa; el color y brillo de sus alas, en el caso de los lepidópteros diurnos (sin descartar que algunas de las especies nocturnas de lepidópteros también presentan colores llamativos); todo el proceso de la metamorfosis durante su ciclo vital; la anatomía del lepidóptero que es primordial para su representación gráfica en códices y otros objetos como atavíos y ornamentos; así como la división dual de las especies de lepidópteros que determinaron condiciones específicas debido a los diferentes comportamientos entre mariposas diurnas y nocturnas.

Gracias a la polivalencia del símbolo durante el Posclásico se desarrollaron varios significados basados en las características entomológicas de la mariposa mencionadas con anterioridad. Tomando en cuenta la expresión visual de la mariposa en códices, así como su imagen verbal en cantares y conjuros, a grandes rasgos, pueden identificarse tres posibles significados en torno a este insecto: la regeneración, la transformación y la idea de 'centro'. La mariposa comparte además una estrecha relación con otros elementos simbólicos como la flor, el fuego, y el corazón.

Los lepidópteros pueden dividirse en dos grandes rubros, las mariposas diurnas y las nocturnas. Si bien comparten ciertas características existen elementos que las distinguen. Los nahuas, grandes observadores de la naturaleza, se percataron perfectamente de estas conductas y les dieron diferentes valores simbólicos. Las mariposas diurnas debido a su perpetuo vínculo con la flor representan la fertilidad vegetal, la abundancia y la regeneración, extendiendo su significado hacia el plano de la sexualidad y el deleite; mientras que las mariposas nocturnas por su fatal atracción hacia el fuego simbolizan la transformación a través de una muerte sacrificial, lo que conlleva a vislumbrarlas como la imagen de una de las entidades anímicas que componen al hombre, en especial aquella que radica en el corazón.

La lógica simbólica a la que responde la imagen de la mariposa comparte una relación analógica con la deidad Itzpapalotl. A continuación se enlistan algunos de los aspectos del lepidóptero que pueden ser parte de la configuración mítica presente en la deidad Itzpapalotl "mariposa de obsidiana".

En primera instancia, un breve análisis sobre las características biológicas de la mariposa ayudó a entablar un paralelo con la visión que se tenía del insecto en Mesoamérica y lo que se sabía sobre este insecto durante el siglo XVI, así como las diferencias actuales sobre la taxonomía del lepidóptero. La anatomía de la mariposa resulta significativamente relevante para su identificación en los códices como antenas y alas, éstas últimas siendo las más importantes para la denominación de las diferentes mariposas en el mundo nahuatl que atiende principalmente a los colores de sus alas. Dentro de los conjuros y códices el color de la mariposa es altamente simbólico, llegando a adquirir connotaciones tanto favorables como nefastas mediante el juego cromático: colores ígneos para las mariposas diurnas como mariposas amarillas y blancas, así como colores opacos y oscuros para las nocturnas, como el caso de la mariposa representativa de la diosa Itzpapalotl, identificada con el color negro debido a su similitud con la obsidiana.

La identificación de la especie nocturna *Rothschildia orizaba* (“cuatro espejos”) con la diosa Itzpapalotl se justifica por el diseño de sus alas, las cuales presentan transparencias triangulares y guardan una semejanza con las puntas blancas de pedernal. La mayoría de las representaciones de la deidad Itzpapalotl en los códices son pintadas con alas rodeadas de pedernales, lo que podría estar relacionado con el mito de cacería aparecido en la *Leyenda de los Soles*, en el que la deidad al ser inmolada estalla en diversos pedernales de colores, tomando el pedernal blanco como *tlaquimilolli* de la divinidad “mariposa de obsidiana”. Este mito podría justificar la razón de encontrar pedernales en las alas de la divinidad en las representaciones iconográficas de la diosa, así como corresponder a su vez a las alas de la especie nocturna con la que se ha identificado en la naturaleza (cuyo hábitat se encuentra en el centro de México); esta característica también podría responder directamente al nombre calendárico de la diosa Itzpapalotl *nahui-tecpatl* (4-pedernal).

El fuego, la mariposa y la deidad Itzpapalotl forman una triangulación que se relaciona entre sí por la peculiar característica de las especies nocturnas de lepidópteros de ser atraídas por la luz de la llama y morir en el fuego, conducta considerada funesta según el refrán *notlepapalochitl* aparecido en el *Códice Florentino*. La diosa Itzpapalotl tiene un estrecho vínculo con el dios del fuego en los mitos tolteca-chichimecas, y es sacrificada en el fuego en la *Leyenda de los Soles* y en los *Anales de Cuauhtitlan*. La mariposa y su atracción fatal por el fuego recrean el sacrificio de inmolación de la divinidad Itzpapalotl, de tal manera que la deidad y el insecto están vinculados entre sí a través de la muerte transformadora por este elemento. La relación mítica entre Itzpapalotl y Huehueteotl, el viejo dios del fuego, vuelve a resaltarse al encontrar a la mariposa como pintura facial (*papaloxahualli*) de divinidades con características ígneas como Xiuhtecuhtli y Tonatiuh, creando con la figura de la mariposa una imagen de la llama, lo cual corresponde con la ambivalencia que tiene este insecto al mezclar su imagen con el fuego en los códices.

La conducta alimenticia de las mariposas diurnas la circunscribe dentro del ámbito florido, el cual se expone sustancialmente dentro de los *Cantares Mexicanos*, donde se plasma a la mariposa como uno de los elementos protagónicos de los versos que hablan de fertilidad, abundancia y el deleite embriagante, utilizando la metáfora de ‘libar la flor’. A su vez, dentro de los códices iconográficos la mariposa aparece presente como pintura facial (*papaloxahualli*) en divinidades relacionadas con el mundo de la flor como Xochipilli y adorna el tocado de la diosa Xochiquetzal. La eterna relación entre la mariposa y la flor es un vínculo que puede considerarse equivalente o paralelo a la figura mítica de la diosa Itzpapalotl (a pesar de que esta deidad ha sido identificada con un lepidóptero nocturno). Tanto la deidad como la mariposa son habitantes obligados del paraíso florido de Tamoanchan según los cantos, mientras que dentro de los códices aparece siempre acompañando al árbol roto de Tamoanchan como deidad de la XV trecena dentro del *tonalpohualli*. Esta es considerada la trecena de la transgresión, cuya escena remite al mito en el que los dioses, entre ellos Itzpapalotl, cortaron flores del árbol sagrado, por lo que fueron expulsados de este paraíso florido hacia el mundo. Esta transgresión de carácter sexual se vincula con los lepidópteros diurnos que poseen este sentido por ser un insecto polinizador y adquiere así mismo aspectos relacionados con la transgresión sexual, de tal forma que ambas figuras, tanto la del insecto como la de la divinidad remiten a la transgresión cometida en Tamoanchan.

La deidad Itzpapalotl y la mariposa se mueven dentro del ámbito bélico: el lepidóptero simboliza la entidad anímica de los guerreros muertos en batalla o sacrificio, además de ser un título guerrero dentro de la jerarquía militar mexicana; mientras que los mitos en los que se ve envuelta la figura de la deidad Itzpapalotl mantienen una estrecha relación con la cacería y la guerra. La metamorfosis del lepidóptero juega un papel importante en la concepción de esta idea, ya que la mariposa sufre una transformación simbólica, recrea la idea de la “muerte y renacer” mediante su ciclo vital: la imagen de la mariposa abandonando la crisálida para emprender el vuelo en la última de sus fases. El uso de la imagen de la mariposa en el ámbito guerrero se encuentra además en diversos atavíos, mantas y emblemas marciales, tanto en escudos como en estandartes o insignias guerreras (*papalotlahuiztli*), representa además una categoría de guerreros: *quetzalpapalotl*, *xollopapalotl*, *zacuanpapalotl*, *tlilpapalotl* y el guerrero que porta el nombre de la divinidad Itzpapalotl. La mariposa como entidad anímica de guerreros y señores, así como de los antepasados, tiene una relación con la deidad Itzpapalotl como señora del día *cozcacuauhtli*, día de los ancianos, identificada a su vez con la diosa *Toci* “nuestra abuela” *Teteo Innan* “la madre de los dioses”, tanto la deidad como la mariposa representan a los ancestros y el alma de los muertos.

Uno de los nombres con los que se identifica a la diosa Itzpapalotl en el canto a Teteo Innan podría tener un vínculo simbólico con la mariposa: *Tlalli iyollo*, “el corazón de la tierra”. El nombre Itzpapalotl está compuesto por dos sustantivos que se relacionan analógicamente con este peculiar nombre: *itzli* “obsidiana” es un elemento emblemático que representa el inframundo y la tierra misma, mientras que *papalotl* “mariposa” es también un símbolo del corazón, lo que podría explicar el vínculo entre la deidad y el insecto como una referencia simbólica al corazón de la tierra, no como un lugar ubicable espacialmente sino esencial, la diosa madre como centro vital del mundo. Este centro simbólico se relaciona analógicamente con el fuego el cual comparte el status de ser el centro del hogar y del mundo, de la misma manera en que la mariposa como séptimo volátil representa el momento en el que el sol alcanza el cenit del cielo. En su sentido negativo, la mariposa tiene la característica de ser vista como un elemento patológico en el contexto de la enfermedad del corazón y el pecho dentro de los conjuros recopilados por Ruiz de Alarcón.

Otro de los aspectos simbólicos que comparten la mariposa y la deidad Itzpapalotl es el ginandormorfismo del lepidóptero, expresado pictóricamente como mariposas bicolor (azul-rojo) en el *Códice Vindobonensis*, lo que podría expresar la idea de ambigüedad sexual de la diosa madre, haciendo referencia al potencial creador de la divinidad mediante la conjugación de ambos sexos, la dualidad en un solo ser, imagen simbólica del monstruo de la tierra (*cipactli*) antes de ser dividido para la conformación del mundo, razón por la que Itzpapalotl es representada como *cipactli* en el *Códice Vaticano B*.

La naturaleza es el soporte a partir del cual se traduce lo sagrado. Estos símbolos que enlazan la fauna y lo sagrado llegaron a desarrollarse íntimamente y en conjunto con el pensamiento religioso nahua, de tal manera que muchas imágenes de animales llegaron a adquirir una categoría divina. En el caso de la mariposa, su figura simbólica reviste y denomina a la diosa Itzpapalotl, creando un vínculo implícito entre la deidad y el insecto. Sin embargo, no todos los significados que constituyen el símbolo del lepidóptero corresponden directamente con las características de la “mariposa de obsidiana”, aún así algunos de estos símbolos permean en la figura de esta divinidad e influyen directamente en su representación.

Es necesario resaltar que la hipótesis planteada no se cumple en todos los aspectos, debido a que el símbolo religioso no siempre corresponde directamente a un fenómeno natural, es decir, a la biología de este insecto, ya que el símbolo se recrea dentro del esquema cultural de una civilización, desarrollándose bajo la cosmovisión de la sociedad que le da origen, por lo tanto tiene sus propios fundamentos. Los fenómenos naturales no siempre son directamente representados de manera simbólica dentro de la concepción religiosa nahua; esto no quiere decir que el fenómeno natural no sea una influencia preponderante al momento de realizar tales expresiones de lo sagrado, o inversamente, que el símbolo utilice un hecho natural para encarnar una idea religiosa. A todo esto se le suma además la ausencia documental de la época prehispánica que no es suficiente para determinar una imagen clara acerca de las ideas que se formularon en torno al lepidóptero en el pensamiento nahua o estas ideas escapan a la comprensión de quien escribe.

ANEXO

Traducción del libro XI del *Códice Florentino*: sobre las mariposas

En el libro XI de la Historia General, Sahagún pregunta a sus informantes acerca del conocimiento que se tenía sobre la fauna del “Nuevo Mundo”, las preguntas que realiza responden a todo tipo de cuestiones, desde conductas y comportamiento del animal como usos y alimentación; Garibay reconstruye este formulario de preguntas a partir de las cuales se conformó la sistematización de la información sobre la botánica, zoología y mineralogía entre los mexicas y otros pueblos del centro de México:

- El nombre del animal, y la razón de haberle dado este nombre
 - Cómo es, qué aspecto, cualidades y forma tiene
 - En dónde se cría y anda
 - Qué hace, cuál es su oficio, bueno o malo, o si no tiene
 - Cómo se proporciona el alimento
 - Costumbres y particularidades dignas de conocerse
 - Historias populares del animal
 - Dichos salidos de sus costumbres o modos que tiene
- (Sahagún, 1999: 616).

El nombre genérico para mariposa *papalotl* es utilizado en conjunción con otros adjetivos formando palabras compuestas que la mayoría de las veces describen los colores de la mariposa en cuestión, así como peculiaridades sobre su anatomía, costumbres o conductas (Valverde Valdés y Ojeda Capela, 2017:356).

En este apéndice se pretende traducir la parte correspondiente a las mariposas descritas por los informantes de Sahagún, las cuales se listan a continuación: *Papalotl*, *Xicalpapalotl*, *Tlilpapalotl*, *Tlecocozapapalotl*, *Iztacpapalotl*, *Chianpapalotl*, *Texopapalotl*, *Xochipapalotl*, *Huappapalotl*, *Papalomichi*, *Ahuatecolotl*; se ofrece el fragmento que dedica Sahagún a cada una de estas mariposas así como también la traducción hecha por Dibble y Anderson (1963) del nahuatl al inglés.⁸³

⁸³ Agradezco a Alfonso Vite Hernández por sus revisiones a la traducción de este apartado.

Nahuatl	Sahagún	Dibble & Anderson	Traducción
<p>PAPALOTL</p> <p>in çaço tlein ipapaloio, melactic, tzimpitzaoc, quechtacapitztic, tvmjo, iuhqujn pochqujo,⁸⁴ amatlapale, ohomemanj in jiamatlapal, mamaie, iicxe, iacatzone, patlanjn, papatlanjn, papatlajanj: qujchichinanj in nepapan xochitl, yoan achichinanj, tvmjollo atevivi: momatlaxcaloa, papatlanj, tlachichina, achichina, amo chicoac: mjec tlamantli in papalotl.</p>	<p>Hay muchas maneras de mariposas en esta tierra y de diversas colores, muchas más que en España.</p>	<p>BUTTERFLY</p> <p>Whatever the kind of butterfly, it is long and straight, the abdomen is slender, the neck is constricted. It is fuzzy, like fat; winged. Its wings are twofold. It has arms, it has legs, it has antennae. It is a flyer, a constant flyer, a flutterer, a sucker of the different flowers, and a sucker of liquid. It is fuzzy. It trembles, it beats its wings together, it constantly flies. It sucks, it sucks liquid. It is not solid. There are many kinds of butterflies.</p>	<p>Papalotl</p> <p>Cualquier mariposa es larga y recta, de abdomen delgado, tiene el cuello delicado, es vellosa como ahumada, tiene alas, sus alas van pareadas de dos en dos, tiene varias manos y patas, tiene antenas, vuela y revolotea, chupa múltiples flores y líquidos, es peluda, tiembla, revolotea palmeando las alas como haciendo tortillas, chupa, liba líquidos. No es fuerte [es delicada]: hay diversos tipos de mariposas</p>



Papalotl,⁸⁵ mariposa (Códice Florentino, libro XI, fol.100r)

⁸⁴ Se toma la palabra *pochquiyo* como proveniente de *poctic* “humo” y no con con la acepción de “engordar” según Dibble y Anderson.

⁸⁵ Los rasgos de esta mariposa coinciden con la especie *Pterourus multicaudatus*, llamada comúnmente *xochiquetzalpapalotl*, parece ser el modelo prototípico de cualquier mariposa (Roberto de la Maza, comunicación personal).

Nahuatl	Sahagún	Dibble & Anderson	Traducción
<p>XICALPAPALOTL anoço XICALTECONPAPALOTL anoço XICALTECON</p> <p>achi vei, itech qujça in itvca xicalli yoan papalotl: ipampa ca coztic, vel coztic, tvmjollo: auh mocujcujlo tliitica, cujcujlitic: ic cenca qualnezquj, teicolti, tetlanecti: nequjtli, nenequjztli, ieheleviliztli, amo iollotlapalivi, coçavia, mocujcujlova, cujcujlivi, tlacati tetzaoa, vapaoa, patlantinemj.</p>	<p>Hay una manera de mariposas que llaman xicalpapalotl o xicalteconpa palotl Son muy pintadas de diversas colores.</p>	<p>XICALPAPALOTL or XICALTECONPAPALOTL or XICALTECON</p> <p>It is somewhat large. Its name comes from <i>xicalli</i> [gourd bowl] and <i>papalotl</i> [butterfly], because it is yellow, it is quite yellow, it is fuzzy. And it is painted with black; it is varicolored. So it is very beautiful, covered, desirable, constantly desirable, constantly required. It is fragile. It yellows, it becomes painted, it becomes varicolored. It breeds, it becomes firm, it develops; it flies constantly</p>	<p>Xicalpapalotl Xicalteconpapalotl Xicaltecon</p> <p>Un poco grande, su nombre proviene de jícara y mariposa; porque es amarilla, bien amarillenta, velluda, moteada de negro, manchada, es muy apreciada, codiciada por la gente, constantemente deseada, requerida. No es de corazón vigoroso (es frágil), amarillece, se pinta, se mancha; nace y endurece, crece y se fortalece, anda volando</p>



*Xicalpapalotl*⁸⁶ (Códice Florentino, libro XI, fol. 100r)

⁸⁶ Mariposa *papalotl* - *xicalli* "jícara"; *xicalteconpapalotl*: "mariposa-jícara-tecomate" (*tecomatl*).

Nahuatl	Sahagún	Dibble & Anderson	Traducción
<p>TLILPAPALOTL</p> <p>çan no iuhquj, çan no ixqujch, in xicalpapalotl: iece tliitic, iztac qujmotzizicujchili, ic cujcujlitic in jatlapal</p>	<p>Hay otras mariposas que llaman tliilpapálotl. Son negras y rociadas con unas pintas blancas.</p>	<p>TLILPAPALOTL</p> <p>It is similar to - also just the same as - the <i>xicalpapalotl</i>, but black flecked with white. Thus its wings are varicolored</p>	<p>Tliilpapalotl</p> <p>También es parecida y semejante a xicalpapalotl, pero negra salpicada de blanco, por eso son manchadas sus alas</p>



*Tliilpapalotl*⁸⁷ (Códice Florentino, libro XI, fol.100v)

⁸⁷ Mariposa negra: *papalotl* – *tilli* “tinta para escribir” (Molina, 2008: 113r). Esta mariposa podría corresponder con algunas especies de la familia Nymphalidae como la *Texola coracara*, *Anthanassa* o *Chlosyne* debido al patrón críptico de sus alas (Roberto de la Maza, comunicación personal).

Nahuatl	Sahagún	Dibble & Anderson	Traducción
<p>TLECOCOZPAPALOTL</p> <p>no yoan itvca quappachpapalotl. Injc mjtva tlecocoz; ipampa achi xoxotla pepetzca: in jnaciao achi tletic, çan poctic, quappachtic, xoxotla, pepetzca, pepepetzca, quappachtic, poctic, poccoztic pocoztia, poccoçavia.</p>	<p>Hay otras de mariposas que llaman tlecocozpapa lotl o cuappachpap alotl: son leonadas y reluze su color</p>	<p>TLECOCOZPAPALOTL</p> <p>Its name is also <i>quappachpapalotl</i>. It is called "fireyellow" because it glows, it glistens a little. Its body is a little fiery, but it is smoky, tawny. It glows, glistens, glistens constantly. It is tawny, smoky, smoky yellow. It becomes smoky yellow; it turns smoky yellow.</p>	<p>Tlecocozpapalotl</p> <p>Su nombre tambien es <i>cuappachpapalotl</i>⁸⁸ se dice <i>tlecocoz</i> (fuego amarillo) porque reluce, brilla un poco, su carne es un poco como el fuego, pero amarillo pardo como humo, brilla, deslumbra, resplandece, es amarilla parda, ahumada, amarillece color ocre como el humo</p>



*Tlecocozpapalotl*⁸⁹ (Códice Florentino, libro XI, fol.100v)

⁸⁸ Quappachtli "color leonado o medio morado" (Molina, 2008: 85r).

⁸⁹ *Tlecocoz* "mariposa grande pintada" (Molina, 2008: 82r); compuesta por el sustantivo *tletl* fuego, amarillo *coztic* y mariposa *papalotl*. El patrón de coloración descrito en esta mariposa puede corresponder a varias mariposas de la familia Pieridae como los géneros *Phoebis*, *Aphrissa*, *Eurema*, *Pyrisitia*, *Hesperocharis* (Roberto de la Maza, comunicación personal).

Nahuatl	Sahagún	Dibble & Anderson	Traducción
<p>IZTACPAPALOTL</p> <p>cequj achi vei, cequj çan qualton, cequj cenca çan vel tepitoton, amo vel iztac, çan iztaleoac, ça pineoac injc coztic</p>	<p>Hay otras que se llaman iztacpapálotl. Son blanquezinas, entre amarillo y blanco</p>	<p>IZTAC PAPALOTL</p> <p>Some are a little large, some average, some quite small. They are not really white, only as whitish, only as pale as they are yellow.</p>	<p>Iztacpapalotl</p> <p>Algunas son un poco grandes, unas son medianas, muchas otras son muy pequeñas. No es muy blanca, sólo blanzuca, descolorida, pálida por lo que es amarilla</p>



*Iztacpapalotl*⁹⁰ (Códice Florentino, libro XI fol. 100v)

⁹⁰ Mariposa blanca; palabra compuesta por el adjetivo *iztac* “blanco” y “mariposa” *papalotl*. Los colores descritos de este lepidóptero corresponden a *Morpho polyphemus* si son de gran tamaño; si son grandes al género *Ganyra*, medianas: *Ascia*, *Pieris*, *Pontia*, *Pieriballia* y *Perrhybris*, mientras que si son pequeñas podrían ser del género *Eurema*, todos pertenecientes a la familia Pieridae (Roberto de la Maza, comunicación personal).

Nahuatl	Sahagún	Dibble & Anderson	Traducción
<p>CHIANPAPALOTL</p> <p>achi itloc in xicalpapalotl, ipampa mocujcujlo, iuhqjn chien tztzicujcatoc in novian inacaio itech, yoan in jatlalpa mocujcujloa, mochiancujcujloa.</p>	<p>Hay otras que se llaman chianpapálotl. Son muy pintadas.</p>	<p>CHIAN PAPALOTL</p> <p>It is somewhat similar to the <i>xicalpapalotl</i>, because it is painted as if sprinkled with <i>chia</i>, flecked everywhere on its body; and its wings are painted, painted with a <i>chia</i> design.</p>	<p>Chianpapalotl</p> <p>Es un poco parecida a <i>xicalpapalotl</i>, porque esta pintada, como salpicada de chía por todo el cuerpo, también en sus alas esta pintada, moteada de chía</p>



*Chianpapalotl*⁹¹ (Códice Florentino, libro XI, fol. 100v)

⁹¹ Mariposa-chía o manchada; computa por *chia* “cierta semilla de que sacan azeite” (Molina, 2008: 19r) o *chiahua* “mancharse alguna cosa” (Molina, 2008: 19r). Algunas especies de la familia Hesperidae presentan un patrón decorativo en sus alas como granos de arena como las *Pyrgus*, *Celotes*, *Systacea* (Roberto de la Maza, comunicación personal).

Nahuatl	Sahagún	Dibble & Anderson	Traducción
<p>TEXOPAPALOTL</p> <p>cequj vei, cequj tepitoton, acan cenqujzquj: itech qujça in jtoca textotli. amo tel vel textotic, çan achi iztaleoac, çan pineoac, çan camaoac: injc xoxotic, çan texopoiaoac: texopoiaoac, texocamjlivi.</p>	<p>Hay otras que se llaman texopapálotl. Son açules claras</p>	<p>TEXOPAPALOTL</p> <p>Some are large, some tiny; they are not uniform. Its name comes from <i>textotli</i> [light blue]. But it is not really a blue; it is just so rather pale, just so pallid, just so yellow as to be livid. It is just a light blue hue. It takes on a light blue hue; it becomes blue-brown</p>	<p>Texopapalotl</p> <p>Algunas grandes, algunas pequeñas, en ningún lugar entero (es irregular); su nombre proviene de <i>textotli</i> (azul), pero no es muy azul, sólo un poco descolorida, palida, amarilla oscuro, es tan verde como azul marrón, se vuelve café azul oscuro</p>



*Texopapalotl*⁹² (Códice Florentino, libro XI, fol. 101r)

⁹² Mariposa-azul, compuesta por mariposa *papalotl* y *textotli* “color azul” (Molina, 2008: 112v). Posiblemente corresponde a la especie *Morpho helenor montezuma*, si es de gran tamaño, en el caso de las medianas podría tratarse de especies como *Prepona*, *Archaeoprepona* y *Memphis* de la familia *Charaxinae* y si se trata de mariposas pequeñas podrían corresponder a la familia *Lycaenidae* (Roberto de la Maza, comunicación personal).

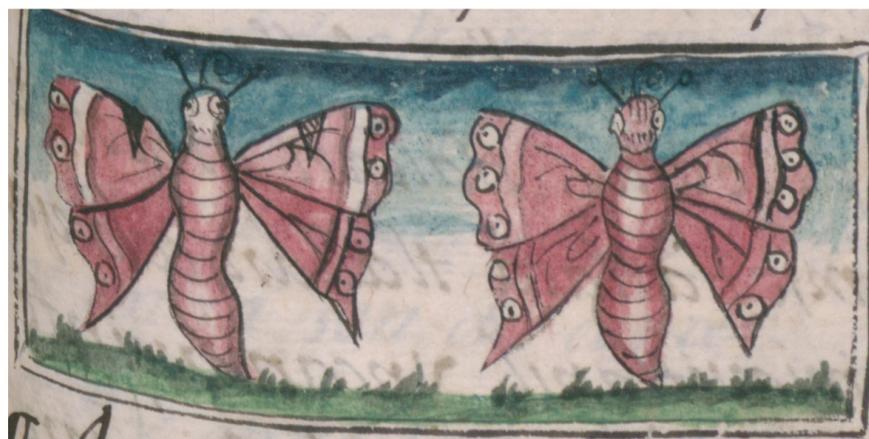
Nahuatl	Sahagún	Dibble & Anderson	Traducción
<p>XOCHIPAPALOTL</p> <p>cequj vei, cequj tepiton, mjec tlamantli tlapalli itech ca injc cujcujltic: vel xochitic, vellamomoxoltic: auh vel moxtic, vel maviztic, tlamomoxolti, moxti, xochiti</p>	<p>Hay otras que se llaman xochipapálotl. Son muy pintadas, a las mil maravillas.</p>	<p>XOCHIPAPALOTL</p> <p>Some are large, some small. Many kinds of colors are on them, so that they are varicolored, much like flowers, of very intricate design, and truly sought after, truly wonderful. They are of intricate design, sought after, flower-like.</p>	<p>Xochipapalotl</p> <p>Algunas grandes, algunas pequeñas, pintada de múltiples colores y diseños, muy florida y bien intrincado su diseño, es muy compleja y maravillosa, posee diseños intrincados y ornamentos recargados, floreadas</p>



*Xochipapalotl*⁹³ (Códice Florentino, libro XI, fol.101r)

⁹³ Mariposa florida; palabra compuesta por el sustantivo *xochitl* “flor” y *papalotl* “mariposa”. La descripción de estas mariposas puede corresponder a varias especies como *Agrias*, *Heliconius*, *Catonephele*, *Epiphile*, *Junonia*, variando por su tamaño (Roberto de la Maza, comunicación personal).

Nahuatl	Sahagún	Dibble & Anderson	Traducción
<p>VAPPAPALOTL</p> <p>çan qualton, chichiltic injc cujcujltic, yiatlapal: no qualnezquj, no mavizticapil. No itoca vappapalotl: in jamatlapal vauhtli, in manoço iqujlló: in jquac ie chicaoa, in ie icuci vauhtli iiatlapal: iquac motocaiotia vappalotl, ipapa ixcoçavia anoço chichilivi</p>	<p>Hay otras mariposas que se llaman uappapálotl. Son coloradas y pintadas, muy hermosas.</p>	<p>UAPPAPALOTL</p> <p>It is of average size; its wings are painted chili-red. It is also beautiful, also wonderful. Amaranth leaves or foliage are also called <i>uappapalotl</i> when the amaranth leaves already become mature, ripe. Then they are named <i>uappapalotl</i>, because they become yellow or chili-red.</p>	<p>Huappapalotl</p> <p>Son de buen tamaño (mediano), sus alas están pintadas de rojo, también es hermosa, también maravillosa; también se le nombra <i>huappapalotl</i> a las hojas de amaranto y a su follaje, cuando ya está maduro, cuando ya están cocidas las hojas del amaranto, entonces se le nombra <i>huappapalotl</i>, porque amarillece y también enrojece</p>



*Vappapalotl*⁹⁴ (Códice Florentino, libro XI, fol.101r)

⁹⁴ Mariposa-amaranto “bledos” (Molina, 2008:155r): compuesta por *huauhtli* “amaranto o alegría” y *papalotl* “mariposa”. Debido al patrón mimético de sus alas negro-rojo podría tratarse de algunas *Parides*, o *Mimoides* de la familia Papilionidae, a la especie *Archonias* de las Pieridae y *Biblis* de la familia Nymphalidae o algunas especies de la familia Danaus, entre muchas otras (Roberto de la Maza, comunicación personal).

Nahuatl	Sahagún	Dibble & Anderson	Traducción
<p>AVATECOLOTL</p> <p>ocujli, achiuhquj in paçotl, tomio, tomjochamaoac. Auh inin itomjo tequanj, tetoneuh, iuhqujn tletl. In cequj aoateculotl: capultitech in muchioa, cequj xocotitech, cequj çacatla: auh amo ça quexqujch in tlacati, ça nel yio iquac in xopan. Auh in omacique: njman chipichavi, coçavia: auh njma tzontetezcati, njma papaloti: in tequjxqujçacatla muchioa qualo oc cenca iquac in ie mochipichaquja, oc cenca iequene iquac in tzontetezcatl mochioa: ca velic, ca haviac.</p>	<p>Hay otros brugos que llaman auatecólol. También se crían en los árboles. Unos son negros, otros rosos. Son muy bellosos, y los pelos que tienen pican. Las picaduras doelen como picadura de alacrán. También se buelven mariposas.</p>	<p>AUATECOLOTL</p> <p>It is a worm something like the <i>parotl</i>. It is fuzzy; it has coarse fuzz. And the fuzz of this one is stinging; it torments one like fire. Some of the <i>auatecolotl</i> occur on cherry trees, some on fruit, some on the grass; and many breed, but only when it is summer. And when mature, then they form cocoons, they turn yellow; then they become pupas; then they become butterflies. They occur in the salt grass. They are eaten, especially when they already enter the cocoon, especially furthermore when they become pupas. They are savory, good to the taste.</p>	<p>Ahuatecolotl</p> <p>Gusano parecido al <i>pazotl</i>, peludo, sus vellos son gruesos, su pelo es <i>tecuaní</i> (devorador de hombres), atormenta como el fuego. Algunos <i>ahuatecolotl</i> se dan cerca del <i>capulín</i>, algunos entre la fruta, algunos en el zacate. No sólo nacen unos cuantos, pero sólo cuando es primavera, después de madurar se hacen capullo, amarillece, entonces se vuelve crisálida y luego se vuelve mariposa; se hacen en el zacate salitroso⁹⁵, muchos son comidos cuando se hacen capullo, cuando finalmente se hacen crisálida, son sabrosos y olorosos</p>



*Avatecolotl*⁹⁶ (Códice Florentino, libro XI, fol. 103r-103v)

⁹⁵ *Tequixquitl* o tequesquite, “salitre” (Molina, 2008: 105v) y *zacatl* hierba o “paja” (Molina, 2008: 13v).

⁹⁶ Palabra compuesta por los sustantivos *ahuatl* “gusano lanudo” (Molina, 2008: 67v) y *tecolotl* “búho” (Molina, 2008: 93r). Algunas de las especies que tienen larvas con espinas irritantes como *Podia* y otros generos de Megalopygidae, o a la especie *Automeris automerella* identificados como *temahuani* (Roberto de la Maza, comunicación personal).

Nahuatl	Sahagún	Dibble & Anderson	Traducción
<p>ICPITL</p> <p>Injc vntlamantli icpiti: papalotontli, no itzintlan in ca itlanexton. Injc etlamantli icpiti ocujlton no itzintlan ca in jtlanex. Injc nauhtlamantli azcatl: azcapapalotl, çan no itzintla in ca itleton: tlanextli, tlanextianj, xoxotla</p>	<p>Otras luciérnagas hay que son como mariposas y tienen en la cola luz. Hay unos gusanos que también tienen luz en la cola y relucen de noche. Otras luciérnagas hay que llaman azcapapálotl. También tienen en la cola lumbre. Otras luciérnagas hay que llaman cópiti. Tienen alas. A trechos cubren la lumbre y a trechos la descubren. Todas éstas andan de noche y relumbran volando, eceto los gusanos que no voelan.</p>	<p>ICPITL</p> <p>A second kind of <i>icpiti</i> is [like] a small butterfly; its small light is also on its tail. A third kind of <i>icpiti</i> is a small worm; its light is also on its tail. A fourth kind is an ant, a butterfly-ant. Likewise its little fire is on its tail. It is a light, a lighting; it glows.</p>	<p>Icpiti</p> <p>El segundo tipo de luciérnaga es una mariposilla, también en su cola se encuentra su lucecilla. El tercer tipo de luciérnaga es un gusanillo que en su cola se encuentra su luz. El cuarto es una hormiga: <i>azcapapalotl</i>,⁹⁷ también en su cola hay un pequeño fuego, brilla, es luz, resplandece</p>



*Icpiti*⁹⁸ (Códice Florentino, libro XI, fol.107r)

⁹⁷ Mariposa-hormiga; compuesta por *azcatl* “hormiga” (Molina, 2008: 9v) y *papalotl* “mariposa”

⁹⁸ Luciérnaga; se utiliza la palabra *papalotl* para describir a las luciérnagas.

Nahuatl	Sahagún	Dibble & Anderson	Traducción
<p>PAPALOMJCHI</p> <p>vei apan chane, ca çan ie mjchi: auh injc ca, injc tlachioalli: vel iuhq'n papalotl, patlachtic, iacatzone: in juhquj papalotl, amatlapale; in jatlapal vel iuhq'n papalotl yiatlapal: in atl yitic ic nemj, iuhqujn patlanj, çolonj</p>	<p>Hay otro pez en la mar que se llama papalomichi, que quiere dezir "pez como mariposa", porque es de la hechura de mariposa.</p>	<p>PAPALOMICHIN</p> <p>It is a sea-dweller; for this same is a fish. But it is so, it is formed so as to be just like a butterfly – flat, with antennae. Like a butterfly, it has wings; its fins are like butterfly wings. It lives within the wáter; it seems to fly, to dart.</p>	<p>Papalomichin</p> <p>Habita en el mar, es sólo un pez; pero es como es, su forma es como la mariposa, ancho, tiene antenas como si fuera mariposa, posee aletas anchas, sus aletas se parecen a las alas de la mariposa. Vive dentro del agua como si volara, zumba</p>



*Papalomichin*⁹⁹ y *ocelomichin* (Códice Florentino, libro XI, fol.62v)

⁹⁹ Pez-mariposa; palabra compuesta por *michin* "pescado" (Molina, 2008: 56r) y *papalotl* "mariposa".

BIBLIOGRAFÍA

- Alcántara Rojas, Berenice. "Miquizpan. El momento del parto, un momento de muerte. Practicas alrededor del embarazo y parto entre nahuas y mayas del posclásico", *Estudios Mesoamericanos* núm. 2, México: UNAM, 2000 pp.37-48.
- "Of Feathers and Songs: birds of rich plumage in nahua Cantares", *Images take flight feathers art in México and Europe 1400-1700*. (ed.) Russo Alessandra, Wolf Gerherd y Fane Diane. Trento: Hirmer Publishers, 2015, pp. 145-155.
- Alcina Franch, José. "Lenguaje metafórico e iconografía en el arte mexicana" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, num.66. México: UNAM, 1995 pp.7-44.
- , "Adjetivos iconográficos en el arte mexicana". *Caravelle* vol.76 n.1 Madrid: 2001 pp.47-58.
- Álvarez, Carlos. "Las esculturas de Teotenango", *Estudios de Cultura Nahuatl*, num.16. México: UNAM, 1983 pp.233-264.
- "Anales de Cuauhtitlan", *Códice Chimalpopoca*. (trad.) Primo Feliciano Velázquez. México: UNAM, 1975 [1945] pp.3-118.
- Aristóteles. *Historia de los Animales*. (ed.) José Vera Donado. Madrid: Ediciones Akal, 1990 [343 a.C.].
- Bachelard, Gastón. *Psicoanálisis del fuego*. Buenos Aires: Schapire editor, 1973.
- Berlo, Janet Catherine. *Teotihuacan art abroad: a study of metropolitan style and provincial transformation in incensario workshops*. Michigan: Microfilms, 1984.
- , *Art ideology and the city of Teotihuacan*. Washington DC: Dumberton Oaks Research Library and Collection, 1988.
- Beuchot, Mauricio. *Hermenéutica analógica y del umbral*. Salamanca: Editorial San Esteban, 2003.
- , *Ordo Analogiae: interpretación y construcción del mundo*. México: UNAM, 2012.
- , *Paradigmas de hermenéutica e iconicidad*. México: UNAM, 2015.
- , *Hermenéutica y Símbolo*. México: UNAM, 2017.
- Beutelspacher, Carlos. *La mariposa entre los antiguos mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Beyer, Hermann. "La mariposa en el simbolismo azteca", *El México Antiguo*, t. X. México: Sociedad Alemana Mexicanista, 1965, pp. 465-470.
- , "Tamoanchan, el paraíso de los antiguos mexicanos", *El México antiguo*, t.X. México: Sociedad Alemana Mexicanista, 1965, pp.39-44.
- , "Un jeroglífico onomástico del Códice de Humboldt", *El México Antiguo*, t.X. México: Sociedad Alemana Mexicanista, 1965, pp.495-505.
- Bierhorst, John. *History and Mythology of the Aztecs. The Codex Chimalpopoca*. Tucson: University of Arizona press, 1992.
- , *Cantares Mexicanos: songs of the aztecs*. California: Standford University Press, 1985.

- Briffault, Robert. *Las Madres, La mujer desde el matriarcado hasta la sociedad moderna*. Buenos Aires: Siglo XX, 1974.
- Campbell, Joseph. *Diosas, Misterios de lo divino femenino*. (trad.) Cristina Serna. Barcelona: Atalanta, 2017.
- *Cantares Mexicanos*. (ed.) Miguel León Portilla. México: UNAM, 2011.
- Caso, Alfonso. *El México Antiguo. Calendarios, códices y manuscritos antiguos (Zapotecas y Mixtecas)*, vol. II. México: El Colegio Nacional, 2007.
- Castillo Farreras, Víctor. *Los conceptos nahuas en su formación social*. México: UNAM, 2010.
- Chacón Gamboa, Isidro Adolfo. *Mariposas de Costa Rica*. Costa Rica: Editorial INBIO (Instituto Nacional de Biodiversidad), 2007.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. (trad.) Manuel Silvar, Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986, [2018].
- Chimalpahin, Domingo Francisco Q. *Las ocho relaciones y el memorial de Culhuacan*. (trad.) Rafael Tena. México: CONACULTA, 2003 [1606-1631].
- *Códice Becker I/II*. Edición facsimilar. Graz, 1961.
[disponible en: <http://www.famsi.org/research/graz/becker/index.html>]
- *Códice Borbonicus*. Edición facsimilar. Graz, 1974.
[disponible en: <http://www.famsi.org/research/graz/borbonicus/index.html>]
- *Códice Borgia*. (ed.) Eduard Seler. México: FCE, 1972 [1904].
[disponible en: <http://www.famsi.org/research/graz/borgia/index.html>]
- *Códice Cospi*. Edición facsimilar. Graz, 1968.
[disponible en: <http://www.famsi.org/research/graz/cospi/index.html>]
- *Códice Fejérváry-Mayer*. Edición facsimilar. Graz, 1971.
[disponible en: http://www.famsi.org/research/graz/fejervary_mayer/index.html]
- *Códice Florentino*. El manuscrito 218-220 de la colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana. (ed. facs.) 3 vols. [1577].
[disponible en: Biblioteca Digital Mundial: <https://www.wdl.org/es/item/10096/#q=codice+florentino>]
- *Códice Laud*. Edición facsimilar. Graz, 1966.
[disponible en: <http://www.famsi.org/research/graz/laud/index.html>]
- *Códice Magliabechiano*. Edición facsimilar. Graz, 1970.
[disponible en: <http://www.famsi.org/research/graz/magliabechiano/index.html>]
- *Códice Mendocino o colección de Mendoza*. (ed.) Francisco del Paso y Troncoso. México: Museo Nacional de Arqueología Historia y Etnografía, Talleres gráficos, 1925.
- *Codex Telleriano-Remensis*. Edición facsimilar. Loubat, 1901.
[disponible en: <http://www.famsi.org/research/loubat/Telleriano-Remensis/thumbs0.html>]
- *Códice Tonalamatl de Aubin*. Edición facsimilar. Loubat, 1901.
[disponible en: <http://www.famsi.org/research/loubat/Tonalamatl/thumbs0.html>]

- *Códice Tudela*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1980.
- *Códice Vaticano A 3736*. Edición facsimilar. Graz, 1979.
[disponible en: <http://www.famsi.org/research/loubat/Vaticanus%203738/thumbs0.html>]
- *Códice Vaticano B 3773*. Edición facsimilar. Graz, 1972.
[disponible en: <http://www.famsi.org/research/loubat/Vaticanus%203773/thumbs0.html>]
- *Códice Vindobonensis*. Edición facsimilar. Graz, 1974.
[disponible en: <http://www.famsi.org/research/graz/vindobonensis/index.html>]
- *Códice Zouche-Nuttall*. Edición facsimilar. Graz, 1987.
[disponible en: http://www.famsi.org/research/graz/zouche_nuttall/index.html]
- Davies, Nigel. "Aztec Origins", *Smoke and Mist mesoamerican studies in Memory of Thelma D. Sullivan. Barcelona: International Series 402 part II*, 1988, pp. 659-665.
- De la Maza E., Roberto y Javier de la Maza E. *Mariposas de Chiapas*. México: Espejo de Obsidiana, 1993.
- De la Maza E. Roberto y Martha Ilia Nájera Coronado. "Identificación del glifo "Ojo Estrella" de los códices mixtecas, con el género *Automeris*, especialmente *Automeris meztli*", *Revista de la Sociedad Mexicana de Lepidopterología*, vol. II, núm. 2. México: Sociedad Mexicana de Lepidopterología, 2015 pp. 14-18.
- , "Las mariposas en la cultura mexicana", (manuscrito proporcionado por los autores), s/f, 54 págs.
- Dehouve, Daniele. *El imaginario de los números entre los antiguos mexicanos*. (trad.) Jean Hennequin Mercier. Mexico: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), 2014.
- Díaz, Ana. "La pirámide, la falda y una jicarita llena de maíz tostado, una crítica a la teoría de los niveles del cielo mesoamericanos". *Cielos e Inframundos, una revisión de las cosmologías mesoamericanas*, (Coord. Ana Díaz), México: UNAM, 2015, pp. 65 – 107.
- Dibble, Charles y Arthur J.O. Anderson. *Florentine Codex. General History of the things of New Spain by Fray Bernardino de Sahagun*. (13 vols.) Santa Fe, Nuevo Mexico: The school of American Research and the University of Utah, 1963.
- Durán, Fray Diego. *Historia de las Indias de Nueva-España y Islas de Tierra Firme*. (tomo I) Impresa por Jose F. Ramirez. México: imprenta de J.M. Andrade y F. Escalante, 1867.
- , *Historia de las Indias de Nueva-España y Islas de Tierra Firme*. (tomo II) México: Imprenta de Ignacio Escalante, 1880.
- Dumezil, Georges. *El Destino del Guerrero: aspectos míticos de la función guerrera entre los indoeuropeos*. México: Siglo XXI, 2008.
- Echeverría Garcia, Jaime. "Entre la fertilidad agrícola y la generación humana: el rol fecundante del mono entre los antiguos nahuas", *Estudios de Cultura Nahuatl* n.50. Mexico: UNAM, 2015, pp.207-259.

- Eliade, Mircea. *Mefistófeles y el Andrógino*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- , *Imágenes y Símbolos*. Madrid: Taurus, 1979.
- , *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- Félix-Baez, Jorge. *Los oficios de las Diosas: Dialéctica de la religiosidad popular en los grupos indios de México*. (pról. Johanna Broda) Xalapa: Universidad Veracruzana, 2000.
- Feria Pérez, Carlos. "Trabajo de Campo: la celebración del día de muertos y su relación con la migración de las mariposas en Santa Cruz Nundaco" en *Estudios Mesoamericanos*, vol.11. México: UNAM, 2011 pp. 93-94.
- Ford, Edmund Brisco. *Butterflies*. London: Collins, 1977.
- Franco, José Luis. "Representaciones de Mariposas en Mesoamérica", *El México Antiguo*, vol.9. México: Sociedad Alemana Mexicanista 1959, pp.195-244.
- Galinier, Jacques. *La mitad del mundo: cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. Mexico: UNAM, 2018.
- Garibay K. Ángel María. *Teogonía e historia de los antiguos mexicanos; tres opúsculos del siglo XVI*. México: Porrúa, 1985.
- Garza, Mercedes de la. "¿cómo abordar el estudio de las religiones mesoamericanas?", memoria del coloquio *La historia hoy*, México: UNAM, 1993, pp. 113-121.
- Gil Fernández, Luis. *Nombres de insectos en griego antiguo*. Madrid: Instituto Antonio de Nebrija, 1959.
- Gimbutas, Marija. *The Language of the Goddess*. (pról. Joseph Campbell). London: Thames & Hudson, 1989.
- Girard, Raphael. *Historia de las Civilizaciones Antiguas de América*, 3 tomos, México/España: Hyspamérica Ediciones/Editores Mexicanos Unidos, 1978.
- Girard, René. *La Violencia y Lo Sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1983.
- González Torres, Yolotl (coord.). *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*. México: Plaza y Valdés Editores, 2001.
- , *Religiones Comparadas en Mesoamérica y Asia*. Veracruz: Editorial del Gobierno del estado de Veracruz, 2009.
- Graulich, Michel. "Las peregrinaciones aztecas y el ciclo de Mixcoatl", *Estudios de Cultura Nahuatl*, vol. 11. México: UNAM, 1974, pp.311-354.
- , *Mitos y rituales del México antiguo*. Madrid: Ediciones Istmo, 1990.
- , "Las brujas de las peregrinaciones aztecas", *Estudios de Cultura Nahuatl*, vol. 22. México: UNAM, 1992, pp.87-98.
- , *Myths of ancient Mexico*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1997.
- , *Ritos Aztecas, Las fiestas de las Veintenas*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1999.

- Graulich, Michel y Guilhem Olivier. "¿Deidades Insaciables? La comida de los dioses en el México antiguo", *Estudios de Cultura Nahuatl*, n.35. México: UNAM, 2004, pp. 121-155.
- Hill, Jane. "The Flower World of Old Uto-Aztecan", *Journal of Anthropological Research*, no.48, 1992, pp. 117-144.
- Hill Boone, Elizabeth. *Ciclos de tiempo y significado en los libros mexicanos del destino*. México: FCE, 2016.
- , "La Casa Del Águila", *Cueva Ciudad y Nido de Águila una travesía por el mapa de Cuauhtinchan. núm. 2*. Alburquerque: University of New México Press, 2010, pp. 27-47.
- Hernández, Francisco. *Cuatro libros de la naturaleza y virtudes medicinales de las plantas y animales de la Nueva España. extracto de las obras del Dr. Francisco Hernández*. Morelia: Imp. y Lit. en la Escuela de Artes á cargo de José Rosario Bravo, 1883.
- Heyden, Doris. "La diosa madre Itzpapalotl", *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, segunda época, no. 11, oct-dic*. México: INAH, 1974 pp. 3-14.
- , *Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico*. México: UNAM, 1983.
- Heyden, Doris y Carolyn Baus Czitrom. "Los Insectos en el Arte Prehispánico", *Artes de México*, n.11 México, 1991, pp. 24-37.
- "Histoire du Mechique", *Mitos e Historias de los Antiguos Nahuas* (ed.) Rafael Tena. México: CONACULTA, 2011, pp.123-166.
- "Historia de los Mexicanos por sus pinturas", *Mitos e Historias de los Antiguos Nahuas* (ed.) Rafael Tena. México: CONACULTA, 2011, pp.23-111.
- Hoffman, Carlos. "Las mariposas entre los antiguos mexicanos", *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, t. VII, cuarta época. México: Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1931 pp.422-425.
- Hogue, Charles L. "Cultural Entomology", *Annual Review of Entomology*, vol. 32, Los Angeles: Annual Reviews Inc. 1987, pp.181-199.
- Holland, W. J. *The Moth Book*. New York: Doubleday, Page & Company, 1905.
- Ixtlilxochitl, Fernando de Alva. *Obras Históricas*. (ed.) Alfredo Chavero. México: Editora Nacional, 1965.
- , *Obras Históricas*, (ed.) Edmundo O'Gorman, 2 tomos. México: UNAM, 1985.
- Jansen, Maarten, Ferdinand Anders y Luis Reyes García. *El libro del Ciuacoatl. Homenaje para el año del Fuego Nuevo: libro explicativo del llamado códice Borbónico*. México: FCE, 1991.
- , *Origen e historia de los reyes mixtecos: libro explicativo al llamado códice Vindobononensis*. México: FCE, 1992.
- , *Los Templos del Cielo y de la Oscuridad, oráculos y liturgia: libro explicativo del llamado códice Borgia*. México: FCE, 1993.
- , *Manual del adivino: libro explicativo del llamado códice Vaticano B 3773*. México: FCE, 1993.

- Jansen, Maarten y Gabina Aurora Pérez Jiménez. *Voces del Dzaha Dzavui (mixteco clásico) Análisis y conversión del Vocabulario de Fray Francisco de Alvarado [1593]*. México: CSEIIO (Colegio Superior para la Educación Integral Intercultural de Oaxaca), 2009.
- Jiménez García, Esperanza Elizabeth. *Catálogo Escultórico-Iconográfico de Tula, Hidalgo: sus imágenes en piedra*. FAMSI, 2008.
- Kendall, Jonathan. "The thirteen volátiles representation", *Estudios de Cultura Nahuatl*, vol.22. México: UNAM, 1992 pp.100-131.
- Klein, Cecelia F. "Fighting with femininity, gender and war in Aztec México", *Estudios de Cultura Nahuatl*, vol. 24. México: UNAM, 1994 pp.219-253.
- , "The devil and the skirt: an iconographic inquiry into the prehispanic nature of the tzitzimime", *Estudios de Cultura Nahuatl*, n.31. México: UNAM, 2000 pp.17-62
- Köhler, Ulrich. "Los llamados Señores de la Noche, según las fuentes originales", *Códices y Documentos sobre México*. Tercer Simposio Internacional. México: INAH, 2000, pp. 507-522.
- Krickeberg, Walter. *Las Antiguas Culturas Mexicanas*. México: Fondo de Cultura, 1961.
- , *Mitos y Leyendas de los Aztecas, Incas, Mayas y Muiscas*. México: Fondo Cultural, 1980.
- "La Leyenda de los Soles", *Códice Chimalpopoca*. (trad.) Primo Feliciano Velázquez. México: UNAM, 1975 [1945] pp.119-128.
- , *Mitos e Historias de los Antiguos Nahuas* (ed.) Rafael Tena. México: CONACULTA, 2011, pp.173-206.
- León Portilla, Miguel. *Siete ensayos sobre cultura nahuatl*. México: UNAM, 1958.
- , "Significados del corazón en el México prehispánico", *Estudios de Cultura Nahuatl*, vol. 35. México: UNAM, 2004 pp.251-260.
- , *Cantares Mexicanos*. México: UNAM, 2011.
- Lévy-Strauss, Claude. *Mitológicas: lo crudo y lo cocido*. México: FCE, 2015.
- Limón Olvera, Silvia. *El fuego sagrado: simbolismo y ritualidad entre los nahuas*. México: UNAM, 2001.
- Limón Olvera, Silvia y Clementina Battcock. "Aves solares: el águila, el colibrí y el Zopilote". *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes* (ed.) López Austin y Luis Millones. México: UNAM, 2013, pp.127-185.
- López Austin, Alfredo. "Términos del Nahuallatolli", *Historia Mexicana*, vol. XVII, n.1, julio-sept. México: El Colegio de México, 1967 p.1-36.
- , *Los mitos del Tlacuache*. México: Alianza, 1990.
- , *Tamoanchan y Tlalocan*. México: FCE, 1994.
- , *Textos de medicina náhuatl*. México: UNAM, 2000.
- , *Cuerpo humano e ideología*. México: UNAM, 2004.
- , *Las razones del mito*. México: Ediciones Era, 2016.

- López Austin, Alfredo y Luis Millones. *Los mitos y sus tiempos*. México: Ediciones Era, 2015.
- López de Gómara, Francisco. *Historia de la Conquista de México*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007 [1552].
- Lopez Luján, Leonardo, Saburo Sugiyama y Hector Neff. "The 9-Xi Vase: a classic thin orange vessel found at Tenochtitlan", *Mesoamerica's Classic Heritage: from Teotihuacan to the Aztecs* (eds.) David Carrasco, L. Jones y S. Sessions. Niwot: University Press of Colorado, 2000, pp.219-249.
- Macazaga Ordoño, Cesar. *Diccionario de Indumentaria náhuatl*. México: Editorial Innovación, 1983.
- Maimónides. *Guía de perplejos*. Madrid: Trotta, 2015 [1190].
- Mauss, Marcel y Henri Hubert. *El Sacrificio: magia, mito y razón*. (trad.) Ricardo Abduca. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010 [1898].
- Mendieta, Fray Gerónimo de. *Historia eclesiástica Indiana*. (ed.) Joaquín García Izcabalceca. Mexico: Antigua Librería Portal de Agustinos no.3, 1870.
- Merrill, William L. *Almas Rarámuris*. (trad.) Guillermo Palma, Lourdes Alverdi. México: Instituto Nacional Indigenista, 1992.
- Mikulska, Katarzyna. *El lenguaje enmascarado: un acercamiento a las representaciones gráficas de deidades nahuas*. México: UNAM, 2008.
- , "¿Cuchillos de Sacrificio? El papel del contexto en la expresión pictórica mesoamericana". *Itinerarios*, Vol. 12, 2010.
- , *Tejiendo destinos: un acercamiento al sistema de comunicación gráfica en los códices adivinatorios*. Varsovia: Universidad de Varsovia; Zinacantepec: El Colegio Mexiquense, 2015.
- Molina, Fray Alonso. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*. México: Porrúa, 2008 [1571].
- Montes de Oca, Vega Mercedes. *Los difrasismos en el Nahuatl de los siglos XVI y XVII*, México: UNAM, 2013.
- Mosher, Edna. "The classification of the pupae of the saturniidae", *Annals of the Entomological Society of America* vol. IX. Columbus: The Entomological Society of America, 1916 pp.136-158.
- Muñoz Camargo, Diego. *Historia de Tlaxcala. Manuscrito 210 de la Biblioteca Nacional de París*. (ed.) Luis Reyes García y Javier Lira Toledo. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala/ CIESAS, 2013 [1591].
- Nabokov, Vladimir. *Speak, Memory*. New York: G.P.Putnam's sons. (trad.) Alexander Pushkin. 1966.
- Nájera Coronado, Martha Iliá. *El don de la sangre en el equilibrio cósmico. El sacrificio y el autosacrificio entre los antiguos mayas*. México: UNAM, 1987.
- Neurath, Johannes. "El sacrificio de un cuchillo de sacrificio", *Revista de Antropología*, n.59 (1). México: INAH, 2016 pp.73-107.

- Neumann, Erich. *La Gran Madre: una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Madrid: Trotta, 2009.
- , *Art and the creative unconscious*. (trad.) Ralph Manheim. New York: Bollingen Foundation, 1959.
- Nicholson, Henry B. "Major sculpture in Prehispanic Central Mexico", *Handbook of middle American Indians* (ed.) Robert Wauchope, vol.10. Austin: University of Texas Press, 1971, pp.92-135.
- , "Religion in Prehispanic Central Mexico", *Handbook of Middle American Indians* (ed.) Robert Wauchope, vol.10. Austin: University of Texas Press, 1971, pp. 395 – 446.
- , *Origins of religious arte and iconography in preclasssic Mesoamerica*. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, 1976, pp.157-173.
- Nowotny, Karl Anton. *Tlacuilolli: style and contents of the Mexican pictorial manuscripts with a catalog of the Borgia group*. (trad.) George A. Everet and Edward B. Sisson, (pról.) Ferdinand Anders. USA: University of Oklahoma Press, Norman, 2005.
- Ojeda Díaz, María de los Ángeles. *Estudio iconográfico de un monumento mexicana dedicado a Itzpapalotl*. México: INAH, 1986.
- Ojeda Díaz, María de los Ángeles y Cecilia Rossell. *Las mujeres y sus diosas en los códices prehispánicos de Oaxaca*. México: Centro de Investigaciones y Estudios superiores en Antropología Social (CIESAS), 2003.
- Olivier, Guilhem. *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*. Mexico: FCE, 2018.
- , *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica: tras las huellas de Mixcoatl, "serpiente de nube"*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- , "¿Dios del maíz o dios del hielo? ¿Señor del pecado o señor de la justicia punitiva? Esbozo sobre la identidad de Itztlacoliuhqui, deidad del México prehispánico", *Códices y Documentos sobre México, Tercer Simposio Internacional*. (coord.) Constanza Vega Sosa. México: INAH, 2000, pp. 335-353.
- , "Las alas de la Tierra: reflexiones sobre algunas representaciones de Itzpapalotl, "mariposa de obsidiana", diosa del México antiguo", *Le Mexique Prehispanique et colonial. Hommages a Jacqueline de Durand-Forest*. Paris: L'Hartmattan, 2004, pp. 95-116.
- , "Tlantepuzilama.las peligrosas andanzas de una deidad con dientes de cobre en Mesoamérica", *Estudios de Cultura Nahuatl*, vol. 36. México: UNAM, 2005 pp.245-271.
- , "El simbolismo de las espinas y el zacate en el México central posclásico", *Arqueología e Historia del Centro de México. Homenaje a Eduardo Matos Moctezuma* (coords.) Leonardo López Luján, David Carrasco y Lourdes Cué. México: INAH, 2006, pp.407- 424.
- , "The Sacred Bundles and the Coronation of the Aztec King in Mexico-Tenochtitlan", *Sacred Bundles: ritual acts of wrapping and binding in Mesoamerica* (ed.) Julia Guernsey y Kent Reilly III. North Carolina: Boundary End Archaeology Research Center, 2006, pp.199-225.
- , "Relics, Divination, and Regeneration: The Symbolism of Ashes in Mesamerica", *Smoke, Flames, and the Human Body in Mesoamerican Ritual Practice*. (ed.) Vera Tiesler and Andrew Scherer. Washington: Dumbarton Oaks, 2018, pp.347-378.

- Packard, Alpheus S. "The Colossal Silk-worm moths of the Genera *Attacus* and *Rothschildia*", *Entomological News and proceedings of the Entomological Section of the Academy of Natural Sciences of Philadelphia* (eds.) Henry Skinner y Philip Calvert, vol. XV. Logan Square: Entomological Rooms of the Academy of Natural Sciences, 1903, pp. 4-6.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- , *El Significado en las Artes Visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- Pastrana Cruz, Alejandro. *La distribución de la Obsidiana de la Triple Alianza en la Cuenca de México*. México: INAH, 2007.
- Peñafiel, Antonio. *Indumentaria antigua mexicana. Armas, vestidos guerreros y civiles de los antiguos mexicanos*. México: Porrúa, 2015.
- Plinio II. *Historia Natvral de Cayo Plinio Segvndo. Tradvcida por el licenciado Geronimo de Hverta; Medico y Familiar del Santo Oficio de la Inqvisicion*. Madrid: Luis Sanchez Impresor del Rey, 1624 [74 d.C].
[obra digitalizada disponible en: <https://archive.org/details/historianatural00segogoog/page/n2>]
- Preuss, Konrad Theodor. *Mitos y cuentos nahuas de la Sierra Madre Occidental*. (ed.) Elsa Ziehm. México: Instituto Nacional Indigenista, 1982.
- *Primeros Memoriales*. (trad.) Thelma D. Sullivan (notas de Henry B. Nicholson). Norman: University of Oklahoma Press, 1997.
- "Proceso del Santo Oficio contra Mixcoatl y Papalotl, indios, por hechiceros", en *Procesos de indios idolatras y hechiceros*. Edicion facsimilar. Mexico: AGN, 2002, pp.53-78.
- Raby, Dominique. "Mujer blanca y dolor verde: uso de los colores, del género y de los lazos de parentesco en el tratado de Ruiz de Alarcón", *Estudios de Cultura Nahuatl*, vol. 37. México: UNAM, 2006, pp. 293-315.
- *Relaciones Geográficas del siglo XVI: Antequera*, (ed.) René Acuña, 2 vols. México: UNAM, 1984.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1980.
- Ruiz de Alarcón, Hernando. *Tratado de las supersticiones y costumbres gentilicias que oy viven entre los indios naturales desta Nueva España [1629]*. Anales del Museo Nacional, tomo VI. México: Imprenta del Museo Nacional, 1892, pp.127-223.
- Rutilio Quezada, José y Adriano Rodríguez. "Brote de larvas de *Rothschildia* Orizaba (LEPIDOPTERA:SATURNIDAE) en café, una experiencia en manejo integrado de plagas", *Manejo integrado de plagas*, no.12. Costa Rica: Presentado al 5 Congreso de Manejo Integrado de Plagas AGMIP, 1989, pp. 21-32.
- Sahagún, Fray Bernardino. *Historia general de las cosas de Nueva España*. (ed.) Ángel Ma. Garibay K. México: Porrúa, 1999 [1577].
- , *Ritos Sacerdotes y atavíos de los dioses*. (ed.) Miguel León Portilla. México: UNAM, 1958.
- Ségota, Dúrdica. *Valores plásticos del arte mexica*. México: UNAM, 1995.

- Seler, Eduard. *Comentarios al Códice Borgia*. (trad.) Mariana Frenk, 2 vols. México: FCE, 1980.
- , "Las figures de animals en los codices mexicanos y mayas", (trad.) Salvador Díaz Cíntora, *Boletín Chicomoztoc*, n.4. Mexico: UNAM, 1994, pp.61-101.
- , *Las imágenes de los animales en los manuscritos mexicanos y mayas*. México: Casa Juan Pablós, 2008.
- , *Los cantos religiosos de los antiguos mexicanos*. México: UNAM, 2016.
- Serna, Jacinto de la. *Manual de ministros de indias para el conocimiento de sus idolatrías y extirpación de ellas*. Anales del Museo Nacional, tomo VI, México: Imprenta del Museo Nacional, 1892, pp. 263 - 479.
- Sejourné, Laurette. "El culto de Xochipilli y los braseros teotihuacanos", *El México Antiguo*, vol.9. México: Sociedad Alemana Mexicanista, 1961, pp.111-124.
- , *Pensamiento y religión en el México antiguo*. México: FCE, 1984.
- Sisson, Edward B. "Obsidian Butterfly and Flowery Tree: an effigy vessel from Coxcatlan", *Fanning the Sacred Flame. Mesoamerican studies in honor of H.B. Nicholson*. (ed.) Matthew Boxt y Brian Dervin. Colorado: University Press of Colorado, 2012, pp.309-326.
- Solares, Blanca. *Madre Terrible: la diosa en la religión del México antiguo*. Barcelona: Anthropos, 2007.
- Soustelle, Jacques. *El Arte del México Antiguo*. Barcelona: Editorial Juventud, 1969.
- Spence, Lewis. *The gods of Mexico*. London: Fisher Unwin LTD, 1923.
- Spranz, Bodo. *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia* (trad.) María Martínez Peñaloza. México: FCE, 1993.
- Stone, Stephen E. Foodplants of world Saturniidae. The Lepidopterists' Society Memoir Number 4 (ed. William E. Miller). Colorado: The Lepidopterists' Society, 1991.
- Stresser-Péan, Claude. *De la vestimenta y de los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México*. México: FCE, 2012.
- Stuart, L. C. "Fauna of Middle America". *Handbook of Middle American Indians* (ed. Robert Wauchope) vol.1. Austin: University of Texas Press, 1964, pp.316-363.
- Sullivan, Thelma D. "Pregnancy, childbirth and deification of woman who died in childbirth", *Estudios de Cultura Nahuatl*, vol. 6. México: UNAM, 1966, pp.63-95.
- , "The arms and insignia of the mexica", *Estudios de Cultura Nahuatl*, vol.10. Mexico: UNAM, 1972, pp.155-193.
- Taube, Karl. "Climbing Flower Mountain: Concepts of Resurrection and the Afterlife at Teotihuacan", *Arqueología e historia del centro de México: Homenaje a Eduardo Matos Moctezuma*, (eds.) Leonardo López Luján, David Carrasco, y Lourdes Cué. Mexico: INAH, 2006, pp.153–170.
- , "Pillars of the World: Cosmic trees in ancient way thought", *Del Saber ha hecho su razón de Ser. Homenaje a Alfredo López Austin*. Tomo I, (Coords.) Matos Moctezuma y Angélica Ochoa. México: INAH/UNAM, 2017, pp. 270 – 302.

- Taube, Karl y Mary Miller. *The Gods and the Symbols of Ancient México and the Maya. An illustrated dictionary of Mesoamerican Religion*. London: Thomas and Hudson, 1993.
- Tena, Rafael. *Mitos e Historias de los Antiguos Nahuas*. México: CONACULTA, 2011.
- , *Tres crónicas mexicanas: textos recopilados por Domingo Chimalpahin*. México: CONACULTA/Cien de México, 2012.
- Tezozomoc, Hernando de Alvarado. *La crónica mexicana*. (ed.) Gonzalo Díaz Migoyo y German Vazquez Chamorro. Madrid: Historia 16, 1997 [1598].
- , *Crónica Mexicayotl*. (ed.) Adriana León. México: UNAM, 1975 [1609].
- Thompson, Eric. *Maya Hieroglyphic Writing*. Washington: Carnegie Institution of Washington, 1950.
- Torquemada, Fray Juan. *Los 21 libros rituales y monarquía indiana con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimientos, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la misma tierra distribuidos en tres tomos*. 3 vols. Madrid: Nicolas Rodriguez Franco, 1723.
[obra digitalizada disponible en: <http://www.archive.org/details/primeratercerapa01torq>]
- Turner, Andrew. *Cultures at the Crossroads: Arts, Religion and Interregional Interaction in Central Mex*. Tesis para Doctor de Filosofía de la Antropología. Comité Tutorial: Taube Karl A., Pohl Jonh MD, Ashmore Wendy y Patterson Thomas, marzo 2016.
- Valverde Valdés, María del Carmen y Ojeda Capela, Arcadio. "De cascabeles y mariposas: símbolos Mesoamericanos de muerte y renacimiento", *Del Saber ha hecho su razón de Ser. Homenaje a Alfredo López Austin*. Tomo I, (Coord. Matos Moctezuma y Angélica Ochoa), México: INAH/UNAM, 2017, pp. 349 – 375.
- van Zantwijk, Rudolf. "La entronización de Acamapichtli de Tenochtitlan y las características de su gobierno". *Estudios de Cultura Nahuatl*, vol. 15. México: UNAM, 1982.
- Vidal Herrera, Carlos Alberto. *Itzpapalotl. Mito y Piedra*. México: Tesis de Licenciatura en Arqueología, director de tesis: Luis Manuel Gamboa Cabezas. ENAH, 2016.
- Villiard, Paul. *Moths and how to rear them*. New York: Dover Publications, 1975.
- Von Winning, Hasso. *La Iconografía de Teotihuacán: los dioses y los signos*. México: UNAM, 1987.
- Wiercinski, Andrzej. "Dark and light side of the Aztec Stone Calendar and their symbolical significance", *Contributions in New World Archaeology, n. 1*, Warsaw: Muzeum Historii Polski, 1977 pp. 105-109.
- Yoneda, Keiko. "Glifos y Mensajes en el mapa de Cuauhtinchan núm. 2". *Cueva Ciudad y Nido de Águila una travesía por el mapa de Cuauhtinchan. núm. 2*. Albuquerque: University of New México Press, 2010, pp. 161-203.