



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN HISTORIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

*EL HUÉHUETL Y EL TEPONAZTLI EN LA COSMOVISIÓN NAHUA
DEL SIGLO XVI. ANÁLISIS DE SUS REPRESENTACIONES
ICONOGRÁFICAS EN CÓDICES DEL CENTRO DE MÉXICO.*

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN HISTORIA

PRESENTA:

ALONDRA VIRIDIANA DELGADO REYES

TUTOR:

DR. GUILHEM OLIVIER DURAND

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, SEPTIEMBRE 2023



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.

AGRADECIMIENTOS.

Quiero extender un sincero agradecimiento, en primer lugar, a mis padres por su apoyo incondicional en cada meta que decido emprender. Asimismo, a la UNAM y al Programa de Posgrado en Historia por haberme dado la oportunidad de continuar con mi formación académica.

A mis profesores de los seminarios de la maestría, de quienes aprendí muchísimo, y cuyos conocimientos fueron un gran aporte para mi investigación. Principalmente al Dr. Guilhem Olivier y a la Dra. Elodie Dupey, por sus enriquecedoras clases en el seminario de códices. También al Dr. Patrick Johansson por sus valiosas lecciones en el seminario de lengua y cultura náhuatl, y, finalmente, a la Dra. María Elena Vega, porque sus clases de escritura jeroglífica náhuatl fueron muy importantes para el desarrollo de esta tesis.

A mi tutor, el Dr. Guilhem Olivier (otra vez), por todas sus enseñanzas, y por haber sido un excelente guía durante el proceso de elaboración de este trabajo. Asimismo, a los miembros de mi sínodo: Dr. Gerardo Lara por sus regaños en el seminario y porque siempre me motivó a mejorar: al Dr. Gonzalo Sánchez por brindarme su amistad, y por haber sido tan generoso y compartirme bibliografía y demás materiales que me fueron de gran utilidad; al Dr. Benjamín Muratalla por ser mi inspiración y a quien admiro profundamente, y a la Dra. Silvia Limón Olvera también por su generosidad y por su amabilidad.

A los investigadores, tanto del INAH, como de la UNAM, con quienes tuve el gusto de compartir el proyecto de la exposición de instrumentos musicales, y que me enseñaron tantas cosas y me hicieron reflexionar con cada discusión que tenían: Alejandro Véliz, Adje Both, Luis Antonio Gómez, Gonzalo Sánchez (otra vez), Marina Alonso, Benjamín Muratalla (también otra vez) y, un reconocimiento especial a la Dra. Francisca Zalaquett, por haberme invitado a colaborar en dicho proyecto.

A mis compañeros y amigos del posgrado, principalmente a quienes conocí en el seminario del Dr. Lara y cuyos comentarios y sugerencias me hicieron mejorar: Graciela, Mario, Lilia, Ismael, Wendy, Leidy, y los que me faltaron.

Finalmente, a los alumnos de la clase de arqueomusicología de la ENAH, de quienes he aprendido con cada sesión impartida y me han hecho crecer, tanto personalmente, como profesionalmente, los tengo en un lugar especial en mi corazón.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1. APROXIMACIONES AL ESTUDIO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN UN CONTEXTO CULTURAL.....	14
1.1. Abordajes teóricos.....	14
1.1.1. La antropología de la música.....	15
1.1.2. Casos etnográficos.....	16
1.2.Aspectos generales de la cosmovisión mexicana durante el Posclásico Tardío.....	18
1.2.1 Los opuestos complementarios.....	19
1.2.2. La sustancia de los seres.....	19
1.3.Preámbulo: el <i>huéhuetl</i> y el <i>teponaztli</i> en el contexto de la cultura náhuatl del siglo XVI.....	20
1.3.1 El origen mítico de los instrumentos musicales.....	21
1.3.2 El significado de los instrumentos en lengua náhuatl.....	23
1.3.3 Materialidad del huéhuetl y el teponaztli: ejemplares arqueológicos.....	24
1.3.4.Instrumentos votivos en el Recinto Sagrado de Tenochtitlan.....	31
a) Ofrenda del Templo de Xochipilli de la Calle de las Escalerillas (Estructura H).....	33
b) Ofrenda 78 del Templo Rojo Sur.....	35
1.4.Conclusiones del capítulo.....	39
CAPÍTULO 2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO, PRIMERA PARTE: EL HUÉHUETL Y EL TEPONAZTLI EN EL ÁMBITO RELIGIOSO DE LOS ANTIGUOS NAHUAS. 42	
2.1. Los tambores en los ciclos del tiempo.....	44
2.1.1 El Tonalámatl.....	44
2.1.2. Los rituales de las veintenas.....	50
a) Sonido y danza en las fiestas acuáticas de <i>Etzalcualiztli</i> y <i>Atl Cohualo</i>	51
b) Danza de fertilidad en <i>Xocotl Huetzi</i>	55
c) Cacería y sacrificio en <i>Quecholli</i>	59
2.2. El mundo de la divinidad.....	62
2.2.1. Cantos a Chalchiuhtlicue.....	62
2.2.2. Danzas para los dioses.....	64
2.3. Rituales funerarios.....	70
2.3.1. Los cantos en las exequias de los gobernantes.....	70
2.3.2. El tambor en las exequias de los guerreros.....	74
2.4. Conclusiones del capítulo.....	77
CAPÍTULO 3. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO, SEGUNDA PARTE: EL HUÉHUETL Y EL TEPONAZTLI EN EL CONTEXTO POLÍTICO, ECONÓMICO Y SOCIAL DE LOS MEXICAS.....	80
3.1. Ámbito político.....	81
3.1.1. Los músicos de la casa real.....	81

3.1.2. Tambores de guerra en la entronización de los gobernantes.....	93
a) Moctezuma Xocoyotzin.	94
3.1.3. Sonidos silenciados en la conquista española.....	97
3.2. Esfera económica y social.	103
3.2.1. La música para los pochtecah.....	103
3.2.2. La escritura jeroglífica: el huéhuetl como topónimo.....	105
3.3. Conclusiones del capítulo.....	108
CONSIDERACIONES FINALES.....	110
ANEXO 1. LOS TAMBORES EN EL DISCURSO ICONOGRÁFICO DE LOS CÓDIGES BORGIA, VATICANO B Y LAÚD.	117
1. Representaciones de los tambores en los códices del grupo Borgia (análisis de los contextos).	117
ANEXO 2. TRAYECTORIA HISTÓRICA DEL HUEHUÉTL Y EL TEAPONAZTLI EN MESOAMÉRICA: EVIDENCIAS ARQUEOLÓGICAS E ICONOGRÁFICAS.	128
1. Una historia de larga duración: trascendencia de su uso en las culturas precolombinas.	128
a) Área maya.	128
b) Oaxaca.	132
c) Costa del Golfo.....	134
d) Occidente.	136
e) Altiplano Central.	138
BIBLIOGRAFÍA	139

INTRODUCCIÓN

Planteamiento del problema

En el presente estudio se parte de la premisa de que los instrumentos musicales son elementos dinámicos los cuales están inmersos en un contexto cultural determinado, por ello, a lo largo del tiempo, se les han conferido múltiples significaciones, así como diversas connotaciones simbólicas. De acuerdo con este enfoque, es pertinente mencionar que los instrumentos, al ser portadores de símbolos, se encuentran en constante relación con los diferentes ámbitos de una cultura, insertándose en su cosmovisión, siendo partícipes de los rituales religiosos, y formando parte de las actividades cotidianas. Tal es el caso del *huéhuetl* y el *teponaztli*, instrumentos de percusión que fueron empleados ampliamente en las sociedades mesoamericanas, y cuyo uso se ha extendido incluso hasta la actualidad en diversas regiones del país.

En lo que se refiere a la cultura náhuatl, existen varios ejemplares arqueológicos de estos dos objetos sonoros, y también podemos encontrarlos plasmados con gran frecuencia en las fuentes pictóricas del periodo colonial temprano. Así, de acuerdo con lo descrito previamente, en este trabajo se plantea el estudio concerniente al conjunto de concepciones que tenían los antiguos nahuas con respecto al *huéhuetl* y al *teponaztli*. Lo anterior será inferido con base en el análisis iconográfico de sus representaciones en los *Códices* del centro de México del siglo XVI.

De esta manera, dada la notoria relevancia de aquellos instrumentos en la cosmovisión nahua, y debido a su constante aparición en las fuentes mencionadas, surgieron las siguientes interrogantes: ¿Qué concepciones de estos instrumentos tenían los nahuas del siglo XVI? Y ¿En qué contextos culturales aparecen representados en los códices de tradición indígena del centro de México?

Antecedentes.

El tema en cuestión ha sido trabajado desde diversos enfoques, destacando principalmente los estudios organológicos e iconográficos. La primera investigación que se produjo al respecto estuvo a cargo de Daniel Castañeda y Vicente T.

Mendoza, en la cual se aborda el estudio de los instrumentos musicales de percusión, en concreto, del teponaztli y el huéhuetl, de los cuales los autores realizaron un análisis detallado relativo a su técnica de manufactura y sus cualidades sonoras.¹

Posteriormente, el musicólogo Gabriel Saldívar, en su obra intitulada *Historia de la música en México*, llevó a cabo una reconstrucción histórica de la música prehispánica, para lo cual recurrió a las fuentes documentales y a los códices de tradición náhuatl. Asimismo, abordó el análisis y la descripción de los instrumentos musicales utilizados desde el periodo Preclásico, hasta llegar a los mayas y mexicas, y muestra la gran diversidad de ellos. En el caso del huéhuetl y el teponaztli, Saldívar menciona sus características morfológicas, así como su iconografía en los códices mayas y nahuas.²

Cabe destacar los diversos trabajos llevados a cabo por el etnomusicólogo Samuel Martí, en los cuales hace referencia a los diferentes tipos de instrumentos de percusión que existieron en la época prehispánica, esto desde la perspectiva organológica. En lo que se refiere al *huéhuetl* y el *teponaztli*, Martí hace alusión a que estos instrumentos eran utilizados en varias festividades llevadas a cabo por los aztecas.³

Por otra parte, Gabriel Pareyón, hace hincapié en que son insuficientes los estudios que se han realizado con respecto al teponaztli, lo cual no ha permitido conocer hasta qué punto este instrumento formaba parte de la tradición métrica y rítmica asociada con cierto repertorio poético y dancístico. Asimismo, analiza el instrumento en varios niveles: el simbólico, la función rítmica, el aspecto organológico, y su uso mnemotécnico. Finalmente, hace alusión a las fórmulas métricas nahuas, y

¹ Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza. *Instrumental Precortesiano, Tomo1 Instrumentos de Percusión*. SEP, Publicaciones del Museo Nacional, México, 1933.

² Gabriel Saldívar. *Historia de la música en México*, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, México, 1934.

³ Samuel Martí. *Instrumentos musicales precortesianos*, INAH, México, 1968, p 29.

concluye en que dicho instrumento regía la tradición musical mexicana, siendo partícipe activo en los cantos.⁴

En lo que se refiere al aspecto de la iconografía de los tambores, Diana Peralta realizó un análisis iconográfico y simbólico del tambor vertical entre los antiguos mayas, ubicándolo en los distintos ámbitos en los cuales estuvo presente, así como su relación con las deidades y seres sobre naturales.⁵

Asimismo, cabe mencionar el trabajo realizado por la investigadora Graciela Marroquín, en el cual su principal objetivo fue lograr una comprensión de las manifestaciones musicales prehispánicas a través de su representación de las artes visuales. En dicha investigación se aplicó el modelo metodológico de Panofsky, para efectuar un análisis iconológico de las escenas musicales en los códices y en la pintura mural prehispánica.⁶

En otro tenor se encuentra el investigador Luis Antonio Gómez, quien, en sus diversos trabajos referentes a la iconografía musical prehispánica, ha hecho alusión a los métodos de análisis documental de la información musical registrada en documentos prehispánicos. Asimismo, refiere a que han sido interpretadas erróneamente las imágenes musicales de los códices, pintura mural y cerámica, por tal razón propone que es necesario establecer principios generales para la sistematización y descripción documental, así como la confluencia de diversos elementos teóricos. Finalmente, enfatiza que es tarea de los investigadores musicales diseñar sistemas de clasificación documental, y generar un método para documentar las imágenes prehispánicas, alusivas a las manifestaciones musicales.⁷

⁴ Gabriel Pareyón. "El *teponaztli* en la tradición musical mexicana: apuntes sobre prosodia y rítmica". Ponencia presentada en el *II Foro Nacional sobre Música mexicana. Los instrumentos musicales y su imaginario*, Pátzcuaro, Michoacán, 2005.

⁵ Diana Peralta. *Lajte, pax, zacatán. El tambor vertical de los antiguos mayas*. Tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, p.12.

⁶ Graciela Marroquín, *Aspectos generales de la música prehispánica percibidos a través de sus imágenes*, Tesis de Maestría en Artes, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2004.

⁷ Luis Antonio Gómez. "La documentación de la Iconografía Musical Prehispánica" en: *Revista Digital Universitaria*, vol. 7, núm 2, Coordinación de Publicaciones Digitales, UNAM, México, 2006.

Hipótesis.

En cuanto a las hipótesis, tenemos que los instrumentos sonoros están insertos en un contexto social, mismo que les da sentido, así el *huéhuetl* y el *teponaztli* debieron estar entrelazados en el sistema ideológico nahua. En primer lugar, se introducen en el pensamiento dualista, elemento característico de la cosmovisión nahua, constituyendo los opuestos complementarios, es por ello, que la mayoría de las veces aparecen representados en conjunción. Por otra parte, debido a las múltiples connotaciones que se les atribuían, los encontramos en los códices en contextos rituales, calendáricos, bélicos, así como en acciones de la vida cotidiana, siendo también los principales acompañantes del canto y la danza.

Marco Teórico.

En lo relativo al marco teórico, es importante hacer alusión a que se propone trabajar el tema desde un punto de vista antropológico, tomando en cuenta lo que esta disciplina puede aportarle a la historia en el sentido de generar explicaciones en torno al contexto cultural de los instrumentos musicales. Por lo tanto, en este trabajo las categorías que permiten entender las funciones de éstos artefactos en el ámbito de la cultura fueron tomadas de la antropología de la música, principalmente de autores como Bruno Nettl,⁸ quien señala que la música debe entenderse en la totalidad de la cultura, y Alan Merriam, quien argumenta que la música es producto de la sociedad que la crea y cumple con determinados usos y funciones.⁹

Objetivos

En este sentido, y siguiendo con el planteamiento principal de esta investigación, los objetivos que se persiguen son:

Objetivo General:

⁸ Bruno Nettl, "Music and That Complex Whole: music in culture" en: *The Study of Ethnomusicology*, EUA. University of Illinois, Thirty-one Issue and concepts, 2005, p.32.

⁹ Alan Merriam, *Antropology of music*, Illinois, Northwestern, University, Press, 1964, p. 27

Comprender las concepciones en torno al *huéhuetl* y el *teponaztli*, entre los antiguos nahuas, lo anterior a partir del análisis de sus representaciones en códices del centro de México.

Asimismo, los *objetivos particulares* son:

- a) Interpretar las imágenes de dichos instrumentos representadas en los códices
- b) Determinar los distintos ámbitos en los cuales eran utilizados.
- c) Identificar su simbolismo.

Metodología

Respecto a la metodología utilizada en esta investigación, se consideró imprescindible hacer un análisis iconográfico de los códices del Altiplano central principalmente, no obstante, para complementar los datos recabados en los documentos antes mencionados, se recurrió a revisar fuentes escritas en caracteres latinos, mismas que fueron elaboradas en los años posteriores a la llegada de los españoles. La información obtenida será confrontada con la evidencia arqueológica y con datos etnográficos.

Así, el *corpus* elegido para el análisis de las representaciones de dichos instrumentos fueron los códices nahuas del centro de México, mismos que corresponden a un grupo de pictografías elaboradas principalmente por los grupos humanos que se asentaron en la Cuenca lacustre del Altiplano Central.¹⁰ Estos documentos se seleccionaron debido a que en ellos podemos aproximarnos, al menos de manera general, al conocimiento de la cosmovisión de los antiguos nahuas.

De esta forma, los documentos que se seleccionaron para el presente estudio fueron fundamentalmente 10: *Códice Borbónico*, *Códice Tonalámatl Aubin*, *Códice Mendocino*, *Códice Tudela*, *Códice Magliabechiano*, *Códice Azcatitlán*, *Códice*

¹⁰ Javier Noguez. "Los códices del Centro de México". En: *Historia ilustrada de México. Códices*. Florescano, Enrique Coord. Secretaría de Cultura, México, 2017.

Florentino, Códice Ixtlixóchitl, Mapa Quinatzin y el *Atlas de Durán*. Asimismo, para extraer los datos correspondientes a los contextos culturales en los que aparecen el *huéhuetl* y el *teponaztli*, las fuentes se organizaron en las siguientes categorías:

- a) Contenido adivinatorio:** A este rubro pertenecen los códices que tratan el tema relativo a las trecenas del calendario adivinatorio de 260 días, dichos documentos se denominan *tonalámatl*. Los manuscritos que se insertan en esta categoría son el *Códice Borbónico* (Primera sección) y el *Códice Tonalamátl Aubin*.
- b) Contenido ritual:** Estos códices son los que hacen alusión a los rituales religiosos realizados por los antiguos nahuas, principalmente en las fiestas de las veintenas del calendario solar, denominado *Xiuhpohualli*, el cual estaba compuesto por 18 meses de 20 días, conformando así 360 días, más 5 días aciagos. A cada mes le correspondía una fiesta y cada una de ellas estaba dedicada a uno o varios dioses.
Los códices que abordan esta temática son: *Códice Borbónico* (Tercera sección), *Atlas de Durán* (Libro 2), *Códice Florentino* (Libros 2 y 4), *Códice Tudela* (Libro indígena) y *Códice Magliabechiano*.
- c) Contenido social-político:** Estos documentos pictóricos son los que contienen temas sobre diversos aspectos relacionados con la vida cotidiana de los antiguos nahuas, así como con asuntos políticos y hazañas realizadas por los gobernantes mexicas. En esta categoría se incluyen los siguientes códices: *Códice Mendocino* o *Mendoza* (Tercera sección), *Códice Florentino* (Libros 8 y 9) *Mapa Quinatzin*, *Códice Ixtlixóchitl* y el *Atlas de Durán* (Libro 1).
- d) Contenido Histórico:** En ellos se relatan acontecimientos alusivos a la historia de los nahuas, donde el tema principal de estos es el recorrido que realizaron los aztecas desde Aztlán, hasta la fundación de la Ciudad de México Tenochtitlán en la Cuenca de México, así como los sucesos de la conquista española. Los códices pertenecientes a esta categoría son: *Códice Azcatitlán*, y *Códice Florentino* (Libro 12).

En lo concerniente a los datos arqueológicos se analizaron 2 ofrendas que contenían réplicas de instrumentos musicales, las cuales fueron localizadas en el Recinto sagrado de Tenochtitlan.

Estructura.

Para llevar a cabo el cumplimiento de los objetivos planteados en esta investigación, la estructura de la tesis se organizó en 3 capítulos, cuyo contenido se describe a continuación:

Capítulo 1. Se expone el planteamiento general del trabajo. Así, en primera instancia se menciona el marco teórico referente al rol de los instrumentos musicales en un contexto cultural, en este aspecto se propone que los individuos establecen vínculos con estos objetos en varios niveles, siendo las relaciones simbólicas las que dotan al instrumento de sus significaciones. También se presentan algunos casos etnográficos concernientes a las significaciones y usos que se les otorgan al *huéhuetl* y el *teponaztli* en diversos grupos étnicos contemporáneos, y cómo se les asocia con rituales agrícolas, de petición de lluvias, y de culto a los ancestros, lo anterior con el objetivo de mostrar la manera en que estas comunidades conciben a dichos instrumentos.

Por otra parte, se ofrece un panorama general de la cosmovisión mexicana, para comprender al universo simbólico en el que estaban inmersos el *huéhuetl* y el *teponaztli*, lo anterior fue inferido por medio de fuentes arqueológicas y lingüísticas, esto se presenta a manera de preámbulo que servirá para proporcionar el contexto sociocultural de dichos instrumentos.

Capítulo 2. En este capítulo se exhiben los resultados obtenidos en el análisis iconográfico de las fuentes pictóricas en lo concerniente al uso del *huéhuetl* y el *teponaztli* en el ámbito religioso de los antiguos nahuas. Cabe mencionar que se encontraron representados estos instrumentos en gran diversidad de contextos. En primer lugar, aparecen en los ciclos del tiempo, formando parte del calendario adivinatorio, y siendo partícipes de los rituales efectuados en las veintenas. Por otra

parte, se observan en estrechos vínculos con el mundo de los dioses, y como acompañantes del canto en los ritos funerarios.

Capítulo 3. En este apartado se trata el rol de estos instrumentos en la esfera política, social y económica de los antiguos nahuas. En el primer aspecto, se encuentran representados en el terreno de los gobernantes, siendo los principales instrumentos de la casa real. Por otro lado, se destaca su rol primordial como instrumentos bélicos, formando parte de diversos enfrentamientos llevados a cabo entre los nahuas y los conquistadores españoles. Por último, se advirtió su uso en el ámbito de la escritura jeroglífica náhuatl, en donde el *huéhuetl* fue utilizado como un signo escriturario que servía principalmente para conformar topónimos.

En conclusión, esta investigación busca contribuir y aportar nuevos datos, para entender el rol de los instrumentos musicales en un contexto cultural, y reflexionar de qué manera estos objetos han estado implicados en la cotidianidad de los grupos humanos, en este caso, en el ámbito de la cultura náhuatl, y cómo han acompañado al hombre en su devenir.

CAPÍTULO 1. APROXIMACIONES AL ESTUDIO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN UN CONTEXTO CULTURAL.

¡Que yo contemple como están riendo las flautas de jade!
Con tambores floridos se llaman.

¿Acaso ellos, los príncipes,
los señores hacen resonar,
agitan los atabales color turquesa?¹¹

Chalchihhuilacapitzhuehuetzcaticate

xochiteponaztica monotztoque

auh aco yehuan tepilhuan

in teteuctin yn cotzotzona

yn con oolinia xiutlacuilohuehuetl.

Este capítulo tiene el propósito de exponer el marco teórico desde el cual se abordará el estudio del *huéhuetl* y el *teponaztli* en los códices nahuas del Centro de México. Para tal efecto, será necesario examinar qué nos puede aportar la antropología de la música para construir interpretaciones acerca de las funciones de los instrumentos musicales en la cultura. Por otra parte, se presentará un panorama general de la cosmovisión náhuatl y del rol que tuvieron ambos instrumentos en la cultura mexicana durante el Posclásico Tardío, esto con la finalidad de servir de preámbulo para la posterior interpretación de las imágenes de los instrumentos plasmadas en los códices de tradición nahua del Centro de México.

1.1. Abordajes teóricos.

En este trabajo se plantea un estudio interdisciplinario para sustentar las interpretaciones que se generen en torno al rol de los instrumentos sonoros en un contexto cultural, para lo cual, será necesario recurrir a diversas categorías conceptuales que sirvan de base para este cometido. En este sentido, la

¹¹ *Cantares Mexicanos*. Reproducción facsimilar por Miguel León Portilla y José G. Moreno de Alba. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas. 1993.

antropología de la música nos proporcionará algunas claves para entender cómo interactúan los grupos humanos con los instrumentos musicales.

De igual forma, se presentan algunos datos etnográficos los cuales serán de gran utilidad para enriquecer las explicaciones generadas en torno a los significados que se les atribuyen al *huéhuetl* y el *teponaztli* en ciertas comunidades indígenas del país.

1.1.1. *La antropología de la música.*

Inicialmente, es preciso mencionar que la antropología de la música es una disciplina de tipo sincrónico, cuyo objeto de estudio es el hecho musical, considerado como un fenómeno cultural, que, como cualquier otro aspecto de la cultura, es creado por el hombre. De esta manera, el fenómeno musical interesa no sólo como cultura, sino también como elemento dinámico que participa en la vida social del hombre, y al mismo tiempo la configura.¹²

Diversos han sido los investigadores que se han dado a la tarea de reflexionar sobre las funciones que desempeñan las manifestaciones sonoras en un contexto cultural, entre ellos se puede citar al etnomusicólogo Bruno Nettl, quien ha realizado varios trabajos al respecto. Uno de los principales argumentos referidos por Nettl es que, para estudiar el rol de la música en una sociedad, es necesario situarla en el contexto de la totalidad de la cultura, es decir, entenderla como parte fundamental de las creencias, experiencias y actividades de una sociedad. Bajo este supuesto, la música es entonces un componente primordial de lo que él llama “el todo complejo de la cultura”.¹³

Siguiendo sobre este enfoque, el antropólogo estadounidense Alan Merriam, en una de sus principales obras, define a la música como un complejo de actividades, ideas y objetos que son modelados en sonidos culturalmente significativos. Asimismo, señala que la música cumple con determinados usos y funciones de

¹² Josep Martí, “Hacia una antropología de la música” en: *Anuario Musical*, vol. 4, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1992, p. 209-210.

¹³ Bruno Nettl, “Music and That Complex Whole: music in culture” en: *The Study of Ethnomusicology*, EUA. University of Illinois, Thirty-one Issue and concepts, 2005, p.32.

acuerdo con el contexto social en el cual está inserta. Por otra parte, el investigador hace alusión a que existe una “cultura musical material” la cual está conformada por los instrumentos, materiales, métodos y técnicas de ejecución.¹⁴ En este aspecto, es preciso plantearse las siguientes interrogantes: los instrumentos musicales ¿reciben un tratamiento especial en una cultura? ¿son reverenciados? ¿sus sonidos se asocian a emociones específicas, estados del ser, ceremoniales, llamados?, ¿tienen un rol económico?¹⁵

De acuerdo con la perspectiva antropológica descrita en los párrafos anteriores, cabe destacar que el instrumento musical, al ser parte de la cultura musical material, adquiere una importancia primordial para la sociedad que lo produjo. Al respecto, el argumento base de esta propuesta es que los seres humanos han establecido estrechos vínculos en varios niveles con los instrumentos musicales. En primera instancia, se resalta el aspecto sonoro, mismo que se ve de manifiesto en la morfología y la tecnología de construcción de estos artefactos. Sin embargo, más allá de su cualidad sonora, estos objetos, a su vez, ostentan una dimensión simbólica, aspecto que va a determinar la función que tendrán los mismos y, por ende, los contextos culturales en donde serán utilizados.

Por otro lado, de acuerdo con lo que argumenta el investigador Benjamín Muratalla, los instrumentos musicales están estrechamente relacionados con la cosmovisión de un pueblo, entendida ésta última como una forma de pensar y organizar el mundo, siendo entonces dichos objetos partícipes de diversos actos rituales, mismos que sirven para refrendar la creación y orden del mundo.¹⁶

1.1.2. Casos etnográficos

En lo concerniente al vínculo simbólico que se establece entre un instrumento musical y un grupo humano, existen varios ejemplos etnográficos de este fenómeno, pero sólo haré alusión a 4 de ellos. El primer caso se refiere al tambor de

¹⁴ Alan Merriam, *Antropology of music*, Illinois, Northwestern, University, Press, 1964, p. 27-35.

¹⁵ Carlos Reynoso, *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*, Buenos Aires, 2006, p. 120.

¹⁶ Benjamín Muratalla, comunicación personal.

membrana, denominado *tepu* o tepo entre los huicholes y coras de la zona del Gran Nayar. El *tepu* es considerado por los huicholes como una entidad sagrada que posee cualidades mágicas, razón por la cual este instrumento se inserta en la mitología de este grupo, ya que representa el árbol de la lluvia en cuyo interior se refugiaron los sobrevivientes del diluvio. Asimismo, en el aspecto ritual, este tipo de tambor es empleado en las fiestas que corresponden a la época de lluvia, así como en el mitote.¹⁷

Por otra parte, el xilófono de doble lengüeta, conocido comúnmente como *teponaztli*, tiene una fuerte presencia entre las comunidades nahuas que habitan en la montaña de Guerrero, principalmente en las regiones de Tixtla y Chilapa. Estos grupos nahuas conciben al instrumento como el dios de la lluvia, por lo que en diversos rituales le realizan ofrendas de mezcal y pan, asimismo, lo colocan en medio de los altares y en las capillas. Otros habitantes de dicha comunidad cuentan que en el interior del *teponaztli* habita un animal acuático, y que cuando se percute el instrumento, aquel animal despierta de su sueño profundo para llamar a todos los entes que contribuyen a hacer llover.¹⁸

En lo que respecta a los *tlahuicas* de San Juan Atzingo, el *teponaztli* es un ser corpóreo, divino y dotado de agencia. Asimismo, el sonido de dicho instrumento se articula como un sistema codificado que tradicionalmente se ha empleado para convocar a los muertos. También, los *tlahuicas* vigilan y promueven que el cuerpo del instrumento mire siempre hacia el poniente y nunca hacia el oriente.¹⁹

Por último, entre los otomíes, los totonacos y los nahuas de la Sierra Norte de Puebla, el *huéhuetl* y el *teponaztli* son concebidos como una dualidad, conformando los opuestos complementarios. En el caso particular de los nahuas de Puebla, se honra a la “pareja divina” de tambores, siendo el *huéhuetl* el elemento masculino

¹⁷ Paulina Alcocer y Johannes, Neurath, “La eficacia de la magia en los ritos coras y huicholes” En: *Arqueología Mexicana*, no 69, *Magia y adivinación*, 2004, p. 51.

¹⁸ Francoise Neff Nuixa, “Agudizar y acelerar el espacio-tiempo. El *teponaztli*”. En: *Arqueología y Antropología de las religiones*. Fournier, Patricia (Coord), México, CONACULTA, INAH, 2005, p.33-35.

¹⁹ Alejandro Véliz y Francisca Zalaquett. “Sonidos rituales en San Juan Atzingo. Un estudio sobre el *teponaztli* *tlahuica*” en: *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 61 (enero-junio 2021), IIH, UNAM, 2021. P, 164-165.

del cosmos, asociado a la fertilidad de la tierra alimenticia, en tanto que el *teponaztli* es un elemento femenino, relacionado con las montañas que existen en los alrededores de la región.²⁰ También consideran al tambor de membrana como un ser vivo, mismo que constituye el espíritu del cerro, motivo por el cual le realizan diversas ofrendas.

Los casos etnográficos descritos en estos párrafos se eligieron con el objetivo de mostrar de qué manera algunos grupos humanos conciben al *huéhuetl* y al *teponaztli*, cómo se relacionan con ellos insertándolos en su mitología y rituales, resaltando su uso para propiciar el equilibrio y la comunicación con la naturaleza y con las deidades.

1.2. Aspectos generales de la cosmovisión mexicana durante el Posclásico Tardío.

Para comenzar el estudio de los instrumentos musicales en un contexto cultural, es imprescindible definir el concepto cosmovisión. Por cosmovisión puede entenderse el conjunto articulado de sistemas ideológicos relacionados entre sí en forma relativamente congruente, con el que un individuo o grupo social, en un momento histórico, pretende aprehender el universo.²¹ También hay que recalcar que la cosmovisión es un hecho histórico de pensamiento social inmerso en decursos de larga duración, puesto que algunos de sus elementos son resistentes al cambio. La cosmovisión es, además, un hecho de producción de pensamientos y creencias que condiciona la percepción de la realidad y orienta la acción sobre ella.²²

²⁰ Guy Stresser-Pean, *El sol, dios y cristo. La cristianización de los indios de México vista desde la Sierra Norte de Puebla*, México, Fondo de Cultura Económica, CEMCA, CONACULTA, 2011, p. 152.

²¹ Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 2004, p 20.

²² Alfredo López Austin, "Tras un método de estudio comparativo entre las cosmovisiones mesoamericana y andina a partir de sus mitologías". En *Anales de Antropología*, 32, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, p 215.

En el caso de la cosmovisión mesoamericana, ésta se distinguió por la presencia de elementos nucleares de gran persistencia en el tiempo que se articularon en torno a dos características básicas: en primer lugar, destaca su discurso vinculado con la agricultura, y, en segundo lugar, se resaltan los aspectos ligados a la lluvia.²³

Otro punto fundamental de la cosmovisión náhuatl es la idea del devenir del tiempo, el cual se puede percibir mediante los ciclos calendáricos.

1.2.1 Los opuestos complementarios

Una de las hipótesis planteadas en esta investigación, se refiere a que el *huéhuatl* y el *teponaztli* eran dos elementos opuestos complementarios, ya que el primero representaba el aspecto masculino, mientras que el segundo se asociaba con lo femenino. Ante tal situación, es necesario explicar en qué consiste el pensamiento dualista, propio de los antiguos nahuas.

En la cosmovisión nahua destaca una oposición dual de contrarios que segmenta el cosmos para comprender su diversidad, su orden y su movimiento. De esta manera, cielo y tierra, calor y frío, luz y oscuridad, fuerza y debilidad, lluvia y sequía, son al mismo tiempo concebidos como pares polares y complementarios, relacionados sus elementos entre sí por su oposición como contrarios en uno de los grandes segmentos, y ordenados en una secuencia alterna de dominio.²⁴

1.2.2. La sustancia de los seres

Por otra parte, para poder explicar la manera en que los instrumentos musicales eran parte esencial de los rituales que realizaban los antiguos nahuas, así como su rol de elementos comunicativos entre los dioses y hombre, se deberá hacer mención a los diferentes espacios en los que se dividía el cosmos, así como la sustancia de la cual estaban conformados los seres divinos y los mundanos.

²³ Alfredo López Austin, "La religión, la magia y la cosmovisión" En: *Historia antigua de México. Volumen 4: Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*, Porrúa, UNAM, México, 2001. P, 242.

²⁴ Alfredo López Austin, *Cuerpo humano es ideología...*p, 59.

En este aspecto, la sustancia se dividía a partir de dos clases de densidades: la materia pesada, que era perceptible por los sentidos; y la ligera, que era imperceptible. Con base en las distintas densidades, los mesoamericanos imaginaron dos grupos de seres: los mundanos y los divinos. Los primeros estaban conformados por materia pesada y ligera, mientras que los segundos solo estaban compuestos por materia ligera.²⁵

Asimismo, los antiguos nahuas concebían el espacio de los hombres separado del de los dioses. El espacio de los dioses se caracterizaba porque en él tenía lugar el curso del tiempo calendárico. En el otro espacio, existía un tiempo sin devenir de absoluta presencia. Los dioses, ligeros, circulaban por todas las dimensiones del cosmos, residían como cargas en los seres mundanos, y se alojaban temporalmente en algunos de los cuerpos.²⁶

1.3. Preámbulo: el *huéhuetl* y el *teponaztli* en el contexto de la cultura náhuatl del siglo XVI.

Previo a emprender el análisis iconográfico de las imágenes alusivas a los instrumentos musicales en los códices, en este apartado se presentarán unas palabras iniciales con la intención de contextualizar la problemática de estudio en el tiempo y en el espacio. En este sentido, se expondrá el aspecto concerniente a las connotaciones simbólicas del *huéhuetl* y el *teponaztli* en la cultura mexicana, considerando a éstos como objetos sagrados. Así, esta breve disertación servirá para rastrear la continuidad en las significaciones que se les atribuían a dichos instrumentos desde el periodo Posclásico Tardío, hasta los nahuas de la época colonial temprana, época en la cual fueron elaborados los códices.

En primera instancia, es necesario hacer una breve descripción sobre las características organológicas de los instrumentos musicales que aquí nos ocupan. Respecto al tipo de instrumento denominado “Idiófono percutido”, se encuentra el xilófono de lengüeta, mejor conocido en lengua náhuatl como *teponaztli*. Este consiste en un tronco de madera ahuecado longitudinalmente en su parte interior,

²⁵ Alfredo López Austin, “La religión, la magia”...p. 242-243.

²⁶ *Ibid*, 245.

con una o dos lengüetas en su sección superior, elaboradas por medio de incisiones, mismas que configuran una H. La forma de las lengüetas generalmente es rectangular, y en el grosor de estas radica la tonalidad emitida.²⁷ Los percutores utilizados para tocar el instrumento eran dos varillas de madera con una cubierta de hule enrollada en sus extremos.²⁸ Se tiene la hipótesis de que este instrumento probablemente derivó de otro más primitivo, como, el caparazón de tortuga, el cual era percutido en su parte interna con un asta de venado, posteriormente surgió el xilófono de una lengüeta y fue evolucionando hasta convertirse en el *teponaztli* que se conoce actualmente.

Por otra parte, los membranófonos son instrumentos que tienen como principio sonoro una membrana tensada vibrante. Dentro de este tipo de instrumentos se puede incluir al *huéhuetl*, el cual era fabricado en una sola pieza, utilizando para tal fin un tronco de árbol, mismo que era ahuecado longitudinalmente. Asimismo, sobre su parte superior se le colocaba una membrana de piel de felino o de venado, en cuya superficie se golpeaba con las manos, dedos o baquetas, según fuera el caso.²⁹

A continuación, se presenta un estudio interdisciplinario, en el cual se analiza la mitología, la lingüística y la arqueología, para indagar, al menos de manera general, las concepciones que tenían los antiguos nahuas respecto a los instrumentos mencionados.

1.3.1 El origen mítico de los instrumentos musicales.

El primer aspecto a tratar es el de los mitos, en el cual se destaca una narración en donde se hace alusión al origen del *huéhuetl* y el *teponaztli*. En este sentido, será necesario definir qué es un mito.

²⁷ Guillermo Contreras Arias, *Atlas cultural de México, Música*, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988, p.35-36.

²⁸ Alejandro Méndez y Agustín Pimentel, *Tipología de los instrumentos y artefactos sonoros arqueológicos de Mesoamérica y el Norte de México*, México, Tesis de Licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2010, p. 193.

²⁹ Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza, *Instrumental Precortesiano, Tomo 1 Instrumentos de Percusión*. México, SEP, Publicaciones del Museo Nacional, 1933. p. 83.

Los mitos son narraciones tradicionales, colectivas y anónimas, que se caracterizan por su credibilidad, por lo que son aceptadas como verdaderas tanto por los pueblos que las crean, como por aquellos que las adoptan. Estas narraciones constituyen una forma de comunicar los principios y fundamentos de los diferentes componentes de la naturaleza, de la sociedad y del ser humano. Los mitos se valen de la utilización de símbolos para transmitir diversos conceptos.³⁰

De esta manera, en relación con indagar el simbolismo de los instrumentos musicales, el *huéhuetl* y el *teponaztli* tuvieron un lugar de gran relevancia entre los mexicas, prueba de ello se puede apreciar en un mito cosmogónico, mismo que hace alusión a cómo estos instrumentos vivían en la casa del Sol, y descendieron a la tierra para ser utilizados en los rituales realizados para adorar a los dioses.³¹ En el mito referido se narra lo siguiente:

Ahora es tiempo de saber quién era este Tezcatlipuca, del cual los indios hacen gran cuenta y nosotros hablamos tan frecuentemente de él por causa de ello. Dicen también que este mismo dios creó el aire, el cual apareció en figura negra, con una gran espina toda sangrante, en signo de sacrificio.

A este dijo el dios Tezcatlipuca: "Viento, vete a través del mar a la casa del sol, el cual tiene muchos músicos y trompeteros consigo, que le sirven y cantan, entre los cuales hay uno de tres pies, los otros tienen las orejas tan grandes que les cubren todo el cuerpo". Y, una vez llegado a la orilla del agua, apellidarás a mis criados Acapichtli, que es tortuga, y a Acihuatl, que es mitad mujer, mitad pez, y a Atlicipactli, que es la ballena y dirás a todos que hagan un puente a fin de que tú puedas pasar y me traerás de la casa del sol los músicos con sus instrumentos para hacerme honra. Y esto dicho, se fue sin ser más visto. Entonces el dios del aire se fue a la orilla del agua y apellidó sus nombres y vinieron incontinentemente e hicieron un puente por el que él pasó. Al cual viendo venir el sol, dijo a sus músicos: "He aquí al miserable. Nadie le responda, pues el que le respondiere, irá con él."

³⁰ Silvia Limón. *Las cuevas y el mito de origen. Los casos inca y mexica*. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2017, p 34.

³¹ Existen 3 versiones de este mito, entre ellas se puede nombrar la de Mendieta, la de Torquemada, y la de la *Hystoire du Mechique*. Las versiones coinciden en que los instrumentos vivían en la casa del Sol.

Estos dichos músicos estaban vestidos de cuatro colores: blanco, rojo, amarillo y verde. A donde habiendo llegado el dios del aire, los llamó cantando, al cual respondió en seguida uno de ellos y se fue con él y llevó la música que es la que ellos usan ahora en sus danzas en honor de los dioses, como nosotros hacemos con los órganos.³²

El relato anterior, es un indicio de que ambos instrumentos estuvieron presentes en un tiempo espacio mítico, y descender hacia la tierra se materializan en objetos que poseen una carga simbólica importante, y por tal razón, pueden ser utilizados para adorar a los dioses.

1.3.2 *El significado de los instrumentos en lengua náhuatl.*

El segundo aspecto a examinar, es el significado de las palabras en lengua náhuatl con las cuales se han denominado a los instrumentos, en este caso al *huéhuetl* y al *teponaztli*, lo anterior con la finalidad de aproximarnos a la manera en cómo eran concebidos estos objetos entre los nahuas.

En lo concerniente a los términos en lengua náhuatl para designar lo sonoro, tenemos en primer lugar, la palabra *tlatzozonalistli*, que deriva del verbo *tzotzona* y significa dar golpes, percutir, hacer resonar.³³ Esto probablemente hace referencia a la forma de ejecución del *huéhuetl* y el *teponaztli*, que se realiza mediante la percusión.

Por otra parte, ha habido una serie de discusiones respecto a la etimología de los términos en lengua náhuatl para denominar a estos instrumentos. Se ha propuesto que la palabra *veue*, *veuentzi* cuyo significado es “viejo, hombre de mucha edad”³⁴ quizá esa sea la raíz de la cual deriva *huéhuetl*. En este aspecto, la manera de

³² Teogonía e Historia de los Mexicanos. Tres opúsculos del Siglo XVI. Angel María Garibay, Editorial Porrúa, México, 2005 pp, 111-112.

³³ José Navarro Noriega, *El caminar del tiempo junto al teponastli. Un proceso de composición musical contemporánea ligado al teponastli y su historia*, México, Tesis de Maestría en Composición Musical, Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, p. 15.

³⁴ Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana* tomado de: <https://digitallibrary.tulane.edu/islandora/object/tulane%3A19313/datastream/PDF/view>, p, 246.

denotar al instrumento podría indicarnos que era considerado como un objeto cuyo sonido era la voz de un anciano, y por tal motivo se le veneraba.

Para el caso del *teponaztli* encontramos que puede derivar de la palabra *tepontik* que significa “tronco de árbol cortado” esto puede hacer alusión al material con el cual se elaboraba el instrumento.³⁵ También se ha propuesto el término de *teponaso* cuyo significado es “tañedor de teponaztli” o *ninoteponasoa* que quiere decir “hincharse como hidropico”.³⁶ Tal vez este término haga referencia a la forma hueca del instrumento.

1.3.3 Materialidad del *huéhuetl* y el *teponaztli*: ejemplares arqueológicos.

Los registros de la existencia de instrumentos musicales de percusión en la cultura mexicana son muy vastos, ya que han sobrevivido diversos ejemplares arqueológicos de estos. En el caso concreto del *huéhuetl* y el *teponaztli*, se podría afirmar que tenían un rol relevante en la sociedad mexicana, al grado de que se les veneraba y se les realizaba culto, además de que con frecuencia se les vinculaba con algunas deidades, entre ellas, Macuilxóchitl- Xochipilli, numen de las flores, de la música, el canto y la danza entre los antiguos nahuas.

Un ejemplo de lo anterior se puede observar en una escultura en forma de *teponaztli* elaborada en roca volcánica, en la cual se muestra la iconografía relacionada con Macuilxóchitl. Cabe mencionar que este ejemplar es muy peculiar, ya que en él se puede apreciar la combinación de un *teponaztli* y un membranófono en un solo instrumento.

En lo que se refiere a la iconografía de esta escultura, se percibe en la parte frontal de la misma un rostro, en el cual los ojos están formados por medio de dos manos extendidas, y la boca está compuesta por una flor. El personaje representado porta unas orejeras de forma alargada. Las membranas laterales del instrumento simulan la piel de un felino ya que presentan círculos en su superficie. Asimismo, la escultura

³⁵ Alejandro Véliz y Francisca Zalaquett. “Sonidos rituales en San Juan Atzingo. Un estudio sobre el teponaztli tlahuica” en: *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 61 (enero-junio 2021), IIH, UNAM, 2021, p.162.

³⁶ Alonso de Molina, tomado de: <https://digitallibrary.tulane.edu/islandora/object/tulane%3A19313/datastream/PDF/view>, p, 463.

aparece colocada sobre un soporte circular el cual se asemeja a un tejido de cestería. (Imagen 1).

Al examinar la iconografía de la pieza, y remitiéndome a lo que menciona Dehouve respecto al simbolismo de los números en la cultura mexicana, el cinco es un número que se vincula con el exceso y la transgresión.³⁷ Asimismo, este número se denomina en lengua náhuatl como *macuilli*, esto significa que existe una homología entre el cinco y la mano. En este aspecto, cabe mencionar que entre los antiguos nahuas existía un grupo de dioses, llamados *macuiltonalleque*, cuyo nombre significa los que tienen un día, o un destino en cinco.³⁸ Estos dioses *macuiltonalleque* se relacionaban con la riqueza, el juego, la fiesta, la alegría, así como con la danza y el canto.³⁹ Asimismo, en el grupo de estos “dioses cinco” se incluye a Macuilxóchitl (cinco flor).



Imagen 1. Escultura de un *teponaztli* con la efigie del dios *Macuilxóchitl-Xochipilli*. Sala mexicana, Museo Nacional de Antropología. Foto: Alondra Delgado, 2019.

El contexto arqueológico exacto de la escultura descrita anteriormente no se conoce con exactitud, pero la pieza se encuentra en exhibición actualmente en la

³⁷Danielé Dehouve, *El imaginario de los números entre los antiguos mexicanos*. México, CIESAS, CEMCA, 2014, p. 231.

³⁸ *Ibíd*, p. 232.

³⁹ *Ibíd*, p. 235.

Sala mexicana del Museo Nacional de Antropología, en la ciudad de México. Con la exposición de este caso, se pretende mostrar la evidencia de que, en la cultura mexicana, el *teponaztli* era un instrumento que se encontraba estrechamente conectado con los dioses y con los rituales, lo cual se manifiesta en la efigie representada en la escultura mencionada.

Por otra parte, se tiene la evidencia en el registro arqueológico de gran variedad de ejemplares de *teponaztli* elaborados principalmente en madera, estos se encuentran tanto en museos de México, como del extranjero. Resulta notable la diversidad que se observa en la ornamentación de estos instrumentos, ya que algunos presentan formas de animales terrestres y acuáticos, así como de personajes ataviados como guerreros. En este sentido, destaca un *teponaztli* localizado en el Museo Británico, el cual posee un relieve tallado en su parte frontal, que consiste en el rostro de un ave, probablemente una lechuza, misma que se relacionaba en la cosmovisión náhuatl con la oscuridad y la noche. (Imagen 2.)



Imagen 2. Teponaztli del Museo Británico, imagen tomada de <https://www.britishmuseum.org/collection/image/34374001>

En lo que concierne a los tambores de membrana entre los mexicas, han prevalecido algunos de estos ejemplares en registro arqueológico. Del mismo modo que el *teponaztli*, el *huéhuetl* era un instrumento con una importante carga sagrada, y generalmente se le vinculaba con la parte cálida, y luminosa del cosmos. En este sentido, una de las piezas más significativas es el famoso *huéhuetl* procedente del sitio arqueológico de Malinalco, el cual se encuentra actualmente en exhibición en el Museo de Antropología e Historia de Toluca. Este ejemplar se eligió como uno de

los más representativos debido a que en él se observa una iconografía bastante peculiar, en la cual se refleja parte del pensamiento mexicana respecto al tiempo y a la guerra.

Ahondando en la iconografía de los relieves tallados en el *huéhuatl* de Malinalco, se puede observar en uno de los lados del instrumento, en la parte superior, un relieve con el símbolo *nahui ollin* (4 movimiento), el cual representa el “sol de movimiento”. Asimismo, en los extremos del símbolo *nahui ollin*, aparecen un felino y un águila, ambos de perfil. En el lado opuesto, se distingue al dios Xochipilli ataviado con su disfraz de ave coxcoxlli, con una flor en la mano y el abanico de pluma en la otra. Debajo del pie de dicha deidad se aprecia el signo de la música (cuícatl), representado por una nube vaporosa. Por último, en el talón de la sandalia del personaje está el emblema *tonallo*, insignia de los dioses de la música y el baile.⁴⁰

La parte central del instrumento está conformada por una banda horizontal, con la representación de varios *chimalli*. Por último, en los soportes del tambor se percibe una escena con dos felinos y un águila danzando, así como el símbolo *atl-tlachinolli*, metáfora utilizada para designar a la guerra. (Imágenes 3A y 3B).

Haciendo un análisis de la iconografía plasmada en el citado tambor, tenemos que, en primer lugar, se hace alusión a la visión dualista del cosmos presente entre los mexicas. Lo anterior se expresa en las figuras tanto del jaguar como del águila. En lo que respecta a la imagen del jaguar, el investigador Guilhem Olivier refiere que “llaman la atención las metamorfosis felinas de Tezcatlipoca al final de las eras o Soles”, lo que revela los nexos del jaguar con la noche y con el fin de los ciclos cósmicos, ya que los hábitos nocturnos de este animal relacionan al gran felino con las estrellas y la luna. Finalmente, bien conocidos son los vínculos entre las

⁴⁰ Eduard Seler. “El *huéhuatl* de Malinalco”. *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*. Cuarta Época, Tomo VIII, México, Talleres Gráficos del Museo Nacional, 1933, p 307.

montañas, la lluvia y la fertilidad en Mesoamérica, asociaciones presentes también en el caso del felino.⁴¹

En lo que concierne al águila, se pueden resaltar sus connotaciones solares, tanto entre los mexicas, como entre otros grupos mesoamericanos. En este aspecto, no hay que perder de vista que en lengua náhuatl el Sol era llamado “el águila que se eleva”.⁴² Por otra parte, el águila era un símbolo de guerra y de poder entre los mexicas, este tema se abordará con mayor detalle en el capítulo 3.

De esta manera, el *huéhuatl* se convierte en un agente en el cual tienen cabida los opuestos complementarios, en donde el jaguar representa la parte oscura, nocturna y lunar, mientras que el águila corresponde a la esfera luminosa, solar y cálida del cosmos.

En segundo lugar, es notable la asociación del *huéhuatl* con la guerra, dado el discurso bélico plasmado en él, el cual consiste en el símbolo *atl-atlachinolli* y en la presencia de escudos. En este aspecto, Seler argumenta que el conjunto de esculturas en el entallado timbal de madera de Malinalco, prueba de modo indubitable que se trata de un instrumento musical usado en la danza de los guerreros, pero en cual se representa a éstos como a muertos en la guerra, como a destinados a morir sacrificados.⁴³

También se destaca su vínculo con el tiempo mítico, y con la quinta era, simbolizado por el signo *ollin*. Aquí es donde se aprecia el carácter sagrado del instrumento al tener la posibilidad de estar inserto en los ciclos del tiempo.

⁴¹ Guilhem Olivier, “Dioses y jaguares” en: *Jaguar*, Artes de México, no. 121, Coordinado por Guilhem Olivier, 2016, p. 52-53.

⁴² Guilhem Olivier. *In quauhtli, in tenochtli, in teoatl, in tlachinolli*, “El águila, el nopal y la guerra: algunos símbolos de poder entre los mexicas”, en: Escudo Nacional. Flora, Fauna y diversidad, 2018, p.138-139.

⁴³ Eduard Seler, *op. cit.* p 309.



Imagen 3. A. *Huéhuetl* de Malinalco con decoración alusiva a la guerra. Museo de Antropología del Estado de México. Tomada de *Arqueología Mexicana* núm.95. p18.

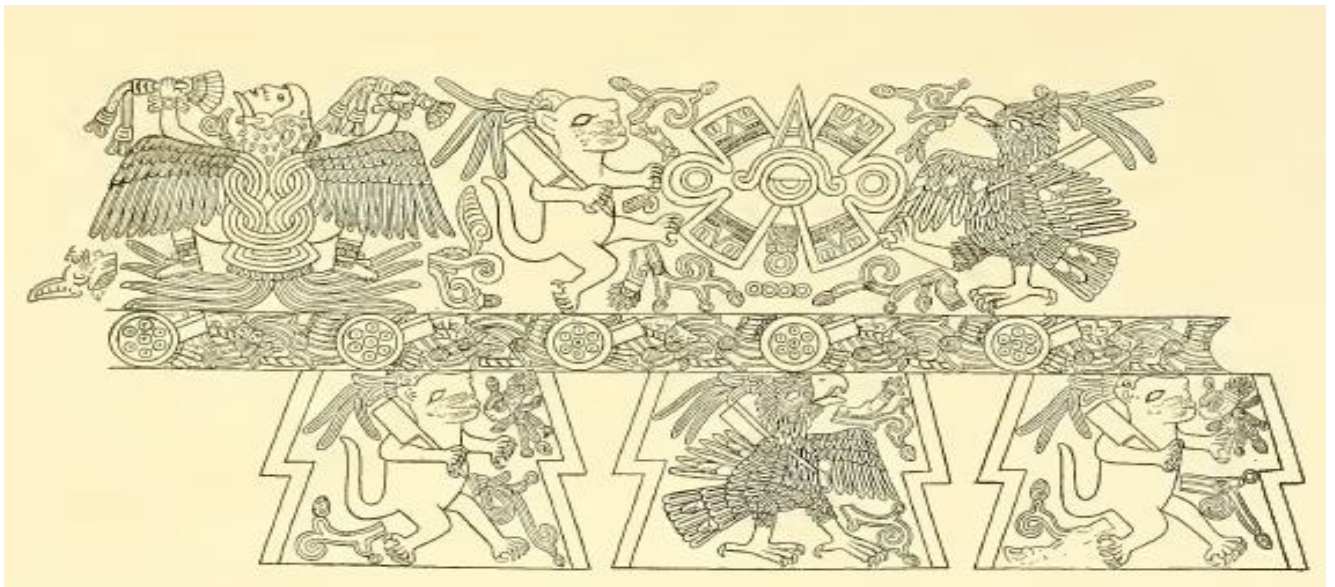


Imagen 3. B. Detalle del grabado del *huéhuetl* de Malinalco. Tomada de Saville, Marshall 1925. P.76.

Al respecto surgen las siguientes preguntas ¿por qué el tambor fue el instrumento musical elegido para plasmar parte de la cosmogonía mexicana? ¿por qué se le vincula con los ciclos del tiempo? Las respuestas a estas interrogantes se desarrollarán en los siguientes capítulos.

En otro tenor, se tiene conocimiento de la existencia de una escultura elaborada en piedra volcánica, la cual simula a un tambor parecido al *huéhuetl*. En esta representación en piedra observamos a un instrumento cuyo cuerpo es cilíndrico, y se aprecia en su parte superior una membrana, la cual probablemente fue fabricada con piel de felino, debido a los círculos que se perciben en ella. Asimismo, en la parte central del tambor, hay una banda horizontal que presenta una peculiar ornamentación que consiste en motivos vegetales. Finalmente, los soportes del instrumento son de forma almenada, los cuales contienen relieves de grecas escalonadas. (Imagen 4).



Imagen 4. Escultura de piedra que simula a un tambor de membrana, sala mexicana, Museo Nacional de Antropología. Foto tomada de Pimentel, 2010.

Con el ejemplo anterior, se puede inferir, que, entre los mexicas, los tambores gozaban de gran veneración, eran objetos a los que se les rendía culto, razón por la cual se elaboraban réplicas en piedra de estos instrumentos. Al respecto, se puede hacer alusión al ejemplo ya mencionado de la escultura de *teponaztli* con la efigie de Xochipilli, la mencionada párrafos arriba.

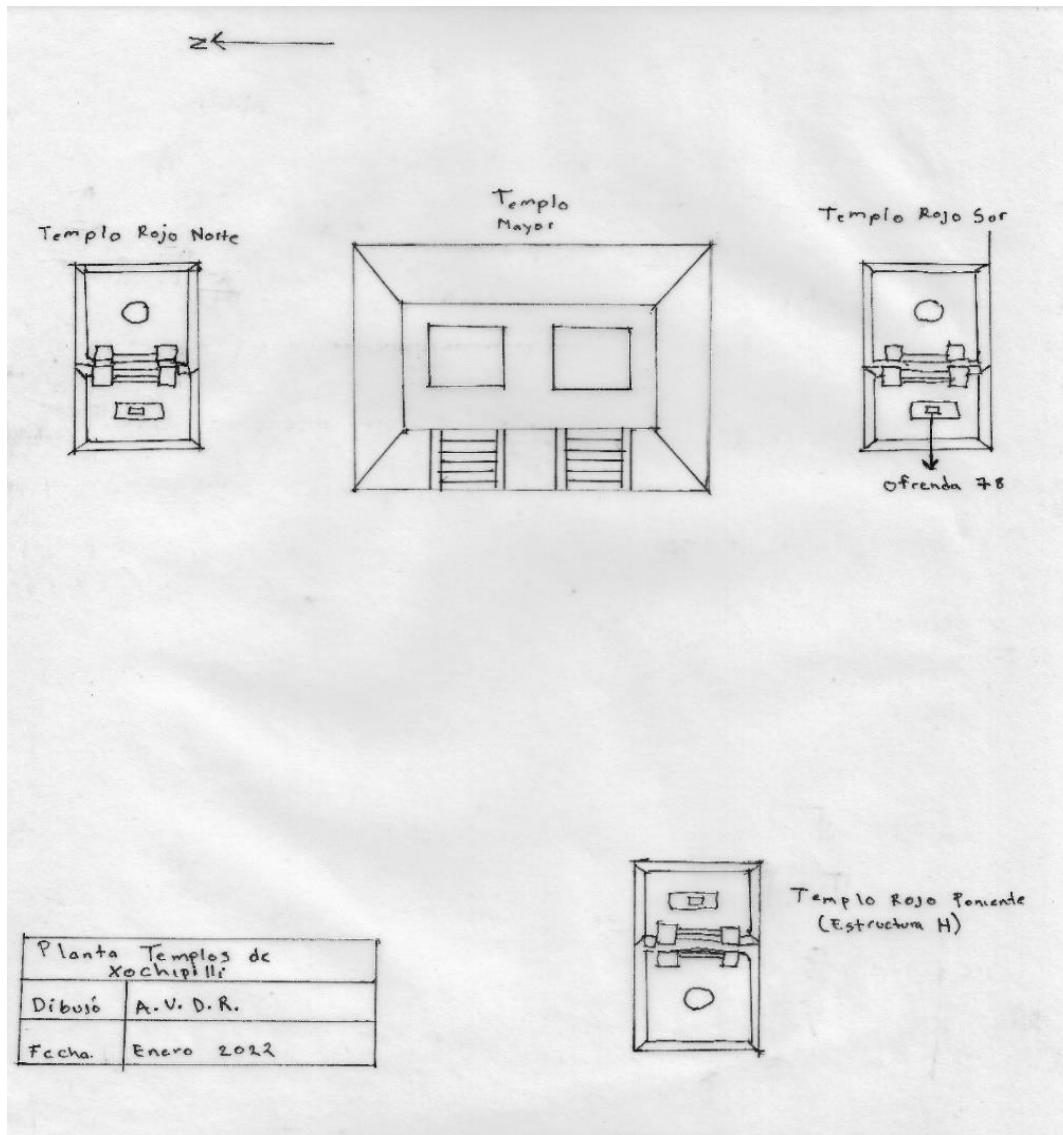
Este aspecto se puede comparar con los casos etnográficos ya referidos, en donde se hizo alusión a que, entre los nahuas de la región norte de Puebla, a algunos instrumentos se les coloca incluso en altares y se les depositan una gran variedad de ofrendas.

1.3.4. Instrumentos votivos en el Recinto Sagrado de Tenochtitlan.

Otro ámbito en el que encontramos a estos dos instrumentos es en relación con las ofrendas dedicadas a los dioses, en donde desempeñaban un rol simbólico. Al respecto, se tiene la evidencia de dos hallazgos de gran relevancia para el tema que aquí se aborda. Se trata del caso de dos peculiares ofrendas que, de acuerdo con las descripciones realizadas sobre ellas, contenían en su interior representaciones en miniatura de diversos instrumentos musicales. Las ofrendas mencionadas se localizaron en los Templos dedicados al dios Xochipilli, mismos que se situaban en el Recinto Sagrado de Tenochtitlán. Los detalles particulares del descubrimiento de las dos ofrendas referidas se describen en los siguientes apartados.

Con base en las exploraciones arqueológicas que se han realizado dentro del Recinto sagrado de Tenochtitlan, se tiene el conocimiento de que en la época prehispánica existían principalmente tres templos dedicados al dios Xochipilli, mismos que ya han sido documentados desde principios del siglo pasado. El primero de ellos, denominado estructura H, fue excavado por el arqueólogo Leopoldo Batres, el 13 de diciembre de 1900 en la antigua calle de las Escalerillas, conocida actualmente como Guatemala. Esta estructura se detectó cerca de la esquina noreste de la Catedral Metropolitana, sitio en donde también se hallaron los restos de un juego de pelota.

Los otros dos Templos están ubicados en los costados norte y sur del Templo Mayor de Tenochtitlán, y fueron descubiertos en el marco del Proyecto Templo Mayor 1978-1982. Cabe recalcar que a dichas estructuras se les denominó “Templos Rojos” debido a la pigmentación que presentaban en su exterior. Asimismo, resalta su estilo constructivo de influencia teotihuacana, el cual se manifiesta principalmente con el uso del talud-tablero en los muros. (Plano 1).



Plano 1. Ubicación de los Templos de Xochipilli en el Recinto Sagrado de Tenochtitlán. Dibujo: Alondra Delgado, 2022.

a) Ofrenda del Templo de Xochipilli de la Calle de las Escalerillas (Estructura H).

La estructura H o Templo de Xochipilli Poniente fue explorada, en primer lugar, por el arqueólogo Leopoldo Batres en el año de 1900, y los detalles de su descubrimiento se narran con mayor detalle en su informe publicado en ese mismo año⁴⁴. Posteriormente, en 1969, el arqueólogo Jordi Gussinyer retomó la excavación de la estructura y realizó dibujos detallados, así como planos tanto de su fachada, como de su planta. Se ha interpretado, que este conjunto tal vez se haya depositado para conmemorar la erección del edificio del juego de pelota que, según algunos investigadores estuvo en ese sitio.⁴⁵

El hallazgo que es de sumo interés en este estudio lo realizó Batres, y se trata de una peculiar ofrenda que se encontró en la parte superior de la estructura, misma que estaba dedicada al dios *Xochipilli- Macuilxóchitl*. El depósito ritual es de gran relevancia porque contenía, entre varios objetos, una escultura en piedra de dicha deidad, así como diversas réplicas en piedra y cerámica de instrumentos musicales, entre los que destacan algunos *teponaztli*, caparazones de tortuga, flautas, litófonos, *chicahuaztlis*, sonajas globulares y vasijas tambor de arcilla con la efigie del dios Xochipilli. (Imagen 5).

Respecto a este hallazgo, Leopoldo Batres refiere lo siguiente:

Un ídolo de pórfido pintado de rojo mide 1.05 de alto. Está en actitud sedente y lleva en el pecho un escudo en cuyo centro tiene una especie de capa circular. Cuatro vasijas de barro descansando sobre una base circular, cada una tiene modelada una cabeza humana en el vientre y dos asas. Dos piezas de barro cilíndricas semejan teponaxtle con sus lengüetas, sobre cada una de estas aparece una pieza cilíndrica, también de barro. Siete piezas semejantes a las anteriores pero que descansan sobre una base circular. Una flauta de barro de 0.22 de largo. Lote de 12 fragmentos de flautas de barro. Dos sonajitas de barro en forma de molinillo, están compuestas de un mango cilíndrico y de una granada en uno de sus extremos. Lote de seis fragmentos de sonajas

⁴⁴ Leopoldo Batres, *Exploraciones arqueológicas en la Calle de las Escalerillas*, México, Inspección y conservación de Monumentos Arqueológicos de la República Mexicana, 1900.

⁴⁵ Noemí Castillo y Felipe Solís, *Ofrendas mexicas en el Museo Nacional de Antropología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1975, pp. 9.

semejantes a las anteriores. Una pieza de barro que representa a un hueso humano, fémur estriado. Una tortuga de barro. Una tortuga de piedra rojiza (...) ⁴⁶



Imagen 5. Ofrenda de instrumentos musicales descubierta por Leopoldo Batres en la antigua calle de las Escalerillas (Estructura H). Sala mexicana, Museo Nacional de Antropología. Foto: Alondra Delgado, 2019.

Al analizar de manera minuciosa los objetos contenidos en la ofrenda descrita anteriormente, resalta un hallazgo numérico de suma importancia para el tema que aquí nos ocupa. Se trata de la presencia de 9 *teponaztli* de arcilla y 3 de roca volcánica, los cuales en conjunto conforman un total de 12 elementos. (Cuadro 1). Cabe mencionar que este patrón numérico de 9-3-12 también se pudo observar en la ofrenda 78, localizada en el Templo Rojo Sur, misma que se describirá en el apartado siguiente.

En lo que se refiere al *huéhuetl*, en la Ofrenda de la Estructura H no se encontró evidencia de este instrumento, sin embargo; se resalta la presencia de otros instrumentos de percusión que también ostentan un simbolismo numérico dentro

⁴⁶ Leopoldo Batres, *Op.cit*, p. 48 y 49.

del complejo de la Ofrenda, como es el caso de las vasijas tambor y de las piedras sonoras.

Número de elementos Ofrenda del Templo de Xochipilli Poniente (Estructura H)				
Instrumento	Piedra verde	Roca Volcánica	Arcilla	Total de elementos
Teponaztli		3	9	12
Tlapitzalli			1 entera y 12 fragmentos	13
Sonajas		1	2	3
Silbatos				
Áyotl		1	2	3
Piedra sonora			9	9
Omechicahuaztli			5	5
Chicahuaztli		3		3
Vasija tambor			4	4

Cuadro 1. Elementos de la Ofrenda de la Estructura H. Se observa la presencia de 12 teponaztli.

b) Ofrenda 78 del Templo Rojo Sur.

Los Templos Rojos son dos estructuras que se ubican en los costados sureste y noreste del Templo Mayor, y son contemporáneos con la Etapa constructiva V de éste.⁴⁷ Por otra parte, en lo concerniente a las características arquitectónicas de estos Templos, destaca el hecho de que fueron construidos sobre una plataforma rectangular, con su fachada principal orientada hacia el este, y con una escalinata delimitada por alfardas. Asimismo, frente a las escalinatas se encuentra un espacio cuadrangular que contiene un altar de forma circular.

De acuerdo con lo expuesto por la arqueóloga Bertina Olmedo⁴⁸ la estructura denominada “Templo Rojo Sur” fue explorada durante la primera etapa de excavaciones del Proyecto Templo Mayor (1978-1982). En el Templo Rojo Sur, se resalta un hallazgo de suma importancia en lo que se refiere al culto al dios de la música, se trata de la denominada “Ofrenda 78” misma que se localizó al interior de

⁴⁷Arnd Adje Both, *Aerófonos mexicanos de las ofrendas del recinto Sagrado de Tenochtitlan*, Alemania, Tesis de doctorado en Arqueología, Universidad Libre de Berlín, 2005, p. 15.

⁴⁸Bertina Olmedo, *Los templos rojos del recinto sagrado de Tenochtitlan*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Científica, 2002, p.13.

una caja de sillares de tezontle de 157 cm de largo, por 97cm de ancho y 1.50 de profundidad, la cual fue colocada exactamente al centro del Templo⁴⁹. (Imagen 6).

En el interior de la mencionada cista se registraron aproximadamente 235 elementos, entre estos objetos, se hallaron las representaciones en miniatura de diversos instrumentos musicales, elaborados en piedra verde y roca volcánica. Cabe señalar que los materiales estaban acomodados en 3 niveles de superposición⁵⁰. Este hallazgo fue interpretado por la arqueóloga Bertina Olmedo como un complejo dedicado a Xochipilli en su aspecto solar, y argumenta que la razón de que se encontraran los instrumentos sonoros es porque estos vivían en la casa del sol, de acuerdo con la mitología de los antiguos nahuas.

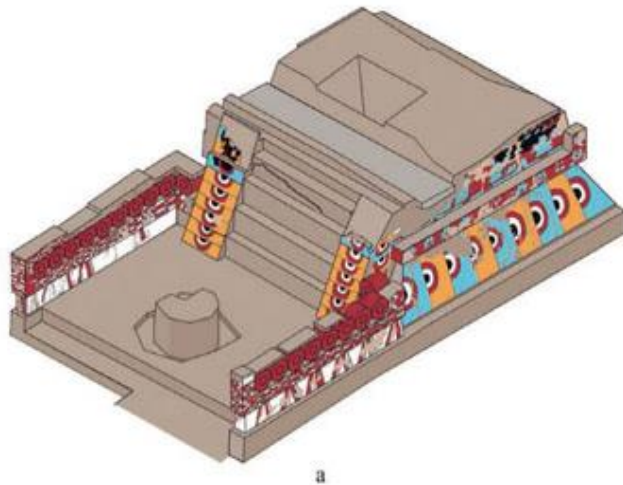


Imagen 6. Templo Rojo Sur, estructura en la cual se localizó la Ofrenda 78. Imagen tomada de López Luján, 2017, p.21.

En lo que se refiere a los instrumentos musicales presentes en la “Ofenda 78”, se encontraron representaciones de tambores como el *huéhuetl* y el *teponaztli*, flautas denominadas en lengua náhuatl como *tlapitzalli*, sonajas globulares, silbatos,

⁴⁹ Ibid, p 99.

⁵⁰ Ibid.,p 100.

piedras sonoras, báculo sonaja o *chicahuaztli*, así como vasijas tambor con la efigie del dios *Xochipilli*. (Imagen 7).

En cuanto a los *teponaztli* pertenecientes a la *Ofrenda 78*, es importante resaltar que uno de estos instrumentos estaba decorado con una imagen incisa que consiste en dos perfiles de mariposa, mismos que en conjunto forman un rostro de frente. De acuerdo con la iconografía representada en el *teponaztli* referido, se pudo distinguir que la imagen alude la diosa Itz'papálotl, "Mariposa de Obsidiana". En este aspecto, de acuerdo con las interpretaciones realizadas por la arqueóloga Bertina Olmedo, la diosa Itz'papálotl es una advocación de la diosa madre identificada con la Tierra y con la Luna.⁵¹ Identificada con la diosa de la Tierra en sus aspectos tanto agresivos como progenitora, Itz'papálotl se presenta como una deidad nocturna relacionada con la obsidiana, el sacrificio y la guerra.⁵²

Por otra parte, el *huéhuetl* o tambor vertical fue el instrumento musical más venerado y apreciado por los mexicas, ya que las versiones pequeñas o elaboradas en materiales preciosos eran divisas de los gobernantes, y era un instrumento que aun cuando se tocaba en ocasiones diversas, fue dedicado principalmente al culto solar.⁵³ Es en este punto donde se sugiere la conexión del *teponaztli* con el aspecto femenino, frío y oscuro del cosmos, en contraposición del *huéhuetl* que se relaciona con lo luminoso y cálido.

⁵¹ Íbid: p,150-151.

⁵² Guilhem Olivier, "Las alas de la Tierra: reflexiones sobre algunas representaciones de Itz'papálotl, Mariposa de obsidiana, diosa del México Antiguo" en: *Le mexique prehispanique et colonial, Recherche Amériques latines 2004*, p. 109.

⁵³ Bertina Olmedo, *Op, cit*, p. 147-148.



Imagen 7. Representaciones en miniatura de *huéhuetl* y *teponaztli* de piedra verde que fueron hallados en la Ofrenda 78 del Templo Rojo Sur. Museo del Templo Mayor. Foto: Alondra Delgado, 2012.

Al efectuarse el análisis de los elementos localizados en la Ofrenda 78, se pudo observar que la cantidad de *teponaztlis* registrados fueron 9 de piedra verde, y 3 de roca volcánica, mismos que en conjunto formaban un total de 12 elementos. Otro caso similar fue el de los *huéhuetl*, de los cuales se contabilizaron 9 de piedra verde y 3 de roca volcánica, conformando un total de 12 objetos. (Cuadro 2).

Al comparar el número de componentes presentes, tanto en la Ofrenda 78 como en la Ofrenda de la Estructura H; se pudo advertir en ambas un patrón numérico similar en cuanto a la cantidad de *teponaztli*. La única diferencia perceptible en ambas es la diferencia en el material con el que se elaboraron dichos instrumentos, ya que, en la Ofrenda 78, nueve *teponaztlis* son de piedra verde, en cambio, los 9 de la ofrenda de la Estructura H, son de cerámica. Sin embargo, los instrumentos manufacturados en roca volcánica son tres en ambos casos.

Número de elementos Ofrenda 78 Templo Rojo Sur				
Instrumento	Piedra verde	Roca Volcánica	Arcilla	Total de elementos
Huéhuatl	9	3		12
Teponaztli	9	3		12
Tlapitzalli	9	3		12
Sonajas		2	3	4
Silbatos	4			4
Áyotl	1	1		2
Piedra sonora			1	1
Omechicahuaztli		5		5
Chicahuaztli		5		5
Vasija tambor			3	3

Cuadro 2. Instrumentos de la Ofrenda 78, del Templo Rojo Sur. Se observa el patrón numérico 9-3-12 en el *huéhuatl* y el *teponaztli*.

1.4. Conclusiones del capítulo.

De acuerdo con lo que argumenta Dehouve, el número remite siempre a una imagen de la realidad⁵⁴, por lo tanto, se puede observar que, en las ofrendas dedicadas a *Xochipilli*, es evidente la presencia del simbolismo numérico materializado en los instrumentos musicales.

Tenemos entonces que, tanto el *huéhuatl* como el *teponaztli*, representan en estos depósitos rituales, los números 9 y 3. Al respecto, cabe mencionar que el número 3 en la cosmovisión de los antiguos nahuas, se asociaba principalmente con el fuego.⁵⁵ Por su parte, el número 9, connotaba los aspectos relacionados con la muerte, el inframundo y la oscuridad.⁵⁶

Es en este ámbito en donde se podría decir que se manifiesta la concepción dualista del cosmos, siendo los instrumentos una parte fundamental de los opuestos complementarios. Por un lado, se tiene al fuego, representado por los tres *huéhuatl* y *teponaztli* elaborados en piedra volcánica, y por el otro lado está el inframundo, expresado en los nueve tambores manufacturados en piedra verde.

⁵⁴ Dehouve. *Op. cit* p.216.

⁵⁵ *Ibid.*, 224.

⁵⁶ *Ibid.*, 240.

Asimismo, al revisar el simbolismo numérico de los demás instrumentos contenidos en ambas ofrendas, encontramos que se hace referencia a los números cuatro y cinco. En lo concierne al número cuatro, éste es la materialización del cosmos, mismo que se representaba como un cuadrilátero. Por otra parte, el número cinco, completaba la representación del cuadrilátero, siendo el centro de éste.⁵⁷

Es de esta manera, como los instrumentos musicales, y en concreto el *huéhuetl* y el *teponaztli*, trascienden su materialidad, para insertarse en mundo inmaterial, en el que sólo tienen cabida los dioses. Fungen como dones, se convierten en réplicas del cosmos, y se insertan en el pensamiento dualista característico de los mexicas.

Por otra parte, no hay que perder de vista el simbolismo de los materiales con los que fueron elaborados estos instrumentos, ya que tanto la piedra verde, como la roca volcánica tenían diferentes connotaciones entre los antiguos nahuas. En este sentido, no es casualidad que la piedra verde esté relacionada con el número 9, mismo que, como ya se mencionó se vinculaba con el inframundo, mientras que la piedra volcánica con el 3, que es el número que representa el fuego.

Otra pregunta que surge respecto a las ofrendas descritas es ¿por qué en la ofrenda de la calle de las escalerillas está ausente el *huéhuetl* y solo se depositaron ejemplares de *teponaztli*? Cabe mencionar que este depósito estaba dedicado a Xochipilli en su vinculación con el juego de pelota, mientras que la Ofrenda 78 fue destinada a la misma deidad, pero en su aspecto solar, por ende, el *huéhuetl*, al tener un simbolismo principalmente solar, fue colocado en dicha ofrenda. A este respecto, se puede agregar el hecho de que según el mito de origen de los instrumentos musicales, estos vivían en la casa del sol, antes de ser convocados a la tierra.

Finalmente, se pretende que esta disertación sirva de antesala para realizar las interpretaciones de los códices con mayor sustento y desde una visión interdisciplinaria, considerando para ello los datos que proporcionan tanto las fuentes arqueológicas, como las etnográficas, y así poder distinguir las

⁵⁷ Dehove. *Op. cit.*, p. 233.

continuidades en las concepciones atribuidas a estos instrumentos en la época colonial temprana. Asimismo, los resultados de los análisis efectuados a los códices nahuas se tratarán con mayor detalle en los dos capítulos siguientes.

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO, PRIMERA PARTE: EL HUÉHUETL Y EL TEPONAZTLI EN EL ÁMBITO RELIGIOSO DE LOS ANTIGUOS NAHUAS.

*Él mueve su atabal,
su sonaja, el Dador de la vida.
En los libros están pintados vuestros cantos,
los extendéis en el lugar de los atabales.⁵⁸*

*Ca ye colinia yhuehueuh
yayacach Ypalnemohuani
amoxicuiluhtoc anmocuic
anquicocoa a huehuetitlan.*

En el capítulo anterior se expuso un panorama general de los diversos roles que tuvieron el *huéhuetl* y el *teponaztli* en la sociedad mexicana durante el periodo Posclásico Tardío, con base en los datos arqueológicos. Lo anterior se llevó a cabo con la finalidad de tener un punto de partida para la interpretación de las imágenes de dichos instrumentos en los códices. Es en este capítulo en el que corresponde entrar de lleno al análisis iconográfico de las representaciones de los instrumentos en los códices de tradición nahua. Al respecto, es importante recalcar que las imágenes proporcionan un valioso testimonio sobre las prácticas sociales de los grupos humanos, incluidas en estas, las actividades relacionadas con la música, por lo cual, son una forma importante de documento histórico, al igual que los textos o relatos orales.⁵⁹ Por otra parte, para interpretar el mensaje implícito en la imagen es preciso estar familiarizado con los códigos culturales de quien la produce.⁶⁰

De esta manera, el presente capítulo tiene como propósito exponer los datos obtenidos del análisis iconográfico realizado a las láminas de los códices de tradición nahua con escenas alusivas a los instrumentos de percusión, conocidos como *huéhuetl* y *teponaztli*, lo anterior con la finalidad de identificar los contextos

⁵⁸ *Cantares mexicanos*. Reproducción facsimilar por Miguel León Portilla y José G. Moreno de Alba. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas. 1993.

⁵⁹ Peter Burke, *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*, España, Crítica Barcelona, 2001, pp. 17.

⁶⁰ *Ibíd*, p.22.

religiosos en los que aparecen dichos instrumentos, así como proponer el probable simbolismo de los mismos.

Los documentos que se revisaron para conformar la información que aquí se despliega fueron principalmente los de contenido adivinatorio, los que tratan el tema de las veintenas del calendario solar, y, por último, los que abordan aspectos concernientes a los rituales que se les realizaban a diversas deidades mexicas. Sin embargo, no hay que perder de vista el contexto en que fueron elaborados dichas fuentes, ya que todas pertenecen al periodo colonial temprano, por lo cual se debe de tener una visión crítica al analizarlas. No obstante, se pudieron obtener valiosos datos para el tema que aquí nos ocupa.

De esta manera, con base en los planteamientos que se desarrollaron en el marco teórico respecto a los vínculos que se establecen entre un grupo humano y los instrumentos musicales, las preguntas que sirvieron de eje rector fueron las siguientes: ¿cómo podemos inferir los vínculos establecidos entre la cultura nahua y los instrumentos a partir del análisis de sus representaciones en los códices? Y ¿Qué discurso acerca de ellos se nos muestra en dichos documentos? Así, en lo que se refiere al aspecto religioso, los ámbitos en los cuales aparecen representados el *huéhuetl* y el *teponaztli* son principalmente tres:

- En los ciclos del tiempo, en donde se muestran en los códices adivinatorios, en conjunción con las trecenas; así como en las imágenes alusivas a los rituales de las fiestas de las veintenas del calendario ritual mexicana.
- En el espacio de los dioses, en donde aparecen acompañando a diversas deidades, siendo un vehículo de comunicación entre los dioses y los hombres.
- En el ámbito funerario, formando parte de las exequias a los gobernantes, y a los guerreros, fungiendo como acompañantes de los cantos dedicados a los muertos.

Estos aspectos, se desarrollan con mayor detalle en los próximos apartados. Asimismo, se pretende dar respuesta a las interrogantes planteadas previamente,

referentes a los vínculos que se establecen entre un grupo humano y los instrumentos musicales, e inferir el rol de estos instrumentos en cada contexto en el que fueron representados en los códices.

2.1. Los tambores en los ciclos del tiempo.

En Mesoamérica el tiempo unía y controlaba todo lo que ocurría y lo importante. El tiempo, caracterizaba y condicionaba todas las acciones y sucesos, además de ordenar y vincular el presente con el pasado y el futuro. El sistema calendárico era una armadura para asegurar dentro del tiempo a seres humanos y acontecimientos: cada quien, y cada cosa tenían su particular punto de apego y, por lo tanto, su lugar.⁶¹

En el caso de los dos instrumentos que aquí nos competen, estos aparecen insertos en el contexto de los ciclos del tiempo. Por un lado, el *huéhuetl* se encontró representado en dos almanaques adivinatorios siendo partícipe de la cuenta calendárica de las trecenas. Por otra parte, tanto el *huéhuetl* como el *teponaztli* se observan en los códices formando parte de los rituales efectuados en las fiestas de las veintenas del calendario ceremonial nahua.

2.1.1 El Tonalámatl.

El conocimiento acumulado del calendario y de las influencias y festivales mánticos, unido a diferentes unidades de tiempo, se ha conservado en el libro pintado llamado *tonalámatl*, en náhuatl. En estos códices se mostraban visualmente los días en diferentes permutaciones, de acuerdo con los múltiples ciclos del calendario, junto con las influencias mánticas correspondientes.⁶²

En los *Códices* adivinatorios cada almanaque incluye uno o dos seres sobre naturales como la fuerza imperante de la unidad calendárica. Cuando éstos se asocian, uno a uno, con unidades individuales, en general se les considera los patrones de las unidades calendáricas y se les llama señores de ese periodo. Son

⁶¹ Elizabeth Boone. *Ciclos del tiempo y significado en los libros mexicanos del destino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp.35.

⁶² *Ibid*:46.

las fuerzas que caracterizan o dan forma a todo lo que ocurre durante una particular unidad de tiempo.⁶³ Por otra parte, la interpretación de los *tonalámatl* estaba a cargo de los *tonalpouhque*, quien, según sus conocimientos, indagaba en los almanaques el destino de todo aquel que lo demandase.⁶⁴

Los *Códices* del Centro de México que contienen un *tonalámatl* son: el *Códice Borbónico* (primera sección) y el denominado *Códice Tonalámatl de Aubin*. Las pictografías de estos documentos representan de manera detallada, la información relativa al *tonalpohualli*, que abarca un periodo de 260 días, resultante de la combinación de 20 signos utilizados para nombrar los días o *tonallis*, y trece numerales dispuestos consecuentemente del 1 al 13, generalmente conocidos como trecenas. En los *tonalámatl*, estaban escritos todos los caracteres de cada día, es decir, aquella información necesaria y dispuesta en símbolos, números y deidades que el experto leerá e interpretará para lograr equilibrar las fuerzas divinas.⁶⁵

Para poder realizar la interpretación de las escenas representadas en estos almanaques, es importante entender cómo funcionan, por lo cual, es necesario mencionar que cada trecena está conformada por cinco componentes: fechas calendáricas (1 al 13), deidades de la noche (9), señores del día (13), aves o volátiles y regente o deidad patrona.⁶⁶ Cada uno de estos elementos tenía una fuerte influencia en el pronóstico de la trecena.

En este sentido, es importante hacer referencia a dos escenas plasmadas en estos almanaques, en las cuales se nota la presencia del tambor de membrana o *huéhuatl*. Se trata de la representación de la Trecena 4: denominada 1 Flor (Ce Xóchitl), la cual, de acuerdo con su pronóstico, es un tanto buena y un tanto mala, ya que hay felicidad y hermosura, pero también liviandad y falta de respeto.

⁶³ Ibid. 84.

⁶⁴ Baltazar Brito. *Códice Tonalámatl de Aubin*, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, BNAH, 2018, pp 32.

⁶⁵ Ibid: 32-33.

⁶⁶ Baltazar Brito, *op. cit*, pp 39.

Asimismo, los individuos nacidos en esta trecena serían cantores o se dedicarían a las actividades relacionadas con la música.⁶⁷

La primera representación de la trecena 4, cuyo regente es el dios Huehucóyotl, se encuentra en la sección del *tonalámatl* del *Códice Borbónico*. Cabe mencionar que el dios Huehucóyotl “coyote viejo”, estaba asociado principalmente con el placer, la música, el canto y la danza. (Imagen 8).

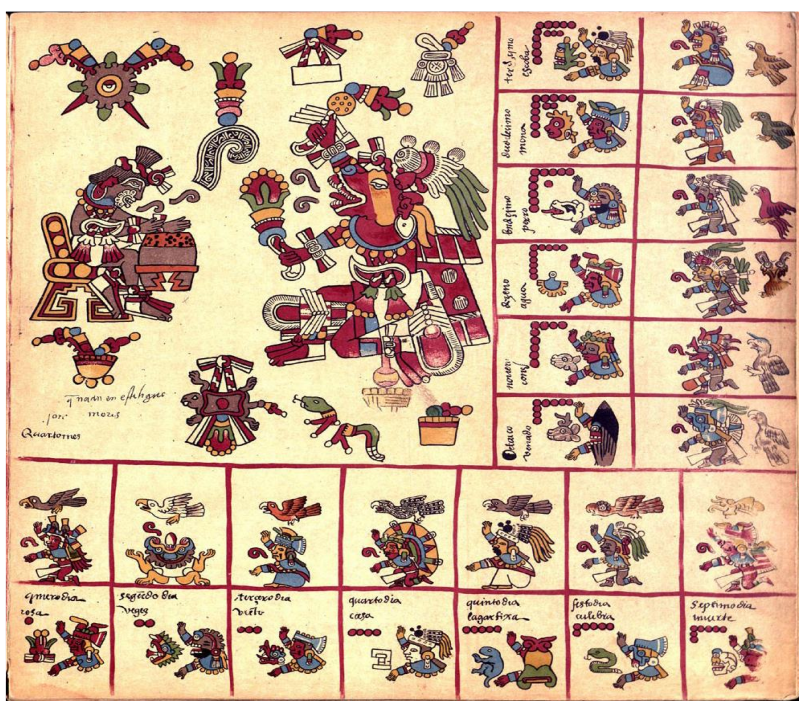


Imagen 8. Lámina 4 del *Códice Borbónico* en donde se representa la Trecena 4. En la escena se observa a Xochipilli-Macuixóchitl tocando un *huéhuetl*.

En la escena, aparece del lado derecho de la lámina el dios Huehucóyotl, colocado de perfil, quien porta sus atavíos característicos que consisten en: collar de conchas, y una pectoral de concha cortada de forma oval, el cual está asociado a los dioses de la música y danza. Este dios se representa en los códices la mayoría de las veces con el cuerpo pintado de color rojo. Asimismo, Huehucóyotl aparece agitando una sonaja, la cual sostiene con la mano derecha, y emitiendo un canto.

⁶⁷ Ferdinand Anders, Marteen Jansen, y Luis Reyes. *El libro del Ciucóatl. Libro explicativo del llamado Códice Borbónico*, México/Viena/España, Akademische Druckand Verlagsanstalt, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Fondo de Cultura económica, 1991, pp 130.

Por otra parte, frente a Huehucóyotl se aprecia a un personaje, identificado como el dios Macuilxóchitl, quien se encuentra sentado sobre un *icpalli*, y está tocando el *huéhuetl* con la palma de las manos. En lo que se refiere al instrumento, éste es de forma tubular, abarrilada, con una membrana de piel de felino colocada en la parte superior y con un soporte almenado en la parte inferior. Por otra parte, un aspecto resalta en el dios Macuilxóchitl-Xochipilli, se trata de la vírgula del canto florido, que emerge de su boca, misma que se caracteriza por tener una flor en la parte superior. En lo que concierne a la deidad que está tocando el tambor, algunos autores también proponen que este personaje pudiera ser Ixlilton, quien porta los atavíos de Macuilxóchitl.⁶⁸

Entre los elementos adicionales representados en esta escena referente a la trecena 4, se aprecia en la parte inferior, en medio de ambos dioses, la figura de una tortuga de oro, la cual es el símbolo de los instrumentos musicales.⁶⁹

El segundo caso analizado en lo que se refiere a la presencia del tambor en los códices mánticos, se encontró una escena similar a la anteriormente descrita del *Códice Borbónico*, misma que se puede apreciar en el *Tonalamatl de Aubin*. Se trata en específico de la lámina 4 de dicho códice, en la cual también se observa la representación de la Trecena 4, cuyo regente es, de igual forma, el dios Huehucóyotl.

En la imagen de la lámina 4, aparece en primer plano, de lado derecho y de perfil, el dios Huehucóyotl, el cual se identifica por el color rojo de su cuerpo. Dicha deidad porta un collar de conchas y un pectoral en forma de caracol cortado. También, sostiene en una mano una tira roja con espinas de maguey. Frente a él se aprecian dos individuos, ambos están agitando sonajas de calabazos, pero, uno de ellos, el de lado izquierdo, se muestra tocando con la mano derecha un pequeño *huéhuetl* de forma tubular, de color rojo, mismo que tiene en la parte superior una membrana de piel de felino y, está sostenido sobre dos soportes almenados.

⁶⁸ Elizabeth Boone, 2016, Ferdinand Anders, 1991.

⁶⁹ Graciela Marroquín. *Aspectos generales de la música prehispánica percibidos a través de sus imágenes*, Tesis de Maestría en Artes, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2004, pp. 72.

Finalmente, en el extremo superior de la lámina se observa un carapacho de tortuga, instrumento conocido en lengua náhuatl como *áyotl*, y se percutía con un asta de venado. (Imagen 9).

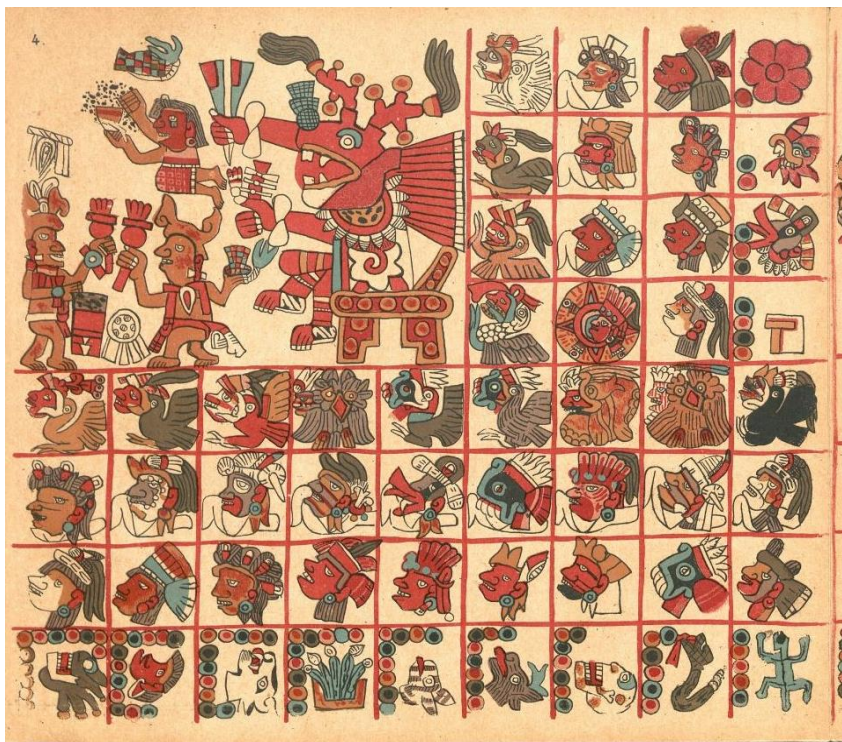


Imagen 9. Lámina 4 del *Tonalamatl de Aubin* correspondiente a la trecena 4, regida por *Huehucóyotl*. Se observa a un individuo tocando el *huéhuetl* y una sonaja globular.

El pronóstico de esta trecena lo menciona Sahagún de la siguiente manera:

Los hombres que nacían en el signo llamado *ce xúchitl* decían que eran alegres, ingeniosos y inclinados a la música y a placeres, deidores, y las mujeres grandes labranderas, y liberales de su cuerpo si se descuidaban. Dezian este signo ser indiferente a bien y a mal.⁷⁰

⁷⁰ Sahagún, Fray Bernardino de, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. Lib IV, cap. VII, México, A. Ma. Garibay, Porrúa, 1956. P, 175.

Haciendo una reflexión en lo que respecta a las láminas anteriormente descritas, se puede argumentar que el *huéhuetl* aparece vinculado, con Xochipilli, y con Huehuecōyotl. La razón de que el instrumento de percusión muestre una estrecha relación con estas deidades es porque, entre los nahuas, estaban asociados a la música, el canto, la danza, el juego y las flores. Asimismo, la figura de Huehuecōyotl ha sido ampliamente analizada por el investigador Guilhem Olivier, quien señala que este dios representa la transgresión, así como el aspecto festivo y alegre de la existencia.⁷¹ Esto se infiere debido a que, de acuerdo con un relato mítico, el dios “coyote viejo”, sedujo en el Tamoanchan a la diosa Xochiquétzal.

Por otra parte, una pregunta que surge en este aspecto es ¿por qué el tambor se encuentra inserto en el ciclo calendárico de las trecenas? En primer lugar, se puede argumentar que el *huéhuetl* en el contexto adivinatorio era un elemento con una fuerte carga mágica, lo cual le permitía ser parte del proceso de la adivinación.

Asimismo, el tambor era concebido como una entidad que tenía la posibilidad de ejercer influencia en el destino de los hombres, ya que al estar incorporado en el ámbito adivinatorio participaba, en conjunto con los demás elementos, en la creación de un pronóstico. De esta manera, se tiene que el pronóstico para la trecena 4, generalmente era la naturaleza festiva, lo cual se manifiesta con la presencia del dios Huéhuecoyotl, y con los instrumentos musicales representados en ella.

En este aspecto, cabe señalar la tradición en la representación del *huéhuetl* en los códices mánticos del Altiplano Central, ya que en los *Códices* del grupo *Borgia*, este instrumento aparece plasmado también en un ámbito adivinatorio, íntimamente vinculado con los pronósticos de los matrimonios, en donde se muestra como augurio de buena fortuna y éxito para la unión. Ejemplos de estas representaciones se encuentran en la lámina 60 del *Códice Borgia*, lámina 36 del *Códice Vaticano B*, y lámina 37 del *Códice Laud*. En estos documentos los tambores aparecen

⁷¹ Guilhem Olivier, “Huehuecōyotl, coyote viejo, el músico transgresor ¿dios de los otomíes o avatar de Tezcatlipoca?” en: *Estudios de Cultura Náhuatl*, no. 30, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1999, pp. 118.

asociados con *Xochipilli*, *Xochiquétzal*, y *Tecciztécatl* (anciano dios de la luna). También, en conjunción con el tambor se muestran sonajas y el caparazón de tortuga (*áyotl*). (Ver anexo 1).

Finalmente, en lo referente al *teponaztli*, llama la atención que este instrumento no aparece representado en el contexto adivinatorio, y en su lugar es común observar al caparazón de tortuga, conocido en lengua náhuatl como *áyotl*. Tal es el caso de la ya mencionada lámina 4 del *Tonalámatl* de *Aubin*, en donde se observa un *áyotl* en conjunción con el *huéhuetl*. Probablemente esta situación se deba a que, de acuerdo con su morfología, el caparazón de tortuga sea el antecedente del *teponaztli*.

2.1.2. Los rituales de las veintenas.

La forma más importante del culto mesoamericano fue la fiesta periódica, fijada por los distintos ciclos calendáricos, ya que esta era el medio por el cual la colectividad recibía oportunamente a los dioses que llegaban en forma de tiempo-fuerzas, al mundo de los hombres. Con la fiesta la comunidad pretendía ganarse la voluntad de los dioses para alcanzar sus beneficios y liberarse de su acción nociva; también pretendía contribuir a la continuidad del mundo, impulsando el curso de los ciclos.⁷²

En el contexto de los rituales llevados a cabo en las veintenas del calendario agrícola de los mexicas, también aparecen representados ambos instrumentos, pero destaca principalmente la figura del *huéhuetl* acompañando a las danzas. Las imágenes alusivas a las veintenas se encuentran plasmadas en la segunda sección del *Códice Borbónico* y en las ilustraciones del *Atlas de Durán*.

De acuerdo con el análisis efectuado en los códices anteriormente mencionados, las veintenas en las que se encontraron los tambores fueron 3: *Xocotl Hueztli*, *Quecholli*, *Huey Atl Cohualo* y *Etzalcualiztli*. A continuación, se describen con mayor

⁷² Alfredo López Austin, "La religión, la magia y la cosmovisión" En: *Historia antigua de México. Volumen 4: Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*, Porrúa, UNAM, México, 2001. P 252-253.

detalle las escenas correspondientes a dichas veintenas, y el rol que desempeñaron los tambores en los rituales de éstas.

a) Sonido y danza en las fiestas acuáticas de *Etzalcualiztli* y *Atl Cohualo*

La sexta veintena del calendario ritual mexicana era denominada *Etzalcualiztli*, y estaba dedicada primordialmente a los dioses del agua o de la lluvia (Tláloc y *tlaloques*), a quienes se les hacían diversas ofrendas de comida.⁷³ Asimismo, en esta veintena se efectuaban diversos rituales de petición de lluvias.

De acuerdo con lo que alude el investigador Michel Graulich, esta veintena caía en la parte luminosa, celeste y masculina del año.⁷⁴



Una de las representaciones de *etzalcualiztli* se encuentra en la lámina 26 del *códice Borbónico*, y otra se observa en la lámina 6

Imagen 10. Lámina 26. *Códice Borbónico*. Se aprecia un personaje tocando un tambor en un ritual de la veintena de *Etzalcualiztli*.

del libro 2 del *Atlas de Durán*. En lo que se refiere a la escena del *códice Borbónico*, en la lámina se muestra un ritual en el cual aparece el *huéhuetl*. En la imagen, se aprecia, en la parte inferior derecha, al dios Tláloc, y frente a él está colocada su ofrenda de comida, misma que se encuentra contenida dentro de una olla. Arriba del dios del agua, se observa una escena, en la cual 5 personajes están danzando en círculo, alrededor de un sacerdote ataviado como Quetzalcóatl. Detrás de los danzantes, se sitúa un sacerdote quien porta los atavíos característicos del dios Xólotl (gemelo de Quetzalcóatl) y carga en su espalda una bandera con plumas. Cabe mencionar que los atavíos de los danzantes tienen los extremos cortados en

⁷³ Ferdinand Anders, *op. cit.* pp. 202.

⁷⁴ Michel Graulich. *Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas*. México, Instituto Nacional Indigenista, 1999, pp 464.

forma redonda como los de los *tlaloques ehecatotontin* “pequeños vientos”.⁷⁵ (Imagen 10).

En lo que concierne al tambor, en la escena se observa, de lado izquierdo, debajo de Quetzalcóatl, un personaje que se encuentra de pie, y que toca este instrumento con la palma de las manos. Es importante señalar que este individuo está ataviado de la misma manera que los danzantes, con tiras en la cabeza y adornos en forma redonda.

Por otra parte, en las ilustraciones del *Atlas de Durán*, aparece la representación de una veintena, que probablemente sea la de *Atl Cohualo*, misma que estaba dedicada a Tlaloc, Chalchiuhtlicue y Xilonen, pero el discurso es totalmente diferente al que observamos en el *Códice Borbónico* en lo referente al uso de los instrumentos musicales. Cabe recalcar, que en la veintena de *Atl Cohualo*, se ejecutaban diversos rituales para honrar a los dioses, entre los cuales destacan el *Neteteuhliztli* o la “confección de las banderas”, el *Nextlahualiztli* o “pago de las deudas” y el hundimiento del árbol *Cuenmantli* en Pantitlán.⁷⁶

En la imagen que corresponde a esta veintena se muestra, de lado izquierdo, a un individuo identificado como un sacerdote, quien se encuentra sentado en un *icpalli*, debajo de un árbol, y está tocando, con dos varillas de madera, un *teponaztli*. Frente a este personaje se observa a una mujer, vestida de blanco, quien está hincada debajo del mismo árbol. (Imagen 11). La glosa referente a la lámina dice lo siguiente:

De las festividades al dios Tlaloc relacionadas con el árbol llamado Tota al cual sacrificaban una niña.⁷⁷

⁷⁵ Michel Graulich, *Ritos aztecas...* pp, 368.

⁷⁶ REYES Castillo, Crystian. *De Banderas, Remolinos y desagües. Una breve historia sobre el Sumidero de Pantitlán (1521 a. C.- 1800)*. Tesis de licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2018, p.50.

⁷⁷ Códice Durán. Textos: Electra y Tonatiuh Gutiérrez. Arrendadora Internacional. México, 1990.

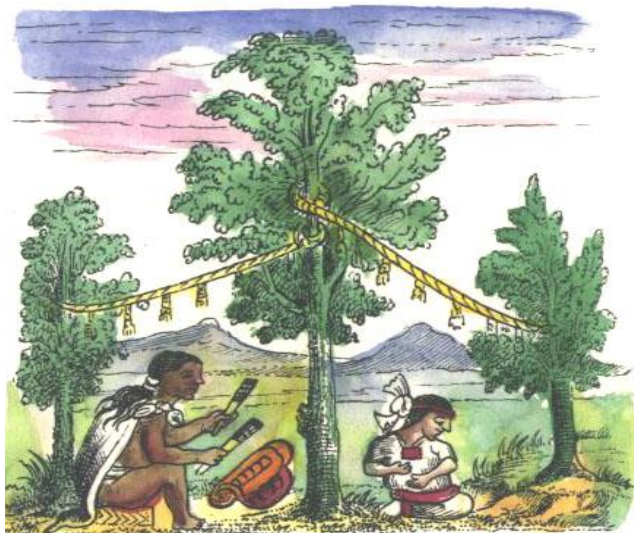


Imagen 11. Representación de la festividad de Tláloc. Se observa un sacerdote tocando el *teponaztli*. Lámina 6, capítulo 8 del tratado 2 del *Atlas de Durán*.

Respecto a la lámina de Durán, de acuerdo con el relato del fraile, se puede destacar que los *macehualli* de México Tenochtitlán iban al cerro Culhuacán, donde elegían el árbol más grande y frondoso de todo el monte. Después cortaban el árbol y con mucho cuidado de que no tocara el suelo, lo transportaban hasta el Templo Mayor donde previamente habían hecho un hoyo, enderezaban el árbol que adquiriría el nombre de tota, que literalmente significa “nuestro padre”. Un día de la culminación de las fiestas, los *tlamacazque* llevaban a una niña, quien se encontraba ataviada con papeles teñidos de tinta azul, al patio del Templo Mayor, y la sombra del árbol tota, la niña permanecía sentada y sin moverse, viendo hacia el templo de Tláloc durante poco más de un día.⁷⁸

Al analizar las imágenes plasmadas en las láminas de ambos códices, surgieron las siguientes preguntas ¿qué rol desempeñaban dichos instrumentos en los rituales realizados en la veintena *Etzacualiztli*? ¿por qué, en el discurso iconográfico de ambos códices, estos instrumentos aparecen vinculados con el agua?

En el caso de la lámina 26 del *Códice Borbónico*, se puede advertir la relación indisoluble que existía entre la música y la danza, siendo el tambor el instrumento

⁷⁸ Durán, Historia de las Indias, tomo II, cap VIII, p,96.

cuya función principal era marcar el ritmo de las danzas. Por otra parte, es importante recalcar que el tambor se encuentra en un escenario en el que aparecen, además de Tláloc, el dios Quetzálcoatl y su gemelo Xólotl, ambas deidades igualmente asociadas estrechamente con la veintena de *Etzacualiztli*. En este aspecto, Michel Graulich menciona que en *Etzacualiztli* también se le rendía culto a Quetzalcóatl “dios del viento”, hermano de *Xólotl*. Probablemente era en su calidad de dioses del viento y compañeros de *Tláloc* que se festejaba a estos dioses.⁷⁹

Con la finalidad de realizar una interpretación mejor sustentada respecto al rol de los tambores en la veintena aquí mencionada, es necesario recurrir a las fuentes escritas elaboradas por los frailes, en busca de testimonios que den cuenta de qué tipos de instrumentos musicales eran utilizados en los rituales efectuados en esta veintena. En este aspecto, Sahagún hace alusión a un rito realizado en la veintena de *etzacualiztli*, en el cual refiere el uso del *huéhuetl* y el *teponaztli*, mismo que se reproduce a continuación:

Se practica un interesante rito agrícola, en honor a todas las herramientas de trabajo que habían hecho posible las cosechas: ponían la aguda *coa*, el mecapal para cargar y otros enceres en un altar dentro de la casa, rindiéndoles homenaje. Después de la comida con *etzalli*, los que querían bailaban y regocijaban, se disfrazaban trayendo en la mano una olla para pedir *etzal* y andaban en grupos pequeños comenzando desde la media noche hasta el amanecer, cantaban y bailaban a las puertas. El día de la fiesta los sacerdotes se pintaban de azul la cabeza y en la cara se ponían miel con tinta; se ofrendaba incienso, y tocaban la tabla de sonajas meneándola para que sonasen los palillos. Todo el día duraba la festividad, tañendo el *teponaztli*, el *huéhuetl*, los caracoles y las flautas en lo alto del gran Cu de Tenochtitlan.⁸⁰

Cabe aclarar que esta veintena caía en plena estación de secas, por tal motivo era preciso alimentar a la tierra para que no se desecara. Por un lado, era conveniente agradecerle a Tláloc las ricas cosechas que había prodigado, por el otro, había que

⁷⁹ Michel Graulich, *Ritos...* p. 368.

⁸⁰ Sahagún, Fray Bernardino. *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. Lib II, cap. XXV, México, A. Ma. Garibay, Porrúa, 1956. pp166-169.

obtener sus favores para el año entrante.⁸¹ En este sentido, el *huéhuetl* es un elemento fundamental en este proceso.

Una posible respuesta a las preguntas planteadas en este apartado se puede argumentar que la escena plasmada en la lámina 26 del *Códice Borbónico* representa un ritual de petición de lluvia, por medio de una danza circular propiciatoria, de esta manera, el sonido del tambor se muestra en estrecha relación con la fertilidad, así el sonido de este instrumento incide mágicamente en los fenómenos naturales, atrayendo a los vientos y las lluvias. Cabe destacar que este objeto formaba parte de un todo, en donde entraban en conjunción los aspectos sensoriales, sonoros y dancísticos.

Por otra parte, en lo que se refiere al ritual plasmado en la lámina del *Atlas de Durán*, la Dra. Silvia Limón hace alusión a que se representaba la imagen del cosmos por medio de 5 árboles. De estos árboles el más importante era el de mayor tamaño, que representaba la quinta dirección y se encontraba al centro. Este árbol recibía el nombre de tota “nuestro padre”, el cual era otro de los apelativos del dios del fuego. El árbol tota representaba al dios del fuego en tanto que principio masculino fertilizador.⁸²

Con base en lo anterior, se podría inferir que el *teponaztli* apare en este contexto fungiendo como el elemento femenino, siendo el opuesto complementario en el ritual que alude al agua y a la fertilidad.

b) Danza de fertilidad en *Xocotl Huetzi*.

La décima veintena del calendario ritual mexica era *Xócotl huetzi*, cuyo nombre significa “fruta que cae”. De acuerdo con algunos relatos de Sahagún y Durán respecto a esta veintena, uno de los principales rituales realizados consistía en la

⁸¹ Michel Graulich. Ritos aztecas, fiestas de las veintenas. P 365.

⁸² Silvia Limón, “El dios del fuego y la regeneración del mundo” En: *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 32, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 64.

erección de un palo, al cual posteriormente subían los jóvenes para obtener el *xócotl* (fruta), que al caer fertilizaba la tierra.⁸³

En la lámina 28 del *Códice Borbónico* tenemos una representación de esta veintena, la cual consiste en la escena del ritual del *xócotl*. En este aspecto, en el centro de la imagen se observa un palo colocado sobre un pequeño montículo, el cual está decorado en la parte superior con diversos papeles y banderas en forma de mariposas, así como con un envoltorio encima de éste. De acuerdo con lo que menciona Michel Graulich, este envoltorio representa el bulto de un guerrero muerto.⁸⁴

Asimismo, se puede apreciar en la escena, que alrededor del palo, un grupo de jóvenes, quienes están ataviados con una capa blanca, realiza una danza circular, con las manos entrelazadas, para lo cual se colocaron del más pequeño al más grande. En este contexto, es importante resaltar la presencia de un personaje, que se encuentra ataviado del mismo modo que los danzantes anteriormente mencionados, y que porta diversos papeles recortados colocados sobre su cabeza. El citado individuo, identificado como un sacerdote, se muestra en la imagen tocando un tambor, con las palmas de las manos, mismo que tiene en su parte superior una membrana de piel, y está sostenido, sobre tres soportes almenados. En este aspecto, vemos nuevamente al tambor asociado con la danza, como en la lámina ya referida de la veintena de *Etzacualiztli*. (Imagen 12).

⁸³ Michel. Graulich. "Elementos de las fiestas de las veintenas en las trecenas del *Códice Borbónico*". En: *Códices y documentos sobre México. Segundo Simposio*. Salvador Rueda, Constanza Vega y Rodrigo Martínez (eds.), México, INAH, CONACULTA, 1997, pp 209.

⁸⁴ *Ibid.* 209.



Imagen 12. Lámina 28 del *Códice Borbónico* que representa el ritual del *xócotl* de la veintena Xócotl Huetzi. En la escena se observa un personaje tocando un *huéhuetl*. A la derecha se presenta el detalle del individuo tocando el tambor.

Siguiendo el mismo camino metodológico respecto a la búsqueda de relatos referentes a las prácticas musicales de los antiguos nahuas en las fuentes escritas para comparar el discurso con el contenido de las imágenes de los códices, en la obra de Durán se menciona el ritual del *xócotl* y las danzas circulares realizadas en compañía del *huéhuetl*. La primera cita que se presenta a continuación hace alusión a la manera en cómo era cortado el tronco de un árbol que sería utilizado para este ritual:

Cortaban ese día un grande y grueso madero, le quitaban la corteza, le traían y ponían a la entrada de la ciudad...salíanle a recibir con cantos y bailes y bocinas. La gente del pueblo le ofrendaba comida y lo dejaban ahí echado veinte días. Este palo lo bendecían y santificaban cada día con muchas ceremonias, cantos y bailes e inciensos y sacrificios de sangre.⁸⁵

Por otra parte, en lo concerniente a la danza en forma circular que se realizaba alrededor del tronco, y que se efectuaba al compás del *huéhuetl*, Durán describe lo siguiente:

⁸⁵ Durán, fray Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* Lib I. Porrúa, México, 1987. Pp 270.

En esta fiesta de regocijo general en torno a un palo sembrado entre el cenit y el nadir, quinto punto cardinal, y en torno también a la gran hoguera penitencial, se daba una suerte de danza mixta con carácter procesional y rogatorio. La comida divina se paseaba por el ámbito de Xócotl. Cadenas de hombres solos en cascada, circulando en torno de los símbolos sagrado, se acompañaban con el *huéhuetl* en danzas circulares. Al son del atambor bailaban alrededor de aquel palo.⁸⁶

Al analizar tanto la imagen del *Códice Borbónico*, como las descripciones llevadas a cabo por los frailes, se podría deducir que la participación del tambor en este contexto, en particular en lo que se refiere al ritual de *xócotl*, está íntimamente vinculada con la fertilidad de la tierra, siendo este instrumento un elemento dinámico que contribuye a que se realice el proceso agrícola. Aquí se destaca nuevamente el rol del tambor como acompañante de la danza, y como instrumento vinculado con la tierra y las cosechas.

El ritual del *xócotl* también puede interpretarse como una representación de un microcosmos, por un lado, el palo es el eje que conecta los niveles cósmicos, y el bulto mortuario colocado en la parte superior del palo simboliza el renacimiento, ya que, al caer a la tierra, contribuye a que, a partir de la muerte, suceda la regeneración, y, por ende, se fertilice a la tierra. En este sentido, el tambor al estar presente en este contexto, se vuelve un elemento de suma importancia para la renovación del ciclo agrícola y, probablemente en el ritual su sonido fingía como instrumento fertilizador de la tierra, ya que el instrumento representa un elemento masculino del cosmos.

Asimismo, un ejemplo de la participación del tambor en las danzas circulares se puede advertir también en el territorio del Occidente de Mesoamérica, en donde frecuentemente es representado en la escultura cerámica, en escenas alusivas a danzas en las cuales se aprecian varios personajes colocados con las manos entrelazadas, y en cuyo centro hay un individuo tocando un tambor de membrana, parecido al *huéhuetl*.⁸⁷

⁸⁶ Durán. *Op.cit.* p121.

⁸⁷ Ejemplo de ello son las maquetas estilo Ixtán del Río, procedentes de Nayarit, del periodo Clásico, pertenecientes a la cultura de las tumbas de tiro.

En otro tenor, respecto al uso del *teponaztli* en esta veintena, salta a la vista el detalle que este instrumento no aparece en las representaciones del ritual del *xócotl*. Lo anterior probablemente se deba a que este instrumento no se vinculaba con el aspecto concerniente a la fertilidad, si no, por el contrario, con el ámbito acuático, como se pudo apreciar en la veintena de *etzacualiztli*, y en los casos etnográficos mencionados en el capítulo anterior, en donde el *teponaztli* es concebido como un animal acuático que contribuye a hacer llover.

c) Cacería y sacrificio en *Quecholli*.

La veintena número 13 del calendario ceremonial mexicana se denominaba *Quecholli*, y estaba dedicada principalmente a Mixcóatl, dios de la cacería. Según lo que se relata en diversas fuentes, uno de los rituales efectuados en esta veintena consistía en que cuatro cautivos y el representante de *Mixcóatl* eran sacrificados en el Templo de dicha deidad. También, se realizaban ofrendas de cañas para hacer flechas al pie del Templo de Huitzilopochtli, al cual ascendían unos jóvenes para llevar a cabo autosacrificios y tocar flautas⁸⁸. Cabe mencionar que esta fiesta era la preparación ritual de las flechas para cazar, mediante el rito llamado *tlacati in tlacochtli* (nacen las flechas)⁸⁹.

En lo que se refiere al uso del tambor en los rituales de la veintena de *Quecholli*, en el *Códice Borbónico* aparece una imagen alusiva a ello. Se trata de la lámina 33, en la cual se observa una escena correspondiente a un ritual de cacería. En la parte inferior de la escena, aparecen unos personajes ataviados como el dios Mixcóatl, quienes se denominan *mimixcoa*. En la sección superior de la escena de los *mimixcoa* hay dos templos, uno de Mixcóatl y otro de Tezcatlipoca. El templo de la izquierda es el de Mixcóatl, y sobre él se encuentra el representante de la deidad, quien porta sus atributos característicos que consisten en: pintura negra alrededor de los ojos, plumones en el tocado, y en una de sus manos porta un *matlahuacalli*,

⁸⁸Guilhem Olivier. *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica. Tras las huellas de Mixcóatl "Serpiente de Nube"*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica, 2015, pp 360.

⁸⁹Ferdinand Anders, *op. cit.*, pp-218.

un arco y flechas. Asimismo, frente a este templo, se observa una ofrenda de comida, misma que está contenida dentro de una olla.

Alrededor del templo de Mixcóatl llegan mujeres, quienes cargan canastos con comida, y llevan a sus niños en las espaldas. De la misma forma, se observan los cazadores quienes sostienen banderas blancas que simbolizan el sacrificio. En el centro de la escena, colocado entre ambos templos, se encuentra un personaje, sentado sobre un *icpalli*, quien está percutiendo un tambor con las palmas de las manos. Cabe destacar, que el tambor que se representa en esta imagen es de pequeñas dimensiones, lo cual se deduce debido al que el individuo lo toca sentado (Imagen 13).

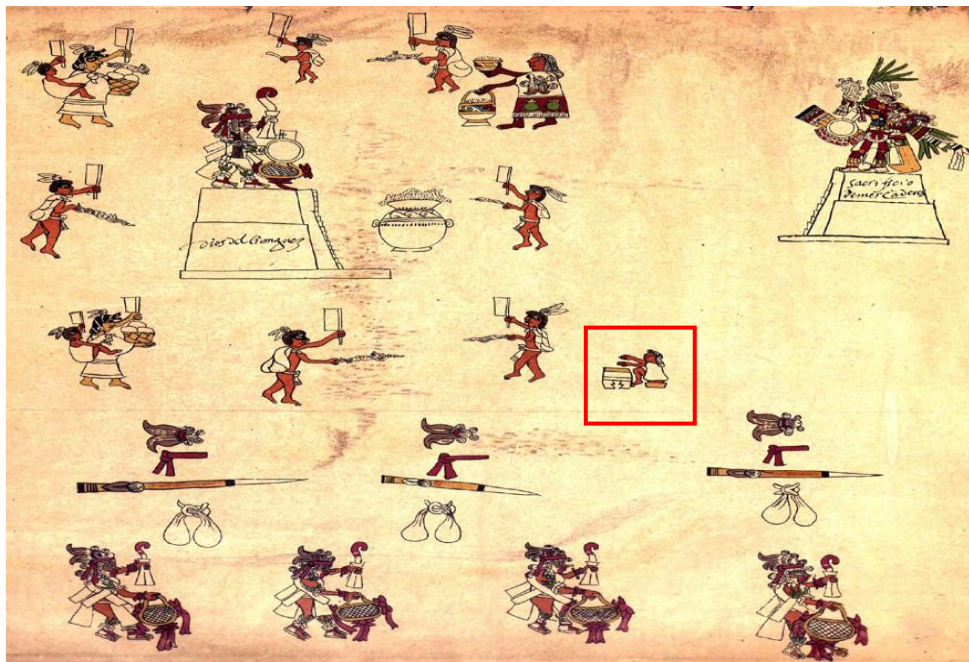


Imagen 13. Lámina 33. *Códice Borbónico*. En donde se representa un ritual de cacería llevado a cabo en la veintena *Quecholli*. Al centro de la escena, se observa un personaje tocando un tambor.

En lo concerniente a inferir el rol de los instrumentos musicales en la veintena de *quecholli*, las fuentes escritas no son tan claras y solo se menciona muy someramente el uso de los instrumentos musicales en los rituales, pero no especifican ni detallan de qué tipo. Al respecto, sólo se puede hacer alusión a una

cita referida por Diego Durán, en la que se relata que “al amanecer se reunían sacerdotes y jóvenes de los colegios, y al son de instrumentos musicales, conducían al viejo sacerdote a lo alto del Templo de Camaxtli.⁹⁰

Asimismo, el investigador Guilhem Olivier, refiere que una manera de atraer a los venados durante la cacería, era por medio de los instrumentos musicales. Al respecto, entre estos instrumentos menciona el uso de silbatos de hueso y de cerámica, así como gamitaderas hechas de carrizo. Sin embargo, el autor no hace alusión al uso de tambores en el proceso cinegético.⁹¹

Sin embargo, en la fiesta de *quecholli* encontramos interesantes elementos que manifiestan la asimilación de los prisioneros de guerra con los venados. Indudablemente los cautivos eran atados como si fueran presas de cacería. Lo anterior confirma la equivalencia existente entre el venado y la víctima humana de sacrificio, equiparada con un *mimixcoa*.⁹²

Por otra parte, al analizar con detalle la escena representada en la lámina 33 del *Códice Borbónico*, y con base en el objetivo de discernir los contextos de uso de los tambores en la cultura náhuatl, surgió la siguiente interrogante: ¿Cuál es la relación del tambor con los rituales de cacería y con el sacrificio? No hay que perder de vista un aspecto relevante, el tambor que aparece en esta escena es de menores dimensiones que los mencionados en las otras dos láminas del código *Borbónico*. Esto sugiere que en lo que respecta a los tambores de membrana, existían ejemplares de varios tamaños, como el que se tocaba de pie, que generalmente era de grandes dimensiones y se denominaba *tlalpanhuéhuatl* (tambor sobre el suelo), y el tambor pequeño al cual el ejecutante lo tocaba sentado. De igual manera, en esta lámina se vuelve a hacer énfasis de la asociación del tambor con la danza.

⁹⁰ Durán, fray Diego, citado por Olivier, *op. cit.* pp 360-361.

⁹¹ Guilhem Olivier, “Venados melómanos y cazadores lúbricos: cacería, música y erotismo en Mesoamérica “. En: *Estudios de Cultura Náhuatl*, 47, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2014, pp 146-147.

⁹² Guilhem Olivier, “El simbolismo sacrificial de los Mimixcoa: cacería, guerra, sacrificio e identidad entre los mexicas” en: *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, México, IIH, UNAM, 2010, p, 466.

En este sentido, y respondiendo a la pregunta anteriormente planteada, destaca la figura del tambor en un vínculo estrecho con la cacería y con el sacrificio. Lo cual coloca a este instrumento como un elemento con connotaciones solares y del ámbito masculino del cosmos.

2.2. El mundo de la divinidad

En lo que respecta al ámbito del mundo sobrenatural, el *huéhuetl* y el *teponaztli* también tenían una fuerte presencia, razón por la cual aparecen representados en diversos códices en asociación con ciertos dioses, principalmente con Xochipilli, así como con deidades del agua y del inframundo. Estos instrumentos se muestran en los documentos pictóricos, generalmente formando parte de algunos cantos y bailes dedicados a las deidades mencionadas. Lo anterior es la evidencia, de que los instrumentos podían trascender al mundo de lo divino y servir, ya sea como vehículo de comunicación entre los hombres y los dioses, o como ofrenda sonora para los mismos.

En este aspecto, los tambores aparecen representados en el *Códice Florentino*, en el *Códice Magliabechiano*, el *Códice Tudela*, y el *Códice o Atlas de Durán*, en los cuales se les observa estrechamente vinculados con Chalchiuhtlicue, Xochipilli y Mictlantecuhtli. Así, en este apartado se hará un análisis de las imágenes alusivas a estos instrumentos en el contexto de las divinidades.

2.2.1. Cantos a Chalchiuhtlicue.

Una de las manifestaciones musicales entre los antiguos nahuas eran los cantos, a este respecto, y de acuerdo con las fuentes escritas de la época colonial temprana, se tiene conocimiento de que existían diversos cantos que estaban dedicados a los dioses, y, en algunos casos, fungían como ofrenda sonora a estos. En este sentido, destaca el uso de los instrumentos musicales como acompañantes del canto.

Un ejemplo de lo anteriormente expuesto, son los cantos que se realizaban en honor a Chalchiuhtlicue “la de la falda de jade” quien era la diosa del mar y de los lagos, así como compañera de Tláloc. Una de las representaciones de los cantos que se dedicaban a esta diosa la tenemos en el *Códice Florentino*, libro 1. cap 11,

f.06 r, en donde se puede apreciar a Chalchiuhtlicue al centro de la escena, y de tamaño mayor al resto de los demás personajes. En el lado inferior izquierdo de la lámina mencionada, se observan dos mujeres, de pie, y una de ellas sostiene entre las manos un recipiente de barro cuya función era la de contener agua. Por otra parte, en el lado inferior derecho, se aprecian cuatro personajes que están sentados, uno de ellos, el de la izquierda, toca un *teponaztli*, y el de la derecha golpea un *huéhuetl*. Asimismo, de la boca de los personajes sale la vírgula del canto. (Imagen 14).

En lo que se refiere al análisis de esta imagen, es importante recalcar la asociación de estos instrumentos con el agua, aspecto que también se encontró en una de las láminas de la veintena dedicada a los dioses acuáticos, misma que ya fue descrita en el apartado anterior.



Imagen 14. Cantos a Chalchiuhtlicue, deidad de los ríos, lagos y mares, se aprecian 2 personajes tocando el huéhuetl y el teponaztli, respectivamente. *Códice Florentino*, Libro 1, Capítulo 11, fol. 6.r.

El texto explicativo que acompaña esta lámina del *Códice Florentino* narra lo siguiente:

Esta diosa llamada Chalchiuhtlicue, diosa del agua, pintabanla como a muger, y dezian que era hermana, de los dioses de la lluvia que llaman tlaloques. Honrravanla, porque dezian que ella tenia poder sobre el agua de la mar, y de los ríos para ahogar, los que andan en estas aguas y hacer tempestades y torbellinos en el agua, y anegar los navíos y barcos (...) Los que eran devotos a esta diosa y la festejaban eran todos aquellos que tienen sus granjerías en el agua: como son los que venden agua en canoas, y los que venden agua en tinajas.⁹³

Es importante hacer mención, a que, en esta lámina, aparecen representados ambos instrumentos, aspecto que no fue observado en los rituales de las veintenas, en donde destaca principalmente la figura del *huéhuetl*. Respecto a este último instrumento, en esta lámina se aprecia nuevamente el tambor de pequeñas dimensiones, que el ejecutante lo tocaba sentado.

2.2.2. Danzas para los dioses.

Xochipilli o “príncipe de las flores”, era el dios mexica de la luz, de la vida, del placer, del juego, de la vegetación, de la música y los bailes, la alegría y la poesía.⁹⁴ A este dios, también se le dedicaban diversos rituales, en los cuales los instrumentos musicales tenían un importante rol.

En lo que se refiere a los instrumentos utilizados en rituales efectuados en honor a Xochipilli, en una lámina del *Códice Tudela* se representó una escena en la cual son partícipes el *huéhuetl* y el *teponaztli*.

Uno de los principales trabajos que tratan sobre sobre este códice es el de Juan José Batalla, quien señala que se compone de tres partes, unas de ellas con glosas en lengua castellana. Exceptuando la parte calendárica, el Libro Indígena del *Códice Tudela* puede ser considerado como un documento que describe, en su mayor parte, los rituales mexicas realizados a deidades, ya que sus pinturas muestran actos relativos a ofrendas, a bultos mortuorios, y a varios dioses.⁹⁵

⁹³ *Códice Florentino*. Libro 1, Capítulo 11, fol 6r.

⁹⁴ Fernández, Justino. “Una aproximación a Xochipilli”. En: *Estudios de Cultura Náhuatl*, no. 1, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1959, pp 38.

⁹⁵ Juan José Batalla. *El Códice Tudela o Códice del Museo de América y el grupo Magliabechiano*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1999, pp 138.

La lámina del *Códice Tudela* en la que aparecen el *huéhuetl* y el *teponaztli* corresponde al folio 66v. En el centro de la imagen se puede observar a un personaje ataviado como *Xochipilli*, esto se infiere debido a que un rasgo característico de esta deidad es que tiene el cuerpo teñido de color bermellón. Sobre la imagen de *Xochipilli* se encuentran, en primer plano, dos individuos en cuyas manos sostienen sonajas y abanicos. Debajo de éstos en segundo plano, están dos personajes, el de la izquierda toca el *teponaztli*, y el de la derecha el *huéhuetl*. Finalmente, en la parte inferior de la escena se aprecian 6 personajes, 2 de ellos tocando trompetas, y los demás agitando sonajas y abanicos, así como danzando. (Imagen 15).

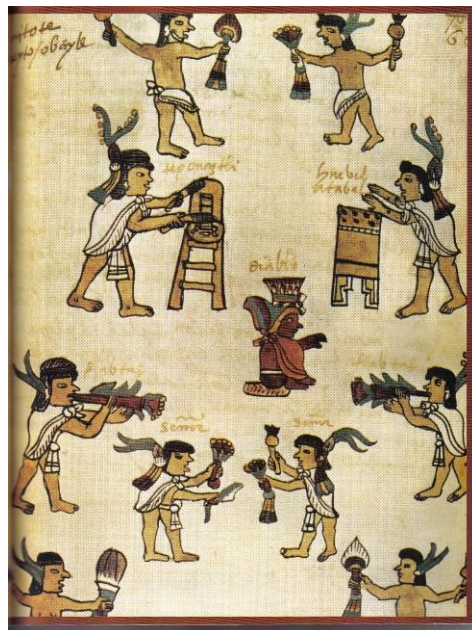


Imagen 15. Personajes tocando el *huéhuetl* y el *teponaztli* en honor a *Xochipilli*. *Códice Tudela*. Folio 66v.

En lo que concierne al contenido de la imagen descrita, el texto en castellano correspondiente a esta lámina del *Códice Tudela* relata lo siguiente:

Esta pintura de atrás es la manera del baylar que tenían los yndios desta tierra en general: uno tañia el **teponaztli** y otro el **atabal** y ponían la figura del demonio delante, según la fiesta era, y los señores andaban conforme a la devisa del demonio o al bayle que baylavan y andaban para tal demonio, y los principales y la demás gente andaban arredor del patio. Estos yndios que tañían los ynstrumentos era gran favor que el señor le daba al que le daba el cargo una fiesta, y avia yndios que porque les dexasen tañer

una fiesta, que ordinariamente tocaba tres días con sus noches, se hazia esclavo del señor para que dende tres días le sacrificasen al demonio, y esto tenían por bien aventuranza. Tenían delante el pulque, que es vino de maguey con que se emborrachaban, y bailando y bebiendo y después que se calentaban con el sol y con el vino, se caían y los parientes y mujeres o ermanos les sacaban y llevaban y, en tornando en si, volvían al areyto.⁹⁶

Respecto al culto a Xochipilli entre los antiguos nahuas, Sahagún menciona que existía una fiesta movible dedicada a esta deidad, la cual se llamaba *xochihuitl*. Entre los ritos que se realizaban en honor a esta deidad, el franciscano hace alusión a un relato en donde menciona lo siguiente:

Llegado el quinto día era la fiesta de este dios. En esta fiesta uno se componía con los atavíos de este dios, como si fuera su imagen o persona que significaba al mismo dios, con éste hacían areito con cantares, y con *teponaztli* y *atambor*.⁹⁷

En este sentido, haciendo alusión a la cita del *Códice Tudela* ya referida anteriormente, y de acuerdo con lo que señala el investigador Michel Graulich, cuando se efectuaba un sacrificio para los dioses, había personas que se entregaban voluntariamente a éste acto, tal es el caso de los músicos que, durante una fiesta se entregaban al sacrificio para tener el honor de hacer sonar el tambor durante tres días.⁹⁸

Por otra parte, en el folio 82 del *Códice Magliabechiano*, se representó una escena similar a la anteriormente descrita de la lámina del *Códice Tudela*. En esta imagen se observa, en el centro, a un conjunto de individuos danzando y agitando sonajas y abanicos alrededor de un personaje, quien, probablemente sea Xochipilli, esto se infiere debido a los atavíos que ostenta. En el lado inferior izquierdo de la imagen, se observan dos individuos, uno de ellos, el de la parte superior, toca el *huéhuetl* y otro, el *teponaztli* (Imagen 16).

En esta lámina hay un aspecto importante de resaltar, la pintura del *Códice Magliabechiano* tiene algunas variantes, ya que todo el lado derecho lo ocupa la

⁹⁶ José Tudela de la Orden, *Códice Tudela*. Fol. 66 v.

⁹⁷ Sahagún, *op. cit*, pp 41.

⁹⁸ Michel Graulich, *El sacrificio humano entre los aztecas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2021, p.258.

gran figura de un personaje que porta un *huipil* azul con cruces blancas y en los pies tiene una estera de juncias.⁹⁹ Esta deidad probablemente represente a Mictlantecihuatl, mismo que en el *Códice Tudela* aparece en el folio 64 r.

Otra cuestión que sobresale en este contexto es el hecho de que se muestran nuevamente ambos instrumentos en conjunción. Asimismo, dentro de los conjuntos instrumentales que acompañan al *huéhuetl* y al *teponaztli* están las sonajas globulares similares a las que se muestran en el *Códice Tudela*.



Imagen 16. Danza acompañada por el *huéhuetl* y el *teponaztli*. *Códice Magliabechiano*. Folio 82 r.

En otro contexto, tenemos una imagen relacionada con la participación de los instrumentos en la danza, esta escena se puede apreciar en el libro 2, lámina 11, capítulo 21 del *Códice Durán*, en la cual se observa una danza circular que se lleva a cabo alrededor del *huéhuetl* y el *teponaztli*. Los individuos se encuentran con las manos entrelazadas, intercalados hombre y mujer. Asimismo, en el centro de la escena, hay 2 personajes tocando los instrumentos mencionados, estos están ataviados con una capa, y en su cabeza portan un tocado de plumas. (imagen 17).

⁹⁹ José Tudela de la Orden, *op.cit.* pp 127.

El *Atlas de Durán* no da una referencia detallada sobre esta lámina, únicamente hace hincapié en el siguiente relato:

De la relación del dios de los bailes y de las escuelas de danza que había en México en los templos para servicio de los dioses.¹⁰⁰

En la cita anterior, Durán hace alusión al dios de los bailes, pero no especifica claramente a quien se refiere, probablemente se trate de Xochipilli. De igual manera, menciona que había escuelas de danza en donde se aprendían los bailes para servicio de los dioses. Este aspecto será examinado con mayor detalle en el siguiente capítulo.



Imagen 17. Escena de una danza, acompañada por el *huéhuetl* y el *teponaztli*. Lámina 11, Capítulo 21, Tratado II, *Códice Durán*.

Las formas en que se manifiestan las relaciones que entabla el hombre con su entorno natural y social tienen el objetivo de expandir sus posibilidades comunicacionales y de expresión, con el fin de satisfacer necesidades y dar

¹⁰⁰ Códice Durán, Lámina 11, capítulo 21.

respuestas sobre la realidad que les circunda. Éstas pueden ser satisfechas a través de actos lúdicos representacionales como son las fiestas y las danzas.¹⁰¹

El acto de bailar implica encontrarse con un cúmulo de realidades materiales y simbólicas que se van estructurando a partir de movimientos que los bailarines van ejecutando. En cada uno de sus desplazamientos se estructura un tejido complejo de significados que adquieren sentido en un tiempo y espacio contextualizado. La danza se establece como un receptáculo expresivo y comunicativo que contiene una forma de conciencia de la realidad circundante al momento en que cada ejecutante dota de valor a todos y cada uno de los movimientos que lleva a cabo.¹⁰²

De esta manera, los procesos dancísticos son hechos simbólicos complejos, constituidos por un núcleo de movimientos rítmico-corporales que se interrelacionan de manera variable con otras dimensiones semióticas. Estos movimientos se combinan tendencialmente con música y canto. Así, todos los aspectos de las prácticas dancísticas están cargados de significación, y se combinan para producir un mensaje global.¹⁰³

Entre los antiguos nahuas, la danza era uno de los principales medios para solemnizar las fiestas religiosas, era una ofrenda hacia los dioses, pero también un goce y un placer, sobre todo, bailar en un contexto religioso, con un pensamiento religioso. De esta manera, al bailar se ganaba mérito, y al hacerlo en el marco de las fiestas se gozaba de los beneficios que proporcionaban los dioses.¹⁰⁴

Dicho lo anterior, y al analizar las escenas referentes a los tambores como acompañantes de las danzas, cabe destacar que la danza era actividad primordial en un ritual, y tenía una estrecha asociación con la música. Ambas manifestaciones eran un vehículo para entrar en comunicación con el mundo de los dioses.

¹⁰¹ Alejandro Flores-Solís, *Las danzas de conquista. Un encuentro con la teatralidad*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2016, pp, 79.

¹⁰² *Ibíd*, p. 86.

¹⁰³ Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli, *Las Danzas de Conquista I. México Contemporáneo*. México, CONACULTA, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp.19.

¹⁰⁴ Michel Graulich, *El sacrificio humano entre los aztecas*, p, 304.

2.3. Rituales funerarios.

Otro de los ámbitos en los cuales se encontró la presencia de instrumentos musicales, en concreto, el *huéhuetl*, es en el funerario. En este sentido, y de acuerdo con análisis llevado a cabo a los *Códices Tudela* y *Magliabechiano*, se observó el uso del tambor para acompañar los cantos que se efectuaban en las ceremonias fúnebres de los gobernantes, denominadas *exequias*.

Asimismo, a los guerreros que morían en el combate también se les realizaban diversas exequias, siendo los instrumentos musicales partícipes de estos acontecimientos. Los detalles de las imágenes alusivas a ello se describen en el presente apartado.

2.3.1. Los cantos en las exequias de los gobernantes.

En las exequias que se realizaban para los gobernantes nahuas, también estaba presente el sonido de los instrumentos musicales, entre ellos, los de percusión, como es el caso de los tambores. Un ejemplo de lo anterior se observa en una escena representada, tanto en el *Códice Tudela*, como en el *Códice Magliabechiano*.

En el caso de la imagen del *Códice Tudela*, se muestra un suceso alusivo al sacrificio simbólico de un gobernante mexica, a quien se le realizó un solemne funeral. En la lámina referida se aprecia en primer plano, un bulto mortuario de gran tamaño elaborado de papeles, mismo que contiene la representación de un personaje ataviado con una nariguera de turquesa, la *xihuitzolli* o diadema de turquesa (atributo característico de los gobernantes), diversos rosetones de papel que corresponden a los dioses de la muerte, así como plumones y bandera de sacrificio.

Por otra parte, frente al bulto mortuario del gobernante, se colocó una ofrenda de comida, misma que está contenida en cuencos de barro. Asimismo, se puede apreciar a dos individuos que tocan instrumentos musicales, uno de ellos, el de la parte inferior, está sentado percutiendo un *huéhuetl* pequeño con la palma de las manos, y de su boca emergen las vírgulas que representan al canto. De igual

manera, el individuo que se encuentra en la parte superior está tocando un caparazón de tortuga (*áyotl*), con una mano, y con la otra mano agita una sonaja. También emite un canto. Estos personajes se han identificado como sacerdotes. (Imagen 18).

El texto del *Códice Tudela* respecto a la descripción de esta lámina narra lo siguiente:

Esta figura es de algún gran señor o cacique que se moria que le vestían después de muerto desta manera e le ponían sobre un petate o estera, y le ponían delante mucha comida y le daban fuego y se quemava ello y él y el pueblo estaban en gran areyto y bayle en tanto quel se quemaba y los polvos del, después de quemado, bevian en vino su muger e hijos y parientes mas cercanos y ansi bevieron los de Motenzuma, después que le mataron los yndios de México, dándole una pedrada en la cabeza porque le tenían preso los españoles.¹⁰⁵



Imagen 18. Escena de un ritual funerario realizado a un gobernante. En la parte inferior derecha se aprecia un personaje tocando un pequeño *huéhuetl* y emitiendo un canto. *Códice Tudela* fol 55r

Al analizar el discurso plasmado en esta lámina, es notoria nuevamente la asociación del *huéhuetl* con el caparazón de tortuga, aspecto que ya se había mencionado con anterioridad, cuando se abordó el tema de la presencia del tambor en los *tonalámatl*. Otro punto importante de resaltar es que, al igual que en la

¹⁰⁵ José Tudela de la Orden, *Códice Tudela*. (Prólogo Donald Robertson), Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1980.

veintena de *Quecholli*, en esta imagen del *códice Tudela*, se muestra un tambor de pequeñas dimensiones, al cual el ejecutante lo toca sentado.

Por su parte, en el folio 72 del *Códice Magliabechiano*, al ser éste un documento una copia del *Tudela*, también se representó un discurso muy similar en lo que se refiere al tema de los rituales funerarios realizados a los gobernantes mexicas. (Imagen 19).

En la escena presentada en la imagen, aparece el bulto funerario de un gobernante, el cual es identificado por su *xiuhitzolli* o diadema de turquesa, quien porta una nariguera como símbolo de muerte ritual. Igualmente, se observan las banderas y plumones de sacrificio, así como los adornos de papel plegados, característicos de los dioses de la muerte. Frente al bulto mortuario, dos personajes están cantando, lo que se infiere por las vírgulas sonoras que salen de sus bocas, y tocando instrumentos musicales. El personaje de la parte superior percute un caparazón de tortuga con un asta de venado, y agita una sonaja de forma globular. Asimismo, el individuo de la parte inferior se encuentra sentado y percutiendo un pequeño tambor con las palmas de las manos.



Imagen 19. Ritual funerario realizado a un gobernante. Se observa, en la parte inferior derecha, a un personaje tocando el tambor y emitiendo un canto. *Códice Magliabechiano*, fol. 72 r.

El texto en castellano de este folio del *Códice Magliabechiano* difiere de lo relatado en la glosa del *Códice Tudela*, de esta manera, refiere lo siguiente:

Esta es una figura de cuando los indios hacían memoria de sus finados en la fiesta que llaman Tititl En la misma fiesta de la dicha figura de aquel de quien se hacia

memoria. Y poníanle en la nariz una cosa de papel azul que ellos llaman yacaxuitl “turquesa de la nariz” que quiere decir nariz de hierba, y por detrás de la cara, la cual es de madera, le hinchían de pluma de gallina, de lo menudo blanco. Y por penacho le ponían una vara, colgando de ella unos papeles, que ellos llaman amatl, y en la cabeza por tocado le ponían unas hierbas que ellos llaman mali mali. Y del colodrillo le salía otro penacho que ellos llaman pantolole, que es de papel, y por las espaldas lleno de papeles, y su bezote, y al cuello le colgaba por joyel un animalito que ellos llaman jilotl. Y delante dos otros o más indios que sentados cantaban y tañían con atabal, que ellos llaman ueuetl.¹⁰⁶

En lo que concierne al uso simbólico de los instrumentos sonoros y a las prácticas musicales llevadas a cabo en los rituales funerarios, generalmente se recitaban cantos frente al bulto mortuario de los gobernantes, estos cantos eran con contenido excesivamente profundo, y se denominaban *miccacuicatl* o cantos de muerte. En este sentido, los individuos que aparecen representados en estos códices frente al bulto mortuario, es probable que estén emitiendo amargamente cantos tristes. De esta manera, en los funerales de los *tlatoque* mexicas se exponía la pulsión de muerte con los cantos de dolor y con las lágrimas.¹⁰⁷

Indagando en las fuentes escritas, respecto a los rituales funerarios realizados a los gobernantes nahuas, principalmente en lo que se refiere a los atavíos que le colocaban al bulto mortuario de los gobernantes mexicas, Tezozómoc menciona:

Luego le ponen la media mitra o frentera, corona de rey, y en la nariz que la tenía agujerada, una piedra que llaman yacaxihuitl.¹⁰⁸

En lo que concierne a las honras funerarias, el objetivo principal era realizar un acto solemne al gobernante muerto. Si el extinto *tlatoani* mexica había logrado por sus actos estatales alcanzar gran fama y respeto, el ceremonial de homenaje se practicaba con demasiada fastuosidad, y, por lo tanto, los asistentes lo hacían demasiado emotivo¹⁰⁹. En este sentido, en cuanto al

¹⁰⁶ Ferdinand Anders y Marten Jansen. *Libro de la vida. Texto explicativo del llamado código Magliabechiano*, Akademische Druckand Verlagsanstalt, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Fondo de Cultura económica, México/Viena/España, 1996, pp 207.

¹⁰⁷ Diego Márquez, *Ritos funerarios de los gobernantes incas y mexicas*, Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, México, UNAM, 2009, pp. 180.

¹⁰⁸ Hernando Alvarado Tezozómoc, *Crónica Mexicana*, cap. LXII, Promo Libro, Madrid, p,264.

¹⁰⁹ Diego Márquez, op. cit. P 179.

uso de los instrumentos musicales, hay un contraste entre lo plasmado en los códices anteriormente descritos, y las fuentes escritas, ya que en los primeros aparece el *huéhuetl* como instrumento que acompaña a los cantos. Sin embargo; Tezozómoc relata que en las honras funerarias que efectuaban al gobernante cuando fallecía, en una ceremonia se utilizaba el *teponaztli*:

Hazen un baile los biexos, ponen en el patio la música del *teponaztli* y sacan las armas y devisas y sus mantas, pañetes, cotaras doradas al patio en unos petates pintados, y puestas ahí comienzan los biexos un cantar triste, todos atados y tranzados, los cabellos con cueros colorados, y como buenos soldados y amigos hazían aquel sentimiento y ayudar a lágrimas a la mujer, hijos y parientes, los quales salen en comenzando a tocar y cantar.¹¹⁰

En otro tenor, Durán menciona que se utilizaba un instrumento para llorar y bailar en los rituales funerarios, pero no especifica de que instrumento se trata:

Con las mantas de sus maridos a los hombros y los ceñidores y bragueros rodeados al cuello y los cabellos sueltos y todas puestas en renglera, al son del instrumento, dauan grandes palmadas y llorauan amargamente y otras veces bailauan inclinándose hacia la tierra.¹¹¹

Por último, cabe mencionar que en estas láminas se advierte que el uso de los tambores era igualmente importante en el ámbito funerario, lo cual convierte a este instrumento en un elemento con múltiples significaciones, aspecto que se manifiesta en los contextos tan variados en los cuales fue representado, teniendo, de esta manera, numerosas funciones.

2.3.2. *El tambor en las exequias de los guerreros.*

La guerra (*yaoyotl*) ocupaba un lugar de gran importancia entre los antiguos nahuas, en su estructura social y en la vida de su Estado. Por otra parte. la guerra sagrada era un deber cósmico, se le representaba por medio de la metáfora *atl-tlachinollí*

¹¹⁰ Alvarado Tezozómoc, *Crónica Mexicana*, cap LV, p 235.

¹¹¹ Diego Durán. Cap XXXVIII, p 344.

(agua y fuego). Pero junto a su aspecto mítico religioso, la guerra además constituía un medio de conquista por parte de los mexicas.¹¹²

En el primer capítulo de esta investigación ya se hizo mención del caso del *huéhuetl* de Malinalco, en el cual se muestra una iconografía con marcados tintes bélicos, ya que se plasmaron las representaciones de los guerreros águilas y jaguar, así como del símbolo de *atl-tlachinolli*. Lo anterior es una prueba fehaciente de que dicho instrumento tenía una importante vinculación con la guerra, y poseía connotaciones solares.

En este aspecto, la primera imagen analizada referente a este tema pertenece al libro I, capítulo XXXVIII del *Atlas de Durán*, en la cual se representó, según las glosas del documento, un fragmento que hace alusión a las exequias funerarias que se llevaron a cabo durante el gobierno *Axayácatl*, sexto *tlatoani* mexica, cuyo nombre significa “el de la máscara de agua”.

En la escena mencionada se observa al gobernante sentado en un *tepotzoicpalli*¹¹³ quien, entre sus atavíos, porta la diadema de turquesa, atributo representativo de los gobernantes. Frente a él se encuentran tres individuos vestidos con una capa blanca, estos sostienen abanicos en las manos, emblema característico de los músicos y danzantes. Cabe resaltar que uno de los personajes está de pie tocando un tambor de grandes dimensiones, que le llega hasta la altura del pecho, y se puede apreciar que está cantando, lo cual se infiere por la vírgula que sale de su boca. Por otra parte, junto al personaje que toca el tambor se encuentra otro individuo ataviado como guerrero, y que sostiene un escudo y un *macuahuitl*¹¹⁴. (Imagen 20).

Respecto a esta escena, la descripción del *Atlas de Durán* refiere el siguiente texto:

¹¹² Jacques Soustelle, *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956, pp, 203.

¹¹³ Término náhuatl que se usa para designar a un asiento con respaldo, principalmente en donde aparecen sentados los gobernantes.

¹¹⁴ Arma utilizada para la guerra

De las largas y prolijas exequias que hicieron los mexicanos a los que murieron en la guerra, en especial a los principales¹¹⁵

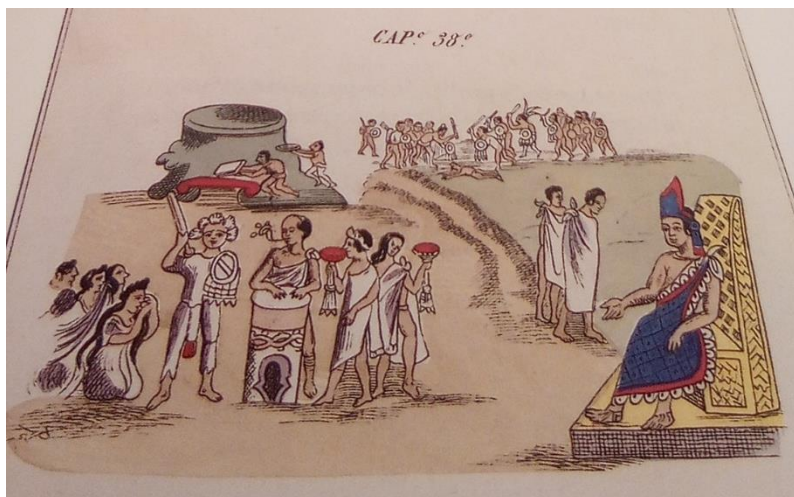


Imagen 20. Se observa un personaje tocando el tambor en las exequias de los guerreros durante el gobierno de Axayacatl. Resalta la asociación de este instrumento con la guerra. *Atlas de Durán*, Libro I. Cap XXXVIII.

La iconografía bélica de la escena hace alusión probablemente a las diversas guerras de conquista que realizó este tlatoani. En este aspecto, hay que recordar que durante su gobierno se llevaron a cabo algunos enfrentamientos bélicos, tal es el caso de Tlatelolco, en 1473, cuando esta ciudad fue atacada por *Axayácatl*, y *Moquihuix* fue derrotado, lo cual ocasionó que Tlatelolco perdiera su independencia y quedara sometida al poder de Tenochtitlan.

Por otra parte, las danzas también se organizaban en conmemoración de los guerreros caídos en las batallas. En ese momento de mucha pesadumbre, los familiares de los guerreros empezaban a bailar y expresar sus sentimientos bailando¹¹⁶. En este aspecto, Fray Diego Durán relata que “en empezando a tañer y cantar salían las matronas mujeres de todos los muertos con las mantas de sus maridos a los hombros, al son del instrumento, dauan grandes palmadas, y lorauan amargamente y otras veces bailauan inclinándose hacia la tierra”¹¹⁷

¹¹⁵ Atlas de Durán, Libro I. Cap XXXVIII.

¹¹⁶ Mirjana Danilovic, “Combatir bailando: danza y guerra en el Altiplano prehispánico” p. 148.

¹¹⁷ Diego Durán citado por Mirjana Danilovic, pp, 148

En lo concerniente a los instrumentos musicales, cabe destacar que en esta imagen solamente aparece el *huéhuetl*, lo cual refirma la hipótesis de que dicho instrumento tenía una fuerte vinculación con la guerra, siendo este instrumento, junto con la trompeta de caracol, uno de los principales objetos sonoros que caracterizaba a los guerreros.

2.4. Conclusiones del capítulo.

Para concluir, es necesario hacer un breve recuento de los datos obtenidos en los códices nahuas de contenido ritual y adivinatorio. De esta manera, se pudo identificar que en los documentos pictóricos analizados en el presente apartado, son más frecuentes las representaciones del *huéhuetl*, ya que éste instrumento aparece en diversos contextos. En primer lugar, está presente en la trecena 1 Flor del calendario adivinatorio, siendo partícipe de la predicción de pronósticos. Por otra parte, se observa su presencia en tres veintenas del calendario agrícola, siendo acompañante de las danzas efectuadas en rituales relacionados con el agua, la tierra y la cacería. Asimismo, se encontró plasmado en contextos alusivos a las exequias funerarias que se realizaban en honor a los gobernantes y a los guerreros. Lo anteriormente descrito contrasta con la hipótesis propuesta en este trabajo, en la cual se argumentó en un principio que éste instrumento estaba asociado principalmente con la parte masculina del cosmos, siendo utilizado únicamente en rituales relacionados con la guerra, y el fuego.

En cuanto al *teponaztli*, se pudo notar que son escasas sus representaciones en los rituales de las fiestas de las veintenas plasmadas en el *Códice Borbónico*, y sólo aparece en una ocasión en el *Atlas de Durán*, en la veintena de *Etzalcualiztli*, dedicada a Tláloc, vinculando a este instrumento con el agua.

Un aspecto relevante encontrado en el discurso de los códices, es que en el ámbito de los ciclos del tiempo, ambos instrumentos no aparecen representados en conjunción, lo cual sí sucede en las imágenes relacionadas con los cantos y las danzas dedicadas a las deidades, como es el caso de las láminas de los *Códices Florentino, Tudela y Magliabechiano*.

De esta manera, en el presente capítulo se intentó reconstruir, al menos de forma somera, la dinámica en la cual interactuaban los tambores en el ámbito religioso de los antiguos nahuas. Al respecto, se podría decir que estos instrumentos tenían la función de ser un mecanismo mediante el cual los individuos entraban en contacto con la divinidad, ya que fungían como un conector que permitía la comunicación entre hombres y dioses.

Por último, los sonidos emitidos por los tambores daban cohesión a los miembros de un grupo humano, y con ello se generaba el ambiente propicio para realizar un ritual, contribuyendo con los individuos para llegar a la divinidad por medio de ofrendas sonoras y danzas, para que los dioses los abastecieran de agua y de los alimentos necesarios para su subsistencia, y así entrar en armonía con los sonidos del universo. De esta manera, se debe entender a los instrumentos musicales no como agentes pasivos, sino como agentes activos que tienen la capacidad de transmitir significados (Cuadro 3).

Contexto	Temática representada	Instrumentos	Deidades asociadas	Códice/lámina
Adivinatorio	Aparece en la sección correspondiente a la Trecena 4 (1 Flor).	<i>Huéhuetl</i> (principal). <i>Ayacaxtli</i> (sonajas) y <i>Áyotl</i> (caparazón de tortuga).	<i>Huehucóyotl</i> . (patrono de la trecena). <i>Macuilxóchitl</i> - <i>Xochipilli</i> .	- <i>Borbónico</i> , lámina 4. - <i>Tonalámatl Aubin</i> , lámina 4.
Veintenas	<i>Etzacualiztli</i> . (danza). (canto)	<i>Huéhuetl</i> <i>Teponaztli</i> .	<i>Tlaloc</i> . <i>Quetzalcóatl</i> - <i>Xólotl</i> .	- <i>Borbónico</i> , lámina 26. - <i>Atlas de Durán</i> . Lámina 6, capítulo 8.
	<i>Xocotl Huetzi</i> (Ritual del <i>Xócotl</i>).	<i>Huéhuetl</i>	-----	<i>Borbónico</i> , lámina 28.
	<i>Quecholli</i> . (Ritual de cacería).	<i>Huéhuetl</i> (de pequeñas dimensiones)	<i>Mixcóatl</i> . <i>Tezcatlipoca</i> .	<i>Borbónico</i> , lámina 33.

El mundo de la divinidad	Cantos a los dioses	<i>Huéhuatl y Teponaztli</i>	<i>Chalchiutlicue</i>	<i>Florentino</i> . Libro 1, capítulo 11.
	Danzas a los dioses.	<i>Huéhuatl y Teponaztli</i> (principales) <i>Ayacaxtli</i> (sonajas)	<i>Xochipilli</i> . <i>Mictlantecuhtli</i> .	- <i>Tudela</i> , fol. 16R. - <i>Magliabechiano</i> . Fol. 82. R - <i>Durán</i> , Lámina 2, Cap. 21, Trat.2
Funerario.	Exequias a los gobernantes	<i>Huéhuatl</i> de pequeñas dimensiones (principal). <i>Áyotl</i> (caparazón de tortuga).	-----	- <i>Magliabechiano</i> , fol 72.R. - <i>Tudela fol 55R</i>
	Exequias de los guerreros	<i>Huéhuatl</i>	-----	- <i>Durán</i> Cap. 38, Trat. 1

Cuadro 3. Contextos en los que aparecen representados los tambores en los códices.

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO, SEGUNDA PARTE: EL HUÉHUETL Y EL TEPONAZTLI EN EL CONTEXTO POLÍTICO, ECONÓMICO Y SOCIAL DE LOS MEXICAS.

Hago resonar aquí
tu atabal de jades,
tu atabal dorado.
Dador de la vida.¹¹⁸

Nictzotzona nican
Mochalchihuehueuh
Teocuitlahuehuatl
Yehuan Dios Ypalnemoani

Siguiendo con los postulados enunciados en el marco teórico, en los cuales se hizo alusión a que el fenómeno de la música debe analizarse en la totalidad de la cultura, corresponde en este capítulo indagar sobre los roles de los instrumentos sonoros en la esfera política, económica y social de los antiguos nahuas. Cabe destacar que estos aspectos han sido ampliamente documentados en manuscritos y códices nahuas del periodo colonial temprano.

En este sentido, el *huéhuatl* y el *teponaztli* aparecen representados frecuentemente en las fuentes pictográficas en diversos contextos, así, se encontraron primero formando parte del ámbito político, y, en segundo lugar, siendo partícipes de las actividades económicas y sociales llevadas a cabo por los nahuas. Por otra parte, el tambor de membrana se muestra en el sistema de escritura jeroglífica náhuatl, fungiendo como signo escriturario que conformaba los topónimos de dos pueblos que eran tributarios de la Triple alianza.

Asimismo, para la construcción del presente capítulo, se consultaron los códices nahuas cuyo contenido abordan los aspectos sociales y políticos de dicha cultura. Después de haber realizado el análisis iconográfico de las imágenes de estos instrumentos plasmadas en los documentos mencionados, aquí se exponen de manera más detallada los resultados obtenidos.

¹¹⁸ *Cantares mexicanos*. Reproducción facsimilar por Miguel León Portilla y José G. Moreno de Alba. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas. 1993.

3.1. Ámbito político.

En este apartado, me enfocaré en resaltar la figura de los instrumentos musicales como parte primordial de las actividades de índole política llevadas a cabo por los antiguos nahuas, ello con el objetivo de lograr una aproximación al rol que desempeñaron tanto el *huéhuetl* como el *teponaztli* en dicho contexto. Así, en el discurso iconográfico de los códices, se encontró que estos instrumentos aparecen principalmente en tres ámbitos:

- En primer lugar, en el ámbito de los gobernantes, en donde se pudo apreciar que los grandes señores tenían músicos que habitaban en la casa real y estaban a su servicio. En este sentido, el *huéhuetl* y el *teponaztli* desempeñaron un rol de suma importancia, al ser los instrumentos que con mayor frecuencia aparecen representados, siendo utilizados por los músicos del palacio. Asimismo, con base en las fuentes analizadas, se pudo notar que existían instituciones que se encargaban de preparar a quienes se dedicarían a tocar instrumentos musicales, y a componer los cantos.
- Por otra parte, los tambores también estuvieron presentes en los ritos que se realizaban con motivo de la entronización de los gobernantes mexicas, principalmente en lo relativo a la guerra y al sacrificio, en este aspecto se muestran estos instrumentos en asociación con la figura de Moctezuma *Xocoyotzin*.
- Finalmente, tenemos a estos instrumentos como parte de los relatos pictóricos alusivos a la Conquista Española, en estos pasajes se muestran siendo partícipes de algunas matanzas realizadas por los españoles, como es el caso de la llevada a cabo por Pedro de Alvarado en la fiesta de *tóxcatl*.

3.1.1. Los músicos de la casa real

Entre los mexicas había una marcada jerarquía social, por un lado, se encontraban los nobles o *pipiltin*, quienes eran los dirigentes, los sacerdotes, los recaudadores de impuestos y demás funcionarios al servicio del Estado mexica. Por otra parte, los *macehualtin*, eran la mayor parte de la población, así como los artesanos y comerciantes.

De esta manera, al ser el *tlatoani* la figura central del gobierno mexica, es de notarse que dicho personaje gozara de ciertos privilegios en la sociedad, entre estos, el de contar con personas que estaban a su servicio para realizar diversas actividades, siendo los músicos parte de ello.

A este respecto, tenemos que, en algunas ocasiones, los instrumentos musicales formaban parte de la parafernalia utilizada por los gobernantes como parte de sus atavíos. En primer lugar, el tambor era la insignia del poder real, ya que se han encontrado algunos ejemplares en miniatura de estos instrumentos que fueron elaborados en oro, denominados *teocuitlahuéhuatl*. Un ejemplo de lo anterior es el tambor que portaba como insignia *Nezahualpilli*, el señor de Tetzaco, y que lo utilizaba en la guerra.¹¹⁹

Asimismo, las fuentes escritas del periodo colonial temprano sugieren que entre los mexicas se hacía una diferenciación entre la música practicada en los templos por los sacerdotes especializados, y la música de la corte practicada por músicos profesionales.¹²⁰

Con base en las descripciones realizadas por los frailes, se infiere que, algunos de los gobernantes mexicas tenían en sus palacios a varios músicos y danzantes que estaban a su servicio, ya sea con fines de entretenimiento, o, en el caso de los músicos, como compositores para narrar con música las grandes hazañas llevadas a cabo por los *tlatoque*. Por ejemplo, cuando Moctecuhzoma Xocoyotzin daba por terminadas sus audiencias de Estado, invitaba a señores y cortesanos a escuchar cantares sobre las grandezas de sus antepasados. Cabe mencionar que los compositores de estos cantos se denominaban en lengua náhuatl *cuicapique*.

En lo referente a este aspecto, una cita de Fray Diego Durán narra lo siguiente:

Muy ordinario era el bailar en los templos, pero era en las solemnidades, y mucho más ordinario era en las casas reales y de los señores, pues todos ellos tenían sus cantores que les componían cantares de las grandezas de sus antepasados y suyas.

¹¹⁹ Domingo Chimalpáhin, *Las ocho relaciones y el Memorial de Colhuacan*, Paleografía y traducción de Rafael Tena, t.II, CNCA, México, 1998, p. 119.

¹²⁰ Adje Both, "Aztec music culture" en: *The world of music*, vol, 49, University of Bamberg, 2007, pp. 91.

Especialmente a Motecuhzoma, que es el señor de quien más noticia se tiene y de Nezahualpiltzintli de Tezcoco, les tenían compuestos en sus reinos cantares de sus grandezas y de sus victorias, y linajes, y de sus extrañas riquezas.¹²¹

Una muestra de lo descrito anteriormente se puede apreciar en varias viñetas que ilustran el *Códice Florentino*. Si bien, se deben tener reservas al estudiar este tipo de documentos, dado el contexto y las intenciones de su elaboración, no obstante, llevando a cabo un análisis cuidadoso de las imágenes, se pueden obtener valiosos datos para aproximarnos, hasta donde sea posible, a la posible función que desempeñaron estos instrumentos, en concreto los tambores, en el ámbito político de los mexicas.

En primera instancia, se tiene una imagen procedente del Libro VIII del *Códice* mencionado, en el cual se tratan temas relacionados con los gobernantes mexicas, así como sus actividades cotidianas. Con respecto a los instrumentos que aquí nos competen, la ilustración nos proporciona información que alude a que estos objetos eran utilizados en el contexto relacionado con los pasatiempos de los grandes señores.

En la lámina mencionada se observa, en la parte superior izquierda, a dos individuos que se encuentran danzando y probablemente cantando, esto último puede inferirse debido al gesto que realizan. Los personajes están percutiendo instrumentos musicales, el primero toca el *teponaztli*, y el segundo el *huéhuetl*. Respecto a este último instrumento, salta a la vista el detalle de que es un tambor de pequeñas dimensiones, al parecer portátil. Asimismo, delante de los músicos, se encuentra un individuo danzando, mismo que sostiene un palo sobre sus pies. Por otra parte, debajo de esta escena, se muestran tres individuos quienes, con base en su apariencia física, parecen ser jorobados (imagen 21).

¹²¹ Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* Tomo I, Capítulo XXI, Porrúa, México, 1987, pp.194.



Imagen 21. Se observan 2 personajes tocando el *huéhuetl* y el *teponaztli* respectivamente. *Códice Florentino*, Libro VIII, Capítulo X, fol. 19v. “De los pasatiempos de los grandes señores”.

En lo que se refiere a esta lámina del *Códice Florentino*, Sahagún describe lo siguiente:

Algunas veces, por su pasatiempo, el señor cantaba y aprendía los cantares que suelen decir en los areitos (...) también el juego del palo jugaba delante de ellos para darles recreación, también tenían pajes que los acompañaban y servían, y también usaban de enanos y corcovados.¹²²

Aunque en la cita de Sahagún no se menciona específicamente a estos instrumentos, en la imagen del *Códice Florentino* se resalta el rol del *huéhuetl* y el *teponaztli* como objetos que servían para ser usados en los pasatiempos de los grandes señores. De esta manera, se infiere que los músicos tocaban en los banquetes diarios y en otras reuniones del palacio para entretener a los gobernantes, acompañados por acróbatas y enanos y eran ordenados para las fiestas privadas de los ricos comerciantes.¹²³

Asimismo, la costumbre de los soberanos de rodearse de enanos, jorobados, tanto en el mundo antiguo como moderno, encuentra en el México antiguo otro ejemplo de gran relevancia. Estos personajes desempeñaban distintos papeles, asociados de manera estrecha con la vida y los hábitos cotidianos de sus dueños. Desde la acrobacia hasta la música, estos individuos entretenían al *tlatoani* con una gama muy variada de actividades y se relacionaban de manera estrecha con el cuerpo del

¹²² Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. Lib VIII, cap. IX, Porrúa, México, 1985, pp. 460.

¹²³ Adje Both, op. cit, 99.

soberano, siendo cuidadores de sus objetos personales como vestimentas, objetos de aseo personal, etc.¹²⁴

Por otra parte, de acuerdo con las fuentes analizadas y los datos obtenidos de ellas, es factible proponer que en el palacio de los gobernantes mexicas había una sala denominada *mixcoacalli*, en la cual se guardaban los instrumentos musicales pertenecientes a los músicos que estaban al servicio del *tlatoani*. A este respecto, en el *Códice Florentino* aparece una lámina en la cual se hace alusión a ello. Cabe destacar el papel protagónico del *huéhuetl* y el *teponaztli*, ya que se representaron en el centro de la escena. En esta imagen el *teponaztli* se encuentra colocado sobre un pedestal. También se observan flautas, una trompeta de caracol y una sonaja, además de los artefactos característicos de los músicos, como son los abanicos y las flores.

Asimismo, en la parte inferior de la escena hay dos individuos que están sentados sobre un *icpalli*, éstos probablemente sean los cuidadores de los instrumentos del *mixcoacalli*. (Imagen 22).

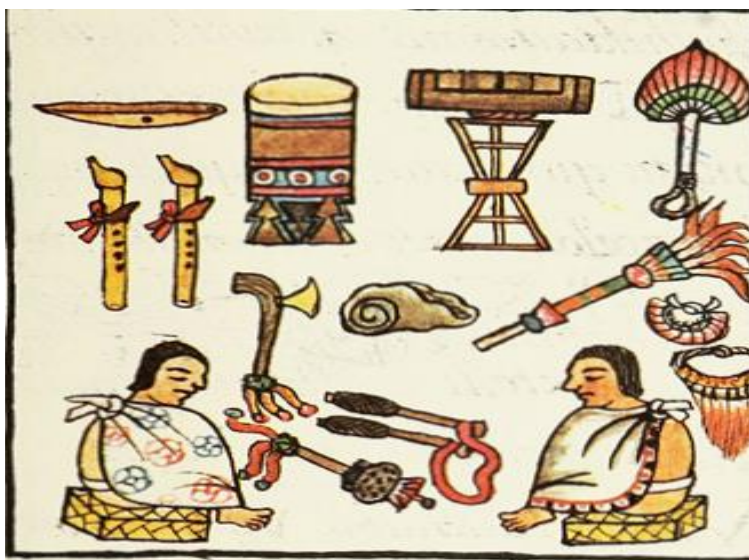


Imagen 22. Representación del *mixcoacalli*, lugar donde se guardaban los instrumentos de los músicos que estaban al servicio del gobernante, en el centro de la escena se observan el *huéhuetl* y el *teponaztli*. *Códice Florentino*, libro VIII, capítulo XIV, fol 30 v.

¹²⁴ Elena Mazzeto. "Diversión y funciones simbólicas de los enanos y jorobados en la sociedad mexicana" en: *Memoria Americana. Cuadernos de etnohistoria*, vol. 29.1, Instituto de Ciencias Antropológicas, UBA, Buenos Aires, 2021, p. 46.

En lo relativo al *mixcoacalli*, Sahagún narra lo siguiente:

Abía otra sala que se llamaba *mixcoacalli*. En este lugar se juntaban todos los cantores de México y Tlatelulco, aguardando a lo que mandase el señor, si quisiese bailar o probar u oír algunos cantares de nuevo compuestos, y tenían a la mano aparejados todos los atavíos del areito, atambor y atamboril, con sus instrumentos para tañer el tambor y unas sonajas que se llamaban ayacachtli, y tetzilácatl, y omichicahuaztli, y flautas, con todos los maestros tañadores y cantores y bailadores, y los atavíos del areito para cualquier cantar.¹²⁵

Por otra parte, no sólo en *Tenochtitlan* los instrumentos musicales estaban presentes en el espacio de los gobernantes, también en el palacio de Tetzaco se tiene la evidencia de que existía una sala destinada a la música. En este aspecto se puede mencionar la lámina 2 del *Mapa Quinatzin*, en la cual se representó el palacio de Nezahualcóyotl visto en planta. En el plano se dibujó un rectángulo formado por los diferentes salones que conformaban el palacio en cuya parte central aparece la gran sala de Nezahualcoyotl y su hijo Nezahualpilli. En el patio central, el tlacuilo pintó cada uno de los personajes que formaban el gran consejo de Nezahualcoyotl.¹²⁶

Dentro del palacio se representaron cortinas de tule en los extremos de un edificio, mismas que se encuentran entre dos jambas. Asimismo, en el espacio entre estas dos cortinas se observa un glifo no identificado, adornado con flores de colores en cuyo lado aparece lo que recuerda una vírgula de tamaño extraordinario. Frente a estos glifos y sobre un petate de color verde se encuentra un *huéhuatl*, de cuya parte superior se eleva una vírgula muy grande (*cuicatl*). A la derecha de ambos se encuentra un personaje de perfil hacia la izquierda con un atavío que no se distingue claramente, este sostiene entre sus manos un abanico de colores y probablemente un racimo de flores. Las glosas que aparecen en este espacio son ilegibles.¹²⁷ (Imagen 23).

¹²⁵ Sahagún, op. cit, p 468.

¹²⁶ Luz María Mohar. El Mapa Quinatzin. De valientes guerreros chichimecas a sabios y poderosos gobernantes. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 1999, p. 61.

¹²⁷ Luz María Mohar. *El Mapa...* 85.

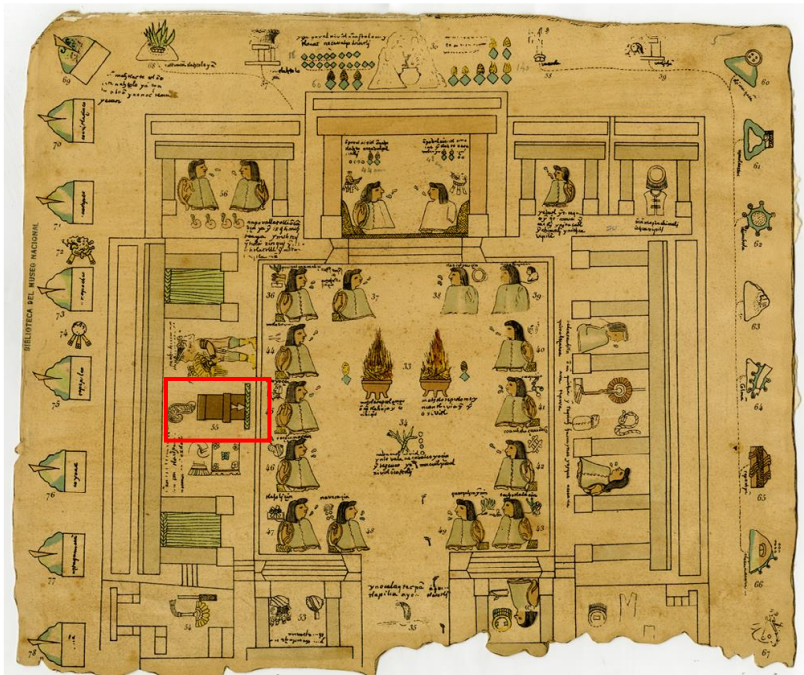


Imagen 23. Mapa *Quinatzin*, Lámina II. *Tecpan de Tetzoco* en donde se observa un *huéhuetl* en la sala dedicada a la música. Tomada de García Chávez Raúl, y Moragas Segura Natalia, 2017.

Sabemos así, que el palacio de Nezahualcóyotl contaba con grandes edificios, salas, aposentos, retretes, jardines, templos y patios. Una de las salas de gran importancia de este palacio, estaba dedicada al conocimiento y a la música. En ella un *huéhuetl* o instrumento musical ocupaba un lugar central. Se dice que en la mencionada sala se concentraban los poetas y sabios. Asimismo, en ese espacio los grandes capitanes y valientes guerreros cantaban y declamaban sus hazañas e historias.¹²⁸

Después de haber efectuado el análisis de las imágenes alusivas al rol de la música en el ámbito de la casa real, se puede inferir, en primer lugar, que los instrumentos, y en concreto los tambores, se tenían en gran estima, razón por la cual eran guardados en una sala especial en el palacio real.

En este sentido, el antropólogo Alan Merriam, ha hecho referencia a que una de las principales funciones de la música en la cultura es la de preservar la memoria de un

¹²⁸ Luz María Mohar, op cit, p. 130.

pueblo mediante la transmisión de mitos y leyendas, así como reforzar los lazos de identidad.¹²⁹ Se puede deducir entonces, que, en el ámbito de la política, los instrumentos sonoros, los cantos y los bailes además de ser pasatiempos, también fungían como canales de comunicación, de transmisión de información y de identificación.

En otro tenor, para que existiesen músicos al servicio de la política, era ineludible proporcionarles a los individuos una preparación en este ámbito, razón por la cual en la sociedad mexicana existía una entidad que era la encargada de formar a quienes se dedicarían a la música, el canto y la danza. En este aspecto, el principal propósito de la formación musical era formar individuos capaces de satisfacer las necesidades de la comunidad, en particular que estuvieran instruidos para ejercer su oficio en las celebraciones del calendario, es por ello que se impartía la enseñanza del canto, la música y la danza.

De acuerdo con algunas fuentes del periodo colonial temprano, se tiene conocimiento de que había dos centros o escuelas en donde se aprendía a tocar instrumentos musicales, así como a cantar y danzar. Una de ellas se llamaba *mecatlán* cuyo término significa “en el cordel”. La otra escuela se denominaba *cuicacalli* o “casa del canto” en donde asistían los jóvenes que eran instruidos en el arte de cantar, danzar y tocar instrumentos.

Respecto a la institución denominada *mecatlán*, Torquemada relata lo siguiente:

Avía otra casa, y lugar que era como escuela, adonde aprendían a tañer diversos géneros de instrumentos músicos, en especial trompetas, y flautas, de los cuales géneros usaban mucho en sus bailes, y areitos, y llamavale esta casa, Mecatlan.¹³⁰

Por otra parte, en lo concerniente al *cuicacalli*, Diego Durán alude que:

En todas las ciudades había junto a los templos, unas casas grandes donde residían maestros que enseñaban a cantar y a bailar. A las cuales casas llamaban *cuicacalli*

¹²⁹ Alan Merriam, *Antropology of music*, Northwestern, University, Press, Illinois, 1964, p.210

¹³⁰ Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana*, Libro Octavo, Capítulo XIV, Porrúa, México, 1969, p, 152.

que quiere decir “casa de canto”. Donde no había otro ejercicio sino aprender a cantar y a bailar y a tañer a los mozos y las mozas.¹³¹

En lo relativo a los personajes encargados de proporcionar la instrucción musical, es preciso mencionar que uno de los principales maestros del *cuicacalli* era el *tlapizcatzin*, quien tenía la función de enseñar y corregir los cantos. El *tlapizcatzin* residía en los templos y tenía a su cargo la tarea de comenzar los cantares e himnos, y era quien llevaba el compás del *teponaztli*.¹³²

Con base en lo anteriormente referido, se podría sugerir que las instituciones de enseñanza musical eran quienes formaban a los individuos que se dedicaban a tocar el *huéhuetl* y el *teponaztli*. Con ello se infiere que no cualquier persona interpretaba estos instrumentos, sino que se requería una preparación específica para llevar a cabo dicha actividad.

En este sentido, uno de los ámbitos en el que aparecen representados los tambores en los códices, es en el de las velas nocturnas que realizaban los individuos que se formaban en las diferentes escuelas que existían en la sociedad mexicana. Al respecto, Bernardino de Sahagún relata que los músicos tocaban el *huéhuetl*, y el *teponaztli*, así como sonajas, y aguardaban a lo que les ordenara el gobernante.¹³³

Analizando una imagen que aparece en el *Códice Florentino* podemos observar a un conjunto de seis individuos, los cuales han sido identificados como músicos y danzantes, debido a sus atavíos y a los objetos que portan, estos consisten en abanicos, y sonajas globulares adornadas con flores. Iconográficamente, de esta forma han sido representados los músicos y danzantes en los códices nahuas, ejemplo de ello lo hemos visto en el *Códice Tudela* y en el *Magliabechiano*, mismos que ya fueron estudiados en el capítulo anterior.

¹³¹ Diego Durán, op cit, p, 189.

¹³² Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, Fondo de Cultura económica, México, 1993, pp. 55.

¹³³ Fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*

Asimismo, al centro de la escena, se puede advertir la presencia de dos personajes que tocan instrumentos musicales, estos son el *huéhuetl* y el *teponaztli*. (imagen 24).



Imagen 24. Escena en donde se observa a músicos y danzantes, destaca la presencia del *huéhuetl* y el *teponaztli*. *Códice Florentino*, Libro VIII. Capítulo XIV, Fol. 28r.” De las maneras de las casas reales.”

En lo que concierne a la lámina descrita líneas arriba, en el texto escrito en castellano del *Códice Florentino* se puede leer el siguiente relato:

Avia otra sala del palacio que se llamaba *cuicacalli*, eneste lugar se juntavan, los maestros de los mancebos, que se llamavan *telpuchtlatoque*, para aguardar alo que les avia de mandar el señor, para hacer algunas obras publicas, y cada día a la puesta del sol, tenían por costumbre de ir desnudos, a la dichosa la de *cuicacalli* para cantar y baylar (...) ansi que todos los mancebos que se criaban en las casas de *telpuchcalli*, yban a baylar cada noche y cesavan como a las once.¹³⁴

¹³⁴ *Códice Florentino*, Capítulo XIV, fol. 28 r. “De las maneras de las casas reales”.

Continuando con el aspecto de las velas que llevaban a cabo los estudiantes del *cuicacalli*, en donde se tocaban instrumentos musicales, entre ellos, los tambores, en el *códice Florentino* aparece una ilustración alusiva a ello.

En la imagen se observa, en el centro de la escena a dos personajes ataviados con una especie de capa de color blanco con líneas rojas, mismos que se encuentran tocando el *huéhuetl* y el *teponaztli*. Otros tres individuos, ataviados de la misma manera, portan abanicos y sonajas, y uno de ellos toca una trompeta de caracol. (Imagen 25).



Imagen 25. Se representa a los alumnos del *cuicacalli* tocando instrumentos musicales, entre ellos el *huéhuetl* y el *teponaztli*. *Códice Florentino* Libro VIII, Capítulo XVI, folio 41.v.

Respecto a esta lámina, el texto en castellano del *Códice Florentino* relata:

Venían también los mancebos que se criaban en el *telpuchcalli* y cantaban de noche, gran parte de la noche porque si alguno de los enemigos venía de noche oyesen de lexos, que velaban y no dormían. Y los sátrapas rondaban de noche tocando sus bozinas y respondíanlos en todas partes, y en todos los del *telpuchcalli*, tocando las bozinas y *teponaztli* y atambor, esto hazían muchas veces hasta la mañana.¹³⁵

Otro aspecto característico de la política musical mexica fue la creación de una casta de artistas al servicio de los templos y los palacios. Estos individuos contaban

¹³⁵ *Códice Florentino*, libro VIII, foli 40r,291.

con algunos privilegios civiles, como la exención de pagos de tributos de la cual gozaban los músicos profesionales.¹³⁶

De esta manera se podría inferir que las personas que se dedicaban a tocar instrumentos musicales gozaban de gran prestigio en la sociedad mexicana, entre ellos, los ejecutantes de tambores. En este aspecto, una lámina del *Códice Mendoza* hace alusión a ello. En la imagen referida se observa de lado izquierdo, a un individuo, ataviado con una capa blanca, el cual que se encuentra de pie, y está tocando un *huéhuetl* con las palmas de las manos. El personaje que toca el tambor también emite un canto, lo cual se deduce debido a las vírgulas del canto que salen de su boca. (Imagen 26).

Las glosas en castellano del *códice Mendoza* que aluden a esta lámina narran lo siguiente:

El padre e hijo que están sentados de cara el uno al otro significa dar el padre al hijo buenos consejos, para que no ande hecho vicioso, poniéndole por ejemplo que los que llegan a toda virtud y vienen después a valer con los señores y caciques en que les dan cargos honrosos, y los ocupan por sus mensajeros, y que los músicos y cantores los admiten en sus fiestas y bodas para la privanza que tienen.¹³⁷



Imagen 26. Se representa al cantor y músico que tiene convidados y les da música. Se observa un personaje tocando el tambor o *huéhuetl*. *Códice Mendoza f. 70 r.*

¹³⁶ José Antonio Guzmán, "La música ceremonial mexicana" en: *Anuario Musical* no. 73, México, 2018, pp, 38

¹³⁷ *Códice Mendoza* fol. 70 r. Consultado en <https://codicemendoza.inah.gob.mx>.

Una pregunta que surge al analizar la imagen previa es ¿por qué el individuo que representa a los músicos se plasmó tocando el *huéhuetl* y no otro instrumento? Lo anterior coloca a este instrumento en una alta jerarquía con respecto a los demás, lo cual es una prueba de que el tambor era un instrumento de gran prestigio y valor entre los antiguos nahuas. Tal vez por esta razón, su uso se prolongó hasta el periodo colonial temprano, incluso hasta la actualidad, situación que no se presentó con otros instrumentos sonoros, sobre todo con algunos aerófonos que desaparecieron después de la conquista española.

3.1.2. *Tambores de guerra en la entronización de los gobernantes.*

A los *tlatoque* mexicas se les hacían diversas ceremonias de entronización, tales actos han sido ampliamente documentados en las fuentes escritas del periodo colonial temprano. De esta manera, la ceremonia de coronación tenía el objeto de instalar al nuevo soberano en su cargo y dar con ello inicio a sus funciones. Para esa ocasión no podían faltar los símbolos mesoamericanos por excelencia del poder señorial. Asimismo, el rey encarnaba el ideal mexica de la valentía, su misión principal era alimentar con sangre humana al Sol y a la Tierra, haciendo abundantes cautivos para el sacrificio a través del ejercicio de las armas.¹³⁸

En este sentido, el *Huey Tlatoani* como jefe supremo del ejército, durante la batalla sustentaba prendas especiales y ricas insignias que lo distinguían de los demás generales. Al respecto cabe mencionar al rey poeta de *Tetzaco* quien “en su uniforme de gala, blandiendo una espada con filos de obsidiana, y un escudo con ricos mosaicos de plumas, carga sobre su espalda un pequeño tambor de guerra de color azul, con el que ordenaba a su ejército acometer con ímpetu al enemigo, o emprender la retirada”.¹³⁹ (Imagen 27).

¹³⁸ Guilhem Olivier y Leonardo López Luján, “Las imágenes de Moctezuma II y sus símbolos de poder”, en: *Moctezuma II, tiempo y destino de un gobernante*. Leonardo López Luján, Colin McEwan coords. INAH, México, 2019, pp.86.

¹³⁹ Guilhem Olivier *op.cit*, pp.88



Imagen 27. Nezahualcōyōtl porta en la espalda un tambor como insignia de poder. *Códice Ixtlixóchitl*, fol 106 r.

En este ámbito, se tiene que entre las actividades que se llevaban a cabo en las ceremonias de entronización de los gobernantes, destaca la utilización de instrumentos musicales, siendo el *huéhuetl* y el *teponaztli* los principales partícipes de ello.

Uno de los documentos que contiene información sobre las ceremonias de entronización de los gobernantes es el *Atlas de Durán*. Así, al analizar las imágenes contenidas en esta fuente, se encontró que los tambores se representaron en un escenario muy peculiar, que corresponde precisamente a los actos que se realizaron en la ceremonia de entronización de Moctezuma *Xocoyotzin*, lo cual se describe a continuación.

a) Moctezuma Xocoyotzin.

Moctezuma Xocoyotzin es quizá el gobernante más conocido, debido a que se encontraba a la cabeza del gobierno cuando llegaron los españoles al Nuevo mundo. Respecto a la entronización de este gobernante mexica, en el Libro 1 del

Atlas de Durán, aparece un discurso alusivo a la historia de los gobernantes de *Tenochtitlan*, en este contexto, el *huéhuetl* y el *teponaztli* se plasmaron en las secciones correspondientes a los sucesos ocurridos durante el periodo en el que gobernó *Moctezuma Xocoyotzin*.

En la imagen relativa a la ceremonia de entronización de este gobernante se observa, al centro de la escena, a dos individuos ataviados con una capa blanca y con un tocado de plumas en la cabeza, quienes están tocando instrumentos musicales, uno de ellos toca el *teponaztli*, mientras que otro percute el *huéhuetl*. Asimismo, junto a los músicos hay cinco personajes, dos de ellos sostienen un *macuahuitl*, y los otros tres portan sus trajes de guerreros águilas y jaguar. Finalmente, en las cuatro esquinas de la lámina se distingue la presencia de hogueras encendidas. (Imagen 28).

En las glosas de dicho documento se puede leer la siguiente leyenda “*Fiesta por la entronización de Moctezuma: de las solemnes fiestas que se hicieron en la coronación y unción pública del rey Motecuhzoma y de los muchos hombres que se sacrificaron*”.¹⁴⁰

Respecto a la cita anterior del *Atlas de Durán*, se pudo deducir que estos instrumentos estaban estrechamente vinculados con la guerra y con el sacrificio, cuestión que ya se expuso en los capítulos anteriores. De acuerdo con lo que argumenta el investigador Guilhem Olivier, en lo que concierne a los ritos de entronización de los gobernantes mexicas, él hace alusión a que el *tlatoni*, antes de ser ascendido al poder, tenía que pasar por tres muertes simbólicas, una de ellas era el sacrificio. Así, con base en los testimonios de los informantes de Sahagún el sacrificio del rey se hacía a través de un cautivo de guerra que lo sustituye como imagen del dios sol.¹⁴¹

¹⁴⁰ *Códice Durán*, Libro I, Capítulo 54.

¹⁴¹ Guilhem Olivier. “Las tres muertes simbólicas del nuevo rey mexica: reflexiones en torno a los ritos de entronización en el México Central Prehispánico”. En: *Símbolos de Poder en Mesoamérica*, Guilhem Olivier, coord., Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp.77.



Imagen 28. Ceremonia por la entronización de Moctezuma, en el centro de la escena se observan el *huéhuetl* y el *teponaztli*, en asociación con los guerreros. *Atlas de Durán*, Libro 1, capítulo 54.

En este aspecto se resaltan los fuertes nexos entre los gobernantes, el sol y el fuego. En lo referente al tema de la guerra plasmado en la lámina anteriormente mencionada del *Atlas de Durán*, se puede hacer alusión a que el gobernante llevaba a cabo la guerra como parte de los ritos de entronización.¹⁴²

Por otra parte, remitiéndome a la obra de Durán, el fraile describe que en la ceremonia de entronización de Moctezuma II “*se levantó y tomó el incensario que estaba junto al brasero y empezó a incensar a los dioses, andando a la redonda del brasero, y en particular al dios del fuego*”.¹⁴³ En este sentido, se resalta la identificación del rey con el astro solar. Dado el simbolismo solar del *huéhuetl*, se destacan sus fuertes nexos con el fuego, así como con la guerra, y el sacrificio. Es por esta razón que se utilizó en los rituales de entronización de los gobernantes.

¹⁴² *Ibíd.* 275.

¹⁴³ Durán citado por Olivier, *Las tres muertes simbólicas...*pp, 277

Cabe mencionar, que siendo la guerra una industria en la que estaban empeñados continuamente la mayoría de los pueblos, era indispensable un servicio de vigilancia, para evitar sorpresas que el enemigo pudiera preparar, o simplemente porque así lo exigiera la disciplina militar que se les impusiera; es por ello que los cantores y tañedores intervenían en este servicio.¹⁴⁴

En lo que corresponde al uso del tambor en la guerra, es probable que su sonido sirviera para incitar al heroísmo guerrero. De esta manera el *huéhuetl* se tocaba para despertar y encender los corazones de los hombres y aprestarlos para la guerra. Este instrumento, así como el *teponaztli*, acompañaban igualmente los himnos de victoria y de derrota en la batalla. Razón por la cual, los guerreros águilas y tigres, encargados de cumplir esta honrosa tarea, adoptaron al *huéhuetl*, como instrumento indispensable en sus rituales.¹⁴⁵

Finalmente, por lo que se refiere a lo que pudiéramos llamar música guerrera, es importante aclarar que esta no era un conjunto melodioso, sino que estaba conformada probablemente por voces, gritos y una gran variedad de ruidos. De esta manera, el rumor de la batalla era acompañado con el sonido penetrante del *huéhuetl* y del *teponaztli*, y con silbos y alaridos.¹⁴⁶

3.1.3. Sonidos silenciados en la conquista española.

Durante los sucesos ocurridos en la conquista española, también fueron partícipes el *huéhuetl* y el *teponaztli*, y en el discurso plasmado en los códices que abordan este tema, aparecen generalmente formando parte de algunas batallas llevadas a cabo entre los mexicas y los españoles. Cabe destacar que en las fuentes que se relatan estos acontecimientos, generalmente retratan dos versiones de los hechos. Por una parte, se tiene a los vencidos, quienes narran como fue su persecución a manos de los conquistadores. Por otro lado, los españoles también cuentan los motivos por los cuales realizaron tales actos.

¹⁴⁴ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, México, 1934, pp 39.

¹⁴⁵ Bertina Olmedo, *op.cit*, pp 147-148.

¹⁴⁶ Gabriel Sadívar, *op.cit*, pp.40.

En este apartado me enfocaré en destacar el rol de los instrumentos musicales ya referidos, en lo que fue la matanza efectuada por los conquistadores en una celebración de la veintena de *tóxcatl*. La llamada “matanza de *tóxcatl*” o “matanza del Templo Mayor” representa sin lugar a duda uno de los episodios más importantes y controvertidos de la conquista de México: a mediados de mayo de 1520, Pedro de Alvarado y sus hombres masacraron a la nobleza mexicana reunida en el Templo Mayor de *Tenochtitlan* para celebrar la veintena de *tóxcatl*.¹⁴⁷ Las imágenes que aluden a dicho acontecimiento se encuentran plasmadas principalmente en el *Códice Florentino*, el *Atlas de Durán* y el *Códice Azcatitlan*.

El primer caso para analizar procede del Libro XII del *Códice Florentino*, en el cual los colaboradores nahuas de Fray Bernardino de Sahagún nos dejaron una descripción conmovedora de la matanza de *tóxcatl*. En dicho documento relatan que los españoles pidieron a *Motecuhzoma* llevar a cabo esa fiesta y describen con sumo detalle la fabricación de la estatua de amaranto del dios *Huitzilopochtli* y la organización de las danzas.¹⁴⁸ En lo que concierne a las escenas alusivas a este acontecimiento, un ejemplo de ello se encuentra en la primera viñeta del Libro XII del *Códice Florentino*, en donde hay dos imágenes que representan el violento enfrentamiento entre españoles y mexicas.

En la primera imagen, misma que es en blanco y negro, se observa un escenario en el cual, en el centro se plasmó la figura de un Templo, al parecer se trata del Templo Mayor de Tenochtitlan. En primer plano, y de un tamaño mayor se encuentran los conquistadores con sus espadas y sus escudos. Por otra parte, y de menores dimensiones, se observan las víctimas de la matanza, mismas que yacen sobre el suelo, descuartizadas. Asimismo, destaca la presencia del *huéhuetl* y el *teponaztli* en medio de la escena de los vencidos. En otra viñeta del mismo códice se representó a un soldado español, quien le corta la mano a un individuo que está tocando un tambor o *huéhuetl*. (Imagen 29).

¹⁴⁷ Guilhem Olivier, “Pedro de Alvarado, Eva y la serpiente. ¿Cuáles fueron las causas de la “matanza de Tóxcatl”?” en: *Arqueología Mexicana*, julio-agosto 2020, pp.24.

¹⁴⁸ Guilhem Olivier, *op, cit, pp, 26*



Imagen 29. Se observa un individuo tocando un tambor en la matanza que hicieron los españoles en la fiesta de Hutzilopochtli. Libro 12, capítulo 20, folio 33r. *Códice Florentino*.

En el texto escrito en castellano del *Códice Florentino*, referente a esta lámina, se narra lo siguiente:

Los españoles al tiempo que les pareció conveniente salieron de donde estaban y tomaron todas las puertas del patio porque no saliese nadie y otros entraron con sus armas, y comenzaron a matar a los que estaban en el areyto, y a los que hayan los cortaron de las manos y las cabezas, y davan destocadas a todos cuantos topaban y hizieron una matanza muy grande.¹⁴⁹

Otra fuente en la que se narra el suceso de la matanza de *tóxcatl* es en la obra de Durán, en cuyas ilustraciones se plasmó una escena similar a la ya descrita del *Códice Florentino*. Del mismo modo, se pudo advertir en el relato pictórico, la presencia de los dos instrumentos que aquí nos competen.

En lo que respecta a la imagen mencionada, observamos a los nobles mexicas que fueron masacrados por los soldados españoles. Estos personajes, yacen en el suelo con las extremidades cortadas. Es importante resaltar la presencia del *huéhuetl* y el *teponaztli* en el centro de la escena, de la misma manera en que se muestran en el ya referido *Códice Florentino*. La glosa del *Atlas de Durán*, correspondiente a esta lámina relata lo siguiente: “De cómo llegó el capitán Pánfilo Narváez al puerto y de

¹⁴⁹ *Códice Florentino*, Libro XII, Capítulo 20, fol. 33 r. “De como los españoles hizieron gran matanza en los indios estando haciendo la fiesta de Vitzilobuchtli en el patio del mismo Vitzilobuchtli”.

cómo el Marqués lo prendió y volvió a embarcar, y se volvió a México con la gente que traía y la causa porqué los indios se rebelaron contra los españoles”. (La matanza ordenada por Pedro de Alvarado en el Templo Mayor, en ausencia de Cortés). (Imagen 30).



Imagen 30. Se observan el *huéhuetl* y el *teponaztli* en la matanza ordenada por Pedro de Alvarado en el Templo Mayor. *Códice Durán*, lámina 29, capítulo 75.

Indagando en las fuentes escritas referentes a este suceso, en las cuales se describe la presencia del *huéhuetl* y el *teponaztli* en la matanza de *tóxcatl*, en la visión de los vencidos encontramos el siguiente relato:

Pues así las cosas mientras se está gozando de la fiesta, ya es el baile, ya es el canto, ya se enlaza un canto con otro, y los cantos son como un estruendo de olas, en ese preciso momento los españoles toman la determinación de matar a la gente. Luego vienen hacia acá, todos vienen en armas de guerra. Vienen la cerrar las salidas, los pasos, las entradas. Y luego que hubieron cerrado, en todas ellas se apostaron: ya nadie pudo salir. Dispuestas así las cosas, inmediatamente entran al Patio Sagrado para matar a la gente. Van a pie, llevan sus escudos de madera, y algunos los llevan de metal y sus espadas. Inmediatamente cercan a los que bailan, se lanzan al lugar de los **atabales**: dieron un tajo al que estaba tañendo, le cortaron ambos brazos, luego lo decapitaron, lejos fue a caer su cabeza cercenada.¹⁵⁰

¹⁵⁰. Miguel León-Portilla. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*. Universidad Nacional Autónoma de México, Biblioteca del Estudiante Universitario, Coordinación de Humanidades, 1989, pp, 81.

Contrastando la narración anterior procedente de la *visión de los vencidos*, con las imágenes plasmadas tanto en el *Códice Florentino* como en el *Atlas de Durán*, las pictografías y el relato coinciden en que los soldados españoles atacaron con violencia a los mexicas, les cortaron las extremidades, destacando la presencia del *huéhuetl* y el *teponaztli* en dichos acontecimientos.

Por otra parte, en el *Códice Azcatitlan*, en la sección correspondiente a la Conquista Española, hay una lámina en la cual aparecen nuevamente el *huéhuetl* y el *teponaztli* siendo testigos de la derrota de los mexicas en la matanza de Pedro de Alvarado. En la imagen referida se representó una escena en donde se observa, del lado derecho, un templo colocado sobre una pirámide. Frente a la estructura piramidal, se encuentran dos personajes ataviados con capas blancas, uno tocando el *huéhuetl* y el otro percutiendo un *teponaztli*.

Esta imagen hace alusión probablemente a la guerra y a la derrota, lo cual se infiere por los personajes que se muestran en la lámina, quienes portan atavíos y armas características de los guerreros, como son los *macuahuitl* y los *chimalli*. Un aspecto relevante en el discurso de esta lámina es que, debajo los instrumentos se encuentran dos individuos, mismos que yacen en el suelo, y uno de ellos porta atuendos de guerrero jaguar. Asimismo, junto a este individuo, hay una cabeza de un guerrero águila. (Imagen 31).

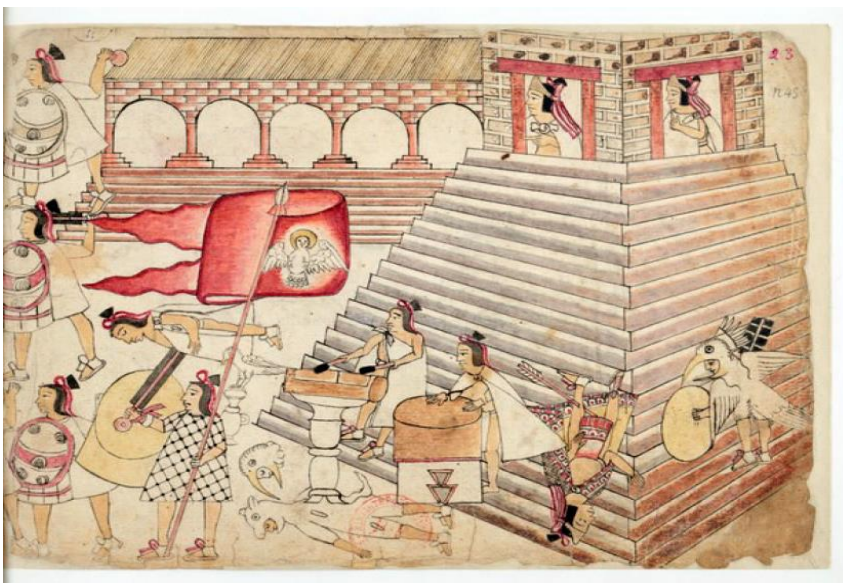


Imagen 31. Escena en donde aparecen el *huéhuetl* y el *teponaztli* en el contexto de la matanza de *tóxcatl*. Lámina 45. *Códice Azcatitlan*.

En lo concerniente al rol de la música y la danza en los enfrentamientos bélicos, cabe mencionar que en el México antiguo la señal de guerra se daba mediante una combinación de ciertos gritos, algunos sonidos y determinados movimientos dancísticos. Por lo que no solamente se alentaba a los combatientes con palabras gritadas, sino también bailando y cantando cantares de guerra.¹⁵¹

De esta manera, la danza no consistía únicamente en una estrategia indígena para provocar al oponente, sino que tenía capacidad de animar y dar fuerza para levantarse contra el enemigo.¹⁵² En lo que concierne a los instrumentos musicales, de acuerdo con las imágenes anteriormente presentadas, en el discurso que corresponde a la conquista española representado en los códices ¿por qué solo aparecen el *huéhuetl* y el *teponaztli* y no otro tipo de instrumentos, como por ejemplo flautas o sonajas? ¿Qué roles desempeñaban en este contexto? En este aspecto, también se advierte la importante vinculación de esta pareja de instrumentos con los ámbitos bélicos, siendo sus sonidos actores activos en las batallas.

En cuanto al uso del *huéhuetl* y el *teponaztli* en la veintena de *tóxcatl*, en las fuentes documentales no se hace alusión a ellos, si no que, por el contrario, se menciona que al representante de Tezcatlipoca se le enseñaba a tocar la flauta. Asimismo, cuando el representante de la deidad subía los escalones del templo en el cual sería sacrificado, hacía pedazos su flauta en cada peldaño.

Indagando en las fuentes, respecto al rol del *huéhuetl* y el *teponaztli* en los rituales dedicados a Tezcatlipoca, Durán no menciona que estos instrumentos se utilizaran en la veintena de *Tóxcatl*, sin embargo; hace alusión a que se tocaba música, y se efectuaban cantos y bailes, lo cual se puede leer en el siguiente relato:

Entonces todos se dirigían a un lugar llamado Ixhuacan, donde los jóvenes tocaban música. Los sacerdotes y los señores bailaban y cantaban sosteniendo la cuerda de maíz tostado.¹⁵³

¹⁵¹ Mirjana Danilovic, "Combatir bailando: danza y guerra en el Altiplano prehispánico". En: *Estudios de Cultura Náhuatl* 53, enero-junio, UNAM, IIH, 2017, pp, 144-145.

¹⁵² *Ibid*, p,152-153.

¹⁵³ Durán, citado por Guilhem Olivier. *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*. Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 345.

Asimismo, la segunda parte de la veintena se dedicaba a Huitzilopochtli, en este aspecto, Sahagún hace referencia a que se llevaban a cabo danzas con la imagen de dicha deidad:

En el templo de Huitznáhuac, la imagen de “Colibrí de izquierda”, hecha con amaranto que cubría una estructura de madera de mezquite, se colocaba en un estrado compuesto por serpientes de madera. Se disponían huesos de amaranto alrededor de la divinidad, que estaba recubierta con una capa adornada de calaveras, manos, pies y miembros cortados. También había un rollo sagrado de papel blanco que era el taparrabo de Huitzilopochtli. Los jóvenes guerreros y los maestros de los jóvenes llevaban la imagen de Huitzilopochtli bailando y cantando.¹⁵⁴

3.2. Esfera económica y social.

En este apartado se pretende mostrar los roles que desempeñaron los instrumentos en el ámbito económico y social de los antiguos nahuas. Para tal fin se analizaron las imágenes alusivas a este tema, procedentes principalmente de los códices *Florentino* y *Mendoza*. Estos documentos fueron seleccionados para construir este discurso debido a que contienen importantes datos referentes a la vida cotidiana de los mexicas, así como aspectos relacionados con la economía de dicha sociedad.

Al respecto, se resaltan dos principales rubros en los cuales fueron partícipes estos instrumentos; en primer lugar, tuvieron un lugar preponderante entre los comerciantes, en donde aparecen en el contexto de las ceremonias que se les realizaba a los mercaderes. Por otra parte, se muestra la representación del *huéhuetl* fungiendo como logograma en el sistema de escritura jeroglífica náhuatl.

3.2.1. La música para los *pochtecah*.

Dentro de la organización social mexica existían los *pochtecah*, mismos que tenían cierta jerarquía, ya que no sólo se dedicaban a las tareas del comercio, sino que

¹⁵⁴ Sahagún, citado por Olivier, p, 345.

también fungían como embajadores, comisarios, y espías. Asimismo, los *pochtecah* vivían en barrios y sus miembros estaban ligados por parentesco.¹⁵⁵

De acuerdo con las fuentes pictóricas estudiadas en este trabajo, la música y los instrumentos musicales formaban parte importante de las festividades y banquetes llevados a cabo por los comerciantes. Sahagún menciona que cuando uno de los mercaderes tenía ya caudal y presumía ser rico, hacía una fiesta o banquete a todos los mercaderes y señores. Después de haber juntado todo lo necesario para dicho banquete, daba la noticia a sus parientes y amigos, así como a los cantores y danzantes.¹⁵⁶

Posteriormente, el mercader que hacía el banquete realizaba una ceremonia en la cual participaban cantores y danzantes. En esta ceremonia se ofrecían flores y otras cosas al dios Huitzilopochtli en su oratorio. Respecto, a esta celebración, se observa una imagen procedente del *códice Florentino*, en la cual se hace referencia a la ceremonia descrita.

En la imagen mencionada, se puede apreciar, en el centro, a un personaje ataviado con una capa blanca, quien está tocando un tambor o *huéhuetl*, y a ambos lados de este individuo, se observan cuatro músicos agitando sonajas globulares y portando en las manos abanicos en forma de flores. Uno de ellos, el de la izquierda, probablemente está emitiendo un silbido, lo cual se infiere debido a que tiene la mano colocada dentro de la boca. (Imagen 32).

¹⁵⁵ Carmen Lorenzo, "La circulación" En: *Historia antigua de México. Volumen 4: Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*, Porrúa, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.

¹⁵⁶ Sahagún, op. cit, p. 71.



Imagen 32. Escena en donde aparece un individuo tocando un tambor en un banquete dedicado a los comerciantes. *Códice Florentino*, Libro 9. Capítulo 8, folio 30r.

Respecto a la ceremonia realizada en el banquete de los comerciantes, el *Códice Florentino* describe lo siguiente:

Al tiempo de comenzar el areyto, antes todas cosas, ofrecían flores y otras cosas al dios vitzilobuchtlí, en su oratorio, en un plato grande de madero pintado, y después ofrecían en otras capillas de los idolos, una se llamava vitznaoac, otra llamatzinco, en los altares de las capillas, ponían flores y a la postre ponían flores en el oratorio del que hazia la fieta, y delante del **atambor** y **teponaztli** ponían flores que se llamavan icpa suchitl, y ponían dos platos en que ponían dos cañas de perfumes ardiendo, esto era la media noche. Aviendo ya ofrecido flores en las partes ya dichas, comenzaban el cantar.¹⁵⁷

3.2.2. La escritura jeroglífica: el huéhuetl como topónimo.

La escritura de los antiguos nahuas era de tipo jeroglífica y logosilábica, esto significa que estaba compuesta por *logogramas*¹⁵⁸ y *fonogramas*¹⁵⁹, con los cuales se podían conformar principalmente topónimos y antropónimos. En este aspecto, debido a la notoria importancia que se le atribuía al *huéhuetl* entre los mexicas, éste instrumento también fue utilizado en el sistema de escritura jeroglífica náhuatl, fungiendo como signo escriturario para nombrar a un espacio geográfico (topónimo). Respecto a ello, tenemos dos ejemplos representados en el *Códice*

¹⁵⁷ *Códice Florentino*, Libro IX, fol 30r, 339.

¹⁵⁸ Los logogramas son grafías escriturarias que representan palabras completas, es decir, son tanto signos semánticos como fonéticos.

¹⁵⁹ Los fonogramas son signos que representan sonidos que corresponden con fonemas, pero que carecen de significado.

Mendoza, en la segunda sección que corresponde a la información de los tributos que se le hacían a la Triple Alianza. En esta parte del documento, aparecen en las láminas los topónimos de los pueblos que eran tributarios, así como los materiales y mercancías que tributaban.

En lo concerniente a los pueblos tributarios descritos en el *Códice Mendoza*, se puede leer el siguiente texto:

Los pueblos figurados y nombrados en las dos planas siguientes numerados aquí son veinte y seis pueblos, los cuales tributaban a los señores de México de las cosas figuradas e intituladas en dichas 2 planas, los tributos que pagaban son los que siguen sacados de las figuras y resumidos aquí: tributaban cuarenta piezas de armas y otras tantas rodelas de plumas teñidas, y baldís de diversos colores.¹⁶⁰

En el primer ejemplo que se aquí se presenta, tenemos que, de acuerdo con el estudio de los logogramas de la escritura náhuatl realizado por el Dr. Alfonso Lacadena, el *huéhuatl* aparece conformando el logograma WEWE, el cual, en conjunción con el logograma AWEWE, forma el topónimo del pueblo llamado *Ahuehuepan*. (Imagen 33). Cabe mencionar que en la actualidad este poblado se encuentra en el Estado de Guerrero. El desglose de la forma en cómo se lee el topónimo de *Ahuehuepan* se muestra en el cuadro 1, en el cual, en la primera columna se colocaron los dos signos escriturarios que conforman el topónimo.



Imagen 33. Aparece el huéhuatl como topónimo de *Ahuehuepan*, en la parte correspondiente a los tributos. *Códice Mendoza*, fol. 24 v.

¹⁶⁰ *Códice Mendoza*, folio 24r. Consultado en <https://codicemendoza.inah.gob.mx>.

Por otra parte, en lo que se refiere al tributo que tenía que proveer el pueblo de *Ahuehuepan* a la Triple Alianza, el *códice Mendoza* hace alusión a que proporcionaba “20 piezas de plumas baldís de esta divisa y 20 rodela del mismo material.”¹⁶¹

Signo	
Transliteración:	AWEWE-WEWE
Transcripción:	<i>Awewe(pan)</i>
Traducción:	<i>Ahuehuepan. “En el río de los ahuehuetes”</i>

Cuadro 1. Análisis de los logogramas que conforman el topónimo de *Ahuehuepan*, se observa el *huéhuetl* como signo escriturario que representa el logograma WEWE. Elaborado por Alondra Delgado, con base en el catálogo de logogramas de Alfonso Lacadena.

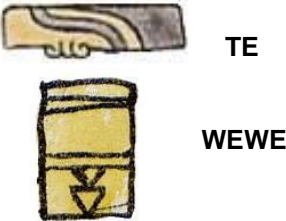
El otro ejemplo en el cual también el *huéhuetl* es utilizado como logograma, es en el topónimo del pueblo denominado *Tehuehuc*, mismo que se localiza en la región de Milpa Alta, Ciudad de México (Imagen 34). En el cuadro 2, se presenta desglosado el análisis de la conformación del topónimo con base en dos logogramas, siendo uno de ellos el signo WEWE. Por otra parte, referente al tributo que suministraba este pueblo a la Triple Alianza, encontramos que proveía “20 piezas de armas de plumas baladís de esta divisa”¹⁶²

¹⁶¹ *Códice Mendoza*, folio 24v. Consultado en <https://codicemendoza.inah.gob.mx>.

¹⁶² *Códice Mendoza*, folio 28r. Consultado en <https://codicemendoza.inah.gob.mx>.



Imagen 34. Aparece el *huéhuetl* como topónimo de *tehuehuc* en la parte de los tributos. *Códice Mendocino* fol.28 r.

Signo	
Transliteración:	TE-WEWE
Transcripción:	<i>Tewewe(c).</i>
Traducción:	<i>Tehuehuc.</i> “En el lugar del atabal de piedra”

Cuadro 2. Análisis de los logogramas que conforman el topónimo de *tehuehue*, se observa el *huéhuetl* como signo escriturario que representa el logograma WEWE. Elaborado por Alondra Delgado, con base en el catálogo de logogramas de Alfonso Lacadena.

3.3. Conclusiones del capítulo.

En este capítulo se analizaron los códices de contenido histórico, social y político, con la intención de discernir el rol que desempeñaron el *huéhuetl* y el *teponaztli* en el ámbito político, económico y social de los antiguos nahuas. Al respecto se encontró, en primer lugar, que ambos instrumentos se muestran en los documentos pictóricos asociados con la élite gobernante, por lo cual se infiere que eran utilizados en la esfera política, por lo cual en la sociedad mexicana existían instituciones en las que se formaban a los especialistas que se dedicarían a tocar instrumentos.

Asimismo, había espacios específicos en la morada de los gobernantes en donde se guardaban los instrumentos musicales que serían utilizados en los grandes banquetes y ceremonias.

En lo concerniente a los ritos de entronización de lo *tlatoque* mexicas, se pudo vislumbrar la vinculación del *huéhuetl* con el fuego, con el sol, con la guerra y con el sacrificio. Lo cual coloca a este instrumento en un objeto cuyo sonido le ayuda al gobernante a establecerse como una figura equiparada con el sol, y a llevar a cabo el sacrificio simbólico para renacer posteriormente como dicho astro.

Por otra parte, en el discurso de los códices analizados, se pudo notar la vinculación del tambor con el ámbito bélico, siendo este instrumento una divisa guerrera de los gobernantes, así como un símbolo de poder. Asimismo, tanto el *huéhuetl* como el *teponaztli* fueron plasmados en el contexto de la denominada matanza de *tóxcatl*, en el centro de las escenas alusivas a dicho acontecimiento, siendo partícipes de la derrota de los indígenas.

Un aspecto relevante es que, en la mayoría de las imágenes analizadas en este capítulo, ambos instrumentos aparecen en conjunción, principalmente en el contexto político y de guerra, cuestión que no se percibió en el ámbito religioso, como ya se mencionó en el capítulo anterior, en donde son más frecuentes las representaciones del *huéhuetl*.

Finalmente, en el tema de la escritura jeroglífica náhuatl, solo se encontró representado el *huéhuetl* fungiendo como signo escriturario, mismo que serviría para conformar topónimos. En este aspecto se resalta la ausencia del *teponaztli*.

CONSIDERACIONES FINALES.

Esta investigación se inició con el planteamiento concerniente en que los instrumentos musicales son objetos dinámicos, ya que un grupo humano los dota de numerosas significaciones. Asimismo, la principal problemática resolver fue el inferir el conjunto de concepciones que tenían los nahuas del siglo XVI con respecto al *huéhuetl* y al *teponaztli*. Por otra parte, para poder comprender cómo una cultura se vincula con estos objetos sonoros, se utilizaron categorías propias de la antropología de la música, así como algunos ejemplos etnográficos concretos, referentes a las formas en que diversas poblaciones indígenas conciben al *huéhuetl* y al *teponaztli* en la actualidad.

Al confrontar la información obtenida en los códices con los datos arqueológicos y etnográficos, se pudo concluir que los instrumentos mencionados cumplían múltiples funcionalidades y se les atribuía una gran variedad de concepciones. En este sentido, el *huéhuetl* y el *teponaztli* se encontraron plasmados en los códices de tradición náhuatl formando parte de diversos contextos, como es el caso del ámbito religioso, social, político y económico de los antiguos nahuas.

Cabe destacar que estos artefactos sonoros eran parte fundamental de la cosmovisión nahua, en este aspecto, y de acuerdo con la hipótesis planteada, el *huéhuetl* y el *teponaztli*, en primera instancia conformaban los opuestos complementarios, siendo el *huéhuetl* la parte masculina del cosmos, y el *teponaztli* la parte femenina. No obstante, estos instrumentos también aparecieron representados en otros contextos relacionados tanto con el ciclo agrícola, como en relación con los rituales de peticiones de lluvia. Desde esta perspectiva surgieron nuevas interrogantes, por lo que los datos me llevaron por otros senderos para realizar interpretaciones desde el enfoque cultural los instrumentos.

La metodología interdisciplinaria aplicada en este estudio permitió una aproximación a las connotaciones simbólicas que les atribuían a estos instrumentos los antiguos nahuas. Así, con base en las categorías teóricas derivadas de la antropología de la música, se pudo inferir que estos objetos sonoros eran multifacéticos en el todo complejo de la cultura de los antiguos nahuas.

En otro tenor se tiene que el *huéhuatl* y el *teponaztli* trascendían su materialidad, esto debido a que poseían esencias no perceptibles, lo cual les permitía fungir como mediadores entre el mundo sobrenatural y el terrenal, y de esta manera, servían como ofrendas que serían depositados para los dioses. Lo anterior se infiere con base en la evidencia arqueológica, referente a las ofrendas localizadas en los templos de Xochipilli del Recinto Sagrado de Tenochtitlan. De igual manera, se insertaban en los ciclos del tiempo, ello denota su participación en la estructura cíclica que regía todas las actividades humanas.

Funcionalidades diversas, desde atraer a los vientos, contribuir a la lluvia, acompañantes de las danzas propiciatorias, de fertilidad y de cacería, así como su indisoluble relación con la con los cantos, el *huéhuatl* y el *teponaztli* se muestran en el discurso pictórico de los códices formando parte de los siguientes contextos:

- En lo que se refiere al *huéhuatl*, este instrumento tenía una estrecha vinculación con los rituales de entronización de los gobernantes, cuyo simbolismo era evidentemente solar. También, se muestra en los códices como una insignia del poder real.
- Asimismo, en el ámbito del sacrificio y la guerra nuevamente toma protagonismo el *huéhuatl*, en el primer aspecto lo tenemos como acompañante de la danza en un ritual efectuado en la veintena de *Quecholli*, aquí es evidente su conexión con Mixcóatl y Tezcatlipoca. En el caso de la guerra, se presenta como partícipe de las batallas bélicas llevadas a cabo entre indígenas y españoles.
- En lo que respecta a los rituales mortuorios, se pudo apreciar su uso en los cantos que se realizaban frente al bulto mortuario del gobernante, con compañía de otros instrumentos, como es el caso del caparazón de tortuga y la sonaja.
- Por otra parte, en la esfera social y política, tanto el *huéhuatl* como el *teponaztli* destacan como los principales instrumentos utilizados en el espacio de la élite, aspecto que se pudo apreciar frecuentemente en las imágenes contenidas en el *Códice Florentino*, principalmente en lo que se

refiere al *mixcoacalli*. En este sentido resaltan como los instrumentos prototipo de la enseñanza de la música el *cuicacalli*.

- Finalmente, entre los signos que se utilizaron en el sistema de escritura jeroglífica náhuatl, se puede notar también la presencia del *huéhuatl*, mismo que conformaba un logograma, que, junto con otros signos escriturarios, servían para denominar nombres de lugares, como es el caso de algunos topónimos que se muestran en el *Códice Mendocino*.

Todo lo anterior, se puede resumir en los siguientes cuadros:

Connotaciones simbólicas del huéhuatl en la cosmovisión nahua

CONTEXTO EN QUE SE REPRESENTA.	FUNCIONES QUE DESEMPEÑA
Dualidad	Forma parte de los opuestos complementarios, siendo el elemento masculino del cosmos.
Ciclos del tiempo y adivinación	Posee carga mágica que le permitía ser partícipe del proceso adivinatorio.
Agua y lluvia	Su sonido incidía en las fuerzas de la naturaleza para colaborar a atraer los vientos y la lluvia
Fertilidad de la tierra.	Elemento primordial en el proceso agrícola, acompañando a las danzas que servirían para fertilizar la tierra.
Sacrificio y guerra.	Simbolismo solar y vinculación con el fuego.
Instrumento de élite.	Insignia de poder
Ámbito funerario.	Su sonido servía como ofrenda sonora a los muertos.

Connotaciones simbólicas del teponaztli en la cosmovisión nahua

CONTEXTO EN QUE SE REPRESENTA.	FUNCIONES QUE DESEMPEÑA
Dualidad.	Forma parte de los opuestos complementarios, siendo el elemento femenino del cosmos.
Agua y lluvia.	Elemento vinculado con el agua, y con la veintena de <i>Etzacualiztli</i> .

Connotaciones de ambos instrumentos en la cosmovisión nahua (representaciones en donde se muestran en conjunción).

CONTEXTO EN QUE SE REPRESENTAN.	FUNCIONES QUE DESEMPEÑAN
Ciclos del tiempo.	Simbolismo numérico. Representan los números que hacen alusión al fuego y al inframundo. Réplicas del cosmos.
Cantos a las deidades.	Ofrenda sonora a las deidades del agua.
Danzas a los dioses	Partícipes en las danzas que se realizaban a Xochipilli.
Entronización y guerra.	Elementos protagonistas en las batallas contra los españoles.

Por otra parte, al llevar a cabo el análisis de las imágenes de dichos instrumentos plasmadas en los *códices*, se pudo percibir que las representaciones del *huéhuetl* fueron más numerosas en los documentos estudiados. Sin embargo, las representaciones del *teponaztli* fueron menores. También aparecen con frecuencia en conjunción. Ante este suceso, surgió la interrogante de ¿por qué aparece con mayor frecuencia el *huéhuetl*? Probablemente el tambor de membrana tenía una

larga tradición en su uso, misma que se puede apreciar en las representaciones de este instrumento en los *Códices* del grupo *Borgia*, pertenecientes al periodo Posclásico en el Altiplano Central. En estos documentos, el tambor se muestra en el ámbito adivinatorio y en asociación con las deidades de la música, el canto y la danza.

En este aspecto, cabe recalcar que el discurso plasmado en los *Códices* está impregnado de diversas intencionalidades y fue generado en un contexto muy peculiar, correspondiente al periodo colonial temprano, de esta manera, estas fuentes fueron elaboradas por indígenas en pleno proceso de cristianización. No obstante, al confrontar los datos iconográficos con datos etnográficos y arqueológicos, se pudo generar un discurso un discurso más global.

Asimismo, considero que la presente investigación aportó nuevos datos e interpretaciones referentes al rol de los instrumentos en una cultura. De la misma manera, se pretendió cambiar el enfoque desde el cual mirarlos, ya que la mayoría de los estudios existentes a este respecto, se han enfocado principalmente en el aspecto organológico y sonoro de los mismos. Por otra parte, la perspectiva interdisciplinaria adoptada permitió contemplar un panorama más amplio, reflexionando sobre los instrumentos de una manera holística, lo cual sirvió para complementar las interpretaciones de los datos detectados en los códices y en las fuentes históricas.

Finalmente, se pudo observar que quedaron abiertas más preguntas que respuestas, sin embargo, se cumplieron los objetivos planteados para este estudio, aunque las hipótesis se ampliaron con base en los nuevos datos obtenidos. Sin embargo, el tema queda fértil para retomarlo en posteriores trabajos, ya que con esta investigación no se pretendió emitir la última palabra respecto al tema, sino que, por el contrario, la intención fue generar debate y abrir más brechas para explorar con nuevos estudios, y desde un enfoque histórico y antropológico, el inmenso y complejo universo sonoro del México Prehispánico.

ANEXOS

ANEXO 1. LOS TAMBORES EN EL DISCURSO ICONOGRÁFICO DE LOS CÓDICES BORGIA, VATICANO B Y LAÚD.

1. Representaciones de los tambores en los códices del grupo Borgia (análisis de los contextos).

En este estudio se efectuó un análisis iconográfico de las escenas alusivas a los instrumentos de percusión (tambores) en los *códices* del *Grupo Borgia*, esto con el propósito de identificar los contextos en los que se representaron y, de esta manera, se propuso el probable simbolismo de dichos instrumentos en el discurso iconográfico de los códices mencionados.

Con base en el análisis llevado a cabo de las representaciones de los tambores en los códices del grupo Borgia, encontré que aparecen principalmente en tres contextos: en los ciclos del tiempo, en la cosmogonía plasmada en la sección central del código Borgia, y en los pronósticos de los matrimonios. Estos contextos serán descritos con mayor detalle en los próximos apartados.

Los veinte signos de los días con sus aspectos adicionales.

En lo que concierne al aspecto de los ciclos del tiempo, la primera representación del tambor la tenemos en una escena del *Código Borgia*, en concreto, en la lámina 24, en donde se observa al dios *Xochipilli* quien está ataviado con un disfraz de tortuga, y aparece tocando con la mano izquierda el caracol trompeta, y con la derecha golpea un tambor (Imagen 1). En este aspecto, Elizabeth Boone¹⁶³, afirma que el dios Xochipilli está ataviado con un disfraz de Mono, en cambio Anders y Jansen¹⁶⁴ mencionan que se trata del dios Xólotl. Asimismo, el tambor es de forma cilíndrica y en su parte superior tiene una membrana de piel de tigre. También se muestra en la parte superior derecha de la lámina el signo mono.

¹⁶³ Elizabeth Boone. *Ciclos del tiempo y significado en los libros mexicanos del destino*, Fondo de Cultura Económica, México, 2016, p 112.

¹⁶⁴ Ferdinand Anders. *Los templos del cielo y de la oscuridad, oráculos y liturgia. Libro explicativo del llamado Código Borgia*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademische Druckund Verlagsanstalt, Fondo de Cultura Económica. Austria, Madrid y México, 1993, p.151.

Por otra parte, es importante recalcar, que el dios Xochipilli es el patrono del signo XI *ozomatli* (mono). Este signo está estrechamente relacionado con los conceptos sobre el arte, la alegría, la amistad, los juegos, y la liviandad.

Contexto: calendárico, se trata de los veinte signos de los días y sus patronos. De acuerdo con Anders y Jansen, el tambor aparece en la sección del *códice Borgia* que se refiere a los aspectos adicionales de una veintena, en el día 11 mono, y la imagen hace alusión al aspecto musical del día mono.¹⁶⁵



Imagen 1. Lámina 24 del *códice Borgia*, en donde se representa a Xochipilli tocando un tambor y una trompeta de caracol.

Pronósticos de matrimonio

Los pronósticos de matrimonios aparecen como cuadros y como listas sencillas, y muestran siempre a un hombre y a una mujer interactuando. Estas láminas revelan a la potencial pareja si su unión será feliz y tendrá éxito, si habrá desafíos, dificultades o si será desastrosa y por qué razones. La suma de los números de los días de nacimiento de las 2 personas aparece en una celda separada junto con un varón y una hembra y otros elementos del pronóstico.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Ferdinand Anders, *op.cit*, p.152.

¹⁶⁶ Elizabeth Boone, *op.cit*, p. 208.

En este contexto de tipo adivinatorio también están presentes los tambores, mismos que se localizaron en tres láminas correspondientes a los *códices Borgia, Vaticano B y Laud*.

a) *Códice Borgia*

La primera escena en la que observamos al tambor es en la lámina 60 del *Códice Borgia*, en donde se muestra a una pareja de dioses, quienes se han identificado como Xochiquétzal y Xochipilli, ambos se encuentran tocando instrumentos musicales. En la referida imagen se aprecia en primer término, de lado izquierdo, a la diosa Xochiquétzal, misma que aparece sentada sobre sus piernas, y está ataviada con un *quexquémitl*, y en la cabeza porta una banda de flores. Esta deidad sostiene una sonaja con la mano izquierda, y en la mano derecha porta un asta de venado, con la cual percute un instrumento parecido a un *áyotl* o carapacho de tortuga. Por su parte el dios Xochipilli, presenta los atavíos que lo caracterizan: el pectoral *oyohualli* y pintura facial blanca en la boca. En la escena, el dios *Xochipilli* golpea un tambor cilíndrico con las palmas de las manos. (Imagen 2). Asimismo, en conjunción con los dos personajes, en el resto de la lámina aparecen varios elementos adicionales, un ejemplo de ello es el símbolo del día y la noche que se ubica en la parte superior de la lámina.

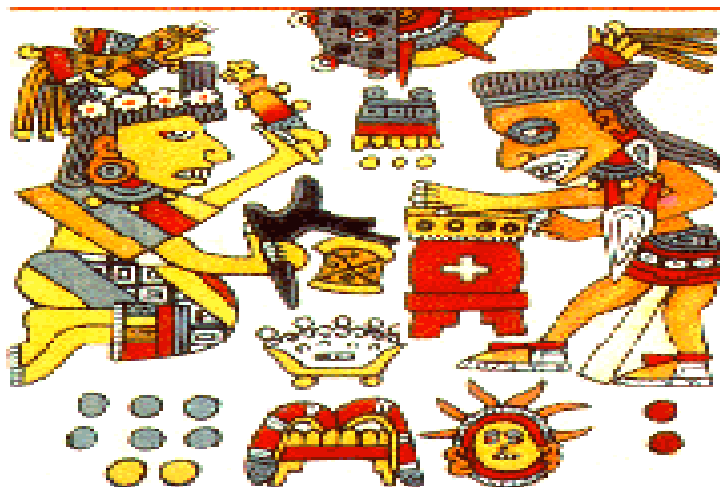


Imagen 2. Lámina 60 del *Códice Borgia*, en donde se aprecia al dios *Xochipilli* tocando un tambor.

Contexto: adivinatorio (pronósticos para los matrimonios). Cuando la suma de los números de los nombres calendáricos de las dos personas es 10, la pareja hace música, vive con alegría: la mujer toca el carapacho de tortuga y el hombre el tambor, ambos agitan sonajas floridas.¹⁶⁷

a) *Códice Vaticano B*

Otra escena en la que encontramos representado al tambor se observa en la lámina 38 del *Códice Vaticano B*. En esta lámina, aparecen dos personajes, mismos que son deidades. La deidad femenina se ha identificado como Xochiquétzal, quien se encuentra sentada en el extremo inferior derecho de la lámina, y está agitando una sonaja globular con la mano derecha, mientras que con la mano izquierda toca un instrumento parecido al caparazón de tortuga. El personaje del sexo masculino es un anciano que representa al dios Tecciztécatl, mismo que se observa de pie y ataviado con un *máxtlatl*, dicha deidad golpea con la palma de la mano un tambor vertical, y con la otra mano agita una sonaja. Asimismo, estos dioses aparecen en la serie que alude a las 25 parejas divinas, en la Región Sur (Imagen 3). También se observan otros elementos adicionales como el plato con quetzal, el cual traerá consigo sustento y nobleza.



Imagen 3. Lámina 38 del *Códice Vaticano B* en donde aparece el dios *Tecciztécatl* tocando un tambor y una sonaja.

¹⁶⁷ Ferdinand Anders, *op. cit.*, p.314.

Contexto: Adivinatorio: pronósticos de matrimonio. De acuerdo con Anders y Jansen¹⁶⁸ esta escena es similar a lo descrito anteriormente en el *Códice Borgia*: cuando la suma de los números de los dos nombres calendáricos es 10, la pareja hace música, vivirá con alegría, la mujer raspa un caparazón de tortuga y el hombre toca un tambor, todo esto bajo la influencia del dios anciano *Tecciztécatl*, dios de la luna, ambos agitan sonajas.

a) *Códice Laud*

Por último, en la lámina 37 del *Códice Laud*, tenemos una imagen que es muy similar a la de las láminas anteriores, en la que se observa a una pareja de dioses, que tocan instrumentos musicales. El personaje del sexo femenino se ha identificado como Xochiquétzal y aparece tocando con su mano izquierda, una sonaja de forma alargada, y en su mano derecha sostiene un asta de venado. Por su parte el personaje del sexo masculino es un dios anciano, mismo que agita una sonaja con su mano derecha, y entre sus piernas sostiene un tambor de forma tubular, el cual percute con la mano izquierda. (imagen 4).



Imagen 4. Lámina 37 del *Códice Laud* en donde se observa al dios *Tecciztécatl* tocando el tambor entre sus piernas.

¹⁶⁸ Ferdinand Anders. *Manual del adivino. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano B*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademische Druckund Verlagsanstalt, Fondo de Cultura Económica. Austria, Madrid y México, 1993, p, 251.

Contexto: adivinatorio: pronósticos para los matrimonios. Cuando la suma de los números de los nombres calendáricos de ambos es 10: La pareja hace música, vive con alegría y llegará a una edad avanzada. Bajo la influencia de *Tecciztécatl*, el anciano dios de la Luna, el hombre toca el tambor, entre sus piernas, y la mujer raspa un caparazón de tortuga, con la cornamenta de un venado. Ambos agitan sonajas preciosas: se pronostica para la pareja la fuerza y abundancia. También aparece el plato con quetzal que simboliza sustento y nobleza.¹⁶⁹

Cosmogonía.

La parte central del *Códice Borgia* presenta gran dificultad para su análisis, razón por la cual ha sido estudiada por varios autores. En este aspecto, existen dos interpretaciones respecto a esta sección del códice, una de ellas es la de Anders y Jansen (1993), quienes hacen alusión a que se trata de la secuencia de una serie de acontecimientos o ritos agrícolas. Por otra parte, la segunda interpretación fue propuesta por Elizabeth Boone, quien menciona que dicha sección corresponde a una cosmogonía, en la cual se narran relatos de la creación del mundo y de los hombres.

En este trabajo, para el análisis de las representaciones de los tambores en las láminas de la sección central del *Códice Borgia*, utilizaré como referencia la interpretación realizada por Elizabeth Bonne. La autora hace alusión a que esta sección está conformada por 18 tablas mismas que forman en conjunto una unidad temática, en las cuales los principales protagonistas de las escenas son Quetzalcóatl y Tezcatlipoca. Los hechos míticos se narran en 8 episodios. En lo concerniente a las imágenes alusivas a los tambores, tenemos dos representaciones de estos instrumentos en las láminas 38 y 39 del *Códice Borgia*.

¹⁶⁹ Ferdinand Anders. *La pintura de la muerte y de los destinos. Libro explicativo del llamado Códice Laud*, Akademische Druckund Verlagsanstalt, Fondo de Cultura Económica. Austria y México, 1994, p. 177.

Episodio 2: Templos del cielo y nacimiento del sol, el bulto ritual, y el nacimiento de los seres humanos.

El episodio narrado en la lámina 39 parece representar el rayo y, por extensión, la lluvia, pues figuras similares a Tláloc aparecen en esta escena por vez primera. Un Tláloc tiene la piel y el casco del cocodrilo de la tierra, se encuentra de pie al borde de un cuerpo de agua, acaso de un río, esto se observa en la parte inferior izquierda de la página 38. En el agua hay una representación esquelética de un cráneo entre árboles y plantas que toleran el agua, así como un ahuehuete que brota de la oreja del cráneo, y un lirio de agua emerge de la nariz. Por otra parte, de la boca de Tláloc brota sangre, implícitamente para alimentar el río. En esta escena, bien podríamos estar presenciando la base de una leyenda referente a la llegada de las lluvias, para volver a completar el agua subterránea y alimentar las plantas acuáticas.¹⁷⁰

En la descripción proporcionada por Boone no se menciona la evidencia de un tambor en la escena acuática, sin embargo, este instrumento se observa al interior de un cuerpo de agua, junto a una personificación esquelética. En la escena se aprecia a un tambor de forma cilíndrica, de cuyo centro brota un árbol que se ramifica en dos secciones, y de sus ramas salen flores. (Imagen 5).

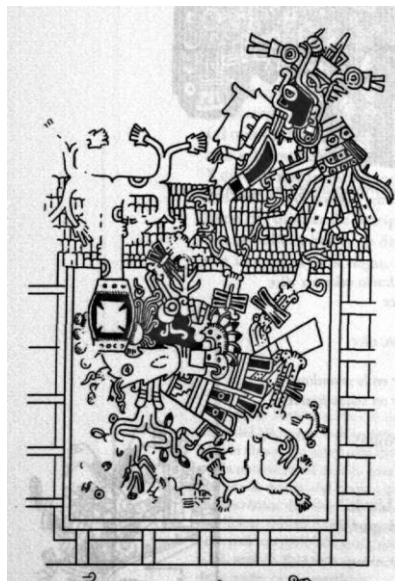
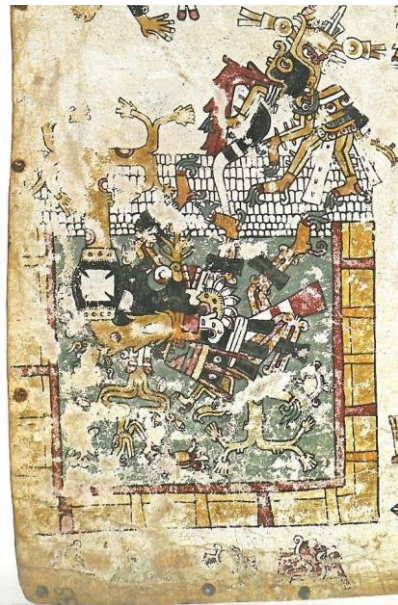


Imagen 5. Izquierda, lámina 38 del *Códice Borgia* donde se observa un tambor de agua. Derecha, dibujo de la lámina 38 del *Códice Borgia*, donde se aprecia el detalle del tambor, imagen tomada de Anders, 1992: 216.

¹⁷⁰ Elizabeth Boone, *op. cit.*, p, 284-285.

Episodio 3: El sacrificio del corazón del sol.

Por otra parte, en la lámina 39 de la sección central del *Códice Borgia*, se registró la representación de un tambor de olla inmerso en el contexto de una escena relacionada con el sol nocturno y con el inframundo. En ella se observa a dos dioses que descienden de la diosa de la tierra, donde celebran el sacrificio de un corazón al sol. (Imagen 6).

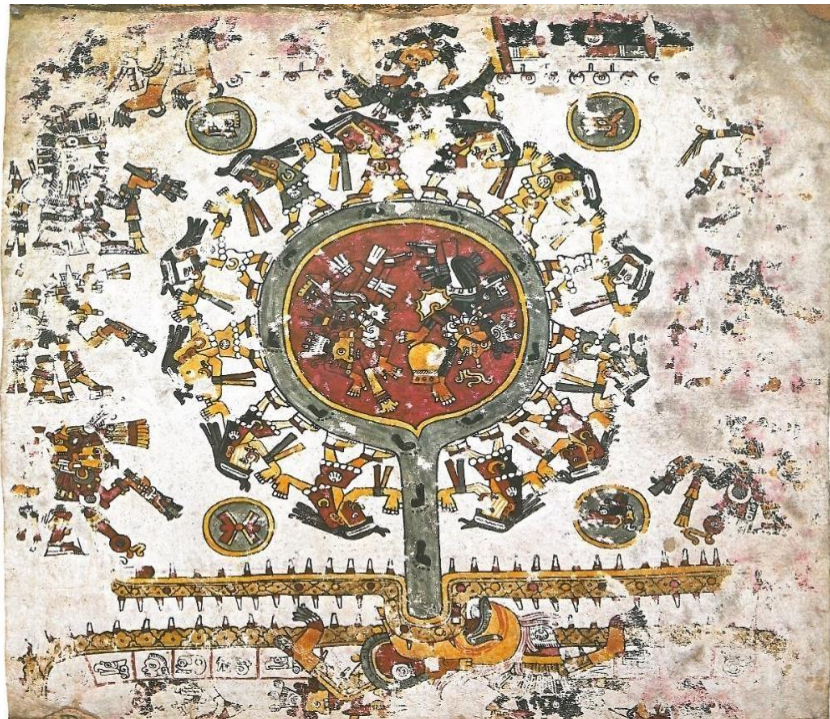


Imagen 6. Lámina 39 del códice Borgia, en donde se aprecia a dos personajes tocando instrumentos musicales, uno de ellos, identificado como *Quetzalcóatl* percute una vasija tambor.



Imagen 7. Detalle de la lámina 39 del Códice Borgia, donde se aprecia a Quetzalcóatl con una vasija tambor. Tomada de Anders, 1992: 222.

Deidades asociadas/ contextos

Después de haberse llevado a cabo el análisis de las láminas de los códices del grupo Borgia con representaciones de tambores, estos instrumentos se encontraron vinculados con cuatro dioses: Xochipilli, Tecciztécatl, Tláloc y Quetzalcóatl. (tabla 1).

Asimismo, se muestra una comparativa entre los contextos en lo cuales se representan los tambores en el *códice Borbónico* y los *códices* del grupo *Borgia*. (tabla 2).

Deidad	Códice	Lámina
Xochipilli	Borgia	24
	Borgia	60
Tecciztécatl y Xochiquétzal	Vaticano B	38
	Laud	37
Tláloc	Borgia (sección central)	38
Quetzalcóatl	Borgia (sección central)	39

Tabla 1. Deidades asociadas con los tambores en los códices del grupo Borgia.

Contexto	Temática
Códices del grupo Borgia	
Ciclos del tiempo.	Tambor asociado a un signo de los días. (mono).
Cosmogonía sección central códiceBorgia.	Tambor aparece en una escena relacionada con el ámbito acuático. Tambor vinculado al episodio que corresponde al sol del inframundo.
Adivinación.	Se observa el tambor en la parte correspondiente los pronósticos de los matrimonios.
Códice Borbónico	
Ciclos del tiempo.	Aparece un tambor en la trecena 4, vinculado con huehucóyotl y Xochipilli.
Veintenas.	Se observa el tambor como acompañante de una danza en Etzacualiztli
	El tambor se representó en el ritual del

	xocotl, en la veintena Xocotl Hueztli.
	Tambor aparece asociado a una danza en la veintena Quecholli.

Tabla 2. Comparativa de los contextos de representación de los tambores en los *Códices* del grupo *Borgia* y en el *Códice Borbónico*.

ANEXO 2. TRAYECTORIA HISTÓRICA DEL HUEHUÉTL Y EL TEPONAZTLI EN MESOAMÉRICA: EVIDENCIAS ARQUEOLÓGICAS E ICONOGRÁFICAS.

1. Una historia de larga duración: trascendencia de su uso en las culturas precolombinas.

El *huéhuetl* y el *teponaztli* son dos instrumentos sonoros que han formado parte de un proceso de larga duración, por lo cual, este texto tiene como objetivo, dotar de su dimensión diacrónica a dichos instrumentos sonoros, mostrando la trayectoria histórica que tuvieron en las culturas precolombinas de México. La región mesoamericana se dividió en áreas y periodos, para proporcionar una explicación más clara de los acontecimientos históricos.

La evidencia más antigua que se tiene de la existencia del tambor de membrana se encuentra en el periodo Preclásico, con la cultura Tlatilco. En lo referente al Xilófono de lengüetas aparece desde el periodo clásico en el área maya, sin embargo, su antecedente es probablemente el caparazón de tortuga, y este se ha documentado desde finales del Preclásico y el inicio del Clásico, con la denominada cultura tumbas de tiro en el Occidente de México.

a) *Área maya.*

En lo que se refiere al Xilófono de doble lengüeta, entre los mayas este instrumento recibía el nombre de *tunkul*, y se encuentra representado con gran frecuencia en la pintura mural, en la escultura, y en la decoración de la cerámica.

En primer lugar, existe una representación del *tunkul* en el sitio arqueológico de Copán, Honduras, se trata de una escultura elaborada en piedra que se halló frente al denominado templo 14 de dicho sitio, y cuya datación es del periodo clásico tardío (Imagen 1 A). Un rasgo importante de mencionar respecto de esta escultura es que

tiene un relieve en uno de sus extremos, el cual representa el glifo del planeta Venus.¹⁷¹

Por otra parte, en uno de los murales del sitio maya de Bonampak, Chiapas, localizado en el muro oriente, cuarto 1, se aprecia un personaje del sexo masculino, mismo que se encuentra de pie, de perfil, y esta ataviado con vestimenta color café y con una especie de máscara antropomorfa. También presenta un tocado de color verde, de forma vegetal. Este individuo sostiene entre su brazo izquierdo un *tunkul* de doble lengüeta de gran tamaño. (Imagen 1 B).

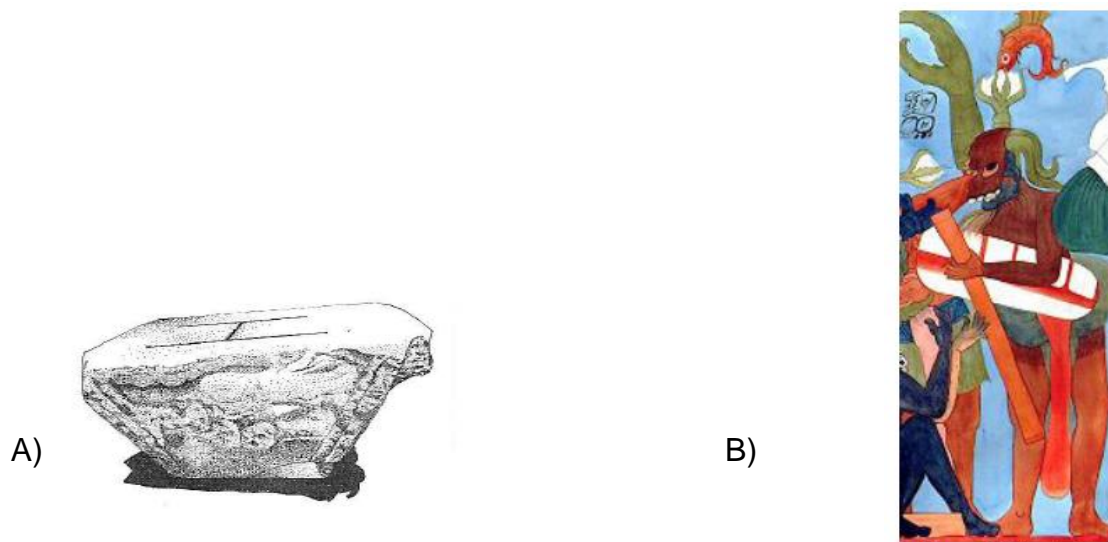


Imagen 1. A) Escultura del tunkul de piedra localizado en el sitio de Copán Honduras. B) Representación del tunkul en uno de los murales de Bonampak, Chiapas. Fotos tomadas de Regueiro 2014.

Asimismo, el tambor vertical se conocía entre los mayas del periodo clásico con los nombres de *pax* o *zacatán*. La evidencia arqueológica respecto al uso de los tambores verticales es escasa en el área maya, debido fundamentalmente al

¹⁷¹Juan Carrillo González, et al. “Los sonidos del *tunkul*. Códigos acústicos mayas de la Península de Yucatán”, En Universos sonoros de Tradición mesoamericana. Francisca Zalaquett (coord.) UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas. 2014, p 146.

material perecedero con el que fueron fabricados estos instrumentos, que era la madera, sin embargo, sobreviven algunos ejemplares de tambores hechos de cerámica, mismos que son denominados “timbales” Las principales manifestaciones arqueológicas e iconográficas que se tienen respecto a este instrumento se encontraron en las Tierras Bajas del Sur (Petén guatemalteco), las Tierras Altas de Guatemala (región de Chamá) y las Tierras Bajas del Norte (Península de Yucatán)¹⁷².

De esta manera, las representaciones iconográficas de los tambores se pueden percibir tanto en la pintura mural plasmada en conjuntos residenciales, como en la decoración de algunos vasos de cerámica procedentes de diversos contextos.

Un ejemplo de la representación del *zacatán* se puede observar en la decoración de un vaso de cerámica, procedente del sitio arqueológico de Chamá, Guatemala, en donde se aprecia una escena en la cual están cuatro individuos formados, de perfil, quienes portan máscaras zoomorfas y ostentosos tocados de variadas formas. El primer personaje está tocando, con las palmas de las manos, un tambor de gran tamaño. (imagen 2).



Imagen 2. Vaso Polícromo, procedente de Chama, Guatemala, en donde se observa la representación de un Zacatán (tambor vertical). Imagen tomada de Peralta, 2018.

¹⁷² Diana Peralta Cervantes. “El tambor vertical entre los mayas prehispánicos”. En: *KinKaban*, no. 5, revista electrónica del CEICUM. Centro de Estudios Interdisciplinarios de las Culturas Mesoamericanas A. C. 2018. P 28.

En la pintura mural del sitio de Bonampak, Chiapas se representan escenas referentes a la entronización de un gobernante¹⁷³. En uno de los murales se destaca la presencia de una escena en donde se observan cinco individuos, de pie, colocados de perfil, quienes portan suntuosos tocados de color blanco. Estos personajes están tocando varios instrumentos musicales. Uno de ellos, ubicado al centro de la escena, aparece percutiendo con las palmas de las manos, un *zacamán* de grandes dimensiones. Los dos individuos que se encuentran al frente a él, sostienen con las manos dos sonajas globulares, mismas que están adornadas en su parte superior con plumas de color amarillo. Finalmente, se ubican, a un lado del personaje del tambor, dos individuos que sujetan cada uno, un carapacho de tortuga, mismo que percuten con un asta de venado. (imagen 3).



Imagen 3. Personaje tocando el *zacamán*, representado en uno de los murales del sitio de Bonampak, Chiapas. Imagen tomada de internet. <https://apami.home.blog/2021/12/01/un-vistazo-a-las-pinturas-de-bonampak/>

Por otra parte, durante el periodo Posclásico, la evidencia iconográfica de estos instrumentos musicales se puede apreciar principalmente en los códices mayas

¹⁷³ Pilar Regueiro Suárez, *Música, canto y danza: un acercamiento iconográfico a las manifestaciones musicales mayas del periodo clásico*. Tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México. 2014. pp 28.

(Madrid, París y Dresde) mismos que son fundamentalmente de contenido calendárico, astronómico, y cosmológico. En lo concerniente a las representaciones de los tambores, en el códice Madrid se observa la imagen de perfil de un individuo que se encuentra sentado, y está ataviado con un tocado y con orejeras de forma circular. Dicho personaje está tocando con las manos un tambor de cuerpo globular y con tres soportes, mismo que está decorado con dos bandas. (Imagen 4).

Imagen 4. Personaje que se encuentra tocando un tambor globular. *Códice Madrid*. Lámina 20.



b) *Oaxaca*.

En la región de la mixteca, se encontró la evidencia de diversos ejemplares arqueológicos del *teponaztli* ricamente decorados con escenas plasmadas en relieves en la parte externa de los instrumentos. Un ejemplo de ello es una pieza que se encuentra en la sala de culturas de Oaxaca del Museo Nacional de Antropología, dicho instrumento está decorado con un grabado alusivo a los símbolos de la guerra (Imagen 5).

Por otra parte, las imágenes del *teponaztli* son muy comunes en los códices mixtecos, como se puede apreciar en un fragmento del *códice Selden*, procedente de la mixteca, en donde se representa una escena de una celebración con motivo del casamiento de la señora tres mono. En la imagen aparecen siete personajes de ambos sexos, mismos que se encuentran danzando en círculo y sostienen con sus

manos sonajas de forma globular. En el centro, se observa un individuo que está sentado y golpea con dos baquetas un *teponaztli* (Imagen 6).



Imagen 5. Teponaztli del mixteca decorado con un grabado alusivo a la guerra. Sala Culturas de Oaxaca. Museo Nacional de Antropología. Foto tomada de Sánchez, 2016.



Imagen 6. Escena en donde aparece un personaje tocando el *teponaztli*, en la celebración del casamiento de la señora 8 mono. *Códice Selden* p7.

De igual manera, es frecuente ver representados a ambos instrumentos tanto en la cerámica como en los códices del grupo mixteca-puebla. Un ejemplo del primer caso se encuentra en una olla polícroma, localizada en el museo de las culturas de Oaxaca. En dicha vasija se muestra una escena que hace alusión al ámbito diurno, de luz, en donde se lleva a cabo una ceremonia con música presidida por el dios solar quien canta y toca instrumentos musicales junto con otros dioses, entre estos

instrumentos se encuentran los tambores (Imagen 7 A). Uno de los personajes, el que toca el *huéhuetl*, tiene forma de mono, y porta un tocado de largas plumas. Por su parte, el personaje que toca el *teponaztli* está sentado, y se puede apreciar que de abajo del instrumento salen largas volutas que simbolizan el canto. Generalmente este tipo de ollas se han localizado en entierros, formando parte de ofrendas funerarias¹⁷⁴.

En lo que respecta la representación de ambos instrumentos en los códices, hay evidencia de ello en una imagen del *códice Becker*, en donde se aprecia una escena con tres individuos que portan tocados de flores, uno de ellos toca un instrumento de viento parecido a una trompeta larga, elaborada de materiales vegetales. El personaje del centro se encuentra de pie, sobre una pequeña plataforma, y está tocando con la palma de sus manos un tambor de forma globular, mismo que tiene dos soportes almenados. El último individuo está tocando con dos baquetas un *teponaztli* de dos lengüetas, mismo que está colocado sobre un soporte circular.

(Imagen 7 B).

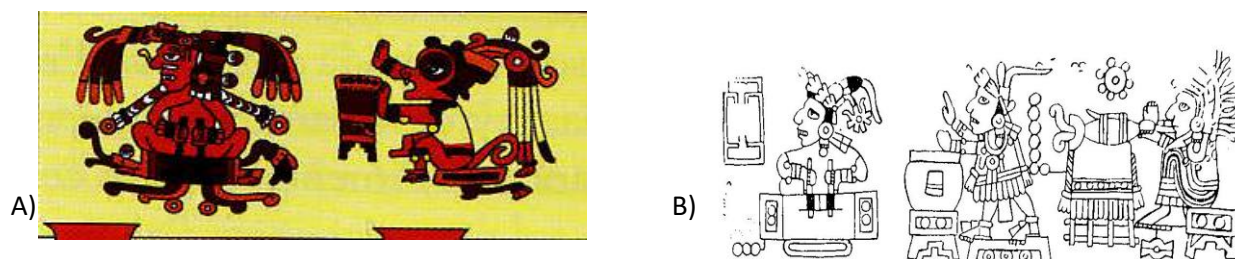


Imagen 7. A) Olla trípode polícroma, estilo mixteca-puebla, en donde se aprecia a 2 personajes tocando el *huéhuetl* y el *teponaztli*. Museo de las Culturas de Oaxaca. Imagen tomada de Sánchez, 2018. B) Escena en donde se representan 3 personajes tocando instrumentos musicales, entre ellos, los tambores. *Códice Becker* p. 8 y 9. Imagen tomada de Méndez y Pimentel, 2010.

c) *Costa del Golfo*.

¹⁷⁴ Gonzalo Sánchez. "Los Xilófonos de lengüeta (teponaztli) mixtecos en las colecciones de Arte". En: *La región mixteca, de la Arqueología a la Política*. Reina Ortiz Escamilla (Compiladora), Universidad Tecnológica de la mixteca, Oaxaca. 2018, pp 57.

Las evidencias que se tienen en esta área respecto a los instrumentos musicales que nos ocupan son muy escasas, hasta el momento no se conocen ejemplares arqueológicos de dichos artefactos, únicamente se han encontrado representaciones de éstos en la pintura mural y en algunos relieves arquitectónicos. En el primer caso, se han documentado las imágenes de instrumentos musicales en los murales localizados en el sitio arqueológico de las Higueras, Veracruz, en tanto que en uno de los relieves de una estructura arquitectónica del Tajín se halló la representación de un teponaztli.

Al respecto, en el sitio arqueológico de El Tajín, ciudad tuvo su mayor desarrollo en el periodo denominado Epiclásico, entre el siglo VIII y el XII d. C, se destaca un relieve localizado en el tablero suroeste de uno de los juegos de pelota que se encuentran en este sitio. En dicho relieve se observa la representación de un individuo ataviado con un ostentoso tocado de plumas, quien sostiene en su brazo derecho un instrumento musical que se identifica como un teponaztli de una lengüeta, mismo que percute con una baqueta la cual sujeta con la mano izquierda. (Imagen 8.).

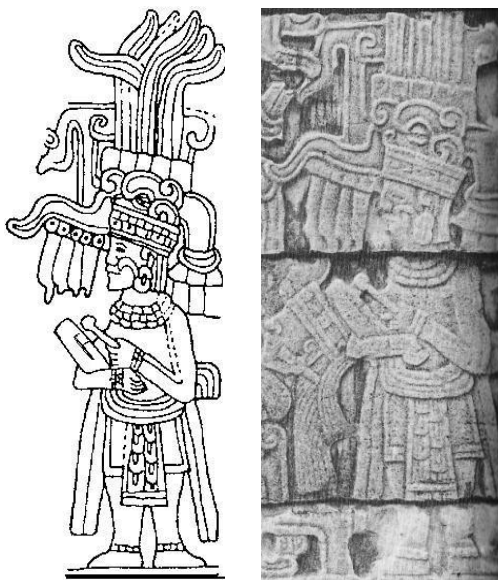


Imagen 8. Relieve del Tablero Suroeste (537) del juego de pelota del Tajín, Veracruz, en donde se aprecia a un personaje que sostiene en uno de sus brazos un *teponaztli* de una lengüeta. Imagen tomada de Piña Chan, 2001;72 y 104.

d) *Occidente.*

En el territorio del Occidente no existe registro pictográfico que proporcione información detallada acerca de los contextos culturales en los cuales se desarrollaba la música, sin embargo, es posible hacer una interpretación de esto a través del análisis de la escultura cerámica, en la que se representan, de forma peculiar, diversas escenas de la vida cotidiana.

En lo que respecta al *teponaztli*, un ejemplo de su representación se encuentra en una maqueta del estilo Ixtlán del Río, correspondiente a la cultura tumbas de tiro (300 a.C-600 d.C.), en ella se puede apreciar una escena alusiva a la música y a la danza, en la cual participan cuatro personajes quienes están colocados en círculo. Tres individuos del sexo masculino, quienes portan tocados de forma cónica, aparecen tocando instrumentos musicales: uno de ellos sostiene en su mano derecha una sonaja, otro sopla una trompeta recta, y el último percute con dos baquetas un *teponaztli*. En el centro de la escena se encuentra un personaje del sexo femenino, que realiza una danza frente al individuo que toca el *teponaztli*. (imagen 9).



Imagen 9. Maqueta estilo Ixtlán del Río, Nayarit, donde se aprecia un individuo tocando el teponaztli. Pieza perteneciente a la Colección Stavenhagen, Centro Cultural Universitario Tlatelolco-UNAM. Foto: Alondra Delgado, 2014.

En lo referente a los tambores, también en la cerámica de la cultura tumbas de tiro, es común encontrarlos representados en diversas formas, un ejemplo de ello son dos piezas de procedentes de Jalisco y Nayarit. En la primera de ellas, se observa una pareja de individuos, hombre y mujer, realizando un ritual de autosacrificio. El personaje masculino se encuentra sentado con las piernas flexionadas, y sus manos están reposando sobre un tambor vertical, de forma cilíndrica. La mujer se encuentra hincada, y con la mano izquierda sostiene dos sonajas, asimismo, con la mano derecha abraza al personaje masculino. Ambos personajes están realizando un sacrificio ritual, ya que en la boca les atraviesa un perforador en forma cilíndrica (Imagen 10 A).

La segunda pieza, procedente de Jalisco, corresponde a un personaje del sexo masculino, el cual se muestra sentado con las piernas flexionadas, y está golpeando con las palmas de las manos un pequeño tambor cilíndrico de tres soportes, mismo que está decorado con franjas verticales y horizontales de color blanco. El hombre porta como atavíos dos orejeras redondas, y, en la cabeza tiene colocado un tocado de forma aplanada y alargado en la parte superior. (Imagen 10 B).

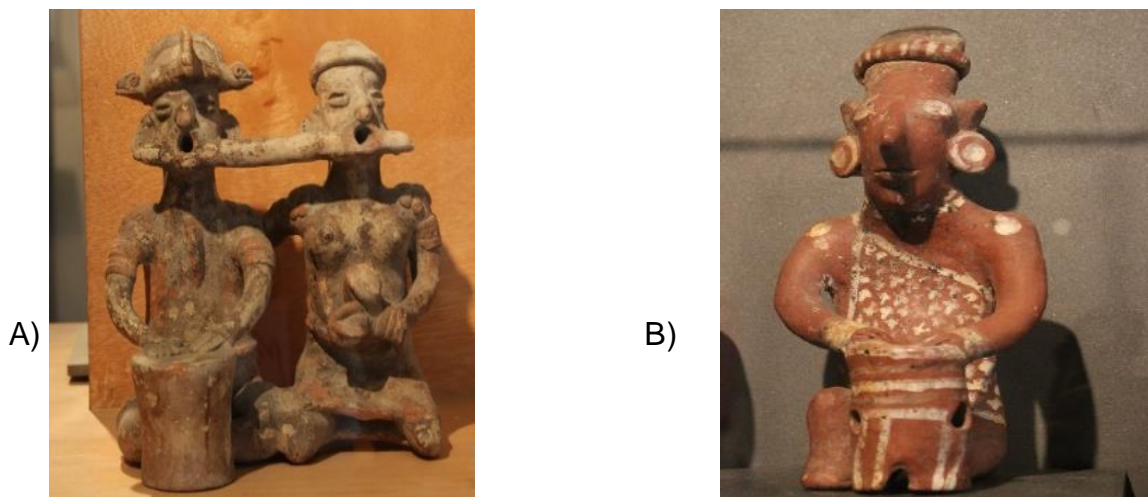


Imagen 10. A) Escultura estilo Ixtlán del Río, Nayarit en donde se representan 2 individuos, uno de ellos tocando el tambor. B) Escultura estilo Tala- Tonalá, Jalisco, en donde se muestra a un personaje masculino tocando un tambor. Piezas pertenecientes a la Colección Stavenhagen, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM. Fotos: Alondra Delgado, 2014.

e) *Altiplano Central.*

En lo concerniente a los instrumentos musicales que nos ocupan, del *teponaztli* no se tiene referencia material ni iconográfica de su existencia temprana en el Altiplano Central de Mesoamérica, sin embargo; el *huéhuetl* se puede apreciar en una figurilla de estilo olmeca procedente del sitio arqueológico de Tlatilco, Estado de México. Este lugar se ubica al noreste de la Cuenca de México y su desarrollo se dio principalmente durante el Preclásico Medio. Cabe mencionar, que, en Tlatilco, el principal hallazgo a destacar es su gran número de entierros humanos.

La pieza aludida, probablemente fue colocada como ofrenda y procede de un contexto funerario. Se trata de un individuo del sexo masculino, que posee rasgos olmecas, y se encuentra sentado en cuclillas. Porta como atavíos un tocado en la cabeza, y una especie de taparrabo a la altura de la cadera. Este personaje, está tocando con las manos un pequeño tambor de forma tubular, mismo que sostiene entre sus piernas (Imagen 11).



Imagen 11. Figurilla procedente de Tlatilco, que representa a un individuo con un pequeño tambor colocado entre sus piernas. Imagen tomada Arqueología Mexicana, no. 94., p. 29.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

CANTARES MEXICANOS. Reproducción facsimilar por Miguel León Portilla y José G. Moreno de Alba. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas. 1993.

CHIMALPÁHIN, Domingo. *Las ocho relaciones y el Memorial de Colhuacan*, Paleografía y traducción de Rafael Tena, 2.t, CNCA, México, 1998.

CÓDICE AZCATITLÁN. (facsimilar), consultado en:

<https://pueblosoriginarios.com/meso/valle/azteca/codices/azcatitlan/azcatitlan.html>.

CÓDICE BORBÓNICO, *Manuscrito mexicano de la Biblioteca del Palais Bourbon*. (*Libro adivinatorio y ritual ilustrado*), ed. fasc. de la de 1899 de París por Ernesto Leroux, Siglo XXI. Editores, México, D.F., 1979.

CÓDICE BORGIA. (facsimilar), tomado de: www.famsi.org. Akedemische Druck –u. Verlangsanstalt-Graz-Austin.

CÓDICE DURÁN. (facsimilar) Electra y Tonatiuh Gutiérrez (texto), Arrendadora Internacional, México, 1990.

CÓDICE FLORENTINO, (*edición facsimilar*), Gobierno de la República, México, 1980.

CÓDICE LAUD. (facsimilar), tomado de: www.famsi.org. Akedemische Druck –u. Verlangsanstalt-Graz-Austin.

CÓDICE MAGLIABECHIANO, (facsimilar), tomado de: www.famsi.org. Akedemische Druck –u. Verlangsanstalt-Graz-Austin.

CÓDICE MENDOZA, (*facsimilar*) consultado en:

<https://codicemendoza.inah.gob.mx>.

CÓDICE IXTLIXÓCHITL, (facsimilar), tomado de: www.famsi.org. Akedemische Druck –u. Verlangsanstalt-Graz-Austin.

CÓDICE TONALÁMATL AUBIN, (facsimilar), tomado de: www.famsi.org. Akedemische Druck –u. Verlangsanstalt-Graz-Austin.

CÓDICE TUDELA, (facsimilar) TUDELA de la Orden, José. Donald Robertson (Prólogo). Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1980.

CÓDICE VATICANO B. (facsimilar), tomado de: www.famsi.org. Akedemische Druck –u. Verlangsanstalt-Graz-Austin.

ALVARADO TEZOZÓMOC, Hernando de. *Crónica Mexicana*, edición, introducción y notas de Díaz Migoyo, Gonzalo y Germán Vázquez Chamorro, Promo Libro, Madrid, (s.a.).

DURÁN, fray Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* Tomo I. Porrúa, México, 1987.

MOLINA, Alonso de. *Vocabulario en lengua mexicana y castellana (vol. 1 y 2)*. Consultado en: <https://digitallibrary.tulane.edu/islandora/object/tulane%3A19313/datastream/PDF/view>.

SAHAGÚN, Fray Bernardino. *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. A. Ma. Garibay, Porrúa, México, 1985.

TORQUEMADA, Juan de. *Monarquía Indiana*, Libro Octavo, Capítulo XIV, Porrúa, México, 1969.

Fuentes secundarias

ALCOCER, Paulina y Johannes, Neurath. 2004 “La eficacia de la magia en los ritos coras y huicholes” En *Arqueología Mexicana*, no 69, *Magia y adivinación, 2004*.

ANDERS, Ferdinand, JANSEN, Marteen. y REYES, Luis. *El libro del Ciuacóatl. Libro explicativo del llamado Códice Borbónico*. Akademische Druckand Verlagsanstalt, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Fondo de Cultura económica, México/Viena/España, 1991.

----- *Los templos del cielo y de la oscuridad, oráculos y liturgia. Libro explicativo del llamado Códice Borgia.* Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademische Druckund Verlagsanstalt, Fondo de Cultura Económica. Austria, Madrid y México, 1993.

----- *Libro de la vida. Texto explicativo del llamado códice Magliabechiano,* Akademische Druckand Verlagsanstalt, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Fondo de Cultura económica, México/Viena/España 1996.

ANDERS, Ferdinand, JANSEN, Marteen. Manual del adivino. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano B. Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademische Druckund Verlagsanstalt, Fondo de Cultura Económica. Austria, Madrid y México, 1993.

----- *La pintura de la muerte y de los destinos. Libro explicativo del llamado Códice Laud.* Akademische Druckund Verlagsanstalt, Fondo de Cultura Económica. Austria y México, 1994.

ARELLANOS, Ramón. “Los instrumentos musicales prehispánicos de Las Higueras, Veracruz”. En: *La Palabra y el hombre*, no 71. P 111, julio-septiembre, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1989.

BATALLA, Juan José. *El Códice Tudela o Códice del Museo de América y el grupo Magliabechiano.* Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1999.

BATRES, Leopoldo. *Exploraciones arqueológicas en la Calle de las Escalerillas.* Inspección y conservación de Monumentos Arqueológicos de la República Mexicana. México, 1900.

BENAVIDES Castillo, Antonio. “El sur y el centro de la zona maya en el clásico”. En: *Historia antigua de México. Volumen 2: El horizonte Clásico*, Porrúa, UNAM, México, 2001.

BOONE, Elizabeth. *Ciclos del tiempo y significado en los libros mexicanos del destino.* Fondo de Cultura Económica, México, 2016.

BOTH, Arnd Adje. *Aerófonos mexicas de las ofrendas del recinto Sagrado de Tenochtitlan*. Tesis de doctorado en Arqueología, Universidad Libre de Berlín, Alemania, 2005.

----- “Aztec music culture” en: *The world of music*, vol, 49, University of Bamberg, 2007.

BURKE, Peter. *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*. Crítica Barcelona, España, 2001.

BRITO, Baltazar. *Códice Tonalámatl de Aubin*. Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, BNAH, México, 2018.

BRUGGEMANN, Jurgen. *La zona del Golfo en el Clásico*. En: *Historia antigua de México. Volumen 2: El horizonte Clásico*, Porrúa, UNAM, México, 2001.

CARRILLO González, Juan, et al. “Los sonidos del *tunkul*. Códigos acústicos mayas de la Península de Yucatán”, En: *Universos sonoros de Tradición mesoamericana*, IIFL; UNAM; México, 2014.

CASTAÑEDA, Daniel, y Mendoza, Vicente T. *Instrumental Precortesiano, Tomo1 Instrumentos de Percusión*. SEP, Publicaciones del Museo Nacional, México, 1933.

CASTILLO, Noemi y Solís, Felipe. *Ofrendas mexicas en el Museo Nacional de Antropología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1975.

CONTRERAS Arias, Guillermo. *Atlas cultural de México, Música*. Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1988.

DANILOVIC, Mirjana. “Combatir bailando: danza y guerra en el Altiplano prehispánico”. En: *Estudios de Cultura Náhuatl* 53, enero-junio, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2017.

DEHOUE, Danielé. *El imaginario de los números entre los antiguos mexicanos*. CIESAS, CEMCA, México, 2014.

DEL PASO y Troncoso, Francisco. *Códice Borbónico*. Ed. Facsimilar, Siglo XXI, México, 1979.

DÍAZ, Daniel. "El Tlalpanhuéhuatl de Malinalco, Estado de México" En: *Arqueología Mexicana*, no. 95, Editorial Raíces, México, 2009.

FERNÁNDEZ, Justino. "Una aproximación a Xochipilli". En: *Estudios de Cultura Náhuatl*, no. 1, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, 1959.

FLORES-Solís, Alejandro. *Las danzas de conquista. Un encuentro con la teatralidad*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2016.

GARCÍA Chávez Raúl y Moragas Segura Natalia. "Historia y arqueología de la formación del *altépetl* en la Cuenca de México durante el Posclásico Medio". En: *Revista Española de Antropología Americana*, núm 47, Ediciones Complutense, Madrid, 2017.

GARIBAY, Ángel Ma. *Teogonía e Historia de los mexicanos. Tres opúsculos del Siglo XVI*, Editorial Porrúa, México, 2005.

GÓMEZ, Luis Antonio. "La documentación de la Iconografía Musical Prehispánica" en: *Revista Digital Universitaria*, vol. 7, núm 2, Coordinación de Publicaciones Digitales, UNAM, México, 2006.

GRAULICH, Michel. "Elementos de las fiestas de las veintenas en las trecenas del *Códice Borbónico*". En: *Códices y documentos sobre México. Segundo Simposio*. Salvador Rueda, Constanza Vega y Rodrigo Martínez (eds.), INAH, CONACULTA, México, 1997.

----- *Ritos aztecas, las fiestas de las veintenas*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1999.

----- *El sacrificio humano entre los aztecas*. Fondo de Cultura Económica, México, 2021.

GUZMÁN, José Antonio. "La música ceremonial mexicana" en: *Anuario Musical* no. 73, México, 2018.

JÁUREGUI, Jesús, y BONFIGLIOLI, Carlo. *Las Danzas de Conquista I. México Contemporáneo*. CONACULTA, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*. Universidad Nacional Autónoma de México, Biblioteca del Estudiante Universitario, Coordinación de Humanidades, 1989.

LIMÓN Olvera, Silvia. "El dios del fuego y la regeneración del mundo" En: *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 32, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.

----- *Las cuevas y el mito de origen. Los casos inca y mexicana*. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2017.

LÓPEZ Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 2004.

----- "La religión, la magia y la cosmovisión" En: *Historia antigua de México. Volumen 4: Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*, Porrúa, UNAM, México, 2001.

----- "Tras un método de estudio comparativo entre las cosmovisiones mesoamericana y andina a partir de sus mitologías". En *Anales de Antropología*, 32, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.

LÓPEZ Austin, Alfredo y López Luján, Leonardo. *El pasado indígena*. Fideicomiso Historia de las Américas. El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, 2014.

LÓPEZ Luján, Leonardo, y De Anda Rogel, Michelle. "Teotihuacan en México Tenochtitlán: Descubrimientos recientes, Nuevas Perspectivas". En: *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 54 (julio), Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2017.

LORENZO, Carmen. "La circulación" En: *Historia antigua de México. Volumen 4: Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*, Porrúa, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.

MÁRQUEZ, Diego. *Ritos funerarios de los gobernantes incas y mexicas*, Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, México, UNAM, 2009

MARTÍ, Josep. "Hacia una antropología de la música" en: *Anuario Musical, vol. 4*. Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1992.

MARTÍ, Samuel. *Instrumentos musicales precortesianos*, INAH, México, 1968.

MARROQUÍN, Graciela. *Aspectos generales de la música prehispánica percibidos a través de sus imágenes*, Tesis de Maestría en Artes, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2004.

MAZZETO, Elena. "Diversión y funciones simbólicas de los enanos y jorobados en la sociedad mexicana" en: *Memoria Americana. Cuadernos de etnohistoria, vol. 29.1*, Instituto de Ciencias Antropológicas, UBA, Buenos Aires, 2021.

MÉNDEZ Rojas, Alejandro, y Pimentel, Agustín. *Tipología de los instrumentos y artefactos sonoros arqueológicos de Mesoamérica y el Norte el México*. Tesis de Licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología es Historia, México, 2010.

MERRIAM, Alan. *Antropology of music*. Northwestern, University, Press, Illinois, 1964.

MOHAR Betancour, Luz María. *El Mapa Quinatzin. De valientes guerreros chichimecas a sabios y poderosos gobernantes*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 1999.

NAVARRO Noriega, José. *El caminar del tiempo junto al teponastli. Un proceso de composición musical contemporánea ligado al teponastli y su historia*. Tesis de Maestría en Composición Musical, Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

NEFF Nuixa, Françoise. “Agudizar y acelerar el espacio-tiempo. El teponaztlí”. En *Arqueología y Antropología de las religiones*. Fournier, Patricia (Coord), México, CONACULTA, INAH, 2005.

NETTL, Bruno. “Music and That Complex Whole: music in culture” en: *The study of Ethnomusicology*. Thirty-one Issuesans concepts. EUA. University of Illinois, 2005.

NOGUEZ, Javier. “Los códices del Centro de México”. En: *Historia ilustrada de México. Códices*. Florescano, Enrique Coord. Secretaría de Cultura, México, 2017.

OLIVIER, Guilhem. “Huehucóyotl, coyote viejo, el músico transgresor ¿dios de los otomíes o avatar de Tezcatlipoca?” en: *Estudios de Cultura Náhuatl*, no. 30, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1999.

----- “Las alas de la tierra: reflexiones sobre algunas representaciones de Itzpapálotl, Mariposa de obsidiana, diosa del México antiguo”. En: *Le Mexique préhispanique et colonial. Hommage á Jacqueline de Durand-Forest*. Resarche Ameriques latines, L´Harmattan, 2004.

----- *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*. Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

----- “Las tres muertes simbólicas del nuevo rey mexica: reflexiones en torno a los ritos de entronización en el México Central Prehispánico”. En: *Símbolos de Poder en Mesoamérica*, Guilhem Olivier, coord., Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

----- “El simbolismo sacrificial de los *mimixcoa*: cacería, guerra, sacrificio e identidad entre los mexicas”, en: *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, IIH, UNAM, México, 2010.

----- “Venados melómanos y cazadores lúbricos: cacería, música y erotismo en Mesoamérica “. En: *Estudios de Cultura Náhuatl*, 47, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, 2014.

----- *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica. Tras las huellas de Mixcóatl “Serpiente de Nube”*. Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica, México, 2015.

----- “Dioses y jaguares” en: *Jaguar*, Artes de México, no. 121, Coordinado por Guilhem Olivier, México, 2016.

----- . “ In quauhtli, in tenochtli, in teoatl, in tlachinolli, “El águila, el nopal y la guerra: algunos símbolos de poder entre los mexicas”, en: *Escudo Nacional. Flora, Fauna y diversidad*, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2018.

----- “Pedro de Alvarado, Eva y la serpiente. ¿Cuáles fueron las causas de la “matanza de Tóxcatl”?” en: *Arqueología Mexicana*, julio-agosto, México, 2020.

OLIVIER Guilhem y Leonardo López Luján. “Las imágenes de Moctezuma II y sus símbolos de poder”, en: *Moctezuma II, tiempo y destino de un gobernante*. Leonardo López Luján, Colin McEwan coords. INAH, 2019.

OLMEDO, Bertina. *Los templos rojos del recinto sagrado de Tenochtitlan*. INAH, Colección Científica, México, 2002.

PAREYÓN, Gabriel. “*El teponaztli en la tradición musical mexicana: apuntes sobre prosodia y rítmica*”. Ponencia presentada en el II Foro Nacional sobre Música mexicana. Los instrumentos musicales y su imaginario, Pátzcuaro, Michoacán, 2005.

PERALTA Cervantes. Diana. *Lajte, pax, zacatán. El tambor vertical de los antiguos mayas*. Tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

-----“El tambor vertical entre los mayas prehispánicos”. En: *KinKaban*, no. 5, revista electrónica del CEICUM. Centro de Estudios Interdisciplinarios de las Culturas Mesoamericanas A. C, México, 2018.

PIÑA Chan, Román, y Castillo, Patricia. *Tajín, la ciudad del dios Huracán*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

REGUEIRO, Suárez, María del Pilar. *Música, canto y danza: un acercamiento iconográfico a las manifestaciones musicales mayas del periodo clásico*. Tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

REYES Castillo, Crystian. *De Banderas, Remolinos y desagües. Una breve historia sobre el Sumidero de Pantitlán (1521 a. C.- 1800)*. Tesis de licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2018.

REYNOSO, Carlos. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*, Gedisa, Buenos Aires, 2006.

SALDÍVAR, Gabriel. *Historia de la música en México*, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, México, 1934.

SÁNCHEZ, Gonzalo. *Las culturas musicales del Oaxaca prehispánico: una perspectiva desde la etapa de las Aldeas hasta las Ciudades-Estado (1400 a. C- 1521 d. C.)*. Tesis de Doctorado e Historia del Arte, México, IIE, UNAM, 2016.

----- “Los Xilófonos de lengüeta (teponaztli) mixtecos en las colecciones de Arte”. En: *La región mixteca, de la Arqueología a la Política*. Reina Ortiz Escamilla (Compiladora), Universidad Tecnológica de la mixteca, Oaxaca, 2018.

SAVILLE, Marshall. *The Wood-carver's art in ancient Mexico*. Museum of de American Indian, Volume IX, Heye Foundation, New York, 1925.

SELER, Eduard. “El huehuetl de Malinalco”. *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*. Cuarta Época, Tomo VIII, Talleres Gráficos del Museo Nacional, México, 1933.

SOUSTELLE, Jacques. *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956.

STRESSER-PEAN, Guy. *El sol, dios y cristo. La cristianización de los indios de México vista desde la Sierra Norte de Puebla*. F.C.E, CEMCA, CONACULTA, 2011.

TURRENT, Lourdes. *La conquista musical de México*, Fondo de Cultura económica, México, 1993.

VÉLIZ, Alejandro, y Zalaquett, Francisca. “Sonidos rituales en San Juan Atzingo. Un estudio sobre el teponaztle tlahuica” en: *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 61 (enero-junio 2021), IIH, UNAM, 2021.

WINTER, Marcus. “La zona oaxaqueña en el Clásico. En: *Historia antigua de México. Volumen 2: El horizonte Clásico*”, Porrúa, UNAM, México, 2001.