

COYOLXAUHQUI

Ensayo Iconográfico



FILASOSOFIA
LETRAS

Tesis para optar al grado de Maestra en Historia en la
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacio-
nal Autónoma de México, que presenta:

María del Carmen Aguilera García

México, D.F.

1978

XN
1978
N5



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE.	Página.
PROLOGO	3
INTRODUCCION	6
DESCRIPCION DE COYOLXAUHQI II	15
DESCRIPCION DE COYOLXAUHQI I	28
ESTUDIO ICONOGRAFICO	
Cascabeles sobre las mejillas	33
Nariguera y orejeras	35
Banda facial	41
Rostro	44
Boca abierta, dientes y lengua	45
Peinado	48
Plumones	54
Banda frontal	54
Penacho	57
Cabeza echada hacia atrás	64
Decapitación	66
Desmembramiento	72
Heridas	77
Sangre	79
Torso femenino	80
Brazos y piernas	82

Piernas y pies	84
Cinturón de serpiente de dos cabezas	86
Cráneo de mono	
Brazaletes y ajorcas	94
Mascarones	103
Sandalias	106
Pulseras	108
CONCLUSIONES A MANERA DE INTERPRETACION	110
Lista de atavíos y rasgos diagnósticos en el cuadro	110a
Cuadro de atavíos y rasgos diagnósticos	110b
Explicación del cuadro de atavíos y rasgos diagnósticos	111
Resumen sobre el significado de atavíos y rasgos diagnósticos	157
REFERENCIAS A ATAVIOS Y RASGOS DIAGNOSTICOS	165
LISTA DE ILUSTRACIONES	171
ILUSTRACIONES	172
APENDICE: Mito del nacimiento de Huitzilopochtli	177
LISTA DE OBRAS CONSULTADAS	186

PROLOGO.

Es bien conocido el hecho de que las obras de arte surgen de un contexto histórico y cultural que las condiciona y conforma y que sólo conociendo éste, se puede justipreciar, interpretar y explicar el arte de determinada cultura. En un trabajo puesto en las librerías sólo el mes pasado digo:

"Los trabajos explicativos en la historia del arte, así como en las otras ciencias sociales, demandan el estudio del contexto cultural en donde se da el fenómeno. La ecología, la economía, la organización social, la ideología, el simbolismo y la historia deben conocerse si se pretende no simplemente describir objetos, instituciones, procesos o situaciones, sino explicar la cultura, su dinámica o algún aspecto de ella, o si se desea inquirir acerca de las motivaciones, preferencias y tendencias de algún grupo humano.

Este marco de referencia conduce a una mejor comprensión del arte y su esencia, ya que el conocimiento de la cultura arroja luz sobre la obra artística en aspectos que van desde la localización de la procedencia del material, hasta el desciframiento del simbolismo en la iconografía, el lugar que ocupa en la cultura, la for-

ma en que se integra y relaciona con los otros componentes" (Aguilera; 1977: 13) (el subrayado es de ahora, no aparece en el trabajo anterior).

En vista de que en el trabajo citado se estudia el contexto histórico, cultural y social del arte mexicana, que es precisamente el creador de la escultura de Coyolxauhqui II que en este ensayo se discute, estimé que no debería repetir aquí lo allá dicho sino que bastaba con remitir a los lectores interesados al libro, que lleva por nombre: El arte oficial tenochca. Su significación social. De esta manera se evita duplicar innecesariamente la información, así como reducir el volumen, en vez de hacerlo crecer artificialmente.

El trabajo fue dirigido por el maestro Carlos Martínez Marín, investigador del Instituto de Investigaciones Históricas de la U.N.A.M. quien a pesar de un programa muy apretado de trabajo y viajes, guió con gran precisión su elaboración, señalando los puntos debatibles y sugiriendo su mejor solución. Ya en mi lugar de trabajo fue de gran valía el profesor Leonardo Manrique, Jefe del Departamento de Lingüística del I.N.A.H. quien con su sabiduría, acuciosidad y experiencia en trabajos de iconografía, dedicó muchas horas al proyecto.

A estos dos investigadores mis más sinceros agradecimientos así como a la maestra Yolanda Mercader directora de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia por haberme proporcionado las facilidades para que el trabajo avanzara rápidamente. A mis compañeros que con gran entusiasmo me ayudaron, entre ellos a la investigadora Angeles Ojeda, a los licenciados Rafael Tena y Fernando Palacios, al nahuatlato Ismael Díaz Cadena, al dibujante Arturo del Río, a la señora Zita Basich y al señor Mariano Aguilar.

A los doctores y antropólogos físicos Leticia Casillas y Luis Alberto Vargas del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, al señor director del planetario "Luis Enrique Erro" del Instituto Politécnico Nacional ingeniero Fernando Oviedo Tovar por haberme dado toda clase de facilidades y haber comisionado al profesor Alfredo Chío para que proyectara en el planetario y me explicara el mecanismo de los eventos astrales pertinentes, a Elena Ma-Tay quien copió el manuscrito y a tantas personas sin cuya colaboración no hubiera sido posible realizar este trabajo.

En este ensayo no se usaron mayúsculas en los cuerpos astrales y planetas para hacer resaltar los nombres nahuas.

INTRODUCCION

Durante la noche del 20 al 21 de febrero de 1978, un grupo de trabajadores de la Comisión Federal de Electricidad excavaba un pozo bajo la acera norte de la calle de Guatemala, casi esquina con la de Argentina. La intención era construir en ese sitio una caja de concreto para alojar un transformador de alto voltaje a fin de reforzar el abastecimiento de energía eléctrica en el centro de la ciudad.

A 1.80 metros bajo el nivel de la calle descubrieron parte de una piedra labrada que presenta diseños en relieve. El ingeniero Orlando Gutiérrez, supervisor de las obras por parte de la Comisión Federal de Electricidad, después de ordenar la suspensión de la obra, avisó al Instituto Nacional de Antropología e Historia, quien turnó el asunto al arqueólogo Angel García Cook, jefe de la oficina de Salvamento Arqueológico. Este destacó un grupo de especialistas para que se encargara del descubrimiento. En vista de la importancia del hallazgo, las autoridades del mencionado Instituto decidieron extender el período de trabajo en el lugar. Al mismo tiempo se comisionó a un grupo de investigadores de otras disciplinas, bajo la dirección de la Jefe del Departamento de Etnohistoria, maestra Barbro Dahlgren para que en coordinación con los arqueólogos

gos lleven a cabo una investigación minuciosa que seguramente arrojará muchos datos nuevos en relación a la cultura azteca.

Como a la fecha de redacción de este trabajo las excavaciones continúan, es imposible aún justipreciar la importancia total del hallazgo. A este respecto ya ha habido exageraciones y distorsiones. Muy a tiempo el arqueólogo Carlos Navarrete, uno de los mejores conocedores de la cultura náhuatl comentó que el hallazgo es comparable al descubrimiento de piezas como la Coatlicue, la Piedra del Sol y la de Tízoc. El estudio controlado que hacen los arqueólogos de rutas de comunicación y de comercio, vida del pueblo, etc. según él a la larga tendrán mayor trascendencia que una serie de hallazgos fortuitos (Navarrete; 1978: 11).

Sin embargo, contrario a lo que el mismo autor dice, el descubrimiento de la calle de Guatemala si aporta datos nuevos y es notable por haber sido hecho cerca o en el mismo Templo Mayor de Tenochtitlan. Por representar posiblemente a una deidad ligada al dios en cuyo honor fue hecho el mismo templo; por tratarse de una pieza monumental con trabajo en relieve de alta calidad técnica y artística; por los hallazgos asociados como son las otras piezas labradas, las ofrendas, los restos humanos,

etc. y porque con el monolito se cuenta con una obra única, lo cual obliga a estudiarla cuidadosamente.

El monolito, su ofrenda y el recinto del Templo Mayor son monumentos religiosos y así, eran para los aztecas, sus creadores, muy importantes, porque para éstos la religión y el arte que la materializaba era la constante cultural sobresaliente (Aguilera; 1977: 9) que regía cada uno de los actos del individuo, del nacimiento a la muerte. Por otro lado debido al carácter superenvolvente de la religión y a su integración total con el arte, cualquier dato nuevo que aporten los materiales en estas disciplinas, necesariamente redundarán en un mejor conocimiento de la cultura, ya sea la religión, el arte y aún cualquier otro aspecto como economía, tecnología, organización social, etc., por ejemplo si un historiador de arte, estudiando la iconografía de una diosa que porta un arma, aclara como estaba hecha y de que material, su función, su eficiencia, estos datos nuevos enriquecen el conocimiento de la tecnología bélica ofensiva de esa cultura.

Al aparecer una pieza, uno de los primeros problemas que surgen es el de identificar las figuras y objetos que se representaron en ella. La identificación de la figura femenina del monolito fue sencilla ya que se

contaba con otra pieza muy similar en atributos y concepción, la cabeza de Coyolxauhqui en la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología. Esta fue estudiada brevemente por Seler (s/f; 48: 50-51), por Caso (1938) y un poco más detenidamente por Fernández (1963); pero desde que se encontró en 1829, los estudiosos se basaron para la identificación especialmente en un atributo, los cascabeles en las mejillas, con los que también se identificó al monolito recientemente descubierto (Ilustración 2).

El objeto del presente ensayo es mostrar el proceso de identificación de acuerdo al mayor número posible de atributos, estudiando cada uno de éstos, tratando de encontrar su significación posible.

El monolito por sus dimensiones, el alarde técnico y estético que representa, su manufactura y el lugar donde fue encontrado, obviamente pertenece al arte oficial. Sus patrocinadores, que eran los dirigentes con altas funciones civiles y religiosas, dictaban no sólo el carácter general de las obras, sino hasta sus detalles más insignificantes (Tezozómoc; 1944: 163). El artista por otra parte, aunque tenía limitada su libertad de creación probablemente en la ejecución material de la obra actuaba con mayor soltura.

De lo anterior se sigue que las obras no eran "decoradas" o "adornadas" al azar por el artista. Cada forma, signo, color y posición tenían un significado que era "leído" por los integrantes de la cultura que produjo la obra. Esto era especialmente importante en una cultura que no tenía escritura completa. Las obras, con sus enjambres de símbolos eran una lección objetiva de historia, de religión y un canto u oración.

El postulado del presente trabajo es que hoy en día es posible "leer" estos mismos símbolos conociendo la cultura lo mejor posible y estudiando cada uno de estos símbolos. Con esto se logra no sólo decir que representa una obra sino que se puede calificar la identificación. En la medida en que mejor se conozca cada forma y su significado, más se acercará el hombre moderno a la manera en que pensaban, actuaban y vivían los creadores de la obra de arte.

El método seguido en el trabajo fue primero el analítico estudiando la obra cuidadosamente y descomponiéndola en sus detalles. Luego se uso el método comparativo buscando similitudes entre las formas representadas y otras ya existentes, para al fin tratar de encontrar el significado respaldándose en alguna fuente. Al final se tratan de sintetizar los resultados obteni -

dos en un cuadro que sirve de base a la interpretación.

En la parte comparativa se va en lo temporal de lo más reciente a lo más antiguo y en lo espacial del centro hacia afuera. Cronológicamente se tratan de encontrar formas iguales o similares primero en las fuentes mexicas y luego se retrocede progresivamente, sin ir más allá de la época de los códices del grupo Borgia de mediados del siglo XIV y sólo excepcionalmente se utiliza un códice mixteco, el Nuttall (1975) del que se tomó una figura y se dan ejemplos dos o tres veces de la época clásica. En lo geográfico se estudiaron también primero las fuentes mexicas, enseguida las del resto del Altiplano y luego las de la región Mixteca-Puebla incurriendo también ocasionalmente en los códices del área mixteca, y en el Chichén Itzá tolteca.

El monolito se examinó lo más cuidadosamente posible durante una sola vez y el corto tiempo que fue posible. Luego se contó con las excelentes fotografías de Adolfo Ramos, quien además gentilmente accedió a fotografiar el resto del material. A pesar de esto, los colores, ya muy desvanecidos no se pudieron observar bien y será hasta que se publiquen los estudios de laboratorio cuando se podrá determinar la coloración de cada forma. De cualquier manera, en el presente trabajo se

indican los colores que podría tener cada elemento, de acuerdo al material de que se sabe se hacían ciertos objetos, al estudio comparativo con otros objetos similares, a su contexto y a las convenciones aztecas de color que ya son conocidas, sin que esto quiera decir que así necesariamente estaba policromada Cōyolxauhqui.

Lo primero que se hizo en el examen de gabinete fue estudiar el cuerpo desnudo de la figura femenina con la mayor precisión anatómica posible. En este respecto fue invaluable la colaboración de los doctores Leticia Casillas y Luis Vargas, del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, quienes corrigieron la parte correspondiente del manuscrito, adecuando la terminología anatómica.

Cada parte del cuerpo y de los atavíos se estudiaron cuidadosamente hasta poder primero aislarlos y enseguida entender sus componentes, la posición del todo y cada parte viendo la relación que guardan entre sí, su manera posible de unirse y su manufactura, la cara que presentan al observador, el posible material que se trató de representar, su proporción en relación con la cosa u objeto natural. Se visualizó la forma que cada elemento tendría tridimensionalmente y se trató de entender la

convención que usó el artista al trasladar a la realidad su material de trabajo.

Al análisis de la obra siguió la revisión de las fuentes primarias accesibles, como son las esculturas y relieves en la Sala México del Museo Nacional de Antropología y los códices prehispánicos en la Sala de Testimonios Pictográficos de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. Tuvo precedencia la visita a la Sala Mexica por tres razones: en primer lugar la comparación entre obras en material similar o parecido facilita la apreciación y comprensión de las formas; en segundo lugar porque las convenciones de representación son diferentes en escultura y pintura, aunque la diferencia no es tanta entre el relieve y el dibujo; en tercer lugar porque no existen códices prehispánicos de la cultura mexicana o del Altiplano.

En ausencia de códices mexicanos prehispánicos se examinaron los códices mixtecos pues se dice que esta cultura, sobre todo su arte, tuvo gran influencia en las obras mexicas (Covarrubias; 1957: 318). Sin embargo, como casi todos son de carácter histórico-genealógico, más que religioso, y con más varones representados que mujeres desnudas, se encontraron detalles aislados en donde las convenciones de representación coinciden o son

muy similares a las mexicas, pero no mucho más. En los códices del grupo Borgia se encontraron más similitudes, sobre todo en el Códice Borgia de mediados del siglo XIV d.C., indudablemente por su proximidad a la cultura mexicana tanto en tiempo como en espacio, y además porque por su temática se encontraron sujetos más afines al representado en el monolito.

De las fuentes secundarias se examinó el mayor número posible de códices posthispánicos del Altiplano, así como los escritos de cronistas indígenas y españoles. Entre los primeros fueron de gran utilidad el Borbónico (1899), el Telleriano-Remensis (Antigüedades de México, 1964; I), el Vaticano Latino 3738 (Antigüedades de México, 1964; III), el Magliabecchiano (1903) y entre los segundos, se obtuvieron más datos en el Códice Florentino (Sahagún; 1893) que contiene texto y láminas, se consultó también la obra publicada de Sahagún, tanto la versión castellana (Sahagún; 1956) como la náhuatl traducida al inglés (Codex Florentino; 1950-1970), la Leyenda de los Soles (1975), la Historia de los mexicanos por sus pinturas (1965) y las obras de Durán (1967), Tezozómoc (1944), Torquemada (1975), etc.

DESCRIPCION DE COYOLXAUHQUI II* (Ilustración 2)

La pieza es un monolito que tiene la forma de disco algo irregular o cilindro muy aplanado, y se encontró casi horizontalmente asentado sobre su base. La piedra es algo ovalada, sus ejes miden aproximadamente 3.40 metros por 3.25 metros. El grueso promedio del disco es de unos 25 centímetros. Sobre este espesor se levanta el relieve que tiene alrededor de diez centímetros de altura. A pesar de que el monolito se encuentra en buen estado de conservación, tiene una fractura casi diametral, como posible efecto de la presión o de los movimientos del suelo durante casi 500 años, o de ambos factores a la vez.

El relieve representa una figura femenina completa, desnuda, cuya cabeza y extremidades están separadas del tronco, la primera a nivel del cuello y las segundas abajo de los hombros y la cadera. A pesar de esto la cabeza y las extremidades guardan todavía una relación lógica con el torso. La robusta figura, con la cabeza echada hacia atrás, lleva un penacho que cuelga hasta casi tocar el codo derecho. Tiene el brazo izquierdo levan-

* El monolito recientemente descubierto será llamado Coyolxauhqui II porque es el segundo que se encontró, llamándose Coyolxauhqui I a la cabeza de porfirita en la Sala Mexica descubierta en 1829.

tado hasta el mentón, y las dos piernas semiflexionadas dan la impresión general de una mujer que embelesada baila rítmicamente. Aunque no lleva vestimenta propiamente dicha, según el modo de pensar occidental, porta accesorios o atavíos cuya riqueza de material, textura y detalle contrasta con la suave piel de su cuerpo en el que destacan sensualmente los senos llenos y una cadera bien formada.

La cabeza, como ya se dijo, está echada hacia atrás a 90 grados en relación al torso. El rostro presenta su lado derecho con un perfil recio, inexpresivo, en donde destaca una nariz fuerte, bien dibujada y un mentón un poco recedente. El único ojo visible, sin embargo, está representado de frente, abierto y sin iris. Tiene los labios un poco abiertos, entre los que asoman los dientes superiores y la lengua, que sobresale un poco de éstos. Del puente de la nariz al pómulo lleva una banda angosta, con una línea incisa interior que corre a lo largo, muy cerca del borde inferior. El resto de la banda está dividido en cuatro cuadretes con un punto al centro, y están separados entre sí por líneas dobles.

Del pómulo cuelga lo que podría llamarse una "mejillera"; formada por círculos concéntricos, con la convención usada en el México antiguo para representar la piedra

verde preciosa ya tallada o chalchihuitl; enseguida una sección de disco, la cual podría ser la parte superior del tercer elemento, un glóbulo, con una incisión al centro que según la convención prehispánica es un cascabel.

Lleva la figura una orejera y una nariguera que tienen la misma forma. Están representadas de frente aunque la última debía, según la lógica occidental, aparecer como el rostro, de perfil. Ambas constan de tres partes: un círculo, un trapecio y un triángulo; las tres figuras geométricas tienen el centro vacío, es decir, están formadas por tiras que son dobles, pues la exterior es un poco menos saliente que la interior, y el hueco del centro es mucho más profundo. Además, el elemento circular se ve completo (no en la nariguera, parcialmente oculta por la nariz), pero del trapecio no se ve la base menor, cubierta por parte del círculo, y la base del triángulo está, a su vez, escondida por la base mayor del trapecio.

El pelo lacio está arreglado en un peinado de tupé o fleco sobre la frente, que sobresale del perfil de la cara, con un mechón lateral sobre el temporal, cortado poco antes de tocar la orejera y en parte oculto por ésta; parece que el resto del pelo se deja colgando hacia atrás, pues se ve la parte del mismo que entra atrás

del hombro. El fleco presenta encima cinco círculos, el mechón cuatro y el pelo de atrás tres, uno de éstos semioculto por el tocado.

Separando el tupé del mechón lateral y del tocado, la figura lleva una banda en forma de serpiente, cuya cabeza está de perfil, incluyendo su lengua que toca la nariguera, y cuya cola no se ve. La serpiente ondulan- te está atravesada a trechos por tres incisiones para -
lelas que delimitan dos bandas adyacentes.

El tocado consta de dos partes principales: un penacho anterior con un centro de borde lobulado, del cual irradian tres hileras de plumas cortas parcialmen- te ocultas una tras la otra, y atrás, un colgante largo y angosto formado al parecer de tres plumas largas que se mantienen en su sitio y se unen a nueve cortas por medio de tres secciones de cuatro hileras de algún otro material. De este colgante salen dos plumas más que res- matan con una borla y dos plumitas. Una de éstas plu -
mas, la inferior, está doblada graciosamente. El cuello, abajo de la cabeza, presenta ondulaciones correspondien- tes al lugar en donde está cortada la cabeza.

El torso se representó de frente en su parte supe- rior y de perfil más abajo. Presenta los senos llenos y

colgantes. Terminan en pezones cuyo centro está marcado por una espiral, y una línea curva marca su terminación. El torso hacia la cintura se presentó de perfil porque los pliegues que marcan el vientre sólo aparecen a la derecha del observador, lo que es el frente del personaje.

Los cortes en el cuello, en el arranque de los brazos, en el único sitio visible del tronco en donde se separó la cadera, y en los muslos, presentan una línea nítida para indicar el corte de la piel y ondulaciones para indicar el cercenamiento de las capas subcutáneas; hay sin embargo dos cortes nítidos en éstas que podrían corresponder uno a la piel y otro a la capa de grasa. Bajo la herida del hombro izquierdo mana lo que parece ser un chorro de sangre formado por dos lenguas en cuyo centro y a lo largo corren dos bordes ondulantes. Las lenguas terminan en dos discos o gotas. La cadera presenta el perfil derecho y termina en el lugar del corte, abajo del glúteo.

Ciñe el talle un cinturón atado con un nudo de los llamados de hombre, de rizo o plano, arriba del cual sobresale un lazo que llena el espacio entre el vientre y la pierna izquierda; por debajo cuelgan las puntas, que son dos cabezas de serpiente vistas de perfil. El cuer-

po del cinturón es el de la serpiente que rodea el talle dos veces. Está atravesado, como el de la banda frontal, por series de tres incisiones paralelas, pero no tiene la línea transversal que aparece en las serpientes de los brazos y las piernas. Las cabezas de las serpientes llenan el espacio entre el pie izquierdo y la parte cercenada del muslo derecho.

El cinturón tiene suspendido a la espalda, a la altura de la cintura, un cráneo, que fue perforado en la región temporo-occipital para que penetrara el cinto; rodeando esta perforación hay dos círculos concéntricos en relieve. En la parte hundida del temporal fue dibujada una especie de plumón. La cuenca del ojo es grande y parece estar cruzada por dos incisiones paralelas. El maxilar tiene seis dientes bien dibujados; la mandíbula es muy robusta y también presenta seis dientes. Se distinguen de manera muy clara, de su rama ascendente, los inicios del cóndilo y de la apófisis coronoides. Llama la atención el acentuado prognatismo, que hace que el cráneo no parezca humano. El tamaño mayor de la región facial en relación con la bóveda tampoco es característica humana, ni los pronunciados huesos de la nariz, casi atravesados por tres líneas incisas, dos de ellas paralelas junto al puente y una diagonal al terminar el hueso.

La extremidad superior izquierda de la figura está semiflexionada de tal manera que la palma de la mano se encuentra cerca del mentón. El pulgar de perfil muestra la uña, también de perfil. Los otros cuatro dedos son cortos y tienen líneas que indican la posición de las falanges. Los pliegues de flexión se encuentran bien marcados. La palma de la mano es carnosa y bien modelada.

La muñeca lleva una pulsera hecha con una banda ancha, cuyas dos puntas sobresalen por el lado cubital del antebrazo y muestran una línea doble en dos de sus lados, indicando que allí el material está doblado. La banda está dividida transversalmente en tres franjas, llevando la de enmedio, que a su vez está un poco más hundida, cuatro discos visibles que pueden ser cuentas. De la banda proximal penden tres glóbulos con incisión al frente y base, que pueden ser, como los de la mejilla, casca- beles. El brazo y el antebrazo presentan piel tersa.

El codo está cubierto por un relieve que semeja un mascarón que presenta una órbita grande, nariz aplastada marcada por una incisión en forma de un pequeño gancho o espiral y abajo una franja que correspondería a la encía superior de la que sobresalen cuatro formas que serían

los dientes o colmillos, tan largos que no permiten saber si había mandíbula o si la ocultan. El sitio de donde fue separado el brazo presenta el corte nítido de la piel y ondulaciones del desgarramiento de las capas profundas; entre éstas sobresale lo que sería la cabeza del húmero representada por dos semicírculos unidos, sobresaliendo el superior más que el inferior, aunque casi de tamaño igual lo cual no es anatómicamente correcto ya que la cabeza humeral es en realidad bastante más grande que la tuberosidad mayor.

Un poco abajo de este corte, el brazo está atado por una especie de brazalete en forma de serpiente con un nudo plano del cual salen las puntas que son dos cabezas de serpiente. La superior se acomoda en el espacio entre el brazo, el corte del hombro y el triángulo de la orejera; y la inferior entre el codo y el chorro de sangre que emerge del muslo izquierdo. El cuerpo de esta serpiente de doble cabeza presenta una línea longitudinal muy cerca del lado ventral y cruzan su cuerpo líneas paralelas de trecho en trecho.

La extremidad superior derecha está también semiflexionada. Muestra, como la otra, su parte interna y se extiende desde el corte del hombro hasta que la mano casi toca los dedos del pie derecho. Llena el espacio

entre el cráneo de la espalda y el colgante del penacho, cuya línea se continúa en la del eje del antebrazo. Sus atavíos son iguales a los de la extremidad izquierda excepto que la pulsera lleva dos líneas de cuentas (tres en una y cinco en la otra) más grandes las distales que las proximales. Del borde más cercano al codo cuelgan cuatro cascabeles globulares.

Los miembros inferiores, al igual que los superiores, muestran la piel tersa y están totalmente separados del cuerpo. Ambos presentan la rodilla flexionada. El izquierdo está colocado fuera de su relación anatómica ya que lo que representa la cabeza del fémur se encuentra por arriba del lugar que debía ocupar normalmente ya que está más arriba que el cinturón, su epífisis tiene un poco más detalle que las representaciones de las epífisis humerales. En la cabeza del fémur hay un círculo interior pintado de rojo, el trocánter mayor sobresale de la línea del corte, menos que la cabeza y está formado por una línea curva pero sin doble línea; en el principio de la diáfisis el trocánter menor está representado por dos arcos concéntricos.

Del lado exterior de esta herida mana otro chorro de sangre similar al del lado izquierdo del torso, excepto que una de las gotas es más complicada, consiste

de!el disco que tiene también el chorro superior, pero unido a éste va un trapecio como fleco del cual penden cuatro formas como plumitas y remata en una saliente en forma de "U". La cara anterior de la rodilla está cubierta por un mascarón similar al que cubre el codo. Sobre la parte superior de la pierna y cubriendo la pantorrilla lleva una ajorca similar al brazalete; pero las serpientes no tienen la lengua visible y presentan dientes y un par de colmillos cada una.

El pie está calzado con una sandalia cuya talonera está casi cubierta por un mascarón como los antes mencionados, pero enseguida todavía se pueden ver dos formas triangulares que unen suela a tobillera. Correctamente muestra, arriba de una suela gruesa, el primer ortejo o dedo gordo. La tobillera que llega hasta media pierna está formada por cinco bandas. La inferior, más ancha, lleva en el borde distal 4 ó 5 formas circulares con una incisión espiral, que parecen ser caracolillos. Las otras cuatro bandas son lisas y mucho más angostas. Al frente la sandalia se ata por una banda de material aparentemente también doblado. Arriba sobresale el lazo y abajo los trapecios de las puntas que caen sobre el dorso del pie. Una flor de ocho pétalos y centro en forma de disco cubre el nudo. Esta extremidad izquierda cubre el espacio entre la axila izquierda y el muslo de-

recho que casi es tocado por el talón del pie izquierdo.

La pierna derecha es muy similar a la izquierda. Ahora la sandalia muestra los dedos del pie e incluso las uñas apenas sugeridas, desbordándose sobre la suela, como a menudo se ve en los códices mixtecos. De la parte exterior del muslo brota otro chorro de sangre un poco más elaborado pues las lenguas que lo forman terminan en dos borlas similares a las de la herida que está arriba del muslo izquierdo. De la herida del cuello y de las del lado derecho no mana sangre.

A pesar de que no es el objetivo del trabajo hacer el análisis formal o estético de la obra, no es posible dejar de mencionar la belleza de esta figura que impresiona aún antes de conocerse sus símbolos o su significado. El artista o artistas lograron, gracias al manejo magistral del relieve, que modularon a su voluntad; dar la impresión de volumen y naturalismo. Cada forma destaca maravillosamente gracias al relieve profundo, que compone con el fondo ángulos rectos; en cambio la superficie superior del relieve forma con los lados también ángulos rectos en las suelas, orejera y otras partes, pero es suavemente redondeado en el cuerpo del personaje. Dentro de las formas mayores se usaron relieves de distinta profundidad, a veces modelándolos o biselando -

los para que cada detalle destaque de acuerdo con su grado de interés. Con sólo dos líneas curvas se logra dar en los senos la impresión de volumen y de tensión de la piel. Las formas tersas de mayor extensión que muestran una piel lisa, contrastan con la variedad de texturas y detalles de los atavíos. El pelo lacio de indígena, parece pesado y brillante; las tres hileras de plumas cortas del penacho, una detrás de otra, alcanzan una tridimensionalidad y calidad insospechadas. Alguien preguntó si ya le habían leído la mano a la mujer. En efecto, ambas palmas están representadas tan naturalmente que se siente en ellas la suavidad acojinada de la piel. El cráneo del cinturón es tan convencionalmente naturalista que revela su animalidad.

El toque maestro de la obra es su composición. El centro focal, por su colocación al centro, su extensión y los senos desnudos, es el torso, en donde se extasía la vista que luego es conducida hacia la cabeza echada hacia atrás. De aquí se inicia un trayecto circular a través del tocado. Se continúa luego por cada extremidad, con pequeños descansos para admirar detalles como el cráneo del cinturón, los brazaletes, los mascarones, las sandalias, las ajorcas, hasta terminar en la cara de nuevo y continuar con la impresión de que la diosa baila, en un ritmo cada vez más rápido, su danza ritual.

La primera preocupación de los estudiosos cuando aparece una pieza, es tratar de identificar la o las figuras que aparecen y encontrar su simbolismo y el de las formas que las acompañan. En el presente caso la identificación de la figura en el monolito fue fácil gracias a que existe otra obra muy similar en atributos y justamente famosa por su calidad estética y lo que representa. Es una cabeza esculpida en piedra verde que de aquí en adelante será llamada Coyolxauhqui I.

DESCRIPCION DE COYOLXAUHQUI I.

La escultura se encuentra en la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología. Mide 91 centímetros de altura por 80 centímetros de ancho. Está tallada en porfirita de color verde oscuro, muy bien pulimentada. Representa una cabeza bastante naturalista y se concibió sólo como cabeza, ya que en su base, que es donde está cortado el cuello, tiene un relieve. Seler (s/f; 48: 50) y Caso (1938: 17) la describen brevemente, éste último incluyéndola por su belleza entre las trece obras maestras de la arqueología mexicana, y Fernández hizo un estudio más detenido (1963) por lo que aquí sólo se describe brevemente para fines de comparación.

La cabeza tiene una cara redonda, casi cuadrada, de tez muy lisa, con la frente oculta en parte por el pelo, tiene los arcos superciliares separados y bien delineados, abajo de los cuales están los ojos cuyos párpados superiores siguen de cerca la línea del inferior. Tiene la nariz aplastada y una boca grande donde no se distingue la piel de los labios de la piel circundante; las comisuras, un poco caídas, apenas sobresalen a cada lado de una nariguera que cuelga hasta el mentón. Termina la cabeza en un cuello corto pero ancho y fuerte. La impresión general que da la escultura, con los ojos

cerrados como los de Xipe y las mejillas y boca un poco flácidas, es que el artista representó a la diosa muerta (Ilustración 2).

Entre sus atributos destacan la nariguera, similar a las orejeras, que casi ocultan todo el pabellón de las orejas, cuya parte visible es muy esquemática y sin mucho modelado. Estos atavíos están formados por un disco, parte de un trapecio y un triángulo, como los ya descritos para Coyolxauhqui II. Sobre las mejillas tiene "mejilleras" casi idénticas a las que lleva la figura en el monolito. Sólo que las "mejilleras" de Coyolxauhqui I tienen encima del disco o elemento superior, el signo prehispánico para designar el oro, tal como aparece por ejemplo, entre otros lugares, en la lámina 55 del Códice Magliabecchiano, sobre el disco amarillo en el pectoral de Tlaltecayohua.

Tiene un pelo lacio con tupé al frente, dejando las orejas libres, que atrás cuelga suelto hasta el cuello. Sobre el tupé tiene trece plumones, dos de ellos semiocultos y sobre el pelo veintinueve, así el número total es de cincuenta y dos como los años del siglo nahua. Cubre la parte alta de la cabeza un penacho formado por un disco y tres hileras de plumas cortas y anchas, éstas tienen ocho, trece y veinte plumas respectivamente.

Sobre el temporal izquierdo, cubre el pelo y va por detrás de la oreja hasta el cuello, un colgante angosto formado por cuatro bandas horizontales; siguiendo otro tramo con plumas. Continúa un tramo liso, quizá porque casi iba a estar oculto por las cintas que se describen enseguida. Remata el colgante en dos bandas lisas y un fleco de plumas. Encima de este colgajo y saliendo del penacho de plumas cortas van dos cintas paralelas formadas por una pluma, cuatro bandas horizontales y un remate de fleco, abajo del cual salen dos plumas.

Existe una tercera representación de Coyolxauhqui que conocemos gracias al arqueólogo Felipe Solís, en el Museo Peabody de la Universidad de Harvard en Cambridge, Massachussets y reproducida en el número 17 de Artes de México (1958, lámina 3) Probablemente se trata de un pectoral en forma de mascarita ya que tiene una perforación de cada lado, es de piedra verde y se nota bien el peinado con sus mechones cortados arriba de cada oreja, su tupé y varios plumones encima, lleva orejeras iguales a las de las otras dos representaciones, pero no tiene nariguera. Sobre su nariz aplastada va una banda que remata en dos cascabeles, sin el disco superior y sus ojos de incisión y boca abierta un poco colgante, dan la impresión de que lleva máscara o está muerta. Como se conoce sólo por fotografía, simplemente se men-

ciona su existencia y la comparación de atributos se hace principalmente entre la Coyolxauhqui I y la II, excepto en el cuadro comparativo en donde si se toman en cuenta sus atavíos y rasgos significativos.

El atributo clave para identificar la escultura de la Sala Mexica fueron los cascabeles sobre las mejillas. Esto fue lógico ya que es bastante conocido el mito del nacimiento de Huitzilopochtli, en donde tiene un papel importante su hermana Coyolxauhqui. Este mito se añade como apéndice al trabajo, tal como lo hizo Fernández en su estudio de esta pieza, en una excelente traducción del doctor Miguel León Portilla, por considerarse necesario para colocar en su contexto legendario a la diosa, dándose aquí sólo un breve resumen tomado de Fernández.

El mito narra cómo Coatlicue habitaba en el cerro de Coatepec, que quiere decir "Montaña de la Serpiente", por el rumbo de Tula. Ella era madre de Coyolxauhqui, la hija mayor, y de los Centzonhuitznahua, "los innumerables sureños". Al estar barriero el templo por penitencia, cayó sobre ella una pequeña bola de pluma fina que recogió y guardó en su seno, al buscarla más tarde, la bola de pluma había desaparecido, pero Coatlicue quedó encinta. Los hijos y la hija cayeron en cuenta de la preñez de su madre y montaron en cólera; Coyolxauhqui

animó a sus hermanos para dar muerte a Coatlicue, pues los había deshonrado. Esta tuvo gran miedo, pero el hijo que llevaba en el vientre, Huitzilopochtli, le hablaba y decía que no temiera, pues que él sabía lo que tenía que hacer. Los Centzonhuitznahua, incitados por su hermana Coyolxauhqui, decidieron dar muerte a su madre y se ataviaron para la guerra. Se ataron campanillas en sus pantorrillas, llamadas oyohualli, y se pusieron en marcha guiados por su hermana. Pero uno de ellos, Cuahuitlicac, dio aviso a Huitzilopochtli, y cuando se acercaron los guerreros nació el dios guerrero por excelencia, totalmente armado. Entre sus atavíos llevaba un escudo de plumas de águila y sobre su cabeza también colocó plumas finas. Luego, con la serpiente de fuego llamada xiuhcōatl hirió a Coyolxauhqui y le cortó la cabeza, la cual vino a quedar abandonada en el cerro de Coatepec mientras el cuerpo se hizo pedazos. El cuerpo fue rodando hacia abajo, cayendo por diversas partes sus manos y sus piernas. Huitzilopochtli persiguió a los Centzonhuitznahua que en vano se revolvían contra él al son de los casca-
beles, hasta que los aniquiló y se apropió de sus insignias. Los que pudieron escapar a su furia huyeron hacia el sur (Fernández; 1963:40).

ESTUDIO ICONOGRAFICO

Cascabeles en las mejillas.

Habiendo sido los cascabeles en las mejillas tan importantes para la identificación de la Coyolxauhqui en la Sala Mexica y habiendo dado Seler la etimología correcta de la palabra: "la que tiene el rostro pintado/ o maquillado/ con cascabeles" (Seler, s/f; 48: 50), es curioso que ni Caso ni Fernández en sus respectivos trabajos adopten la etimología adecuada, que es: coyolli, "cascabel" y xauhqui, "yndia afeitada a su modo antiguo" (Molina; 1944; 158v.).

Los cascabeles de las tres Coyolxauhqui son similares pero no idénticos. Los de Coyolxauhqui del Museo Peabody constan de sólo un cascabel alargado. Los de Coyolxauhqui I tienen un disco superior, como ya se dijo, con el signo del oro inciso y abajo el cascabel que quizá era del mismo metal como conviene a una diosa. En Coyolxauhqui II el disco superior parece ser un chalchihuitl la piedra más preciosa para los mesoamericanos y abajo de éste está el cascabel que quizá pudiera ser de oro, primero porque en la realidad el instrumento para sonar tiene que ser metálico y segundo porque si la parte de arriba era una piedra preciosa, abajo debía de ser

también de un material precioso.

El chalchíhuitl del disco podría tener varios significados. La piedra era el símbolo de lo precioso y de lo caro. Era también por esto mismo el símbolo de lo noble, a los hijos de los señores se les decía que eran chalchíhuitl, brazaletes, hijos preciosos (Florentine Codex; 1969; VI: 12); pero además la piedra verde significaba agua. El oro era el metal de los dioses, era llamado teocuítlatl el excremento de los dioses y específicamente se decía que era el metal del sol (Relación de Michoacán; 1956: 152) y por consecuencia de la guerra. Este último significado parece que incluso puede inferirse de los dos elementos del afeite, disco y cascabel. Si el significado del chalchíhuitl es agua y el del oro fuego, por ser el metal del sol que es fuego, se tiene el símbolo fuego-agua, que significaba guerra. Por otro lado los cascabeles en sí son también símbolo guerrero, recuérdese que uno de los atavíos que se ponen los centzonhui tznahuaque al ir a la guerra son precisamente sus cascabeles (Florentine Codex; 1952; III: 3). De cualquier modo los cascabeles sobre las mejillas quieren decir que Coyolxauhqui II es una diosa guerrera lo cual se sabe por el mito.

El color del chalchíhuitl es verde y el del oro

amarillo y de estos colores se representan en los códices estos elementos.

Un detalle interesante con respecto a estos atavíos es que, si Coyolxauhqui II fue concebida en posición erecta, como lo sugiere la posición del torso, al echar la cabeza hacia atrás, los cascabeles, si no estaban pintados, deberían colgar por su propio peso siguiendo la dirección del torso. Pero el artista los representó como afeites, no como cascabeles reales, salvando al mismo tiempo la nítida composición del rostro. Por esta última razón tampoco la nariguera y la orejera penden como deberían. Que el artista, por otra parte, estaba consciente de la acción de la gravedad lo muestra el diseño del penacho, que sí cae hacia atrás obedeciendo a esta causa.

Nariguera y orejeras.

La nariguera y las orejeras de Coyolxauhqui II se analizan juntamente porque su forma es idéntica; sólo es visible una orejera, porque el rostro de la diosa aparece de perfil. Coyolxauhqui I lleva estos mismos atavíos, pero como se trata de una escultura en bulto muestra las dos orejeras. En ambas piezas las narigueras penden del séptum de la nariz, y así, muy realísticamente, el cír -

culo superior o primer elemento de la nariguera queda parcialmente oculto por la punta de la nariz.

Este tipo de orejera se encuentra en representaciones de deidades como Xiuhtecuhtli, dios del fuego (Códice Borgia; 1963: Lámina 61), (Ilustración 7.); en el ciervo Mázatl que representa al sol (Códice Borgia; 1963: Lámina 22); en Huehucóyotl, el viejo dios chichimeca del fuego y de la sexualidad (Códice Borgia; 1963: Lámina 10); en Chantico, diosa del fuego y del hogar, patrona principal de los xochimilcas (Códice Telleriano-Remensis; 1964; I: Lámina 28), (Ilustración 6), quien también lleva una nariguera igual a la de las dos representaciones de Coyolxauhqui. Otros dioses ataviados con esta nariguera son las cihuateteo de la lámina 46 del Códice Borgia (Ilustración 4); estas deidades son las mujeres muertas de parto, a quienes en el México antiguo se equiparaba a los guerreros que atrapaban a un enemigo, ya que ellas habían dado a luz a un niño. También lleva esta nariguera Chantico (Códice Borbónico; 1899; Lámina 18), aunque el tercer elemento es romo y no termina en punta; pero el llevar la misma deidad ambas narigueras en el mismo contexto, se da por cierto que las dos narigueras, aunque con esta diferencia, tienen el mismo significado.

La orejera más complicada, similar a las de la diosa, es la que lleva el Xiuhtecuhtli del Códice Borgia. Aquí se estudia con detalle, porque esto permite la identificación del material azul de algunos de estos atavíos. El disco superior de la orejera es azul, y está dividido por incisiones paralelas en cuatro especies de cuadretes que llevan al centro un punto. Este mismo diseño aparece en el pectoral en forma de mariposa y en el objeto largo que lleva el dios en la mano. La clave para la identificación del material fue la serpiente de la lámina 5 del Códice Borgia, que representa el signo del día Cōatl, y cuyo cuerpo muestra también este diseño. Las serpientes son animales que tienen escamas, y las téseras de turquesa, pegadas a una base para formar el mosaico, son también como escamas; luego, el diseño del cuadrete y punto es la convención prehispánica, cuando menos en algunos casos, para indicar lo escamoso. El que Xiuhtecuhtli lleve atavíos en mosaico de turquesa es lógico, ya que su nombre quiere decir precisamente el "Señor Turquesa", de xiuh, "turquesa, yerba o año" y tecuhtli, "señor". Enseguida del disco viene el trapecio, que aquí es de color rojo, de cuero quizá, para unir las piezas, de éste cuelgan unos circulitos que podrían ser cascabelillos de oro. El tercer elemento, o sea el triángulo, está formado aquí por dos elementos en ángulo que terminan en ganchos hacia afuera; éste es

también azul, pero no lleva diseño, quizá por lo pequeño del dibujo.

Estos elementos, sobre todo los de forma de trapecio y el triángulo, constituyen el emblema más característico para indicar relación con el fuego o con el dios del fuego. Aparecen en el símbolo del año que Xiuhtecuhtli preside y en la parte inferior de su nagual Xiuhtecóatl, o sea la divisa que el dios lleva en la espalda y cuyo nombre quiere decir "serpiente de turquesa".

Lleva también estos atavíos como ya se vio, la diosa del fuego de Xochimilco, están como merlones arriba del templo de la diosa Cihuacóatl (Durán-Atlas; 1967; Tratado 2o.; Lámina 9). El tercer elemento o sea el triángulo, con o sin ganchos, aparece en la llamada Piedra del Sol y en los cuauhxicalli "vasos de águila", en cuya cara superior también se representaba al sol y sobre la que se hacían sacrificios. Estas formas aquí representan los rayos del sol. La asociación entre el fuego y el sol es lógica, ya que los rayos candentes del sol son como fuego. Por otra parte el fuego y el sol estaban asociados, y hasta pueden haber sido en algún tiempo una sola deidad. Xiuhtecuhtli, el Señor del Año, llegó a serlo quizá porque era también el Señor del Sol que hace su camino en un año. Luego el sol y el fuego se

asociaron al fragor de la guerra.

El sol era el guerrero por excelencia, el Xiuhpiltontli "niño noble precioso o de turquesa" a cuyo alrededor iban las almas de los guerreros muertos, y por la tarde lo acompañaban las cihuapiltin, "señoras nobles guerreras" o princesas, muertas de parto. Quizá por esta asociación con el sol, las cihuapiltin llevaban la nariguera del fuego de color turquesa, aunque es también posible que la llevaran por ser ellas mismas seres que son fuego y emiten luz como el sol.

A medida que los aztecas se iban encumbrando adjudicaban cada vez más a Huitzilopochtli, su humilde deidad tribal, los atributos y atribuciones de otras deidades mesoamericanas, principalmente de los pueblos a los que sojuzgaban. Un canto recogido por Sahagún ya lo hace responsable de que el sol salga, y hasta parece que ha tomado su lugar, de esta manera el sol, Huitzilopochtli es el guerrero por excelencia. (Garibay; 1958: 34-35).

En consecuencia se puede decir que estos atavíos indican en primer lugar el complejo fuego-sol y el íntimamente asociado guerra-lo chichimeca-lo noble. Que los lleve Coyolxauhqui significa, o la relación con su hermano Huitzilopochtli-sol, o la indicación de que comparte

el complejo mencionado con Chantico, Chihuacóatl y las diosas princesas. Coyolxauhqui primariamente lo puede llevar por derecho propio, ya que ella era la guerrera, la chichimeca que dirigió a sus hermanos contra Huitzilopochtli y Coatlicue.

Una consideración interesante del estudio de estos atavíos, que luego se comprobó en otros casos es que parece que un atavío que originalmente está asociado a una deidad, con un significado, (en este caso la orejera de Xiuhtecuhtli que quiere decir fuego), luego se desliga de la deidad original y al aplicarse a otra deidad, o cosa, le confiere el mismo significado.

Coyolxauhqui comparte estos atavíos con deidades tan importantes como Xiuhtecuhtli, Tonatiuh el sol, Chantico, Cihuacóatl y las cihuateteo, esto significa que la primera ocupa un lugar destacado en el panteón azteca. Además, por representar estos atavíos el complejo quizá más característico de esta cultura, o sea la guerra, éstos son, como los cascabeles en las mejillas, elementos determinantes de la deidad; por duplicado ya que lleva no sólo la nariguera, sino también las orejeras en la misma forma.

Estos atavíos son azules en aquellos códices y

pinturas en los que se puede apreciar el color, excepto en la Chantico de la lámina XXVIII del Códice Telleriano-Remensis que los tiene amarillos, lo cual parece correcto, ya que Sahagún dice que esta diosa llevaba orejeras de oro (Garibay; 1958: 149). Esto parece normal ya que ella era la diosa del fuego de Xochimilco que fundía este metal para los orfebres del lugar.

No puede apreciarse el color de estos atavíos en las Coyolxauhqui. Si estuvieron pintados alguna vez, el tiempo ha borrado los restos de pigmento. Puede suponerse que por no tener diseño y estar muy pulidos éstos eran como los de Chantico, se hayan pensado y pintado de oro; aunque es probable que la Coyolxauhqui del museo Peabody y la I, por estar talladas en piedras duras, que se consideraban valiosas, nunca hayan estado pintadas.

Banda facial.

Coyolxauhqui I no lleva banda facial; pero Coyolxauhqui del Peabody y la II si la llevan. La de esta última exhibe el diseño para designar lo escamoso. La banda más parecida a la de Coyolxauhqui II es la que lleva el personaje en la lámina IV, en la Tira de la Peregrinación (Antigüedades de México; 1964; II). Allí éste recibe de un Aguila en vuelo las insignias de los caza -

dores chichimecas; arco, flecha y chitlatli o canastilla. Al mismo tiempo está Aguila les cambia el nombre de aztecas a mexicas y les pone (aparentemente arriba de la nariz) un emplasto de trementina cubierto de plumón, que podría ser la banda facial. En la cara del personaje la banda es sólo una tira negra, aunque esta brevedad puede deberse a lo diminuto de la figura y en especial de la cara.

Tanto la Historia de los mexicanos desde la salida de Aztlán hasta la llegada de los españoles (1893: 8), como Torquemada (1975: 14), dicen que esta águila es Huitzilopochtli, pero un detalle de la segunda fuente y otro en la Tira de la Peregrinación descubren que se trata en realidad de la deidad Cihuacóatl-Quilaztli. Torquemada cuenta que durante la peregrinación de los mexicas, venía con ellos una mujer llamada Quilaztli la cual era una gran hechicera y podía transformarse en diversos animales. Queriendo burlar a dos capitanes que cazaban por el campo se les apareció en forma de águila muy hermosa y grande, encima de una biznaga; los guerreros le dispararon creyendo que era un águila común y corriente. Esta, viendo el peligro en que se encontraba, decidió hablarles y les dijo que no le tiraran porque era Quilaztli, hermana suya y de su pueblo. Los capitanes comprendieron y, aunque enojados por el enga-

ño, la dejaron en paz (Torquemada; 1975; I:80). El detalle en la Tira que permitió identificar esta Aguila con la de la pintura en este Códice fue la flecha, que el dibujante pintó clavada en su vientre, en recuerdo de la que le habían disparado los capitanes.

También aparece una pintura facial semejante en los rostros de unos celebrantes en la fiesta de Hueitecuilhuitl en honor de Chantico-Cihuacóatl. En ocasión de esta fiesta los capitanes se pintaban la cara de diferentes maneras, entre las cuales dos parece que son como la banda que tiene Coyolxauhqui II sobre la nariz. La primera es una banda negra en tinta, que corría de oreja a oreja pasando por la frente y que se llamaba "sudor negro", y la segunda es una banda hecha con hule y que tenía el nombre de "emplasto de hule". Ambas cubrían con pirita (Florentine Codex, 1951, II: 94; Sahagún, 1956, I: 178), lo cual debe haber dado la impresión de algo escamoso.

En conclusión se puede decir que conocer el color de la banda facial de Coyolxauhqui II ayudaría grandemente a determinar su significado. Si se encuentran restos de pintura azul, esto indicaría que el atavío estaba hecho de turquesa, lo cual delataría una relación más con el complejo Huitzilopochtli-sol-fuego-gue-

rra, etc. Si la banda presenta indicios de haber sido negra o con motitas de color blanco o brillante, sería prueba de que Coyolxauhqui tenía relación con Cihua - cōatl. Coyolxauhqui llevaría esta banda por derecho propio, pues este emblema chichimeca y guerrerero le corresponde por ser guerrera y pertenecer a ese grupo étnico, según se ve en el mito. Por último si la banda fuera amarilla esto podría sugerir que fuera hecha de piecesillas de oro como se aprecia en los collares amarillos con este diseño en las figuras 61 y 68 del Códice Borgia. Este metal como ya se vio está relacionado con el sol y así éste, en su representación en la lámina 23 de este mismo código presenta alrededor del disco una franja amarilla con este mismo diseño. El que Coyolxauhqui II llevara el metal del sol de nuevo la relacionaría con su hermano y con el astro.

Rostro.

El rostro de Coyolxauhqui II representa probablemente el ideal de belleza serena de la mujer indígena adulta, que el artista quiso desfigurar lo menos posible con los detalles imprescindibles impuestos por la iconografía, como son la boca abierta sin mucosa labial y los dientes y la lengua muy exagerados. La piel del rostro es tersa y sin arrugas; su ojo abierto, de fren-

te, pudo haber tenido el iris pintado o incrustado de otro material.

La impresión general del rostro, a pesar de no tener borde los labios y estar el ojo sin iris, es de que la diosa está viva, a diferencia de Coyolxauhqui I, que por sus ojos casi cerrados y por la flaccidez del área alrededor de la boca parece estar muerta. Según las fuentes, el rostro de las cihuateteo estaba pintado de blanco (Sahagún, 1956, I: 50), pero en general el rostro de las deidades relacionadas con el fuego, como Chantico, Cihuacóatl, Xiuhtecuhtli y Tonatiuh es amarillo, que es también el color de las mujeres y de la piel de muerto; así que tal vez el rostro de la diosa estuvo pintado de amarillo.

Boca abierta, dientes y lengua.

La boca de la diosa está ligeramente entreabierta. El Códice Telleriano-Remensis dice que este rasgo indica que los dioses necesitan tragar hombres (Antigüedades de México; 1964; I: Lámina XXXII). Durán registra que Cihuacóatl tenía la boca grande y los "dientes regaña - dos" (Durán; 1967; II: 171). La boca de esta diosa probablemente estaba abierta como se ve en la ilustración de Cihuacóatl en esta misma obra (Durán; 1967; Atlas;

Lámina 9).

Esta diosa muestra también los dientes pero no parecen colmillos de animal como los que presenta Chantico (Ilustración 6), quizá para indicar que con ellos puede destrozar hombres y corazones para alimentarse. Coyol - xauhqui II presenta sólo la línea superior de los dientes, de tamaño natural y delicadamente modelados.

Abajo de los dientes la diosa muestra apenas su lengua para completar así el complejo boca abierta, dientes y lengua de fuera. La lengua de fuera podría significar el ardor sexual o la capacidad creadora ya que algunos animales muy asociados a la sexualidad como el mono u ozomatli (Códice Magliabecchiano; 1903; Lámina 12) (Ilustración 11) y Huehucóyotl (Códice Borgia; 1963; Lámina 10) muestran este complejo. También se pensó que podría significar el emitir calor y luz, ya que en el rostro central de la Piedra del Sol se ven claramente estos mismos rasgos. Sin eliminar por completo estas posibilidades, el encontrar que la lengua en varias instancias se convertía en cuchillo, sugirió que esto podría significar la necesidad que tienen algunas deidades de alimentarse con la sangre y carne de los sacrificados. Durán cuenta que la diosa Cihuacóatl indicaba a sus sacerdotes cuando tenía hambre, pues hacía varios

días que no le sacrificaban. Inmediatamente éstos pedían a una mujer que fuera al tianguis con una cuna que tenía adentro, cubierto, un navajón de pedernal. La mujer encargaba la cuna precisamente a una joyera, quizá de Xochimilco, pues allí había excelentes orfebres. La mujer, por la tarde, al ver que el niño no lloraba, abría la cuna y encontraba el cuchillo que se decía era el hijo de la diosa ... Luego iban los sacerdotes a recogerlo y hacían sacrificios a la diosa (Durán; 1967; II: 176).

Esta suposición en cuanto al simbolismo de este complejo parece confirmarse por el hecho de que se conoce que las deidades que lo exhiben tragan hombres. Los tzitzimime después de los eclipses o al fin de una edad cosmológica, se suponía que descendían a devorar a los hombres. Tlaltecuhltli, el señor de la tierra incorpora en su seno a los hombres muertos y Mictlantecuhltli, el señor de los muertos, indefectiblemente traga a todos los hombres. Cihuacóatl al ser una tzitzimicihuatl también presenta estos rasgos (Códice Magliabecchiano; 1903; Lámina 45).

Coyolxauhqui II presenta el complejo mencionado para indicar que como Cihuacóatl era un tzitzimitl y que como ella está sedienta de sangre de sacrificios, ya que ella era una hechicera comedora de corazones, sólo que

el artista no quiso afear el rostro de la diosa y sutilmente sólo indicó los rasgos indispensables de la iconografía.

Los dientes y la lengua en general se pintan en los códices de color natural, blanco y rojo respectivamente. En caso de que la lengua se vuelva pedernal, este puede ser todo rojo o en parte rojo y en parte blanco que también son los colores naturales de un navajón de pedernal con la punta o parte de él tinta en sangre.

Peinado.

El peinado de Coyolxauhqui I es de fleco o tupé sobre la frente y pelo suelto atrás, hasta un poco abajo del cuello. Coyolxauhqui II también lleva tupé, aunque muy abultado. Lleva un mechón cortado arriba de la orejera derecha, y el pelo de la parte posterior de la cabeza, que parece salir de un atado hecho en la coronilla, le cuelga por detrás del hombro derecho; a reserva de discutir después este detalle, recuérdese que sólo se ve el lado derecho del peinado.

El peinado de tupé de la diosa es probablemente el ixcuatecpilli, que literalmente quiere decir "colgajo señorial sobre la frente" o "tupé de nobles sobre la

frente" (Piho; 1973: 226). Parece que éste podía ser usado tanto por los hombres como por las mujeres nobles. Las cihuapipiltin lo podían llevar por ser, como se ha repetido, mujeres nobles. El tupé de Coyolxauhqui II está abultado y sobresale bastante encima de la frente. Esto se debe probablemente a que el artista lo representó de frente y no de perfil, tal como hizo con la nariguera, que aunque por su posición debía ser vista de perfil, está de frente. Al hacerlo así dejó el hueco en donde acomodó perfectamente la cabeza de la serpiente de la banda frontal, quedando así integrada sin problema, a la composición general y viendo hacia la diosa.

El mechón lateral sobre la oreja no nos pareció en un principio que tuviera significado especial. Esta parte cobró importancia al leer un pasaje de Sahagún, en donde explica cómo se cortaba al joven guerrero su mechón o vedija en la nuca, tras capturar en la guerra a su primer enemigo: "y cuando se desechaba la vedija, así se hace el tzotzocolli ("cántaro grande de barro" (Molina; 1970: 154 r.), se lo viene a hacer arrastrar por la "base" de sus orejas, hasta allí llega" (Traducción de Piho, 1973: 99; con entrecorillado de "base" de la autora). Dibble y Anderson tradujeron el mismo pasaje en el Códice Florentino (1954; VIII: 75) en los mismos términos, empleando "bottom", por "base". Ambos

términos quieren decir tzintli, que también quiere decir: "terminación, base, raíz o principio" (Ismael Díaz Cadena); estos términos aplicados al contexto del escrito dejaban ambigüedad en cuanto a dónde era hecho el corte de pelo, si arriba del pabellón o abajo del lóbulo de la oreja.

El mechón en Coyolxauhqui II aclara esta confusión y parece corroborar el hecho de que ella era una cihua - téotl. Si a los que apresaban a un cautivo en la guerra se les cortaba un mechón hasta las orejas, las cihuate - teo, que habían hecho un prisionero al dar a luz, también debían portar ese indicador. Coyolxauhqui muy claramente muestra que el mechón está cortado arriba del pabellón, pues el principio y fin del corte están sutil pero claramente ejecutados a un lado y otro de la orejera. Así tzintli, en este caso no debe traducirse como "base" o "bottom", sino como "principio".

Este peinado de tupé lo tiene Cihuacóatl o Ilama - tecuhtli en su representación en el Códice Telleriano - Remensis (Lámina XI), pero no se aprecian los mechones. Probablemente si los tenía pues en Hueitecuílhuitl una de sus fiestas, las mujeres y mancebas de los señores nobles "tenían el cabello tendido y cercenado por encima de las orejas" (Durán; 1967; I:174). Si las mujeres en

esta fiesta tenían mechones era probablemente porque la diosa patrona de la fiesta así estaba peinada.

El mechón que cae detrás del hombro derecho de la diosa es probablemente el anudado que se hacía sobre la coronilla o vértice de la cabeza, para poder fijar allí el tocado. No era posible ver ni en la Coyolxauhqui I ni en la II hasta donde les llega el pelo suelto a la espalda. Probablemente a ambas se les hacía llegar hasta el cuello, como a muchos guerreros, pero no muy largo. El pelo suelto largo indica ligereza, si es bastante largo, pero si no va más allá del hombro y es de corte recto, es de tequihua, rango que se equipara vagamente con el de capitán y de otros guerreros con rango en el ejército.

Queda en el peinado de Coyolxauhqui II un problema por resolver: cómo sería su peinado del lado izquierdo. El paso lógico fue examinar a Coyolxauhqui I, pero desgraciadamente en esas áreas la piedra está destruída, como ya se dijo. Afortunadamente el pequeño pectoral del museo Peabody muestra que el mechón estaba cortado arriba de cada oreja, y que también el peinado de Coyolxauhqui II se supone era simétrico aunque sólo se vea el lado derecho. Esta conclusión se refuerza con el texto, ya utilizado, que narra cuándo y cómo se cortaba el

mechón al joven guerrero, se dice: "se lo viene a hacer arrastrar por la base de las orejas" (el subrayado es nuestro). Parece que la traductora se decide a usar el plural de oreja. Por otra parte, en la lámina 56 del libro XII del Códice Florentino se ve a una joven preparando la masa de chicalote para hacer la escultura de Huitzilopochtli en la fiesta de Tóxcatl, que era antes de Tezcatlipoca, pero que para últimas fechas era también de Huitzilopochtli (Florentine Codex; 1951; II: 65-69). La muchacha lleva la cabeza rapada, en la que se ha dejado dos mechones, uno arriba de cada oreja. Los hombres que servían por un año a Huitzilopochtli también se rapaban la coronilla de la cabeza; así, el rapado quizá fuera un signo de servicio. Pero los dos mechones de la figura femenina pueden indicar que se trata de una celebrante o participante en la fiesta. Muchas veces los participantes en las fiestas se peinaban como la deidad a quien se festejaba, y así la joven tendría en este caso el peinado del guerrero mancebo Huitzilopochtli que, como Tezcatlipoca, era considerado tan joven como que apenas había hecho su primer prisionero.

Entre las representaciones de mujeres se encontró que Xilonen tiene el mismo peinado, aunque el mechón visible le cubre la oreja; pero lo interesante es que

esta diosa muestra el lado izquierdo de la cara y se supone que está igualmente peinada del lado derecho. Esta diosa parece no tener relación alguna con Coyolxauhqui, excepto porque la mujer que personificaba a Xilonen era decapitada, y su sacrificio ocurría en la fiesta de Hueitecuílhuitl, dedicada a Cihuacóatl. La deidad del maíz, o sea el maíz mismo, crece y madura para alimentar a los hombres gracias al calor y luz del sol y a la humedad y alimento que le proporciona la tierra. La diosa Cihuacóatl, también llamada Quilaztli, nombre que quiere decir "la fomentadora de las plantas comestibles", era considerada como la madre de Xilonen (Garibay, 1958:144).

Lo que ha aparecido en el estudio del peinado de Coyolxauhqui es que muchas veces en la iconografía prehispánica, cada parte de un atavío puede tener su propio significado especial. A veces el investigador puede desglosar el significado de cada forma; pero a veces no puede hacerlo porque no existen datos suficientes. Lo que importa es estar conscientes de que esto puede ocurrir. En cuanto al color de la cabellera de Coyolxauhqui, es difícil saberlo. Puede haber estado pintado de negro o haber sido de color ígneo, como lo llevan a veces las deidades solares y del fuego.

Plumones.

Sobre el pelo de Coyolxauhqui I aparecen plumones en su convención más característica, o sea, como discos con incisiones radiales para denotar lo flojo, y en la parte de arriba, un gancho o espiral para indicar el punto de arranque del plumón. Estos plumones eran las plumas suaves de debajo de las alas del águila. El que fueran de este animal es congruente con su significado. Que alguien los lleve quiere decir que ya fue o va a ser sacrificado, y el águila es el ave que simboliza los sacrificios en la guerra, entre otras cosas. Coyolxauhqui II lleva círculos en el pelo, lo cual sugiere que probablemente la parte interior del diseño del plumón estaba pintado. En ella significan que fue sacrificada por su hermano Huitzilopochtli, o que tiene derecho a los plumones por ser cihuatéotl; estas diosas los llevan por haber muerto en la batalla de dar a luz (Ilustración 4). Hay muchos otros ejemplos de hombres y deidades con representaciones de plumones sobre el pelo. El color de estos plumones es casi siempre blanco, como sucede en la realidad.

Banda frontal.

Separando el tupé del penacho tiene Coyolxauhqui II

una banda en forma de serpiente, cuya cabeza emerge arriba, abajo de lo volado del tupé. El diseño del cuerpo de la serpiente está atravesado por dos franjas y en un segmento más ancho, que se repiten. Coyolxauhqui I también lleva esta banda; pero como en ella no se ve la cabeza de la serpiente nunca pudo identificarse como tal, aunque el diseño de la "banda" es igual que el de la serpiente de Coyolxauhqui II, con la diferencia de que la banda de Coyolxauhqui I sí tiene el borde que marca las escamas ventrales.

En los códices hay básicamente dos tipos de colocación para este diseño; en el primer caso todos los segmentos son rojos, mientras que en el segundo, el color de los segmentos varía. Es muy probable que el diseño de estas serpientes se haya inspirado en algunas especies de coralillos, verdaderos o falsos, de los géneros Micorus y Lampropeltis, que los antiguos mexicanos agrupaban bajo el nombre de tlapapalcóatl (Martín del Campo; 1938), que quiere decir "serpiente listada o de franjas".

En el Códice Borgia hay serpientes de estos dos tipos pero las de colores, en dos de los tres casos en que aparecen están asociadas a cihuateteo (Códice Borgia; Láminas 31 y 48), así que esto supone que las tlapapal-

cóatl están asociadas a estas deidades. Además la Coatlicue de la Sala Mexica que también puede considerarse otra cihuatéotl pues parió a Huitzilopochtli, y al parecer esto sólo era necesario para convertirse en mujer diosa, un dios guerrero, tiene un cinturón de serpiente de colores aunque con una sola cabeza, en donde los segmentos están pintados de rojo y de negro. Por lo tanto las serpientes tlapapalcóatl en donde interviene el color rojo están relacionadas con las cihuateteo y Coyolxauhqui al ser una de ellas tiene derecho a llevarlas. El sol de la Lámina XXV del Códice Telleriano-Remensis (1964; I) también tiene una de estas serpientes.

El significado de estas serpientes, es el sacrificio, la guerra y la muerte, ya que en el Códice Borbónico hay dos alusiones muy claras a estos conceptos, como se puede ver en la Ilustración 9 en donde un sacerdote se sacrifica delante de una de ellas, y en la lámina 8 del código mencionado, en donde un hombre que parece destinado al sacrificio, por llevar bandera en la mano y un plumón en la cabeza, está bajo una de estas serpientes, sobre la que hay la representación de un escudo y una flecha. Así, el que lleven estas serpientes Coyolxauhqui I y II significa que fueron sacrificadas por Huitzilopochtli.

Penacho.

El penacho de la diosa es uno de los atavíos que más la embellecen. Cada pluma adquiere, gracias a su exquisito modelado, una tridimensionalidad prodigiosa. De éste cae hacia la espalda un colgajo de plumas atadas, con dos plumas largas encima, el cual debe haberse balanceado rítmicamente a cada movimiento de la cabeza. Dado el tamaño e importancia que el artista dio a este tocado, es probable que sea un elemento significativo. Como Coyolxauhqui I lleva uno similar, aunque aparece más bien dibujado sobre la cabeza, se pensó que el estudio de Fernández podría ser de ayuda en la interpretación, pero este autor, siguiendo a Seler, confundió el penacho con una gran flor, y del colgajo sólo dice que tiene relación con el modo en que los guerreros se arreglaban la cabellera (Fernández; 1963: 43).

El penacho consiste en un disco (en Coyolxauhqui I) o semidisco (en Coyolxauhqui II), ambos ondulados, del que parten radialmente tres hileras de plumas cortas concéntricas; un colgante de plumas largas sale del centro y cae hacia atrás en Coyolxauhqui II, pero en Coyolxauhqui I éste está sobre el lado izquierdo de la cabeza, atrás de la oreja. En ambas representaciones, sobre el colgante caen dos plumas largas que rematan en

borlas. En Coyolxauhqui I todo el tocado está grabado finamente sobre el volumen de la cabeza, probablemente a causa de la dureza de la piedra, ya que intentar reproducirlo realísticamente en su posición normal hubiera implicado hacer en la piedra de porfirita, verdaderas filigramas.

La primera tarea consistía en identificar las plumas de que estaban hechos tanto el penacho como el colgajo. Se llegó a la conclusión de que tanto las plumas cortas del penacho como las largas del colgajo y las dos plumas largas rematadas en borlas, las cuales probablemente eran las terminales de la cinta con que se ataba el penacho al pelo, podrían ser de águila, por presentar similitudes con el diseño de las plumas de este animal en sus representaciones en la Sala Mexica. Para las tres hileras se usaron las puntas de las plumas rémigas, o sea las de arriba de las alas, y para el colgajo, plumas rectrices, o sea las largas de la cola. Con la particularidad, en el atavío de Coyolxauhqui II, de que las plumas de los tres elementos aparecen representadas como empalmadas una en la siguiente, ya que sólo se aprecia en general el lado derecho de la pluma y el cañón. En cuanto al color de este atavío, pudo ser en tonos de café, como son las plumas del águila y como se aprecia en una ave de esta especie en el Códice Mendoci-

no (1964; I: Lámina LVII).

El tocado de plumas de águila, cuauhtzontli, por ser esta una ave conectada con el sol y la guerra, lo llevan deidades de carácter bélico. Coatlicue en los Primeros Memoriales (León Portilla; 1958: 136) tiene un tocado así pero su forma no tiene semejanza con el de Coyolxauhqui ya que consiste de sólo una hilera de plumas rígidas.

La deidad solar en el Códice Borgia lleva un penacho característico, el ihuitimalli "cubierto con plumas" o el cuauhtemalli "cubierto con /plumas de/ águila" (Seler; 1963: I:166). Su penacho aunque a veces parecido, no es tampoco igual al de Coyolxauhqui II.

Un penacho muy similar al de Coyolxauhqui II y I se encontró en la enorme Xiuhcóatl de la Sala Mexica (Ilustración 8). Esta pieza fue encontrada en los jardines de la catedral el 3 de diciembre de 1901. Seler al describirla habla de su "adorno de plumas" y debajo de éste nota las secciones trapezoidales y triangular, como el diseño de las "orejeras" ya discutidas y que son el signo característico del dios del fuego; pero el autor no menciona la similitud entre este penacho y el de Coyolxauhqui I (Seler; 1960; II: 889).

La Xiuhcóatl es el nagual o animal doble del dios del fuego Xiuh-tecuhtli que está íntimamente relacionada con Tonatiuh como se ve en la Piedra del Sol en donde dos de estos animales rodean enteramente su circunferencia. Ya se ha hablado de que los conceptos del fuego y del sol se hayan unidos en el México Prehispánico y la Piedra del Sol puede ser sólo un ejemplo de ésto; pero el encontrar una Xiuhcóatl de tamaño tan grande y al parecer aislada de otros elementos parecería indicar otros conceptos.

En los códices y relieves la Xiuhcóatl tiene sobre su trompa enroscada una serie de discos que son idénticos a las representaciones de estrellas. En la enorme Xiuhcóatl de la Sala Mexica estos discos al estar la escultura de bulto, son bolas que deben ser igualmente estos cuerpos celestes. Su presencia parece indicar que este animal mítico es un cuerpo astral que brilla en la noche o quizá hasta una constelación pues la trompa lleva varias estrellas. En la Histoire du Mechique (1965: 69) se dice que en el quinto cielo había culebras de fuego que puso Xiuh-tecuhtli y que de ellas salen los cometas y señales del cielo.

En una u otra forma la Xiuhcóatl está relacionada con el complejo fuego-sol, es decir con Xiuh-tecuhtli, Tonatiuh y últimamente con Huitzilopochtli que se adjudica

los atributos de ambos incluyendo la Xiuhcōatl. Su gran penacho por lo tanto debe tener también un carácter relacionado con este complejo.

Otra escultura con un penacho extremadamente similar, casi idéntico al de Coyolxauhqui II es la pieza en piedra verde muy clara de 75 centímetros de alto que fue encontrada al hacerse las excavaciones en el Templo Mayor a principios de siglo. Su torso está formado por costillas sobre las que descansa una calavera, tiene cuatro brazos también esqueléticos, cuyas manos llegan hasta el suelo. Seler describe así su tocado: "con su coronilla cubierta por una gorra redonda hecha de plumas, de la cual caen por la espalda dos tufos y todo parece semejar-se al que tiene Coyolxauhqui" (Seler s/f; 48: 71-72). Aquí este autor sí nota el parecido del penacho; pero se confunde al decir que es un gorro, cosa que entonces eso parecía el tocado por estar grabado como el de Coyolxauhqui I, sobre la cabeza. Fue Coyolxauhqui II al estar su cabeza de perfil con el tocado colgando la que mostró cómo era este penacho en su dimensión real.

El mismo autor pensó que esta escultura podría ser una Coatlicue mocihuaquetzqui (Seler; 1960; II: 838), o sea una Coatlicue muerta de parto, aunque la escultura no tiene falda de serpientes, ni Coatlicue murió de parto.

Esto último sin embargo podría validarse ya que para los antiguos mexicanos, el dar a luz a un guerrero famoso era suficiente para convertir a la madre en una de estas diosas.

Lo más probable es que esta escultura represente a Cihuacóatl. Entre las deidades femeninas Cihuacóatl es la deidad asociada frecuentemente al tocado de plumas. Con un cuauhtzontli como el de Coatlicue aparece esta diosa en los Primeros Memoriales (León Portilla; 1958: 135). En las fuentes escritas ella es mencionada repetidamente con un tocado de plumas de águila. En un canto antiguo en su honor se dice que ella es el Aguila, que "plumas de águila vino", que de "plumas es su atavío" (Garibay; 1958: 137). En la fiesta Títitl la diosa Ilimatecuhtli, un aspecto de Cihuacóatl llevaba una corona de plumas de águila "apegadas" a la cabellera que se llamaba tzompilinalli (Sahagún ; 1956; I: 127), lo cual recuerda el colgajo de plumas tal como cae encima de la cabellera de Coyolxauhqui I. La etimología de la palabra es "colgajo sobre la cabellera" (Ismael Díaz Cadena). Desafortunadamente no existe una descripción de cómo era este tocado; pero hay otros indicios para identificar a esta obra.

El estar descarnada la relaciona con las deidades

del inframundo y de la muerte y con los tzitzimime que también están descarnados (Códice Magliabecchiano; 1903; Lámina 76); pero el llevar un atavío relacionado hasta ahora sólo con el fuego-sol, ya que no se conocen representaciones de seres del inframundo con este penacho, hace que se piense que esta escultura, como la Xiuhcóatl es un ser astral, es decir un tzitzimitl.

De estos seres hay masculinos y femeninos y aunque la escultura no presenta rasgos femeninos, su volumen general se asemeja al de una mujer sentada a la manera india, sobre los talones, tal como las esculturas de las llamadas cihuateteo en la misma sala. Esto, junto con el hecho de que esta figura lleva grabado un relieve de una figura masculina sentada al estilo "príncipe", muestra que el artista bien pudo definir el sexo de su obra, así que muy probablemente ésta sea tzitzimicíhuatl.

El llevar un penacho tan elaborado y significativo hizo pensar que se trata aquí de la Tzitzimicíhuatl principal, es decir Cihuacóatl o Citlallinique "la de la falda de estrellas" y madre de ellas (Histoire du Mexique; 1965: 91). El llevar este penacho Coyolxauhqui puede deberse a su relación con Huitzilopochtli o al hecho de que ella como Cihuacóatl es un ser astral principal.

Cabeza echada hacia atrás.

La cabeza de Coyolxauhqui II al parecer fue conscientemente echada atrás porque guarda, al igual que los otros miembros separados de su cuerpo, una relación anatómica casi normal en relación al tronco. Si esta posición fue un acto deliberado, lo más probable es que tenga significado. No se sabe en qué posición estaba colocada Coyolxauhqui I. Su posición normal para los modernos parecería ser con el cuello hacia abajo; pero quizá para sus creadores, que conocían la orientación que su cara debía guardar en relación al templo sería haciéndola descansar sobre su cabellera.

Desde el preclásico miran hacia lo alto algunas figuras de monos, animales muy ligados al sol de Viento, hacia el que quizá debían ver para hacer patente esta relación. Un mono de la cultura mexicana con un joyel del viento al cuello mira hacia arriba (Westheim; 1969; Figura 189) y también el Tlaltecuhltli de la Sala Mexica, encontrado al hacerse las excavaciones del Metro.

Seler dice que esta torsión de la cabeza hacia atrás en noventa grados significa el erguirse, el despertar y se basa en representaciones antropomorfas de la plantita del maíz que mira hacia arriba al germinar,

buscando al sol (Códice Borgia; 1963; I: 31). El sol con este rasgo, como en la lámina 23 del códice citado, quizá signifique que se trató de representar aquí al cuauhtlehuánitl, águila ascendente o sol naciente, que al emerger de la tierra busca el firmamento.

Es interesante a este respecto, recordar que en la fiesta Tititl, el día último del mes y del año entre los mexicas, se degollaba a la personificación de Ilamatecuhtli o Cihuacóatl, y un sacerdote se vestía su piel y bailaba "haciendo continencias, volviendo hacia atrás como haciendo represa ... y a esta manera de baile decían recula" (Sahagún; 1956; I: 127). Esto probablemente quiere decir que el personaje echaba su cabeza hacia atrás en el baile. Desafortunadamente este baile así como otros ritos y ceremonias en esta fiesta, seguramente de alto significado astral en conexión con el solsticio de invierno y el fin del año, son difíciles de interpretar aunque se tocará de nuevo este último punto al analizar el cuadro.

La impresión general de la postura de este sacerdote, vestido con la piel de la personificación y los atavíos de la diosa, debe de haber sido similar a la que ofrece la figura en el relieve recientemente descubierto. Si el artista concibió a su figura como una

danzante, logró captar la actitud deseada, deteniendo el instante entre la caída y el levantamiento de la cabeza, tal como lo hizo siglos antes el creador del discóbolo, que también congeló el momento entre el movimiento del brazo y del cuerpo hacia atrás y el nuevo impulso hacia adelante para lanzar el disco.

En conclusión, se puede decir que Coyolxauhqui II lleva su cabeza echada hacia atrás porque mira al sol, su vencedor, al que constantemente tenía que adorar y como cihuatéotl, acompañarlo por el firmamento dando voces de guerra. La escultura fue colocada de modo que su rostro estuviera viendo constantemente hacia el de Huitzilopochtli.

Decapitación.

Tanto Coyolxauhqui I como Coyolxauhqui II están decapitadas; la explicación se encuentra al recordar el mito de Huitzilopochtli, que relata cómo éste degüella a su hermana con la xiuhcōatl.

La decapitación, sin embargo, tiene implicaciones que van más allá de este incidente. Esta manera de sacrificio era la acostumbrada para las personificaciones de las diosas terrestres (Seler, s/f; 48: 27).

La Coatlicue de la Sala Mexica está decapitada, y de su cuello salen dos serpientes como grandes chorros de sangre.

La decapitación era asimismo un modo de sacrificio conectado con los dioses solares. El que personificaba al sol en su fiesta Nahui Ollin, Cuatro Movimiento, era decapitado (Durán, 1967, II: 158); y en el juego de pelota, con íntimas asociaciones con el sol, se practicaba este modo de inmolación, como se aprecia en relieves de la costa del Golfo desde la época clásica. Esta asociación continúa hasta la época azteca, como se observa en la lámina 19 del Códice Borbónico, en donde a un lado del tlachtli o juego de pelota aparece un hombre decapitado. Al adjudicarse Huitzilopochtli los atributos del sol, también se apropia este juego, que tenía un lugar prominente en su fiesta grande de Panquetzaliztli.

La propiciación de Cihuacóatl mediante el sacrificio de la decapitación tenía gran importancia en el último mes y día del año, que era cuando se celebraba la ya mencionada fiesta de Títitl. En ese día, al atardecer se hacía una procesión con los sacerdotes vestidos como cihuateteo (Sahagún; 1974: 62), y ya que el sol declinaba degollaban a la personificación de la diosa en el templo de Huitzilopochtli-sol.

Esta fiesta se hacía en la época del solsticio de invierno, cuando el sol había llegado al punto más meridional en la eclíptica, a mediados de la mitad oscura del año (Seler; 1963; I: 141). El degollar a Cihuacóatl probablemente significaba que la sangre de la diosa vivificaba al sol que a medida que avanzaba la estación fría parecía que se debilitaba cada vez más. El efecto de la decapitación aparentemente surtía efecto y después del solsticio el sol parecía recobrar su vigor y regresaba y subía en el firmamento calentando cada vez más al universo.

En esta misma fiesta de Títitl moría otra deidad femenina, cuyo nombre era Huitzilinquatec. Garibay no pudo identificarla, y de ella se dice sólo su nombre que quiere decir probablemente "comunidad de Huitzilopochtli" (Garibay; 1956; IV: 336-37); lo cual no hace mucho sentido. Paso y Troncoso, casi medio siglo antes, había traducido el nombre de esta deidad como "cabeza cortada de Huitzilpochtli" (Paso y Troncoso; 1899: 271) y la relacionó con Ilamatecuhtli o Cihuacóatl, lo cual es relativamente fácil pues Sahagún dice, al mencionar los diferentes edificios del recinto del Templo Mayor, que la personificación de esta diosa moría en la fiesta que se viene tratando (Sahagún; 1956; I: 239).

Paso y Troncoso tiene razón al señalar que Huitzilinquatec significa "cabeza cortada de colibrí" (Paso y Troncoso; 1899: 271), también podría traducirse el término como "cabeza cortada en Huitzilopochtli" (Ismael Díaz Cadena), lo cual querría decir, como muy probablemente pasaba, que a esta deidad se le cortaba la cabeza en el templo de Huitzilopochtli, edificio al que algunas veces las fuentes mencionan simplemente como "el Huitzilopochtli". La traducción podría ser también "cabeza cortada por Huitzilopochtli" (Ismael Díaz Cadena); y esto hace que inmediatamente se piense en Coyolxauhqui, a quien su hermano decapitó. Hasta aquí, sin embargo, la probabilidad de que Huitzilinquatec sea Cihuacóatl o Coyolxauhqui es la misma, pero hay dos datos que parecen favorecer la identificación de Coyolxauhqui con Huitzilinquatec.

El nombre de Huitzilinquatec incluye el nombre de la deidad azteca sólo recientemente preponderante en el panteón mesoamericano, mientras que Cihuacóatl-Ilamatecuhtli y el sacrificio por decapitación eran muy antiguos. Es probable que se trate aquí, como en otras ocasiones, de la intromisión de un miembro de la familia de dioses mexicanos en las fiestas clave del calendario tradicional, en donde Huitzilinquatec, la hermana de Huitzilopochtli, estuviera tomando el lugar de Cihua-

cóatl-Ilamatecuhtli, también llamada Citlallinicue "la que tiene falda de estrellas", la Vía Láctea y madre de las estrellas.

El segundo dato en favor de la identidad de Huitzilinquatec con Coyolxauhqui es que la personificación de Ilamatecuhtli era degollada en el templo de Huitzilopochtli, mientras que la de Huitzilinquatec era víctima en la misma forma que la anterior, por indicarlo así su nombre, en su propio templo el Huitzilinquatec iteopan (Sahagún, B; 1956; I: 238-239). Así en Títitl morían dos personificaciones con diferente nombre y en diferente templo. Luego es probable que la deidad con el nombre del dios azteca y con su templo denominado de la misma manera que la diosa, sea Coyolxauhqui la hermana de Huitzilopochtli.

Quizá su templo se encuentre representado en la lámina 36 del Códice Borbónico, en donde se muestra la fiesta Títitl. A la derecha, muy cerca de la gran pirámide del templo de Huitzilopochtli, se encuentra un templo de techo pajizo, y frente a él una plataforma baja, sobre la que está de pie una figura con atavíos de Cihuacóatl. Este templo, por su cercanía al de Huitzilopochtli, podría ser el de Huitzilinquatec, ya que Durán dice que el templo de la hermana de Huitzi-

lopochtli estaba contiguo al de su hermano (Durán; 1967; II:177). El que esta diosa estuviera vestida como Cihuacóatl es normal pues el tomar el lugar de otra deidad implicaba adoptar, entre otras cosas, sus atavíos.

A la izquierda de esta misma lámina se encuentra otro templo pajizo muy similar al anterior, y enfrente, también sobre una plataforma, aunque ésta tiene cráneos empotrados, está otra representación un poco más grande y al parecer más importante de Cihuacóatl. Como ella era la diosa patrona tradicional de esta fiesta, se supone que el dibujo más elaborado y grande corresponde a la representación de esta deidad, mientras que el más sencillo y pequeño corresponde al de la recién llegada Huitzilinquatec-Coyolxauhqui.

Paso y Troncoso dice con respecto a estas representaciones, que la grande es la diosa patrona de la fiesta, mientras que la pequeña es la personificación (Paso y Troncoso; 1899: 272-273) que está destinada al sacrificio, pues lleva una banderita en la mano. También es posible que la Cihuacóatl grande fuera el sacerdote ya vestido con la piel de la personificación muerta en su honor, y que la pequeña fuera la personificación de Huitzilinquatec-Coyolxauhqui que habría de morir. De cualquier manera, no cambia el hecho de que cada Cihua-

cóatl tenga su templo.

El templo de Huitzilinquatec-Coyolxauhqui al parecer fue edificado apenas en el período de Moctecuzoma II. Todavía Coyolxauhqui II estaba colocada, tal como se encontró, sobre el mismo Templo Mayor, en una plataforma estucada construída en el primer descanso de la pirámide, lo cual se hizo quizá en recuerdo de la leyenda que contaba cómo la cabeza de Coyolxauhqui, al ser cortada por Huitzilopochtli, quedó sobre la ladera del cerro de Coatepec, que era simbolizado por la Gran Pirámide (Paso y Troncoso; 1899: 273).

Al subir Moctecuzoma II al poder, como era su obligación, agranda una vez más el Templo Mayor, cubre a Coyolxauhqui II y hace fabricar a Coyolxauhqui I, a la que coloca en un templo hecho ex profeso. Esto implicaría por qué los españoles no vieron a Coyolxauhqui II, y porqué el Códice Borbónico, hecho poco después de la llegada de los conquistadores, ya pinta su templo y a la personificación de la diosa frente a él.

Desmembramiento.

Como ya va siendo habitual al tratar de hallar la explicación de los rasgos en Coyolxauhqui II, casi siem-

pre se encuentra una de ellas al recordar el mito del nacimiento de Huitzilopochtli. En este caso, el hecho de que la diosa esté no sólo decapitada, sino con las extremidades superiores e inferiores separadas del tronco, trae a la memoria el hecho de que después de ser decapitada la deidad, su cuerpo siguió rodando colina abajo y en el trayecto se le fueron desprendiendo las extremidades.

Aparentemente el sacrificio por desmembramiento era tan del agrado de Huitzilopochtli-sol-guerrero como la decapitación y la extracción del corazón. En la lámina 2 del libro III del Códice Florentino (1952) se ve la escena en que esta deidad desmembra a uno de los centzonhuitznahua, con su macáhuatl lo cual tecnológicamente no parece probable. La escena es producto de la idea del artista que quizá ya no vió batallas con macana. Es cierto que se podría decapitar con un golpe de macana; pero no cercenar nítidamente cada uno de los miembros, como lo hace una espada. El desmembramiento no se hacía en el combate sino que ya sujeto el individuo, con un cuchillo de obsidiana, se efectuaba la operación. Estos cuchillos eran muy filosos aunque este filo les duraba muy poco.

Huitzilopochtli tenía dibujados miembros sueltos

en su taparrabo , chaleco y manta (Florentine Codex;1955; XII: 50); y en un cuauhxicalli "vaso de las águilas", dedicado para los sacrificios al sol y que se exhibe en el Museo de Santa Cecilia, Estado de México, se ven en la faja del tambor, miembros cercenados.

El desmembramiento en relación con la guerra significaba específicamente derrota. De esta manera se daba muerte a los espías enemigos, frente al dios de los lapidarios que probablemente hacían los cuchillos para la operación y otros fines. Estos trabajadores, cuando menos en un principio deben haber sido, como algunos lapidarios, importación de Xochimilco, ya que allí había excelentes artesanos de piedras y metales.

El nombre calendárico de la deidad de los lapidarios era Macuilcalli que corresponde tanto a Macuilxóchitl como a Mictlantecuhtli (Sahagún; 1956; I: 337). En este caso es probable que se trate del primero, pues en el dibujo del Recinto del Templo Mayor que ilustraron los informantes de Sahagún, abajo y a la derecha del templo de Huitzilopochtli, se ve precisamente a esta deidad (cf. la ilustración de los Primeros Memoriales en Seler; 1960; II: 771).

Otro ejemplo de desmembramiento en relación con la

derrota lo menciona Durán al relatar un incidente del conflicto de los mexicas contra los xochimilcas. Estos, al ver que los pujantes advenedizos planeaban subyugarlos, traman cómo evitarlo. Hacen un banquete y junta para determinar qué debía hacerse y se sirven los manjares de la laguna que habitualmente compraban a las mujeres mexicanas; pero entonces aconteció una cosa prodigiosa, de la que quedaron los xochimilcas atónitos y fue que "estando todos sentados en sus lugares para comer, los manjares que sacaban de las indias mexicanas se les volvían, puestos delante de ellos, pies y manos de hombres, brazos, cabezas, corazones de hombres y asaduras y tripas. Ellos, viendo una cosa tan espantosa y nunca oída ni vista, llamaron a los agoreros y preguntáronles qué podría ser aquello; los agoreros les pronosticaron ser muy mal agüero, pues significaba la destrucción de su ciudad y muerte de muchas gentes" (Durán; 1967; I: 105).

El desmembramiento estaba asociado no sólo a Huitzilopochtli sino también a su hermana. Las mujeres que atendían tanto a este dios como a ella, le hacían su comida y ésta consistía en panes pequeños de muchas figuras de pies, manos y rostros (Durán; 1967; II:177). Esto se entiende si se recuerda que Coyolxauhqui es una cihuatéotl, mujer muerta de parto y convertida en diosa.

Estas diosas, especialmente las llamadas mocihuaquetzqui, literalmente "mujeres valientes como guerreras" eran las que morían con el niño en el vientre, como con un cautivo apresado en batalla, y éstos eran los cuerpos más codiciados por los guerreros y los ladrones.

Las parteras al ver que el producto no era expulsado, muchas veces recurrían al desmembramiento del niño. Introducían su mano con una navaja en el útero y cortaban al niño, que ya no se movía, sacándolo parte por parte. Sin embargo quizá por tradición o porque el hacerse mocihuaquetzqui era tan glorioso y regocijado, los padres no se atrevían a que se efectuara la operación y la mujer moría para convertirse en otra diosa acompañante del sol. (Florentine Codex; 1957; VI: 160 y 161).

La relación cihuateteo - desmembramiento se observa también en dos de las fechas en que bajaban estas diosas a hacer daños. Las personas que nacían en los signos Ce Quiáhuitl, "Uno Lluvia" y Ce Ehécatl, "Uno Viento", especialmente si eran mujeres del pueblo, serían como las cihuateteo, hechiceras y tendrían la facultad de hacer como si desarticularan las extremidades inferiores como se verá en el inciso de "Piernas y pies" y los hombres que nacían en Uno Viento serían ladrones

que arrancarían el brazo izquierdo de una mocihuaquetzqui, como se verá en el inciso de "Brazos y manos".

De acuerdo a lo anterior se puede decir que el desmembramiento de Coyolxauhqui II muestra cómo se destrozó su cuerpo al caer por la ladera del Coatépec, como si fuera de arcilla. Puede indicar también cómo fue vencida por Huitzilopochtli o simplemente muestra el mismo sacrificio que se ofrecía al sol por ser ella también deidad solar y guerrera. Las cihuateteo a pesar de ser mujeres fértiles eran diosas madres pero básicamente no terrestres. Desde que morían ascendían a la casa del sol (Codex Florentine; 1957; VI: 162), viajaban con él por el firmamento desde que pasaba el mediodía y al llegar al agujero en el occidente en donde se sumía, allí lo dejaban con los mictleca o habitantes del inframundo y ellas se iban a hacer travesuras a los humanos en las encrucijadas de los caminos.

Heridas.

Para efectuar el desmembramiento era necesario usar, como ya se vio, una navaja de obsidiana. Sin embargo a pesar de lo filoso de estos instrumentos, la práctica y habilidad de los sacrificadores, que seguramente eran gentes especializadas, la operación debe de

haber tardado. El procedimiento, de acuerdo con la convención que se ve en las representaciones pictóricas sobre todo, pudo haber consistido en cortar primero, rápida y nítidamente las capas superficiales y luego con cortes sucesivos, las capas interiores.

La representación usual de estos cortes como se ve en la Ilustración 12, tomada de la lámina 16 del Códice Borbónico, eran dos líneas nítidamente dibujadas que indican el corte de la epidermis, las cuales se convierten en una banda generalmente pintada de rojo, que indica la sangre, y enseguida otra línea ondulada que trata de mostrar los cortes irregulares de las capas subcutáneas a la que limita una segunda banda o franja que se pinta usualmente de amarillo para indicar la grasa subcutánea. Este es el tipo de corte que se encuentra representado también en las heridas de los muslos de Coyolxauhqui II; en los cortes de los brazos, la cadera, los hombros y el cuello. Quizá por ser menos abundante la grasa en esos lugares, se grabó aquí tan solo una línea nítida para indicar el corte de la piel y otra línea ondulada para indicar el corte de los músculos.

En la representación de las heridas parece que se sigue únicamente el convencionalismo habitual, empleado cuando se necesitaba y no tiene significación especial,

sólo servía para producir la idea de sacrificio.

Sangre.



Ya se vio, en la descripción anatómica de Coyolxauhqui II, que de las heridas del brazo izquierdo y de las dos piernas manan gruesos chorros de sangre. Todos fluyen hacia el lado izquierdo que, como se verá más adelante, es un lado muy importante en las cihuateteo, aunque no se piensa que en este caso la colocación tenga significado especial, sino que probablemente la sangre mana hacia ese lado porque allí se dejó el espacio, y si los chorros no están en todas y cada una de las heridas tal vez se deba a que bastaba con algunos para dar la idea general.

La sangre humana, el chalchíhuatl o líquido precioso, era el alimento preferido de los dioses, y en Coyolxauhqui está representada, como las heridas, de la manera tradicional. El chorro termina en un disco que probablemente tenía dibujado otro más pequeño para significar la piedra verde que indica la gota preciosa; o bien termina en una borla en forma de flor que también significa lo bello y lo valioso, es decir la sangre. Otra representación de este líquido se encuentra en la Ilustración 14 tomada de la lámina 8 del ya varias veces

citado Códice Borgia. Aquí las gotas también son chalhuites y alternan con flores, aunque éstas son diferentes de las borlas que rematan los chorros de la sangre de Coyolxauhqui II.

Torso. femenino.

En este torso planiforme, los senos llenos y pesados y los pliegues en el vientre denotan que se trata de una mujer que ha parido recientemente, y confirman lo que se ha venido sugiriendo a través de este trabajo, o sea, que Coyolxauhqui es una cihuatéotl, aunque más que muerta al dar a luz es una diosa que ha parido a un guerrero importante en la mitología azteca, pues no hay datos que ella haya muerto de parto. Hay que notar que estos senos llenos y pesados son muy diferentes de los senos flácidos de la Madre-Tierra anciana, como es el caso de la Coatlicue de la Sala Mexica, la cual se supone que ha alimentado a toda la humanidad.

El torso desnudo femenino es poco común en la iconografía azteca, mas no así en los códices del grupo Borgia, en donde frecuentemente están así representadas las cihuateteo (Ilustración 4). En las fuentes tardías hay menciones de la desnudez, sobre todo conectada con estas deidades, por lo que se puede suponer que sea un

rasgo peculiar de ellas y quizá a veces necesario para identificarlas. En la Leyenda de los Soles se narra como Chimalma, una de estas deidades, mostró su cuerpo desnudo a Mixcóatl, el dios chichimeca equiparado con la vía láctea.

Mixcóatl fue a conquistar Huitznahua, la región de los centzonhuitznahua. Allí encontró a Chimalma, la hermana mayor, que en el acto, al verlo, puso en el suelo su escudo, tiró sus flechas y el átlatl, y quedó ante él sin enaguas ni camisa, quizá en señal de sometimiento. Mixcóatl le disparó cuatro veces, errando cada vez el tiro. Chimalma huye entonces a esconderse a una caverna de la barranca o atlauhco. Vuelve Mixcóatl a buscarla, y como no la encuentra, maltrata a sus hermanas, quienes van a traer luego a su hermana. Esta vuelve y una vez más se descubre; Mixcóatl de nuevo le tira sin acertar, entonces la toma, aunque era esposa de Huitznáhuac, la embaraza; mas cuando da a luz, precisamente a Quetzalcóatl, muere, convirtiéndose así en una cihuatéotl.

En cuanto al significado de la desnudez, Seler la conecta con la impudicia y el pecado (Seler; 1963; II: 68), quizá muy de acuerdo con la mentalidad de su época. Es cierto por otro lado que a los adúlteros castigados y a los pecadores se les representa en los códices, desnu-

dos; pero en el caso de las cihuatéteo hay que recordar que, aunque ellas propiciaban los adulterios y los amores torpes, en la leyenda recién citada la desnudez probablemente signifique sometimiento, y aún pureza. Esto último se deduce del pasaje que dice que cuando las mujeres ya querían dejar el pecado carnal, iban de noche a una encrucijada, lugar en donde usualmente andaban las diosas princesas, y desnudándose dejaban allí sus ropas para indicar que habían dejado el pecado; aquí claramente la desnudez significa pureza (Códice Telleriano-Remensis; 1964; I: Lámina XXII).

Brazos y manos.

Coyolxauhqui II muestra la parte interna de sus extremidades superiores, aunque éstas casi no se ven, ya que están cubiertas por los atavíos que se examinan un poco más adelante; lo único que destaca poderosamente son las palmas de las manos, que fueron hechas, como ya se dijo, con una gran delicadeza y naturalismo en su modelado. La extremidad derecha cae hacia abajo, en un ademán que junto con la cabeza echada hacia atrás recuerda un paso de baile; mientras que la izquierda está doblada hacia arriba, como para guardar el equilibrio, cuya palma está a la altura del mentón compitiendo con el rostro. El que la mano izquierda esté en una posi-

ción tan privilegiada fue un artificio intencional, tanto para cumplir con la composición, como por ser el brazo izquierdo un elemento muy importante en las cihuateo.

Cuando una mujer moría de parto, había que custodiar su cuerpo, pues los ladrones codiciaban el brazo izquierdo. Si lograban obtenerlo podrían, con él delante, penetrar en las casas ajenas, encantar a los ocupantes, violar a las mujeres y robar las pertenencias; así, el brazo izquierdo tenía, como su dueña, poderes de hechicería. Por otro lado, también los guerreros codiciaban, si no todo el brazo, el sólo dedo de enmedio de la mano izquierda, para llevarlo a la guerra y poder vencer.

También tiene significado especial y no fue fortuito, el presentar la palma de la mano y no el dorso. La palma, macpilli "lo noble de la mano", significa tener dominio absoluto, abundancia, hechicería y el poder para hacerla. Los temacpalitotique eran los que hacían danzar a la gente en la palma de su mano, lo cual recuerda el dominio absoluto de Dios, de quien se decía que jugaba con los hombres, a los que daba vueltas en la palma de la mano como si fuesen canicas (López Austin; 1966: 104ss). Que la palma de la mano significa abundancia,

se sabe porque para indicar la largueza y otorgamiento de dádivas de Huitzilopochtli se dice en uno de sus cantos: "se abrió tu mano" (Garibay; 1958: 31). A fin de que se vendiera su mercancía, los mercaderes ponían la mano (palma) de un mono en medio de ella (Florentine Codex; 1957; V: 190). En cuanto a su poder de hechicería, los ladrones nacidos en el signo Uno Viento, llevando el brazo izquierdo de una mocihuaquetzqui, golpeaban con la palma de la mano de la ahora diosa, dos veces en medio del patio de la casa que iban a robar, y sólo después de haber hecho ésto se creía que caían en sopor sus ocupantes y entonces ya podían los malhechores entrar confiados a robar y hacer otras fechorías (Florentine Codex; 1957; V: 103).

En conclusión, se puede decir que la bella palma izquierda de Coyolxauhqui II tiene esa posición privilegiada en la composición para indicar que en ella reside su habilidad como diosa hechicera, su poder y su dominio.

Piernas y pies.

Igual que las extremidades superiores, las inferiores se encuentran casi todas cubiertas con atavíos. Su posición, junto con la de las extremidades superiores

y la cabeza, recuerdan fuertemente el baile, ya mencionado, que efectuaba el sacerdote revestido con la piel de la persona sacrificada y los atavíos de Ilamatecuhtli o Cihuacóatl en la fiesta de Títitl. Las piernas semiflexionadas, una adelante de otra, sugieren el paso de baile "haciendo continencias, volviendo hacia atrás, como haciendo represa y alzando los pies hacia atrás" (Sahagún; 1956; I: 217). Ahora bien, si Coyolxauhqui está bailando, hay que mencionar que en el México prehispánico el baile era llamado macehualiztli o "mercimiento", es decir oración, y así, la diosa al bailar estaría haciendo oración. Así aparecen muchas deidades en los códices.

Las piernas desprendidas estaban ligadas a las cihuateteo, las mujeres comunes que nacían en el signo "Uno Viento" tenían el poder de encantar quitando o desarticulando los huesos del pie (Florentine Codex; 1957; IV: 101). Eran llamadas mometzcopinque que Serna traduce como "a la que le arrancaron las piernas" (Serna; 1953: 169). También las mujeres comunes que nacían en otro de los signos cuando descendían a la tierra las diosas princesas, en el día "Uno Lluvia", serían hechiceras de las que podían quitarse una pierna (Florentine Codex; 1957; IV: 101).

No se sabe el por qué de esta obsesión de quitar las piernas o los pies, quizá se pensara que al hacerlo real o ficticiamente las hechiceras, en una especie de acto de magia simpática, se podría tullir, paralizar o inmovilizar a un enemigo. Estas ideas las sugiere el hecho de que los guerreros, como se recordará, robaban el dedo de enmedio de la mano izquierda o el pelo de una mujer muerta de parto o cihuatéotl, para ponerlo en su escudo y ser más valientes. Se decía que estos dos objetos daban ánimo y paralizaban los pies de los enemigos (Florentine Codex; 1957; VI: 162).

El hecho de que Coyolxauhqui tenga las extremidades inferiores desprendidas podría significar, que ella es una diosa hechicera con el poder para causar parálisis en el campo de batalla.

Cinturón de serpiente de dos cabezas

La diosa tiene ceñido el talle, como ya se vio en la parte de la descripción, por un cinto hecho de una serpiente de doble cabeza, que lo rodea dos veces. Cinturones en forma de serpiente se ven en algunas de las esculturas femeninas de barro de El Zapotal, Veracruz, que están muy lejos en el tiempo y en el espacio del tema de estudio del presente trabajo. Para la época post-

clásica se conoce este tipo de cinturones o fajas en el tzitzímitl y en el Mictlantecuhtli del Códice Magliabechiano (Láminas 64 y 67). La Coatlicue de Coxcatlán de los senos flácidos, que muestra la palma de sus manos en la Sala Mexica, también tiene un cinturón de serpiente. La gran Coatlicue, en la misma sala, es la escultura que tiene el cinturón más parecido al de Coyolxauhqui II: termina en dos cabezas de serpiente y lleva un cráneo adelante y otro atrás.

Las deidades que deben llevar el cráneo entre sus atavíos necesitan el cinturón para sostenerlo; pero el propio cinturón, además de esta función, posee características que tienen significado. En Coyolxauhqui II la apariencia total del cinturón, con su doble vuelta, su nudo plano, la lazada arriba y dos puntas en forma de cabeza de serpiente colgando al frente, es de un máxtlatl o taparrabo, muy similar al que llevan las figuras de hombres muertos en las láminas 12 y 15 del Códice Borbónico. Esta diosa que lleva taparrabo, el atavío característico de los hombres, no es el único ejemplo en la iconografía mesoamericana. Algunas cihuatéteo lo llevan, porque al haber parido un hijo son como guerreros que han atrapado a un enemigo (cf. Chantico, Ilustración 6).

El que una cihuatéotl lleve taparrabo significa así valentía, por haber parido; pero además Coyolxauhqui II tenía derecho a llevarlo, independientemente de ser o no una cihuatéotl, ya que, como se vio en el mito de Huitzilopochtli, era una capitana guerrera. A continuación se transcribe parte de la leyenda recogida por Torquemada, ya mencionada al hablar de la banda facial, para dar a conocer mejor este concepto de valor de ciertas mujeres que participaban activamente en acciones bélicas, tal como si fueran hombres.

Después de algunos años de haber tenido el Aguila Quilaztli el incidente con los dos capitanes que trataron de matarla, ésta decide enfrentarse a ellos de nuevo; se viste sus atavíos guerreros y pensando amedrentarlos va a su encuentro y les dice: "Ya me conocéis que soy Quilaztli, y debéis pensar que la contienda que conmigo tenéis es semejante a la que pudiérais tener con alguna otra mujercita vil y de poco ánimo; y si es así, y lo pensáis, vivís engañados, porque yo soy esforzada y varonil, y en mis nombres echaréis de ver quién soy y mi grande esfuerzo; porque si vosotros me conocéis por Quilaztli (que es el nombre con que me nombráis), yo tengo otros cuatro nombres con que me conozco; el uno de los cuales es Cohuacíhuatl, que quiere decir Mujer Culebra; el otro Quauhčíhuatl, Mujer Aguila; el otro Yaocíhuatl,

Mujer Guerrera; el cuarto Tzitzimicíhuatl, que quiere decir Mujer Infernal, y según las propiedades que se incluyen en estos cuatro nombres veréis quién soy y el poder que tengo y el mal que puedo hacerlos; y si queréis poner a prueba de las manos esta verdad, aquí salgo al desafío. Los dos esforzados capitanes, no temiendo las arrogantes palabras con que Quilaztli quiso atemorizarlos, respondieron: si tú eres tan valerosa como te has pintado, nosotros no lo somos menos; pero eres mujer, y no es razón que se diga de nosotros que tomamos armas contra mujeres; y sin hablarla más, se apartaron de ella, afrentados de ver que una mujer los desafiaba, y callaron el caso, porque no se supiese entre los del pueblo" (Torquemada; 1975; I:117)

La prenda, a pesar de llevar nudo de taparrabo, no parece sino un cinturón con doble vuelta al talle. Sin embargo, este rasgo parece tener significado; en el Códice Borbónico varios hombres llevan máxtlatl con una vuelta, pero los que lo llevan con doble vuelta son el prisionero en la lámina 3, el adúltero estrangulado en la lámina 12, y en la lámina 15 un penitente que ha sido estrangulado. Lo que tienen en común todos estos individuos, además del taparrabo de doble vuelta al talle, es que han sido muertos o van a ser sacrificados; así que el cinturón de Coyolxauhqui II con doble vuelta

quiere decir que ha sido derrotada y sacrificada.

El ceñirse el talle con una serpiente parece que denota relación con la tierra o con el inframundo. Así la lleva la Coatlicue que muestra las palmas en la Sala Mexica; pero como la Gran Coatlicue, de esta misma sala, y la Coyolxauhqui II llevan un cinto con serpiente de doble cabeza, es posible que éste tenga el mismo significado que los brazaletes y ajorcas que también están formados de serpientes bicéfalas, por esto el significado de esta serpiente se tratará de esclarecer en el inciso correspondiente a los brazaletes y ajorcas.

Cráneo de mono.

Son varios los dioses que llevan un cráneo sostenido del cinto, como Coyolxauhqui II. Entre otros, las dos esculturas de Coatlicue en la Sala Mexica, la Chantico de la lámina XXVIII del Códice Telleriano-Remensis (Ilustración 6), esta misma diosa y Cihuacóatl en la Piedra de Tízoc, la Itzpapálotl de la lámina XXII del Códice Telleriano-Remensis que Seler identifica con la deidad anterior (Seler; 1960; IV: 87), algunos dioses del inframundo (Códice Vaticano-Ríos; 1946; III: Lámina II), el sol aparentemente en el inframundo ya que la escena pasa de noche y el Sol está frente a Mictlantecuh-

tli (Códice Borbónico; 1899; Lámina 10), y Huitzilopochtli (Florentine Codex; 1955; Lámina 61) quien probablemente se había adjudicado el cráneo en los últimos tiempos.

Como otros rasgos y atavíos, también éste es común tanto a las deidades terrestres o del inframundo como a las solares, que quizá eran consideradas asimismo del inframundo ya que pasan la mitad de su tiempo viajando por ese lugar.

La conclusión, en este caso, parecería ser que Coyolxauhqui II, al llevar este atavío, estaba relacionada con todas las deidades anteriores, pero las características físicas de su cráneo hacen que se restrinja la relación. Este rostro, con su marcado prognatismo y su maxilar inferior muy fuerte, parece ser de animal, específicamente de mono (Luis Vargas, comunicación oral). La otra deidad relacionada con un rostro prognato similar es la Cihuacóatl en la fiesta Títitl (Códice Borgia; 1899; Lámina 36), que aparece de pie sobre una plataforma con cráneos incrustados; éstos muestran, al igual que el de Coyolxauhqui II, un maxilar fuerte y prognato y el hueso nasal muy prominente.

La relación entre estas deidades y el mono se aclara-

ra si se está de acuerdo en que este animal es tanto nagual como acompañante de Ehécatl-Quetzalcóatl. Lo primero se deduce de las escenas similares en las láminas 56 del Códice Borgia y 11 del Códice Laud. Mictlantecuhtli está de espaldas a Ehécatl-Quetzalcóatl en el primer documento, y a un mono u ozomatli en el segundo, lo cual indica que las deidades mencionadas son intercambiables. Otro ejemplo sería el Mono del Metro o Ehécatl-ozomatli de la Sala Mexica, que lleva la máscara bucal de Ehécatl-Quetzalcóatl.

La asociación entre Ehécatl-Quetzalcóatl y el ozomatli puede provenir del mito del fin de una de las edades cósmicas, regida por Ehécatl como sol y que termina por vientos y torbellinos, muriendo casi todos los hombres excepto algunos que se convierten en monos (Códice Vaticano-Ríos; 146; III: Lámina VI). En el plano biológico, la relación puede provenir del hecho de que quizá los prehispánicos creyeran a este animal muy activo sexualmente o muy prolífico. Su boca entreabierta y la lengua de fuera parecen indicar receptividad sexual; además los monos que habitan en Mesoamérica son básicamente los araña (Alouatta sp.), que parecen muy sexualizados, pues las hembras tienen órganos genitales externos y los machos el abdomen prominente como si estuvieran preñados. Así, este animal, de gran poder creador real

o imaginario, fue asociado a Ehécatl-Quetzalcóatl, quien crea a los hombres (Historie du Mechique; 1965: 107).

Esta deidad creadora, bajo forma humana o simiesca, se identificaba con el sol, ya que este astro es el responsable de la vida al dar calor y luz al mundo, haciendo posible que plantas, animales y hombres vivan y se reproduzcan. Esta relación mono-sol aparece en un relieve de Chichen-Itzá, en donde la pelota que va de un lado a otro del tlachtli como el sol por el firmamento tiene dibujada una cara de mono, y es bien sabida la connotación solar de este juego. Otro ejemplo de esta relación se encuentra en el rostro del centro de la Piedra del Sol (Barbro Dahlgren, comunicación oral). Con base en esta sugerencia se examinó el monumento desde varios ángulos y el estudio mostró que el rostro es bastante prognato, a pesar de la destrucción que muestra el rostro; además, debido a unas incisiones alrededor de la frente, el rostro afecta la forma de ocho, lo cual lo hace aún más parecido al del simio.

Una vez establecido que en ocasiones hay identidad entre Ehécatl-Quetzalcóatl, Ehécatl-Ozomatli y Ehécatl-Tonatiuh, se aprecia en varios documentos la relación de este complejo de deidades, que son todas aspectos de la deidad creadora, con Cihuacóatl.

Por otra parte, en las láminas número 18 de los Códices Telleriano-Rémensis, Borbónico y Tonalámatl de Aubin, la decimoctava trecena del Tonalpohualli, llamada Ce-Ehécatl, Uno Viento, aparecen juntos Chantico y un sacerdote que representa a Ehécatl-Quetzalcóatl, el cual según Sahagún, presidía esta trecena. El que aparezca Chantico asociada a Ehécatl-Quetzalcóatl no debe extrañar, ya que ella no es sino un aspecto de Cihuacóatl, como se aprecia en la Piedra de Tízoc de la Sala Mexica, en donde bajo los glifos de Xochimilco y Culhuacán aparecen respectivamente Chantico y Cihuacóatl, representadas de manera idéntica excepto por un penacho que se discutirá en las conclusiones.

Esta relación de Cihuacóatl con Ehécatl-Quetzalcóatl o Ehécatl-Tonatiuh parece explicarse por el hecho de que ambas deidades crearon a la humanidad. Según el mito, después de uno de los desastres cósmicos Ehécatl-Quetzalcóatl baja al inframundo por los huesos de hombres pasados y los lleva a Tamoanchan, en donde Cihuacóatl-Quilaztli "fomentadora de las legumbres" (León Portilla; 1958; 135) los muele para crear de nuevo a los hombres (Leyenda de los Soles; 1975; 121).

La relación de Cihuacóatl con Ehécatl-Tonatiuh o Ehécatl-Ozomatli es tan importante que se tratará más de-

tenidamente en el inciso "decapitación" y en las conclusiones; baste por ahora, con los ejemplos citados, constatar que la relación existe y que la Cihuacóatl de la lámina 36 del Códice Borbónico está relacionada con el mono y se halla sobre una plataforma o altar del sol.

En cuanto a Coyolxauhqui II, ésta lleva el cráneo de mono a la espalda, o por ser la hermana de Huitzilopochtli que había tomado el lugar del sol, o por estar relacionada con Cihuacóatl la deidad creadora.

El cráneo, por otra parte, presenta características dignas de notarse. El estar el mono de Coyolxauhqui II y los de Cihuacóatl descarnados quiere decir que el animal bajó al inframundo y que quizá por este contacto perdió la piel. El área del temporal en el cráneo de Coyolxauhqui II está hundida y tiene un diseño muy tenue que parece ser el de un plumón, que ya se vio significa sacrificio y en especial a la víctima. En el occipucio del cráneo y junto al plumón hay tres segmentos de círculo muy similares a los cuexcotechimalli que llevan en la nuca los dioses de la muerte (Seler; 1963; II: 146); el círculo central corresponde al agujero por el que pasa el cinturón. El color del cráneo es blanco en los códices, mientras que los discos podrían ser: el exterior, rojo, y el siguiente, amarillo, como en el cráneo que re-

presenta el signo Ce Miquiztli, Uno Muerte, en el tonalpohualli del Códice Telleriano-Remensis, aunque hay que aclarar que el color de estos discos en el occipucio varía un tanto de códice a códice.

Todos los rasgos que presenta el cráneo están relacionados con la muerte y parecen indicar que este monsol ha sido o va a ser victimado, que tiene estas características porque para crear a los hombres y cada noche descende al reino de la muerte; y aunque parece destinado a morir cada día, al amanecer emerge. La idea parece ser que la diosa carga al sol ayudándolo a emerger volviéndose así su colaboradora.

Brazaletes y ajorcas.

Coyolxauhqui II lleva en sus brazos y pantorrillas lo que se han llamado, brazaletes y ajorcas. Estas tienen forma de serpiente de dos cabezas y hasta ahora son únicas en la escultura azteca. En la lámina 48 del Códice Borgia se encuentra una cihuatéotl denominada Ce Calli, Uno Casa, con serpientes de colores colgando de cada brazo, que podrían considerarse el prototipo de las de Coyolxauhqui II; las tlapapalcóatl, aunque de una cabeza, tienen el mismo diseño y faja ventral, que las de Coyolxauhqui.

Aunque el signo de los brazaletes y ajórcas puede hallarse en la figura de la cihuatéotl en la lámina 48 del Códice Borgia, la inspiración real para estos atavíos pudieron haber sido los atados de cuero que usaban los guerreros en brazos y pantorrillas, para defenderse de los tremendos golpes de la macáhuitl o macana con filos de obsidiana. El signo del cuero se encuentra en el glifo de Cotaxtla de la Piedra de Tízoc. Es un doble nudo horizontal de rizo, con dos puntas que salen de cada lado y su forma recuerda los que tiene Coyolxauhqui. La manera como se lleva este atavío de cuero se encuentra en el guerrero representado en una de las caras de la llamada Piedra de Itzapálotl, que está afuera de la Sala Mexica. La figura lleva el atavío en brazos y pantorrillas; como ésta muestra tanto la parte interna del brazo izquierdo y de la pierna derecha, como la parte externa de la pierna izquierda, se pudo apreciar la manera como se ajusta. El doble nudo y las puntas van en la parte exterior de los miembros, mientras que la parte interna lleva otro nudo también doble; quizá de material más suave, que era el que realmente funcionaba para apretar y sostener el atavío.

Respecto a la posición correcta de estos atavíos, como los muestra este guerrero, con el doble nudo horizontal en la parte externa, hay que notar que el artista

de Coyolxauhqui II, para no afear su obra, que debía presentar las palmas de la mano y el interior de los dos brazos y de la pierna izquierda, decidió, con fines puramente estéticos, presentar en todos los casos la parte más bella del atavío, con su doble nudo y dos puntas terminadas en forma de cabeza de serpiente, en vez de la parte interior, que en este caso quizá fuera simplemente la banda del cuerpo de la serpiente.

La serpiente de dos cabezas es mencionada en varias fuentes: Hernández, en su estudio de las plantas y animales de la Nueva España, dice que la serpiente de dos cabezas es llamada "maquizcōatl", que otros llaman tetzauhcoatl, o sea serpiente rara, porque sólo por milagro se ve; "es del grueso de un meñique y de color plateado, brillante y como transparente. Camina según quiere, en uno u otro sentido; aunque no tiene en realidad más que una sola cabeza, es quizá una especie de la anfisbena de los antiguos". Y añade: "Hay otra culebra del mismo nombre, no sólo con dos maneras de caminar, sino también con dos cabezas, la cual todavía no he podido ver, a menos que sea esta misma que hemos hablado, que encontramos en Itztoluca y cuidamos de pintar" (Hernández; 1959; III: 74).

La serpiente de una cabeza que dibujó el doctor

Hernández no tiene nada de especial, ni dos cabezas y para sus datos probablemente se basó en la obra de Sahagún en donde sus informantes proporcionaron la pauta para la interpretación de las serpientes de Coyolxauhqui. En esta última fuente se dice: "Maquizcōatl /su nombre/ viene de maquiztli, es decir macueztli /brazalete/ y cōatl /serpiente/. Es como decir "serpiente brazalete". Esta serpiente también se llama tetzauhcoatl. Esta serpiente tiene una cabeza en cada lado y también una boca en cada lado. Tiene dientes, tiene ojos, tiene lenguas en cada lado. No es claro si éstos están realmente en sus fauces o en su cola. Y no es larga, es de tamaño regular. Y sus rayas son rojas en su lado izquierdo y amarillas en su lado derecho.

Y puesto que realmente tiene una cabeza en cada lado, puede ir a donde quiere cuando se la ve. Para desplazarse se estira para ir por su camino, sólo corre en ambos lados. Y se llama tetzauhcoatl porque raramente aparece; sólo de vez en vez aparece en algún lugar. Y así se engañaban cuando la consideraban como un augurio; por esta razón era llamada serpiente de augurio. Cuando alguien la veía, hacía un brazalete de ella. Si la serpiente se quedaba quieta en su brazo, era señal de que el que se la puso moriría. Pero se decía que si la serpiente no se quedaba quieta y contenta en su brazo,

el dicho individuo no moriría. Así, llamaban a esta serpiente una serpiente de agüero. No es ponzoñosa... Por lo tanto, a los que causan problemas, que murmuran, se les llama maquizcóatl, porque hablan falsedades, dicen mentiras, como un mal agüero" (Florentine Codex; 1963; XI: 79).

En esta cita hay muchos más datos de interés para el trabajo. En primer lugar, la etimología de la palabra "serpiente brazalete", la acerca bastante a los atavíos tal como aparecen en Coyolxauhqui II. Como ella los lleva bien atados, de acuerdo al texto que se acaba de citar, esto quiere decir que ella murió y esto concuerda con su sacrificio a manos de su hermano.

Estos brazaletes y ajorcas de Coyolxauhqui no sólo significan el agüero de muerte, sino que precisan sumisión y pertenencia a Huitzilopochtli. En la Historia de los mexicanos por sus pinturas, se dice que "al cuarto y más pequeño hijo de Tonacatecuhtli y Tonacacihuatl llamaban Omitecuhtli, y por otro nombre Maquizcóatl, y los mexicanos decían Huitzilopochtli porque fue izquierdo. Al cual tuvieron los de México por dios principal, porque en la tierra de donde vinieron lo tenían por más principal y porque era más dios de la guerra que no los otros dioses" (Historia de los mexicanos por sus pintu-

ras; 1965: 23-24).

En cuanto a la razón por la cual llamaron a Huitzilopochtli Maquizcóatl, es muy posible que haya sido porque ambos eran tetzáhuitl, agüeros, prodigios, gente que rara vez nace o se ve, y porque el dios azteca hablaba y dirigía a su pueblo, como se infiere de la parte del texto que dice en su parte en español que a los "chismeros" se les decía maquizcóatl porque murmuran, dicen mentiras y hablan falsedades, como un mal agüero. Obviamente aquí hubo que leer entre líneas en la cita y considerar que los informantes de Sahagún eran ya cristianos y debían adaptar sus datos y apreciaciones ante el fraile, y así Huitzilopochtli era ya, no el dirigente de su pueblo sino el diablo mentiroso y engañador.

Como parecen quedar restos de pintura roja en la faja ventral de las cuatro representaciones de maquizcóatl que tiene Coyolxauhqui II, éstas son en el cuerpo muy similares a las del Códice Borbónico, con vientre rojo, bandas gemelas blancas y segmentos de varios colores (Códice Borbónico; Láminas 8 y 17); aunque estas últimas no tienen dos cabezas. En este códice sí hay serpientes de dos cabezas con vientre rojo, pero su cuerpo es verde y sin diseño, siendo la única serpiente de doble cabeza con diseño la representada en la lámina 14,

pero ésta tiene el vientre blanco, Esta maquizcóatl está asociada a la muerte de un hombre que es tragado por la serpiente emplumada, Quetzalcóatl. Otra serpiente de doble cabeza, una roja y otra verde, ahorca a un individuo sobre un templo (Lámina 15); así que estas dos representaciones parecen corroborar el hecho de que la doble serpiente de colores significa sacrificio.

En cuanto a la especie zoológica de la maquizcóatl, por un momento se pensó que podría identificarse con aquella en que se inspiraron los antiguos mexicanos, ya que en la ilustración alusiva al texto citado de los informantes de Sahagún, aparece una serpiente de dos cabezas, de color terroso y que parece tener dos o cuatro patitas (Florentine Codex; 1963; XI: Lámina 255), muy similar al elizón ocelado (*Chalcides ocelatus*) de la familia de los escíncidos.

Pero, puesto que la maquizcóatl es una serpiente imaginaria, también pudo haberse inspirado en algún tipo de anfisbema, tres de cuyas especies viven en el oeste de la República Mexicana, de las que dice Hernández; el anfisbema tiene la cola parecida a otra cabeza, puede desplazarse hacia atrás con igual facilidad que hacia adelante, y tiene dos patas muy cortas situadas detrás de la cabeza. También pudo haber servido de inspiración

el escorpión (Heloderma horridum), que, por estar listado de negro y amarillo, los colores de la pintura facial de Huitzilopochtli y Tezcatlipoca, puede haber sido considerado como el animal característico de estas deidades.

Mascarones.

Hay en la Histoire du Mechique una leyenda que relata cómo fueron creados el cielo y la tierra, que en su versión al español dice: "Dos dioses, Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, bajaron del cielo a la diosa Tlaltecuhltli, la cual estaba llena por todas las coyunturas de ojos y de bocas, con las que mordía como bestia salvaje Y antes de que fuese bajada, había ya agua, que no saben quién la creó, sobre la que esta diosa caminaba. Lo que viendo los dioses dijeron el uno al otro: 'Es menester hacer la tierra'. Y esto diciendo se cambiaron ambos en dos grandes sierpes; el uno asió a la diosa de junto a la mano derecha hasta el pie izquierdo, y el otro de la mano izquierda al pie derecho. Y la apretaron tanto que la hicieron partirse por la mitad, y del medio de las espaldas hicieron la tierra y la otra mitad la subieron al cielo de lo cual los otros dioses quedaron muy corridos Esta diosa /la tierra/ lloraba algunas veces por la noche, deseando comer corazones de hombres, y no se quería callar, en tanto que no se le daban, ni quería

dar fruto, si no era regada con sangre de hombres"(1965: 108).

Lo que hay que notar es que la diosa de la tierra, Tlaltecuhltli, que aquí tiene el sexo masculino, ya que la etimología de esta palabra es "señor de la tierra" estaba llena por todas las coyunturas de ojos y de bocas, tal como tiene Coyolxauhqui II, aunque no en todas las coyunturas, sino sólo en las rodillas, codos y talones, quizá para no abigarrar aún más la composición. Otras deidades con este atavío son las representaciones de Coatlicue y de Tlaltecuhltli en la Sala Mexica, el tzitzímitl y el Mictlantecuhltli del Códice Magliabecchiano (Láminas 64 y 67), la Piedra del Sol que los tiene a ambos lados de la cara central, aunque el diseño no es exactamente igual a los anteriores, y algunos pedernales, que lo llevan en uno de sus filos.

Estas deidades con "ojos y bocas" en las coyunturas caen dentro de dos categorías, dioses terrestres y del inframundo, y dioses astrales, Que los dos grupos de deidades lleven este rasgo puede deberse a que el monstruo primordial tenía ya este rasgo; al ser éste dividido en la tierra y el cielo con sus astros, ambas partes retuvieron el atributo.

De acuerdo con la leyenda citada, el que una deidad lleve este atavío puede significar que está sediento de sangre y que con sus bocas erizadas de colmillos quiere morder, cortar la sangre y beber la sangre que lo fortifique. Por esta razón quizá llevan este atributo los navajones en uno de sus filos, para significar que cortan la carne como una mordida para abrir el pecho y derramar la sangre del sacrificado.

En cuanto a estos "ojos y bocas" hay que notar que ambos elementos no están aislados, sino que guardan entre ellos una relación lógica, pues parecen formar la parte anterior de un rostro o mascarón, como en este trabajo se le ha llamado, con un ojo grande arriba de la nariz y una encía de donde salen los colmillos, forma que es muy similar a la del signo quiáhuitl, "lluvia", en algunas pictografías, como por ejemplo en el Códice Nuttall (Ilustración 13).

El que Coyolxauhqui II lleve estos mascarones la delata como tzitzímitl, cuerpos astrales que brillan en la noche (Tezozómoc; 1949: 260), más que con Coatlicue o Tlaltecuhli, ya que ella es una cihuatéotl, diosa más bien astral ya que acompaña al sol y mora en los aires.

Sandalias.

Las sandalias de la diosa ya fueron descritas en detalle, restando ahora sólo el encontrar algún significado al todo o a sus partes; el simple hecho de llevarlas ya indica algo. Los macehualtin, hombres del pueblo o comunes, no podían usarlas, y así el que ella las lleve quiere decir que es noble y además diosa. El tipo especial de sandalia, con triángulos en la parte visible de la talonera, muestra que son las llamadas itzcactli o "sandalias de obsidiana" o "pintadas como puntas de obsidiana" que llevan entre otras deidades, Tezcatlipoca (León Portilla; 1958: 116), Chantico (Ilustración 5), el sol en el inframundo (Códice Borgia; 1963: Lámina 40), etc. De nuevo se trata de deidades conectadas con el fuego y el sol.

En la Sala Mexica hay un portaestandarte que representa a un guerrero, con unas sandalias muy parecidas a las de la diosa; en esta escultura se aprecia muy bien el hecho de que en la guerra estas sandalias con su alta tobillera podían ser muy útiles, al igual que los brazaletes y ajorcas con los cuales casi se tocaban, como protectores de los pies y de la parte inferior de la pierna. Aunque el portaestandarte no tiene talonera como mascarón, en este se aprecian cuatro navajas con su

mascarón en uno de sus filos. También el guerrero en el relieve de la Piedra de Itzapálotl lleva este tipo de sandalias.

Aunque las sandalias de la escultura del portaestandarte y las del guerrero en la Piedra de Itzapálotl son un poco más complicadas que las de la diosa, todas tienen los mismos elementos: suela, amarres, talonera y tobillera, incluyendo la hilera de caracolillos en el tobillo. Estos están representados como si fueran naturales y recuerdan los que se pusieron Coyolxauhqui y sus hermanos antes de ir a batalla (Florentine Codex; 1952; III: 3). Al parecer, estos elementos eran indispensables para ciertos rangos guerreros, y debían llevarse al entrar en batalla; como Coyolxauhqui era una diosa guerrera, una capitana que encabezaba a sus hermanos, tenía derecho a llevarlos.

En cuanto al color de las sandalias, las partes de cuero serían rojas, los caracolillos blancos y lo que representa las puntas de obsidiana negro. En los códices hay variación en este tipo de sandalias, en cuanto al color que varía en la posición del negro y del rojo y aún en ocasiones el pintor sólo hace un zigzag en uno o en otro color. Como parece que quedan restos de pigmento rojo en los triángulos remetidos de las sandalias de

Coyolxauhqui II, éstas deben haber sido similares a las del sol en la lámina 6 del Códice Borbónico.

Pulseras.

Estos atavíos, como los brazaletes, ajorcas y sandalias, deben haber sido primariamente prácticos, para proteger las muñecas y evitar que se dislocaran en el fragor del combate cuerpo a cuerpo o con los impactos al dar golpes con la macana o recibirlos con el escudo. Casi todas las deidades, masculinas y femeninas portan estos atavíos que en general son bastante ricos, pero no se encontró fácilmente un patrón de adscripción; aunque parece que estas insignias se iban enriqueciendo a medida que se subía en la escala militar o en importancia de las deidades.

Las pulseras de Coyolxauhqui II, además de tener los cascabelillos metálicos en la orilla proximal, llevan cuentas que quizá se pensó como de chalchíhuitl y todo se ajustó a las cintas de cuero. Lo que extraña es que la pulsera de la mano derecha, en contra de lo que se esperaba, según lo que se dijo al hablar de la importancia de la mano izquierda de las cihuateteo, aparece más complicada. Sin embargo, puede que en este caso se pensara más que en su carácter de hechicera y topodero-

sa, en su rango de capitana guerrera, que debía tener más fuerte o protegida la muñeca con la que blandía su macáhuítl, en caso de que esto lo hiciera con la mano derecha.

El número de cascabeles y cuentas en cada pulsera, que ya se dio en la descripción, es aproximado, pues en la fotografía que se utilizó para el trabajo no se aprecia el número de elementos que dan vuelta en los lados de las muñecas. En cuanto al color, de nuevo, el del cuero es rojo, los cascabelillos amarillos y los chalchihuites verdes.

CONCLUSIONES A MANERA DE INTERPRETACION.

LISTA DE ATAVIOS Y RASGOS SIGNIFICATIVOS EN EL CUADRO*.

1. Cascabeles en las mejillas.
2. Orejeras.
3. Tupé.
4. Mechones arriba de las orejas.
5. Banda frontal.
6. Penacho.
7. Nariguera.
8. Banda facial.
9. Boca, dientes y lengua.
10. Decapitación.
11. Cabeza echada hacia atrás.
12. Desmembramiento.
13. Torso femenino.
14. Palma de la mano.
15. Taparrabo llevado por mujer.
16. Cinturón de serpiente de dos cabezas.
17. Cráneo de mono.
18. Mascarones.
19. Sandalias.
20. Brazaletes.
21. Ajorcas.

* La lista es necesaria ya que debido a las limitaciones de espacio los atavíos y rasgos significativos o diagnóstico no se numeraron y sus nombres en ocasiones se abreviaron en el cuadro de enfrente.

CUADRO DE ATAVIOS Y RASGOS DIAGNOSTICOS

ATAVIOS	ASTRALES DEL SOL Y DEL FUEGO														TERRESTRES					
	femeninas			masculinas																
	COYOXAUEQUI II	COYOXAUEQUI I	COYOXAUEQUI P.	CHULTEPEO	CHUACOATL	CHAMPICO	TONATIUH	OZOMATI	TZIZIMTL	HUIZILIOPOCHTLI	HUEHUICOYOTL	MAZATL	XIHUECHTLI	TZECATLIPACA	XIHCOATL	COATLICUE	TLATEPECUHTLI	NECHUITEPECUHTLI	XILOHEN	
CASCABELES	E	E	E																	
OREJERAS	E	E	E			C					C	C	C							
TUPE	E	E	E		C															C
MECHONES	E		E	C																
BANDA FR.	E	E																		
PENACHO	E	E			E										E					
NARIGUERA	E	E		C		C														
BANDA F.	E		E																	
BOCA, D, L.	E				C		E	C	C		C	C					C	C		
DECAFIT.	E				F		F									E				
CABEZA A.	E						C	E									E			
DESMEMER.	E			F			F			C										
TORSO F.	E			C																
MANO PAL.	E			F				F								F				
TAPARRAB.	E					C														
CINT. SER.	E															E				
CRANEO M.	E				C?															
MASCARON.	E						E	C								E	E	C		
SANDALIAS	E					C	C							C						
BRAZALETE	E									F										
AJORCAS	E																			
TOTAL	21	6	5	5	4.5	4	6	3	2	2	2	2	1	1	1	4	3	2	1	

EXPLICACION DEL CUADRO DE ATAVIOS Y RASGOS DIAGNOSTICOS.

A fin de resumir los resultados del trabajo y presentar reunidas las conclusiones parciales ofrecidas en cada inciso, se concentraron en un cuadro tanto los atavíos y rasgos diagnósticos, que aparecen en las líneas o renglones del lado izquierdo, como las deidades que se estudiaron identificadas o relacionadas con Coyolxauhqui, que aparecen en la parte de arriba gobernando las columnas. En los cuadretes resultantes de la intersección de líneas y columnas se marca la presencia del atavío o rasgo.

Los títulos de los renglones presentan los atavíos y rasgos diagnósticos de la diosa. Entendemos por atavíos los elementos externos que porta el personaje, y por rasgos las características de representación o posición del cuerpo dotadas de significado. Tanto unos como otros ayudan no sólo a identificar a la deidad sino a calificar su carácter y funciones, así como a conocerla en sí y por sus relaciones con otras deidades.

Los atavíos y rasgos enlistados en el índice no corresponden a los de la primera columna en el cuadro porque los que carecen de significación o la tienen muy general y que figuran en el índice, como "pulseras",

"plumones", "sangre", "heridas", "piernas y pies", fueron eliminados en el cuadro a fin de simplificarlo. Como en el "peinado" se encontraron dos partes con diferente significado, "tupé" y "mechones arriba de las orejas", estos dos rasgos se incluyeron por separado en la lista de elementos diagnósticos; de la misma manera, el inciso "cinturón" se desdobló en "taparrabo" y "cinturón de serpiente de dos cabezas".

Fuera de estas alteraciones y de las debidas a que se concentraron las entradas de las tres esculturas conocidas de Coyolxauhqui para mostrar la frecuencia descendente de sus atavíos, en general se siguió el mismo criterio de ordenación tanto en el índice como en el cuadro; es decir, se quiso presentar los rasgos y atavíos de manera que fueran más fáciles de seguir por el lector: básicamente se comienza por el análisis de la cabeza y dentro de ella primero los del rostro y enseguida los del peinado y penacho. Después se va recorriendo el cuerpo, de arriba hacia abajo. Esto ofrece además la ventaja de que las deidades comparadas cuyas representaciones son escultóricas tienden a agruparse también en los renglones superiores, y aquellas que aparecen en códices ocupan los renglones superiores y medios, mientras que las provenientes de fuentes se concentraron sobre todo en los renglones medios e inferior-

res.

La cantidad de información respecto a cada atavío y rasgo es bastante desigual; de unos hay bastantes ejemplos e información, y de otros los datos son escasos. En el primer caso, se comentaron en el texto y se registraron como entradas en los cuadretes, las representaciones en esculturas, las que son de mayor tamaño o las más claras; en el segundo caso, se trató de subsanar las lagunas empleando cualquier información relativa a rasgos y atavíos tomada de las fuentes pictóricas o documentales. Este último tipo de información se encontró sobre todo en las secciones de las fuentes mexicana y del Altiplano que tratan de los dioses o sus fiestas.

Para diferenciar la procedencia de cada una de las entradas en los cuadretes correspondientes a cada rasgo o atavío, se marcó la presencia de éstos con letras mayúsculas de la siguiente manera: la E significa escultura, e indica los casos en que el atavío o rasgo igual o semejante al que ostenta Coyolxauhqui II se encontró representado en una o más piezas de escultura, sea de bulto redondo o en relieve; la C señala que no existe una representación similar en escultura, pero sí en los códices, esto es, en figuras bidimensionales; por último, con la letra F se marca que no se conocen representacio-

nes plásticas del atavío o rasgo ni esculpidas ni planas, por lo que ha sido necesario valerse de las descripciones en las fuentes escritas.

En el empleo de estas diversas iniciales hay implícita una diferencia de valor que se puede seguir con facilidad, si bien éste no se cuantificó para no introducir un factor matemático que pudiera dar una idea falsa acerca del peso relativo de la evidencia; así pues, y como se verá en los renglones que siguen, la diferencia de valor es real, pero de muy difícil y hasta de imposible cuantificación. En efecto, por ser igual la forma de expresión en otras esculturas y en Coyolxauhqui II, cualquier comparación en la que figuren piezas con tres dimensiones es concluyente e incontrastable; si, para dar un ejemplo, la orejera de la diosa consta de tres elementos unidos entre sí a distintos niveles, por su tridimensionalidad de inmediato puede saberse con certeza si otra escultura comparte un atavío idéntico o si hay entre ellos alguna diferencia, si además se encuentra el atavío en representaciones bidimensionales o en fuentes, en donde la similitud no es tan clara, esto es relativamente irrelevante ante el testimonio de la representación escultórica.

Los dibujos en los códices a su vez tienen un peso

mayor que las simples descripciones, porque son representaciones plásticas, como la escultura, aunque carecen de la profundidad de ésta y por lo tanto la comparación da resultados menos definitivos. Por último, las descripciones con palabras son siempre insuficientes para dar toda la información requerida, por lo cual es claro que tienen menor peso aún. Huelga decir que la letra E no excluye que pueda haber asimismo datos similares en los códices o en las fuentes, pero dada la jerarquía que se ha establecido se consideró que no era necesario marcar también en el cuadro las letras C o F o ambas; lo mismo sucede cuando aparece la letra C, que no excluye la presencia no registrada de una posible F.

Ya que el cuadro no sirve para calibrar el grado de similitud de los atavíos y rasgos, éstos se han clasificado en cuatro grupos, evitando así la subjetividad que indudablemente se infiltraría al tratar de encontrar una identidad perfecta entre ellos. Los rasgos y atavíos comparados en el primer grupo son casi idénticos o muy parecidos a los de Coyolxauhqui II, este grupo comprende: "orejeras", "tupé", "mechones arriba de las orejas", "banda frontal", "nariguera", "cabeza echada hacia atrás", "torso femenino", "mascarones", "sandalias", "cráneo de mono", "cinturón de serpiente", "boca abierta, dientes y lengua", "decapitación" y "desmembramiento".

El segundo grupo incluye atavíos de diferente diseño, tamaño o material que se colocan en la misma línea por tener la misma función y porque se presentan en el mismo lugar: por ejemplo, la "banda facial" en Coyolxauhqui II es más ancha, plana y con diseño, mientras que en la Coyolxauhqui del Museo Peabody aparece sólo un cordón; los "cascabeles sobre las mejillas" de Coyolxauhqui II tienen el círculo superior de piedra verde, y en Coyolxauhqui I el círculo superior es de oro.

El tercer grupo comprende elementos cuya representación concreta difiere bastante en la complicación de la forma. Es el caso del "penacho", que en Coyolxauhqui I es sencillo, se complica en el de la gran Xiuhcōatl y finalmente en la Cihacōatl de la Sala Mexica es más elaborado; con todo, estas representaciones del "penacho" son muy similares al de Coyolxauhqui II, si no en el tratamiento técnico y espacial, sí en los elementos formales: resplandor, colgajo y dos cordones o cintas sobre éste.

El cuarto grupo lo constituye un atavío al que se alude sólo en las fuentes; se trata del "brazalete", que es mencionado en la leyenda de la maquizcōatl.

En la línea del "cráneo de mono" aparece una inte-

rrogación después de la mayúscula correspondiente a la columna de Cihuacóatl; esto indica que el atavío no se encontró exactamente en el mismo lugar en que lo porta Coyolxauhqui II, la región lumbar, sino que varios cráneos con prognatismo facial se encontraron empotrados en el momoztli en donde se halla de pie la diosa en la lámina 36 del Códice Borbónico; sin embargo, no hay duda de que existe una relación entre ésta y el atavío de referencia.

En la parte superior del cuadro se enlistan las deidades que comparten con Coyolxauhqui II atavíos o rasgos mencionados en el texto. Estas equivalen a representaciones de piezas escultóricas principalmente de la Sala Mexica del Museo, o que constan en las fuentes pictóricas o documentales del Altiplano, pues sólo a estas representaciones se restringió la comparación, por las razones que se explican en la Introducción. Los criterios para la selección de las fuentes empleadas fueron básicamente: su fácil accesibilidad y el hecho de juzgarse suficientemente representativas, por lo que se considera que el cuadro constituye una muestra válida en cuanto a los atavíos y rasgos que registra; así que es muy probable que un estudio exhaustivo concluiría en los mismos rasgos mencionados.

Las deidades en los encabezados de las columnas son diecisiete incluyendo a Coyolxauhqui; en esta lista se encuentran algunas de las más importantes deidades del panteón azteca. Aparece la familia principal de este panteón: Huitzilopochtli, su madre Coatlicue y, por supuesto su hermana Coyolxauhqui; entre las de raíces mesoamericanas más antiguas están: Xiuhtecuhtli, el viejo dios del fuego y del sol; Cihuacóatl, la diosa madre; Tlaltecuhli, el señor de la tierra; Mictlantecuhtli, señor de la muerte; Tonatiuh, el sol, etc.

El que Máxatl y Xilonen se consideren generalmente como dioses de la vegetación no debe chocar con el hecho de que en el cuadro figuren entre los dioses astrales, del sol y del fuego, porque en cualquier clasificación que se haga de las deidades mesoamericanas, por sus funciones o su carácter, lo más probable es que si con buenas razones un investigador las agrupa conforme a un criterio, la clasificación hecha por otro investigador proporcione grupos diferentes igualmente justificados, pues algo de lo más distintivo de este panteón es el carácter plurivalente de sus miembros, que tienen atributos complementarios y no pocas veces hasta "contradictorios". En los párrafos que siguen se esboza apenas, como ilustración, en que forma las deidades con el pasar del tiempo podían adquirir funciones, advocaciones y

atavíos nuevos o también perderlos, o fundirse unas en otras o diferenciarse.

Se tiene el caso particular del dios del fuego, que tan prominente lugar ocupa en el ensayo; es una de las deidades más veneradas desde el Preclásico, y a veces se le nombra "nuestro padre, nuestra madre". Por emitir calor y luz, se confundió con el sol, astro luminoso que domina el firmamento y que parece ser el creador del tiempo, de los días, de las estaciones, y por lo tanto de las plantas, los animales y los hombres. Como a veces parece débil o desganado, se creyó que necesitaba periódicamente de la sangre humana de víctimas habidas en la guerra para recobrar el vigor y así fue como se convirtió en deidad guerrera; como pasaba la mitad de su vida recorriendo por las noches el inframundo, allí adquiría otras características. Este mismo proceso se nota en Tezcatlipoca, deidad a veces solar que adquirió preponderancia cuando menos desde tiempos toltecas; como Tezcatlanexía, era el espejo resplandeciente, el dios diurno; como Tezcatlipoca, era el espejo humoso o dios nocturno (León Portilla; 1966: 156). Como dios solar, era también Yáotl el guerrero; como dios nocturno, era el agüero que se aparecía en diferentes formas a los hombres.

Estos desdoblamientos, advocaciones y funciones varias, y hasta denominación masculina y femenina a la vez hacen difícil el otorgar un carácter unívoco a las diversas deidades; lo aconsejable entonces es limitarse a señalar, como en el presente caso, que una deidad tiene un carácter predominante dentro de cierto contexto. Aquí , puesto que los atributos y rasgos de Coyolxauhqui fueron el modelo y punto de partida, éstos colorearon el carácter predominante de las deidades que intervienen en el cuadro con determinadas funciones o aspectos.

Por otro lado, casi todos los rasgos y atavíos son comunes a varias deidades y, al parecer, históricamente siguen un patrón de desarrollo. Si un rasgo o atavío caracterizó alguna vez a determinada deidad o conjunto de deidades, con el tiempo ese rasgo o atavío adquiere valor simbólico propio, y si luego se adjudica a otra deidad, otorga a ésta la característica de la primera deidad a la que el elemento estuvo asociado.

En los párrafos que siguen se discuten los atavíos y rasgos de Coyolxauhqui II, que son de dos clases diferentes: unos son diagnósticos o claves, y otros no lo son.

Se llama aquí diagnósticos a los atavíos o rasgos que con su sola presencia determinan unívocamente el ca-

rácter predominante de la deidad; los no diagnósticos no caracterizan por sí solos a una deidad, pero la presencia conjunta de varios de ellos sí define a un grupo de dioses, o bien, cuando se suman a alguno de los rasgos diagnósticos, refuerzan la identificación, de hecho definen el carácter de la deidad.

Algunos de los rasgos y atavíos ya han sido discutidos en la primera parte del trabajo y además aparecen en el cuadro; otros, en cambio, que se analizarán enseguida, no aparecen en el cuadro ni se discutieron antes, por la simple razón de que la base de comparación fue la escultura de Coyolxauhqui II y en ella tales rasgos o atavíos no se encuentran.

Es interesante notar que los rasgos y atavíos diagnósticos de Coyolxauhqui II que aparecen en el cuadro se concentran en la porción que agrupa a las deidades astrales, del sol y del fuego. Tales atavíos y rasgos son: los "cascabeles sobre las mejillas", las "orejeras" especiales, los "mechones arriba de las orejas", la "banda frontal" distintiva, el "penacho compuesto por tres elementos, la "nariguera" como la "orejera", la "banda facial", el desmembramiento", el "torso femenino" peculiar, el "taparrabo" llevado por personajes femeninos, el "cráneo de mono", las "sandalias" con puntas de proyectil, y

los "brazaletes" y "ajorcas" hechos con serpientes de dos cabezas. En general en el trabajo se usa para designar estos atavíos y rasgos, la forma abreviada, aunque un poco menos que en el cuadro, entre comillas: así, "orejeras" debe entenderse como "orejeras especiales compuestas de una parte circular, otra trapezoidal y otra en triángulo o rectángulo", y así sucesivamente. Casi todos los elementos eran conocidos en Mesoamérica desde tiempo atrás, excepto quizá los "cascabeles", los "brazaletes" y las "ajorcas" especiales, que no se han encontrado en ningún otro monumento o pintura azteca o de época anterior.

Los atavíos y rasgos no diagnósticos que figuran en el cuadro son: "tupé", "boca abierta, dientes y lengua" manifiestos, "decapitación", "cabeza echada hacia atrás", "palma de la mano", "cinturón de serpientes". Como ya se dijo, estos atavíos y rasgos no son suficientes por sí, para caracterizar a una deidad porque aparecen tanto en deidades celestes como terrestres; si, por ejemplo, un ser con el rasgo "boca abierta, dientes y lengua" y el atavío "mascarones" está descarnado, será un tzitzimitl (de carácter celeste), pero si tiene falda de serpientes con crócalos será una deidad terrestre.

La inclusión de las deidades en uno u otro grupo

se hizo siguiendo dos criterios: si de los atavíos o rasgos que pertenecen a una determinada deidad hay uno clave, éste ya es suficiente para decidir cuál debe ser su colocación. Si entre los atavíos y rasgos no hay uno clave, se busca algún otro dato o atavío no citado en el texto que pueda validar la colocación asignada a la deidad.

Al examinarse las deidades que comparten atavíos con Coyolxauhqui II, se encontró que éstas podían agruparse en deidades principalmente terrestres o del inframundo y en deidades principalmente astrales del sol y del fuego. Esta división se hizo evidente desde que se estudiaron los atavíos y rasgos pues resultaba que cada uno de los elementos insistentemente tenía relaciones con los astros, el fuego y el sol, y con la tierra y el inframundo, o con ambos grupos de deidades. Por esto se hizo una primera división del cuadro en dos partes: en la parte izquierda se colocaron las deidades astrales que son quince, y en la derecha las terrestres que son cuatro. Lo cual muestra que los rasgos y atavíos discutidos en el trabajo se refieren básicamente al ámbito celeste y en particular a las deidades del fuego y del sol.

Según este análisis, algunas de las deidades que

a veces se consideran o se han considerado terrestres, como Cihuacóatl, en parte por uno de sus nombres Quilaztli que quiere decir "fomentadora de las legumbres (León Portilla: 1958:135), aparecen en el lado de las deidades más bien astrales, debido a que los rasgos y atavíos de Coyolxauhqui son astrales y por lo tanto dan la tónica al trabajo, lo cual hace que en tal contexto destaquen estas características en la mayoría de las deidades, sin que ésto impida que algunas de las deidades así caracterizadas tengan también características diversas, las cuales sin duda destacarían si el análisis partiera desde otro punto de vista.

Encabeza la lista de las deidades terrestres Coatlicue, madre de Huitzilopochtli, con cuatro elementos (rasgos o atavíos): "decapitación", "mascarones" y "palma de la mano", que no son diagnósticos; a falta de un atributo clave ya discutido, se recurrió a un elemento no utilizado en la descripción. La falda de la diosa está hecha con serpientes de cascabel, reconocibles porque tienen crótalos; estos reptiles están definitivamente asociados a la tierra, como se aprecia en la lámina 71 del Códice Magliabecchiano. Así que Coatlicue puede por esto ser identificada como diosa de la tierra.

Tlaltecuhli, con tres elementos, y Mictlantecuh-

tli, con ojos, tampoco tienen un atavío o rasgo clave, ya que "boca abierta; dientes y lengua" y "mascarones" son compartidos por algunas deidades del grupo astral, lo mismo que la "cabeza echada hacia atrás" de Tlaltecuh-tli; pero en este caso no se tuvo que ir muy lejos para saber dónde colocarlos; su solo nombre fue suficiente, ya que Tlaltecuh-tli significa "señor de la tierra" y Mictlantecuh-tli "señor de los muertos" o del inframundo, lo cual los caracteriza como deidades terrestres. Xilomen, la diosa del maíz tierno, entra sólo con "tupé", que es un rasgo muy general; sin embargo, se la considera deidad terrestre porque el maíz es una planta que la tierra hace germinar (aunque también el sol) y mantiene arraigada.

El grupo de las deidades principalmente astrales, del sol y del fuego, a su vez se dividió en deidades femeninas y deidades masculinas, porque se consideró que los mexicanos al ir adquiriendo poder hacían que sus deidades tomaran poco a poco el lugar de las deidades más antiguas mesoamericanas, y que al hacer la sustitución de una deidad tomaban como prototipo a otra del mismo sexo. El caso más conocido es el de Huitzilopochtli, a quien se adjudicaron los atributos de Xiuh-tecuhtli, Tonatiuh y Tezcatlipoca. El agrupar a las deidades femeninas hacía además posible ver más objeti-

vamente las relaciones de Coyolxauhqui con otras diosas.

Igual que el grupo de las deidades terrestres, los dos grupos de deidades celestes se dispusieron de izquierda a derecha, por orden descendente según el número de atavíos o rasgos que comparten con Coyolxauhqui II. El grupo de las deidades femeninas nuevamente se dividió en dos subgrupos: a la izquierda quedaron las tres representaciones de Coyolxauhqui, y a la derecha las demás deidades femeninas. Esto resulta lógico, ya que Coyolxauhqui II, al ser tomada como punto de comparación, presenta la totalidad de atavíos y rasgos, veintiuno en total y las otras dos esculturas de la misma deidad comparten con la primera un buen número de atavíos y rasgos, aunque sólo se trate de cabezas.

La validación e inclusión en su grupo de cada una de las deidades masculinas astrales, del fuego y del sol, tampoco presentó mucha dificultad. Encabeza la lista Tonatiuh, que entra, al igual que Tlaltecuhтли porque su nombre delata su naturaleza. Tonatiuh es la deidad que figura en el cuadro con más atavíos y rasgos después de Coyolxauhqui; comparte con ella seis: "boca abierta, lengua y dientes", "cabeza echada hacia atrás", "decapitación" y "mascarones", que no son atributos o rasgos claves ya que los tienen también las deidades terrestres,

y con "sándalias" y "desmembramiento", que sí son claves. Se podría aducir que en la llamada Piedra de Itzapálotl, en una de sus caras, hay una escena de "desmembramiento", pero esta deidad, de acuerdo con el Códice Telleriano-Remensis es una tzitzímitl (1946; I: Lámina XXII), y ya se vio que Seler la equipara con Cihua-cóatl.

El mono entra con "cabeza echada hacia atrás", "boca abierta, dientes y lengua" y "palma de la mano", que son rasgos tanto astrales como terrestres; es decir, no son diagnósticos; pero por ser este animal el nagual y acompañante del sol-viento, su inclusión en este grupo parece justificada.

El tzitzímitl citado en el texto se supone que es masculino, porque su torso no presenta rasgos femeninos, aunque también hay tzitzimime femeninos como se acaba de ver, y porque el glosista dice expresamente que es masculino (Códice Magliabecchiano; 1903; Lámina 76). Entra con "boca abierta, dientes y lengua" y "mascarones", atavíos o rasgos que no son claves, pero el hecho de que se creyera que los tzitzimime eran planetas o astros que brillan en la noche valida su inclusión en el grupo.

Cinco deidades, además de las representaciones

de Coyolxauhqui, fueron incluidas en el grupo de deidades astrales debido a que llevan el atributo clave "orejeras", que es el signo original distintivo de Xiuhcúctli. Están por supuesto, esta última deidad y su nahuatl o doble la Xiuhcōatl, que entran sin problema con este único pero importantísimo atavío. Aparecen asimismo Chántico, que se estudiará más adelante, al tratarse las deidades femeninas astrales del fuego y del sol, el venado Mázatl y el viejo coyote Huehuecōyotl los cuales por el solo hecho de llevar este atavío se supone que son deidades del fuego-sol. Los dos últimos dioses entran también con el rasgo "boca abierta, dientes y lengua", que podría caracterizarlos además como deidades creadoras, al igual que el sol, tanto en el sentido estricto de la palabra como en el sentido amplio de presidir la reproducción sexual.

Huitzilopochtli entra con "desmembramiento", atributo diagnóstico astral del sol y del fuego, y con "brazaletes", que también es atavío clave, aunque su carácter astral no se capte a primera vista ya que Huitzilopochtli es la única deidad que figura en el cuadro, además de Coyolxauhqui II, en virtud de este atavío. Si bien este brazalete no aparece en las representaciones plásticas, las fuentes dicen que otro nombre de Huitzilopochtli es Maquizcōatl, nombre asimismo del brazalete

que porta Coyolxauhqui II, lo que establece una íntima conexión entre ambas deidades. No vale casi la pena discutir la inclusión de Huitzilopochtli entre los dioses astrales, pues es comúnmente aceptado que se identifica con el sol, deidad astral incuestionable.

Por último, en el grupo masculino de deidades astrales se encuentra Tezcatlipoca, que entra con un solo atavío, las "sandalias", atributo clave que basta para justificar la inclusión en el grupo de esta deidad. Se sabe además, y ya se comentó, que esta deidad también presenta aspectos solares.

Hay sólo tres deidades, excluyendo a las representaciones de Coyolxauhqui, en la parte femenina del grupo astral del sol y del fuego. Si Coyolxauhqui II tuvo algún modelo o prototipo, éste sólo puede ser una de las tres deidades femeninas que comparten atavíos y rasgos astrales con ella. Encabezan el grupo las cihuateteo, cuyo nombre es genérico. Participan con "mechones arriba de las orejas", "torso femenino", "palma de la mano" y "desmembramiento", que las caracterizan como mujeres diosas muertas de parto. Aseguran su entrada con la "nariguera", atavío que significa fuego-sol.

Este atavío de las cihuateteo, implica dos posibi-

lidades. La primera consiste en que las cihuateteo lo llevan por estar relacionadas con el fuego-sol, ya que lo acompañan por el firmamento. Pero, si, como ya se postuló, los atavíos llegan a adquirir valor propio, ellas podrían además ser o estar tomando el lugar del fuego-sol; sin embargo esto último es poco probable en vista de que las deidades que toman el lugar de otras son del mismo sexo. Descartada esta última posibilidad, surgió otra al momento de estudiar con detenimiento el carácter de estas diosas.

El ámbito de habitación de las cihuateteo es siempre el cielo. Acompañan de día al fuego-sol, pero cuando lo abandonan en el agujero del ceste, por donde éste se oculta, no bajan al inframundo con él, sino que lo dejan en manos de los mictlecas, permaneciendo ellas por los aires en donde habitan, precisamente en el segundo cielo según la Histoire du Mechique (1965: 69). Sólo bajan a la tierra en determinadas noches, al terminar una edad o durante los eclipses. Esto permite pensar que ellas son cuerpos astrales, como los tzitzimime, y que según dice la fuente mencionada eran mujeres descaradas (1965: 69).

La idea parece reforzarse por el hecho de que el personificante de Cihuacóatl o Citlallinicue, "la de la

falda de estrellas", madre de las estrellas (Histoire du Mexique: 1965: 105), salía en procesión en su fiesta Títitl acompañado por sacerdotes vestidos como cihuateteo (Sahagún; 1974: 61), que bien podrían estar representando a las estrellas. La fuente no describe el atavío de estos personajes; pero en otra obra del mismo autor se dice que tenían rostro, brazos y piernas pintados de blanco y orejeras de oro (Sahagún; 1956; I: 50); aunque no se precisa cómo eran estas últimas, probablemente tenían el diseño de las de Coyolxauhqui.

Si las cihuateteo son estrellas, surge una nueva implicación en cuanto al simbolismo de las "orejeras" y "narigueras", las cuales como ya se vio, simbolizan el fuego y el sol. Pero estos mismos atavíos pueden simbolizar, al mismo tiempo que el calor emitido por el fuego y el sol, es también la luz que difunden, puesto que las llevan las cihuateteo, que parecen ser estrellas, las cuales no calientan pero sí brillan en el cielo nocturno.

Las otras dos deidades del grupo astral femeninas son Chantico y Cihuacóatl. La primera entra con pleno derecho por sus "orejeras", "narigueras" y "sandalias", tres atributos claves del complejo fuego-sol-luz, y por el "taparrabo", que la caracteriza como cihuatéotl o estrella. Sin embargo, su nombre significa "en el hogar"

tal vez porque los orfebres xochimilcas, que la veneraban como patrona, quisieron al dárselo, enfatizar el carácter más bien de fuego terrestre que de fuego astral. Esto encuentra una confirmación en el hecho de que, según la leyenda, Tonacatecuhtli castigó a Chantico por no guardar el ayuno convirtiéndola en perro, razón por la cual también se le llamaba también Chiconauí Itzcuintli "Nueve perro" siendo otro de sus nombres Mictlantecuhtli (Códice Telleriano-Remensis; 1964: III: Lámina XXVIII). Es decir, que la deidad suprema mandó a Chantico al inframundo, al lugar bajo tierra de donde emerge el fuego terrestre. Representando Chantico el fuego terrestre o del hogar, así su lugar propio de habitación es la tierra.

Debido a dos de sus atavíos claves "orejeras" y "nariguera", y a que lleva el signo atl-tlachinolli, igual que Coyolxauhquí I, desde principios de siglo Seler advirtió que Chantico mostraba afinidades con esa deidad (Seler; 1963; II: 225).

La tercera deidad del grupo astral femenino es Cihuacóatl, que entra porque tiene "boca abierta, lengua y dientes", "tupé" y "decapitación", que no son elementos diagnósticos y con "cráneo de mono" y "penacho", que sí lo son. El "cráneo de mono" recuerda el papel

tan importante que tuvo la diosa Cihuacóatl, junto con Ehécatl-Quetzalcóatl, como deidad creadora de los hombres. El "penacho", junto con la "nariguera" y las "orejeras", es de los atavíos más significativos, y como éstos últimos, también significa fuego-sol-luz. Cihuacóatl además justifica su pertenencia al grupo por su otro nombre, Citlallinicue, "la de la falda de estrellas"; esta falda no debe imaginarse a la manera occidental, sino como el larguísimo rectángulo de tela o "enredo" que la india se ajusta al cuerpo. Cihuacóatl recibía el nombre de Citlallinicue porque habitaba en "el camino que el cielo hace" (Histoire du Mechique; 1965: 69), es decir, en la vía láctea, con quien de hecho se identificaba esta deidad.

En el Códice Telleriano-Remensis (1964; I: 11), en la fiesta Títitl, se llama a Cihuacóatl, Mixcóatl, "serpiente de nube", otro de los nombres de la vía láctea; aquí el glosista da el nombre con el que generalmente se conoce a su compañero; pero a Cihuacóatl también corresponde pues para los antiguos mexicanos ambos eran ese cuerpo celeste (Histoire du Mechique; 1965: 69). El nombre de Cihuacóatl, "mujer serpiente", quizá tenga también relación con el elemento celeste que representaba.

En el Códice Borbónico, Cihuacóatl aparece como señora de cada decimotercer día, lleva siempre enredo azul que significa el cielo, y en ocasiones sobre éste están pintados círculos blancos que representan a las estrellas (Códice Borbónico; 1899: en los cuadretes de los días en la primera parte o tonalpohualli).

No es necesario validar la inclusión de las diferentes representaciones de Coyolxauhqui en el cuadro ya que lógicamente llevan todos los atavíos por ser esta deidad la base del trabajo. Sólo falta justificar su colocación del lado de las deidades principalmente astrales del sol y del fuego, porque también cabría la posibilidad de colocarlas entre las deidades terrestres. Se concluyó que Coyolxauhqui debería estar en este lugar por participar con "nariguera", "orejeras", "penacho", "desmembramiento", "cráneo de mono" y demás atributos astrales del fuego y del sol.

Si bien a lo largo de la discusión precedente se ha recurrido a los rasgos que aparecen en el cuadro para justificar la inclusión de cada deidad en su respectivo grupo, todavía falta analizar la mayor o menor semejanza entre las deidades, pero ya no consideradas en grupo sino como deidades individuales, lo cual tiene implicaciones importantes que se discuten más adelante. En una

primera aproximación, se contaron simplemente los atributos compartidos, es decir, las veces en que los cuadros tienen una letra, y se anotaron los totales en la base de cada columna. En todos los casos los números resultantes son enteros, excepto en la columna de Cihuacóatl, en donde por tener el cuadro correspondiente a la línea de "cráneo de mono" una interrogación, se le dio como valor la fracción 0.5, por lo que el total de atavíos y rasgos que comparte esta deidad con Coyolxauhqui II se computó como 4.5.

El análisis del cuadro ya terminado muestra que las tres representaciones de Coyolxauhqui ocupan las primeras columnas de la izquierda por llevar casi los mismos atavíos, sobre todo los "cascabeles en las mejillas", que no dejan lugar a dudas en cuanto a que se trata de la misma deidad. Las tres columnas siguientes muestran que hay gran afinidad entre Coyolxauhqui II y cada una de estas deidades. Como el término genérico de cihuateteo incluye al de las otras dos deidades este término nos sirve de ahora en adelante para establecer comparaciones especiales con Coyolxauhqui II.

Las otras dos cihuateteo, es decir, Chantico y Cihuacóatl, comparten con Coyolxauhqui II casi el mismo número de atavíos y rasgos, 4 y 4.5 respectivamente, así

que es difícil, si se juzga sólo por el número, decidir con cuál de las dos deidades estaba Coyolxauhqui II más relacionada, lo que a su vez vendría a definir quién le sirvió de prototipo, o con quién se quería identificar o se había ya identificado Coyolxauhqui. Sin embargo, si se toman en cuenta sólo los atavíos claves, es Chantico quien resulta el modelo más probable de Coyolxauhqui, aunque por un margen muy pequeño.

Chantico y Coyolxauhqui comparten cuatro atavíos diagnósticos que son "orejeras", "narigueras" y "sandalias", relacionadas con el complejo fuego-sol-luz, y "taparrabo", también atavío diagnóstico, que las relaciona con las mujeres valientes o muertas de parto. Cihuacóatl sólo comparte con Coyolxauhqui II dos atributos claves: el "penacho", muy importante, también relacionado con el complejo fuego-sol-luz, y el "cráneo de mono", atavío relacionado con el Ehécatl-Tonatiuh o sol-viento. Los "mascarones", "boca abierta, lengua y dientes" "tupé" no son atributos claves, pero juntos señalan a Cihuacóatl como tzitzímitl y cihuatéotl, tal como hace el "taparrabo" con Chantico.

Es muy posible que en ocasiones Cihuatéotl llevara también la "nariguera" y las "orejeras" que son hasta ahora los atavíos claves para mostrar la afinidad de

Chantico con Coyolxauhqui; creemos poder probar, como se desprende de los párrafos que siguen, que tal sucedía por lo menos con la "nariguera", cuya presencia no se marcó en el cuadro por hallarse sus presentaciones en la Piedra de Tízoc, algo destruida.

El personaje que en esta obra captura a Chantico y a Cihuacóatl, así como a las personificaciones de las deidades patronas de los otros lugares conquistados, es un señor vestido como Tezcatlipoca, con su espejo humeante y el pectoral de mariposa de Xiuhtecuhtli. Todos los rostros de los personajes están mutilados en el monumento; pero un examen cuidadoso de los restos de sus narigueras, cuyos resultados coincidieron con los obtenidos por Seler (1960; II: 804), mostró que tanto Tízoc como Cihuacóatl y Chantico llevan una nariguera de tres elementos, semejante a la que muestra esta última diosa en la lámina 18 del Códice Borbónico.

Es ésta una nariguera azul, muy similar a la de Coyolxauhqui II, excepto porque su tercer elemento en vez de terminar en punta es romo. El llevar Chantico la orejera con su tercer elemento terminado en punta, igual que la nariguera de Coyolxauhqui II sugirió que ambos atavíos tenían el mismo significado de fuego-sol-luz. El llevarla Cihuacóatl también refuerza su parentesco

con Coyolxauhqui II.

De lo anterior se colige que si sólo se toman en cuenta los atavíos que aparecen en el cuadro resulta difícil saber tanto qué relación puede haber entre Chantico y Cihuacóatl, como cuál de las dos sirvió de prototipo para Coyolxauhqui II. El cuadro parece una buena base o guía, como lo muestra el hecho de que permitió organizar a las deidades y mostrar el grado de su afinidad recíproca; pero ahora conviene valerse de otros datos externos que ayuden a explicar las similitudes y diferencias entre Chantico y Cihuacóatl, y por consiguiente a establecer su relación, y enseguida determinar cual de ellas fue el probable prototipo de Coyolxauhqui.

En primer lugar se considera un tocado de plumas, que no fue discutido en el inciso "penacho" por no ser igual al de Coyolxauhqui II; en la Piedra de Tízoc, Chantico y Cihuacóatl están unívocamente representadas, por aparecer bajo el glifo de su respectiva ciudad; ambas representaciones son idénticas en todo: tamaño, posición, proporciones, atavíos, e incluso en el tzotzopaztli o palo para tejer que ambas blanden como arma, excepto por un tocado de plumas que Cihuacóatl lleva y Chantico no.

El tocado es el aztaxelli, que consta de varias hileras de plumas pequeñas y termina en dos plumas grandes, suaves y ahorquilladas, o en forma de golondrina. El que las dos deidades aparezcan idénticas excepto por este detalle señala que ambas son la misma deidad, la variante que presentan se debe a qué eran adoradas en diferente lugar, lo cual sabían sin duda tanto el patrocinador como el artista de un monumento oficial tan importante, y ambos deben de haber sabido igualmente que Cihuacóatl tenía que llevar el aztaxelli porque este atavío era el que determinaba sin lugar a dudas su identidad.

El problema es ahora esclarecer si Chantico era un aspecto de Cihuacóatl o viceversa. Da la impresión de que lo primero es lo correcto porque Cihuacóatl es quien lleva el atavío, el cual es muy importante, como se verá; además, esta representación de la deidad fue hecha no por sus adoradores, sino por gente ajena como eran los mexicanos. El atavío tenía una clara significación astral, que Chantico al parecer había perdido, como lo sugieren la etimología de su nombre y el castigo que le impuso Tonacatecuhtli, que consistió en enviarla al inframundo, convirtiéndola así quizá en el fuego de la tierra que brotaba de las entrañas de la tierra.

Si Chantico es un aspecto de Cihuacóatl, y no al revés, surge la duda si es correcta la afirmación del glosista del Códice Telleriano-Remensis, cuando dice que la deidad regente de la decimoctava trecena del Tonalpohualli era Chantico. En este manuscrito la diosa aparece con aztaxelli. Si el glosista no se equivocó, el compartir el tocado identifica a las dos diosas; si se equivocó en el nombre de la deidad -y es lo que opinamos- entonces las representaciones de "Chantico" en cada decimoctava trecena del Tonalpohualli son en realidad representaciones de Cihuacóatl, lo cual parece más lógico.

Sería muy difícil de explicar por qué Cihuacóatl, la deidad más importante del panteón azteca, no presidía una trecena del Tonalpohualli, y en cambio si lo hacía Chantico, deidad regional. Tal vez la confusión se deba en gran parte a Seler, quien consideró al Códice Telleriano-Remensis como Piedra de Rosetta para descifrar los otros Tonalpohualli conocidos. Seguramente el glosista de este código conocía las descripciones de las deidades y sus respectivos atavíos, pero se equivocaba a veces al adjudicarles su nombre propio debido a la gran similitud entre los atavíos y atributos de algunas de ellas. Así, por ejemplo, al comentar la decimoséptima fiesta del año solar, llama Mixcóatl a Cihuacóatl; sin embargo, debemos

reconocer, que por buenas razones Cihuacóatl es también, como su compañero, la vía láctea. En la decimoctava fiesta del Tonalpohualli el glosista a su vez llama Chantico a Cihuacóatl, porque los atavíos de ambas eran muy parecidos.

Decidir si la que es llamada Chantico en el Códice Telleriano-Remensis es en realidad Cihuacóatl o no, requiere de un estudio especial que no cabe aquí, donde lo que importa es simplemente saber si Chantico era o no una advocación terrestre de Cihuacóatl.

Para resolver esta incógnita es necesario ante todo encontrar el significado del aztaxelli, con el cual se caracteriza a Cihuacóatl. El patrón de la decimo-cuarta fiesta Quecholli, Mixcóatl, lleva este mismo atavío, al igual que todos sus acompañantes en la representación de esta fiesta en el Códice Borbónico (1899: Lámina XXI). Otra deidad importante en esta lámina es la compañera de Mixcóatl, quien no lleva el aztaxelli en la cabeza sino bellamente dibujado en el pecho, sobre su huipil blanco. Como estas dos deidades representan a la vía láctea y también llevan el atavío otras deidades astrales (Seler; 1960; Register: 40+), se supone que el tocado de plumas tiene un significado astral; ésta sería entonces la razón por la que Chantico no lleva el azta-

xelli, ya que ella era más bien la diosa del fuego terrestre o subterráneo y del hogar y no deidad astral.

Una vez establecido que Chantico era una advocación de Cihuacóatl, resta precisar cuál de estas dos deidades fue el prototipo de Coyolxauhqui o la diosa a la que ésta había sustituido. Hay varios datos e indicios que señalan a Cihuacóatl como el modelo de la Coyolxauhqui de los mexica.

Los primeros indicios de la elección de Cihuacóatl como modelo de Coyolxauhqui pueden encontrarse en la noticia que desde los inicios de su aparición en la historia de los mexica, éstos buscaron relaciones de linaje y conexiones con la idealizada cultura tolteca, cuyos principales restos quedaban en Culhuacan, cuya deidad patrona era Cihuacóatl. Asentados en Tizapán, todavía pobres y miserables los mexica habían solicitado y obtenido de la hija del señor de este lugar para hacerla su diosa y compañera de Huitzilopochtli.

No en un acto de barbarie, como podría parecer a simple vista, sino de profunda fe religiosa, los mexica sacrificaron a esta doncella, con cuya piel se vistió un sacerdote, para que, como dice el cronista, ella fuera "la mujer de la discordia, y ésa ha de llamarse mi agüe-

la o madre en el lugar donde hemos de ir a morar"; y la "señora de los mexicanos y mujer de su dios" (Durán; 1967; I: 33). Conviene señalar a este respecto que Huitzilopochtli nunca había tenido y tampoco tuvo más tarde una compañera sexual, aunque Coyolxauhqui llegó a ser su comparte femenina complementaria, en lo cual los mexicanos sólo estaban siguiendo el antiguo patrón tradicional mesoamericano; el carácter de la relación entre Huitzilopochtli y Coyolxauhqui se analizará más adelante.

El señor de Culhuacan, horrorizado por el sacrificio de su querida hija, llamó a sus guerreros y los lanzó en persecución de los mexicanos a quienes los culhuacanos consiguieron echar a las aguas de la laguna.

A pesar de este desastre, los mexicanos no cesaron en su idea de adoptar a Cihuacóatl como deidad tribal; así vemos que ésta aparece en las fuentes mexicas como su diosa principal (Sahagún; 1956; I: 46 y Durán: 1967; II: 171). En las fuentes pictóricas Cihuacóatl es la única deidad femenina que lleva el xihuitzc̄lli, la corona o mitra señorial, atributo exclusivo de Xiuhtecuh-tli y de Mictlantecuhtli, lo cual la señala nuevamente como diosa principal (Códice Telleriano-Remensis; 1946; I: Lámina XI). De Chantico, por el contrario, nunca se

dice que fuera diosa principal, ni aparece jamás representada con ese atavío.

Otra evidencia en favor de la preeminencia de Cihuacóatl es que aunque ambas diosas, Chantico y Cihuacóatl, por ser cihuateteo eran grandes hechiceras, Cihuacóatl era la hechicera mayor Tetzauhcióhuatl "mujer prodigiosa" quien a gritos anunciaba la guerra; fue precisamente Cihuacóatl quien llorando anunció la ruina de Tenochtitlan (Florentine Codex; 1954; VIII; Lámina 59).

Ambas diosas tenían su respectivo templo: el de Chantico se llamaba Tetlanman y el de Cihuacóatl era el Tlillan, "lugar de la negrura". En este último sitio era donde se reunían los astrólogos, incluyendo el señor o tlatoani, para estudiar los astros. Los mexicanos, al igual que otros pueblos de la antigüedad, estudiaban el cielo nocturno porque creían que conociendo el curso de los astros podrían adivinar el porvenir. Si la diosa del Tlillan, lugar donde se reunían los astrólogos, era Cihuacóatl, ella probablemente era su patrona; nadie mejor que Cihuacóatl-Citlallinicue o la vía láctea, para dirigir los estudios de los astrólogos, que mal podrían tener como patrona a Chantico, la diosa del fuego terrestre.

De lo anterior se deduce en definitiva que Cihuacóatl y no Chantico fue el modelo inspirador de Coyolxauhqui. Pero, además, sabemos que, según la costumbre mexicana, Coyolxauhqui empezó primero a identificarse y luego a suplantar a Cihuacóatl. A la llegada de los españoles Cihuacóatl y Coyolxauhqui tenían cada una su respectivo templo. Otro de los nombres de Coyolxauhqui era Huitzilinquatec; con este último nombre se le honraba en el mes de Títitl, al igual que a Cihuacóatl, esto indica que Coyolxauhqui estaba invadiendo los terrenos de Cihuacóatl, tal como Huitzilopochtli se adjudicaba atributos de Tezcatlipoca, con quien compartía la dedicación del mes de Tóxcatl.

La evolución descrita concuerda muy bien con el carácter de los aztecas, que nunca fueron tímidos. Si Huitzilopochtli había de ser el sol, y su madre Coatlicue la tierra, Coyolxauhqui, su hermana, sería la diosa principal o sea la vía láctea.

La evidencia inequívoca de que para los mexica Cihuacóatl era Coyolxauhqui se halla en una aseveración explícita de Durán quien dice que Cihuacóatl era la hermana de Huitzilopochtli (Durán; 1967; I: 171), confundiendo a las dos diosas, quizá como el glosista del Códice Telleriano-Remensis confundió a su vez a Cihuacóatl

con Chantico, quizá por la similitud de los atavíos de estas deidades. Hay que señalar, además, que en el título del capítulo citado, Durán dice que Cihuacóatl era la diosa de los xochimilcas, de nuevo confundiendo por la similitud de los atavíos de Chantico y Cihuacóatl; pero como en el cuerpo de este capítulo se menciona el templo de Tlillan, no hay duda de que se trata de Cihuacóatl y no de Chantico.

Las ceremonias y sacrificios relacionados con el fuego que tenían lugar en esta fiesta de Cihuacóatl no deben causar confusión, ya que Chantico y Cihuacóatl eran básicamente la misma deidad, ya que estaban estrechamente ligadas al fuego. Chantico era el fuego terrestre, y Cihuacóatl era el fuego o luz astral nocturna, ambas con gran afinidad, como lo muestra el cuadro y se explica en seguida, con el sol.

Queda por tratar solamente la relación de Coyolxauhqui II con las deidades masculinas astrales, del sol y del fuego. Esta prácticamente se reduce a la relación de la diosa con el fuego-sol, ya que todas las demás deidades del grupo son sólo aspectos del sol; incluso el tzitzímitl, que generalmente se piensa en un planeta o estrella, puede ser el fuego-sol. En la Piedra del Sol, el rostro del centro presenta el rasgo

"boca abierta, lengua y dientes", y a los lados lleva unas garras comparables con el rasgo de Coyolxauhqui II que he llamado "mascarones".

El hecho de que el fuego-sol comparta el mayor número de elementos con Coyolxauhqui II (más que ninguna otra deidad en el cuadro), indica que hay una fuerte relación entre ambos, la cual exige una más amplia explicación. Un primer nivel de explicación podría hallarse en el mito del nacimiento de Huitzilopochtli; Coyolxauhqui es la diosa víctima por su hermano, y su efigie colocada al pie del templo de Huitzilopochtli constituye un homenaje. Sin embargo, hay que remontarse más allá del último período prehispánico y discutir la relación existente entre las dos deidades preaztecas cuyo lugar se había usurpado o estaban usurpando Huitzilopochtli y Coyolxauhqui, es decir Xiuhtecuhtli-Tonatiuh y Cihuacóatl-Citlallinicue.

En el Códice Borbónico se muestra la relación entre estas dos últimas deidades, pues aparecen representadas una frente a la otra en dos láminas contiguas que son como un reflejo recíproco (23 izquierda y 37). Se representan ahí las fiestas de los meses de Títitl e Izcalli, el último y el primer mes del año respectivamente. En ambas láminas aparece Xiuhtecuhtli, al que

se identifica fácilmente porque lleva su xiuhtótotl o pájaro de turquesa en la frente, el pectoral de mariposa, su divisa y el bastón de xiuhcóatl. Frente a él se encuentra de mayor tamaño, Cihuacóatl, también con sus características: su tzotzopaztli o palo de tejer, su escudo de plumas de águila, etc. Abajo de esta diosa está una vasija de la que sale una tira larga de papel con una franja longitudinal de ángulos negros dibujados, y arriba, también en papel, dos formas con aspecto de mariposas. Hay dos diferencias entre las láminas: arriba de la del mes Títitl está un cuadro con la fecha Ce Tochtli, Uno Conejo, mientras que en la lámina de Izcalli el cuadro tiene la fecha Yei Técpatl, Tres Pedernal.

La pregunta que surge al comparar estas láminas que representan el último y el primer mes del año es: por qué son casi iguales, por qué aparecen en ellas los mismos personajes y objetos, lo cual no pasa con otras representaciones de fiestas. La respuesta parece encontrarse en el suceso astral que ocurría entre uno y otro mes, y en la significación que a este suceso atribuían los antiguos mexicanos.

Seler, en sus comentarios al Códice Borgia (1963; I: 141), dice que la fiesta de Títitl celebrada el últi-

mo día del año, como se ve en el Códice Borbónico, y por consiguiente víspera del primer mes Izcalli, se celebraba en el solsticio de invierno. No se sabe si la fiesta se celebraba exactamente el día del solsticio, pero indudablemente se celebraba, si no en tal día, sí en una fecha muy cercana, ya que la Histoire du Mechique dice que las dieciocho fiestas del año solar se regían por los eventos astrales. Dice el autor de esta obra: /Los indios/ "contaban el año de equinoccio por marzo, cuando el sol hacía derecha la sombra, y luego, como se sentía que el sol subía, contaban el primer día y de veinte en veinte días, que hacían sus meses, contaban el año Y de día que era el equinoccio, contaban los días para sus fiestas y así la fiesta del pan /Panquetzaliztli/, que era cuando nació Huitzilopochtli, y la de la pluma /Quecholli/, que era cuando el sol estaba en su declinación, y así las otras fiestas" (Histoire du Mechique; 1965: 69).

El día del solsticio era importante porque era la culminación de eventos que empezaban, según la cita anterior, en Quecholli, el decimocuarto mes del año, al que seguía Panquetzaliztli, el decimoquinto, y aquí también puede apreciarse la relación que se viene tratando, pues el primero estaba dedicado a la vía láctea, y el segundo a Huitzilopochtli-sol. Según la cita de la Histoi-

re du Mechique, la celebración de Quecholli se hacía cuando el sol estaba en su declinación, la cual se acentuaba a medida que se acercaba el solsticio; en esa época del año el sol se inclina cada vez más hacia el sur y cada día se levanta menos sobre el horizonte, brilla y calienta menos, las noches son más largas, en suma todo sugiere que el sol desfallece, y resulta lógico suponer que alguna vez el sol podría continuar cayendo y no recobrar la fuerza para volver a levantarse.

Durante esta misma época del año, exactamente del punto por el que se oculta el sol arranca hacia arriba la vía láctea, brillante y hermosa, ya que en invierno el cielo está muy despejado. Así que quizá por esta continuidad que establecían en el firmamento durante el día el sol y la vía láctea durante la noche, los antiguos mexicanos relacionaron y plasmaron en su ideología y en sus representaciones a las respectivas divinidades; les interesaba subrayar una especie de colaboración entre el sol y la vía láctea, colaboración o continuidad que a su vez significaba la continuidad del universo, por ser estos dos cuerpos tan notables y los que con más regularidad ocupan cíclicamente sus posiciones en el firmamento.

Por otro lado, la contemplación del desfalleci-

miento del sol y el temor de que el astro no volviera a calentar el mundo, impulsaron a los mesoamericanos a buscar la manera de que el sol obtuviera nueva fortaleza. Llegaron a creer que el sol desfallecía por falta de alimento adecuado, el líquido precioso, la sangre humana, y así decidieron ofrecer la sangre de hombres capturados en la guerra. Cuando después del solsticio, el sol empezaba de nuevo a ascender en el firmamento y a brillar con fuerza renovada, los indígenas mesoamericanos entendían que sus penitencias y sacrificios estaban surtiendo el efecto deseado.

La representación de la fiesta de Panquetzaliztli en el Códice Borbónico muestra gráficamente la relación entre Cihuacóatl-vía láctea y Huitzilopochtli-sol. Adentro de la casa negra de Cihuacóatl, el Tlillan, está un fogón con un gran fuego que alimentan cuatro deidades. Durán corrobora el dato de que en el Tlillan estaba el teotlicuilli o fogón divino; en ese mismo templo se ofrecían sacrificios a Cihuacóatl durante el mes de Hueitecuílhuitl. (Durán; 1967; II: 173).

En las fuentes escritas también se advierte la relación entre el fuego-sol y la vía láctea. La mejor descripción de las fiestas dedicadas a estas deidades se encuentra en Sahagún. La fiesta del solsticio, Títitl,

constaba de dos partes principales: en la primera parte, al caer la tarde, el personificante de Cihuacóatl o Citlallinicue encabezaba una procesión, seguida por sacerdotes vestidos como cihuateteo (Sahagún; 1974; 61); lo notable es que esta procesión se escenificaba no en el templo de Cihuacóatl, sino en el de Huitzilopochtli. En este mismo templo era enseguida sacrificada la personificante de Citlallinicue. En lo alto del templo le extraían el corazón y la decapitaban; tomaba su cabeza un sacerdote vestido como la diosa, siempre seguido por los sacerdotes que representaban a las cihuateteo, las cuales bailaban arriba, dándole varias vueltas al templo; luego bajaban todos y se iban a las casas de los barrios a guardar los ornamentos.

En la segunda parte de la fiesta, una vez que se habían marchado los participantes en la procesión, del templo en lo alto de la pirámide salía un sacerdote ataviado como mancebo, portando una manta de red, como la de los guerreros. Descendía lentamente por las escalinatas de la pirámide, llevando en la mano una penca de maguey con una banderilla encima, e iba hasta un cuauhxicalli o piedra de sacrificios dedicada al sol que estaba abajo. Allí sobre esta piedra habían construido previamente una casita de teas a la que llamaban "la troje de Ilamatecuhtli" "la señora anciana", otro de

los nombres de Citlallinicue. El sacerdote ataviado como mancebo ponía la penca de maguey en la troje, le prendía fuego y enseguida, junto con otros sacerdotes, subía al templo lo más rápido que podía. En lo alto estaba una flor; el sacerdote que llegaba primero arriba la tomaba y descendía a toda prisa para arrojarla en el cuauhxicalli, en donde estaba la troje ardiendo; hecho esto se iban todos, y con ello terminaba este día de celebración.

En la descripción de esta fiesta, la íntima relación entre Huitzilopochtli y Citlallinicue-vía láctea se manifiesta tanto en que el sacrificio de la diosa se hacía en el templo de Huitzilopochtli como en que la fiesta constaba de dos partes complementarias, la primera de las cuales estaba dedicada a la madre de las estrellas y a sus hijas, mientras que la segunda tenía al mancebo Huitzilopochtli como primer actor.

Resulta tentador, aunque no deja de ser arriesgado, explicar las ceremonias de esta festividad en función de los eventos astrales que rodean el solsticio de invierno; los que por la importancia que tenían supongo, aún con el peligro de introducir ocasionalmente especulaciones no comprobables, creo que vale la pena intentarlo. La procesión de Citlallinicue seguida de sus hijas las

estrellas podría interpretarse tal vez como el extenderse del enredo o enagua de la diosa por el firmamento. Es significativo el hecho de que esta procesión se efectuaba precisamente al atardecer, cuando el sol se ocultaba y aparecía en el cielo la faja nebulosa y constelada extendida.

En la segunda parte de la fiesta, el mancebo guerrero era al parecer Huitzilopochtli-sol que descendía desde lo alto paulatinamente, como el sol al irse acercando al punto del solsticio, hasta que, llegando a la troje, casa ardiente o fuego de Citlallinicue, que se encontraba abajo de la pirámide significativamente asentada sobre una Piedra del Sol, y al entrar en contacto con este fuego, el mancebo-sol parecía cobrar nueva fuerza y ascendía raudo, seguido por sacerdotes que probablemente representaban a los guerreros acompañantes del sol en la primera mitad del día.

El glosista del Códice Borbónico dice que la figura que aparece con ropaje de Xiuhtecuhtli es Motecuzoma vestido con los ornamentos del dios mayor, y que la figura ataviada como Cihuacóatl es el papa mayor o personaje segundo del imperio. Este dato muestra que el principio dual de los opuestos complementarios no sólo regía el destino del universo, sino también los asuntos del Es-

tado, como un ideal de perfección indispensable para el éxito de cualquier misión. Esta idea de colaboración entre el sol y la vía láctea también se encuentra simbolizada en la vasija con objetos de papel que aparece en la misma lámina del códice bajo la figura de Cihuacóatl. Las dos formas superiores son al parecer mariposas conectadas con el fuego; aún no tratándose de estos animales es seguro que se trata de símbolos relacionados con el fuego, puesto que acompañan asimismo a otra deidad del fuego, Otontecuhtli (Sahagún; 1974; Lámina 10), y aparecen también arriba de la representación del Xócotl en su fiesta correspondiente en la lámina 28d del Códice Borbónico. La tira se extiende saliendo de la vasija, abajo de las formas del fuego, con la hilera de pequeños ángulos no es sino el enredo o enagua de las cihuapipiltin, una de las cuales es Cihuacóatl, como se aprecia en el dibujo de los Primeros Memoriales reproducido por León Portilla (1958: 146).

En conclusión, se puede decir que si bien no se sabe con exactitud hasta qué punto Coyolxauhqui había tomado el lugar de Cihuacóatl-Citlallinícue, la vía láctea, esta última deidad debe considerarse definitivamente como el prototipo o modelo en que se inspiraron los mexicas para caracterizar a su diosa Coyolxauhqui, y que las fuertes asociaciones de ésta con Huitzilopochtli-sol se

deben tanto al mito del nacimiento de Huitzilopochtli como a la relación preexistente entre Ehécatl-Tonatiuh y Cihuacóatl-Citlallinicue, en su aspecto primordial de deidades creadoras del universo y de la humanidad.

RESUMEN SOBRE EL SIGNIFICADO DE LOS RASGOS Y ATAVIOS
DIAGNOSTICOS DE COYOLXAUHQUI II.

El estudio partió del postulado de que era posible "leer" los atavíos y rasgos significativos que se observan en el relieve de Coyolxauhqui II, ya que los monumentos aztecas en general con sus numerosas formas simbólicas constituían para los antiguos mexicanos exposiciones sintéticas de teología, historia o una oración. Se trató, pues, de "leer" el relieve de Coyolxauhqui, mas no en el sentido estricto de lectura de un lenguaje gramatical, en donde se espera una estructura sintáctica y la aplicación de reglas gramaticales, sino en sentido amplio, es decir, tratando de entender cada uno de los signos de la manera más apegada posible a como lo entendían los creadores de este monumento.

La comprensión de los símbolos de Coyolxauhqui II, tal como la poseían sus creadores, es empero imposible, ya que han pasado varios siglos desde que esa cultura fue aniquilada por lo que el presente ensayo es sólo un intento de aproximación a la comprensión de la obra. El trabajo fue posible gracias a la abundancia de fuentes disponibles sobre la cultura azteca; se logró, creemos, entender y explicar con mayor o menor exactitud, si no todos, al menos la mayoría de los rasgos y atavíos sig-

nificativos que se aprecian en el relieve de Coyolxauhqui II. Se espera que el presente ensayo pueda servir de guía a estudios más profundos que acerquen todavía más al observador moderno al conocimiento del sentido, significado, relaciones, conceptos y vivencias que el monumento despertaba en sus creadores, quienes pudieron disfrutarlo en su colocación original y en el momento especial y solemne en que se le veneraba.

Coyolxauhqui II, por ser una obra estéticamente tan perfecta, suscitaba en sus observadores sentimientos de belleza, admiración, devoción, valentía, etc., de acuerdo con los postulados políticos, sociales y religiosos del Estado mexicana; pero al mismo tiempo el observador antiguo efectuaba una "lectura" de los símbolos. Esta lectura, como sucede también hoy en día con las obras de creación moderna, se hacía a varios niveles, de acuerdo con el grado de preparación del observador, en los tiempos prehispánicos, esta preparación estaba íntimamente ligada al estrato social al que pertenecía el observador.

Un primer nivel de "lectura" sería el que podía efectuar el observador común, es decir, el macehual, azteca, educado en el telpochcalli, en caso de que éste alguna vez pudiera acercarse hasta donde yacía la escul-

tura que se encontraba plana contra el piso estucado. Esta lectura estaría probablemente muy apegada en sus detalles a la leyenda; es asimismo la que quizá explicaría el mexica orgulloso de pertenecer al imperio más poderoso de Anáhuac, a su familia o a parientes venidos de fuera de la ciudad.

El segundo nivel de "lectura" era el que efectuaban los sacerdotes y dirigentes; si tal vez esta "lectura" no se transmitía íntegra a los sacerdotes y estudiantes del calmecac, sí se discutía en las reuniones y cónclaves de los sabios. Este es el nivel que nunca podrá conocer suficientemente alguien de fuera de la cultura mexica. Sin embargo, como algunas de estas ideas quedaron registradas en piedras y pinturas, son éstas las evidencias que se aprovecharon en el trabajo, y cuyas conclusiones ahora se resumen. La heterogeneidad de la información determina que las "lecturas" aquí reunidas no coincidan plenamente con ninguno de los dos niveles señalados: a veces las interpretaciones serán tan superficiales como el primer nivel o más aún, mientras que en otras ocasiones se acercarán más al segundo nivel, y hasta puede suponerse que alguna vez alcancen mayor profundidad, por la visión privilegiada que proporciona la perspectiva histórica, de la cual no son conscientes por lo general los participantes de una cultura

viva.

La BOCA ABIERTA, LENGUA Y DIENTES caracterizan a Coyolxauhqui II como un tzitzímitl, cuerpo astral que brilla en la noche, y los MASCARONES en las coyunturas indican que la diosa se apresta a morder la carne del sacrificado y derramar la sangre con que se alimentará, ya que está sedienta de seres humanos.

El TORSO FEMENINO desnudo presenta dos rasgos significativos: senos llenos y pliegues ventrales, los cuales señalan que la diosa es una cihuatéotl o mujer muerta de parto. También corresponden a este carácter los MECHONES CORTADOS ARRIBA DE LAS OREJAS, los cuales muestran que ella, como los guerreros jóvenes, ha capturado a su primer enemigo, es decir, al niño atrapado en su vientre. Es muy probable, además, que Coyolxauhqui fuera una mocihuaquetzqui o guerrera valiente; a este carácter de "mujer esforzada y varonil" se refiere el cinturón anudado al frente como TAPARRABO, la prenda masculina que cuando era llevada por una mujer simbolizaba la valentía, y que en este caso correspondía a quien se había constituido en capitana de sus hermanos, los innumerables sureños.

La PALMA DE LA MANO izquierda en alto significa el

poder de diosa principal que rige el destino de los hombres, y además denota su carácter de gran hechicera.

El rostro de Coyolxauhqui en el relieve es tan bello como lo pregona la leyenda. Su TUPE indica que era una princesa noble. El CASCABEL EN LA MEJILLA parece que significa guerra; si el cascabel propiamente dicho era de oro, el metal del sol-fuego y el disco de piedra verde significa el agua, los dos elementos unidos son otra forma de representar el atl-tlachinolli, "el agua y lo quemado", símbolo de la guerra.

La BANDA FACIAL que une los dos cascabeles indica probablemente que Coyolxauhqui es una chichimeca, título que Cihuacóatl-Citlallinicue confirmó a los mexicas. Por haber vivido cerca de Tula, se podía decir que ella y sus hermanos eran de esa filiación étnica o legendaria, tan apreciada y codiciada por los mexicas.

La NARIGUERA y las OREJERAS, probablemente de oro, definen a Coyolxauhqui como diosa del fuego-sol-luz, de la categoría de Xiuh tecuhtli. Estos atavíos la emparentan también con Chantico, que no es sino un aspecto o advocación de Cihuacóatl; Chantico era Cihuacóatl adorada en Xochimilco. Puesto que Cihuacóatl-Citlallinicue es la vía láctea, Coyolxauhqui se convierte en otra per-

sonificación divina de este fenómeno celeste; así, todos sus atavíos relacionados con el fuego vienen a subrayar el hecho de que ella es un gran ente astral que resplandece en la noche.

Otro atributo importante de Coyolxauhqui es el PENACHO de plumas de águila que de nuevo la relaciona con la diosa madre Cihuacóatl, la compañera y colaboradora del fuego-sol.

Las SANDALIAS con puntas de obsidiana indican también el complejo fuego-sol-luz, y los cascabelillos de las mismas son emblemas guerreros.

El CRANEO DE MONO atado a la cintura indica una vez más la relación con el sol; sus BRAZALETES y AJORCAS no sólo indican relación con su hermano Huitzilopochtli-sol, sino definitivamente sujeción a él.

Otros rasgos y atavíos presentan a Coyolxauhqui como víctima del sacrificio. Los PLUMONES sobre el pelo y la BANDA FRONTAL en forma de serpiente son símbolos de la víctima y del sacrificio, respectivamente. El DESMEMBRAMIENTO muestra un modo de sacrificio congruente con la naturaleza astral de Coyolxauhqui-vía láctea y subraya sus relaciones con el fuego-sol. Este tipo de

sacrificio obviamente causa HERIDAS muy peculiares, de las que mana el líquido precioso, o sea la SANGRE con que se nutre la de la falda de estrellas para poder recorrer su inmenso camino por el cielo.

Sus BRAZOS y MANOS, PIERNAS y PIES, junto con la CABEZA ECHADA HACIA ATRAS, sugieren que la diosa baila u ora para que el ritmo cósmico continúe ininterrumpido; su postura podría significar, además, el surgimiento de la diosa en cuanto se hunde el sol por el agujero mítico del oeste, cuando la vía láctea se extiende en el firmamento rodeada de todas sus hijas o estrellas que forman su saya preciosa.

De seguro un sacerdote azteca desdeñaría totalmente esta interpretación, o tal vez se limitaría a sonreír benevolente ante los intentos simplistas, incompletos o hasta equivocados. Los argumentos por desgracia no son siempre tan sólidos y completos como se hubiera deseado encontrarlos, y además nuestra mentalidad es diferente. Entre las múltiples incertidumbres, una cosa es cierta: la escultura de la diosa, con su belleza, con la perfecta estructuración y jerarquización de sus símbolos, rodeando junto con otras representaciones de dioses y otros signos religiosos el templo de Huitzilopochtli, cumplió, aunque sólo por el breve tiempo que estuvo a la

vista de unos cuantos privilegiados, su misión política, social y religiosa de infundir sentimientos de exaltación en el pueblo azteca y servir como símbolo del poderío, que se llegó a creer inacabable de los mexicas.

REFERENCIAS A ATAVIOS Y RASGOS DIAGNOSTICOS(EN EL TEXTO)

1. CASCABELES EN LAS MEJILLAS

Coyolxauhqui II (Esquina calles de Guatemala y Argentina, México, D.F.)

Coyolxauhqui I (Sala Mexica, Museo Nacional de Antropología, México, D.F.)

Coyolxauhqui Peabody (Peabody Museum, Cambridge, Massachusetts)

2. OREJERAS

Coyolxauhqui II

Coyolxauhqui I

Coyolxauhqui Peabody

Chantico (Códice Telleriano-Remensis; 1964; I: Lámina 28).

Huehucóyotl (Códice Borgia; 1963; Lámina 10)

Xiuhtecuhtli (Códice Borgia; 1963; Lámina 61)

Mázatl (Códice Borgia; 1963; Lámina 22)

3. TUPE

Coyolxauhqui II

Coyolxauhqui I

Coyolxauhqui Peabody

Cihuacóatl (Códice Telleriano-Remensis; 1964; I: Lámina 11)

Xilonen (Primeros Memoriales en León Portilla; 1958; 132).

4. MECHONES ARRIBA DE LAS OREJAS

Coyolxauhqui II.

Coyolxauhqui Peabody.

Cihuateteo (Códice Borgia; 1963; Lámina 48).

5. BANDA FRONTAL

Coyolxauhqui II.

Coyolxauhqui I.

6. PENACHO

Coyolxauhqui II.

Coyolxauhqui I.

Cihuacóatl (Códice Magliabecchiano; 1903: Lámina 45)

Xiuhcóatl (Sala Mexica, Museo Nacional de Antropología).

7. NARIGUERA

Coyolxauhqui II.

Coyolxauhqui I.

Cihuatéotl (Códice Borgia; 1963: Lámina 46).

Chantico (Códice Tonalámatl de Aubin; 1900-1901).

8. BANDA FACIAL

Coyolxauhqui II.

Coyolxauhqui Peabody.

9. BOCA, DIENTES Y LENGUA

Coyolxauhqui II.

Cihuacóatl (Códice Magliabecchiano; 1903: Lámina 45)

Piedra del Sol (Sala Mexica, Museo Nacional de Antropología).

Ozomatli (Códice Magliabecchiano, 1903: Lámina 12).

Tzitzímitl (Códice Magliabecchiano; 1903: Lámina 76)

Huehucóyotl (Códice Borgia; 1963; Lámina 22).

Mázatl (Códice Borgia; 1963; Lámina 22).

Tlaltecuhli (Sala Mexica, Museo Nacional de Antropología).

Mictlantecuhli (Códice Magliabecchiano; 1903: Lá-

10. DECAPITACION

Coyolxauhqui II.

Cihuacóatl (Sahagún; 1956; I: 217).

Tonatiuh (Durán; 1967; II: 158).

Coatlícue (Sala Mexica, Museo Nacional de Antropología).

11. CABEZA ECHADA HACIA ATRAS

Coyolxauhqui II.

Tonatiuh (Códice Borgia; 1963: Lámina 23).

Ozomatli (Westheim; 1969: Lámina 189).

Tlaltecuhтли (Sala Mexica, Museo Nacional de Antropología).

12. DESMEMBRAMIENTO

Coyolxauhqui II.

Cihuateteo (Florentine Codex; 1957; IV: 43).

Tonatiuh (Cuauhxicalli, Museo de Santa Cecilia, Estado de México).

Huitzilopochtli (Florentine Codex; 1955; XII: 50).

13. TORSO FEMENINO

Coyolxauhqui II.

Cihuateteo (Códice Borgia; 1963: Lámina 46).

14. PALMA DE LA MANO

Coyolxauhqui II.

Cihuateteo (Florentine Codex; 1957; IV: 102).

Ozomatli (Florentine Codex; 1957: V: 190).

Coatlícue (Sala Mexica, Museo Nacional de Antropología).

15. TAPARRABO LLEVADO POR MUJER
Coyolxauhqui II.
Chantico (Códice Telleriano-Remensis; 1964; I: Lámina 28).

16. CINTURON DE SERPIENTES DE DOS CABEZAS
Coyolxauhqui II.
Coatlícue (Sala Mexica, Museo Nacional de Antropología).

17. CRANEO DE MONO
Coyolxauhqui II.
Cihuacóatl (Códice Borbónico; 1899: Lámina 36).

18. MASCARONES
Coyolxauhqui II.
Tonatiuh (Piedra del Sol, Sala Mexica, Museo Nacional de Antropología).
Tzitzímitl (Códice Magliabecchiano; 1903: Lámina 76)
Coatlícue (Sala Mexica, Museo Nacional de Antropología).
Tlaltecuhitli (Sala Mexica, Museo Nacional de Antropología).
Mictlantecuhitli (Códice Magliabecchiano; 1903: Lámina 67).

19. SANDALIAS

Coyolxauhqui II.

Chantico (Códice Telleriano-Remensis; 1964; I: Lámina 28).

Tonatiuh (Códice Borbónico; 1899: Lámina 10).

Tezcatlipoca (Códice Borbónico; 1899; Lámina 10).

20. BRAZALETES

Coyolxauhqui II.

Huitzilopochtli (Historia de los mexicanos por sus pinturas; 1965; 23-24).

21. AJORCAS

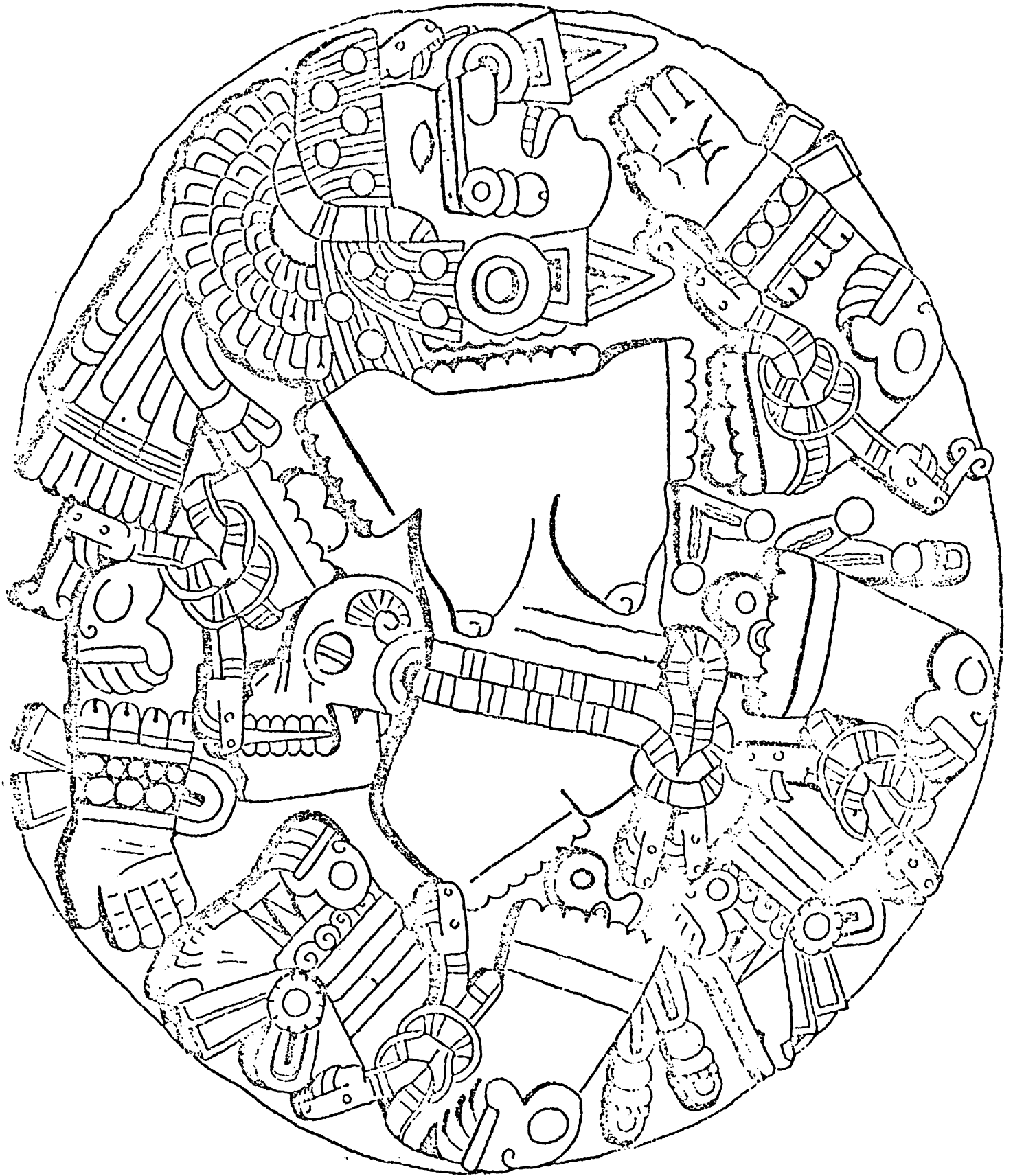
Coyolxauhqui II.

LISTA DE ILUSTRACIONES.

1. Coyolxauhqui II (Esquina Argentina y Guatemala, México, D.F.).
2. Coyolxauhqui I (Sala Mexica, Museo Nacional de Antropología).
3. Coyolxauhqui Peabody (Peabody Museum, Cambridge, Massachusetts).
4. Cihuatéotl (Lámina 46 del Códice Borgia).
5. Chantico (Lámina 18 del Tonalámatl de Aubin).
6. Chantico (Lámina 28 del Códice Telleriano-Remensis).
7. Xiuh tecuhtli (Lámina 61 del Códice Borgia).
8. Penacho de Xiuhcōatl (Sala Mexica).
9. Serpiente tlapapalcōatl (Lámina 17 del Códice Borbónico).
10. Cihuatéotl (Lámina 48 del Códice Borgia).
11. Mono (Lámina 12 del Códice Magliabecchiano).
12. Ofrenda con pata de animal (Lámina 16 del Códice Borbónico).
13. Signo del día quiáhuitl, "lluvia" (Lámina 98 del Códice Nuttall).
14. Sangre con puñal y mascarón (Lámina 8 del Códice Borgia).

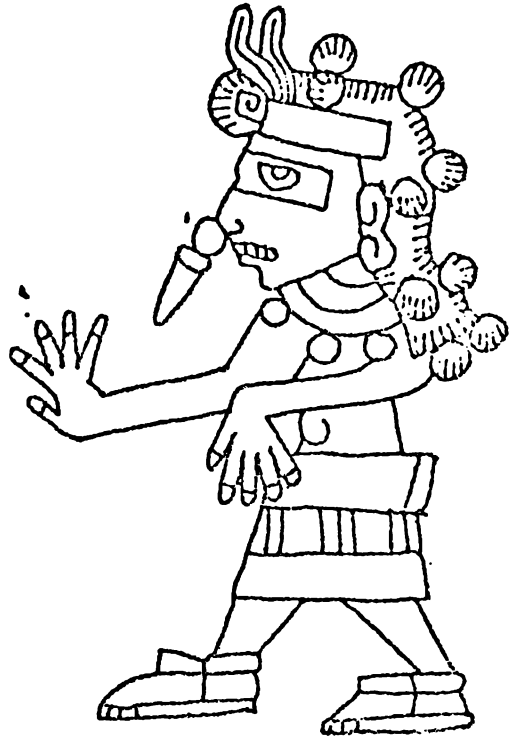
Ilustraciones de Arturo del Río Galnares.

Ilustración 3 del Licenciado Fernando Palacios Arvea.

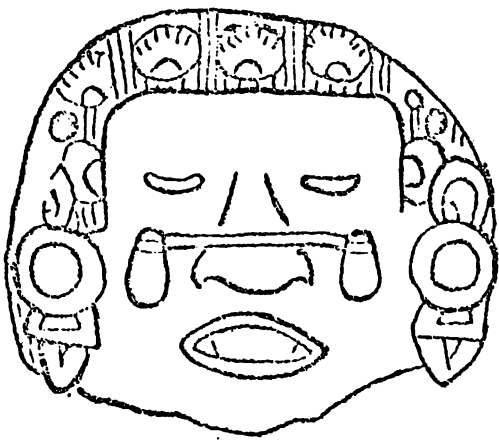




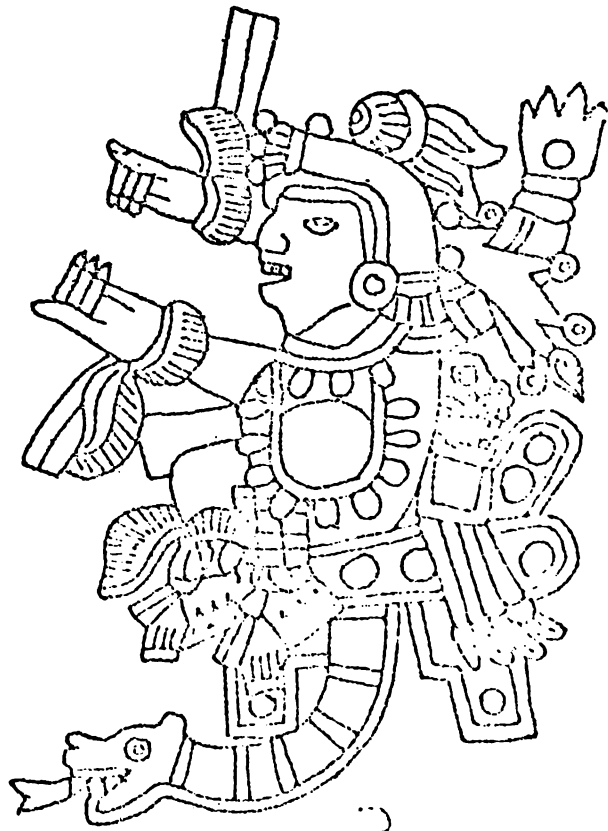
2



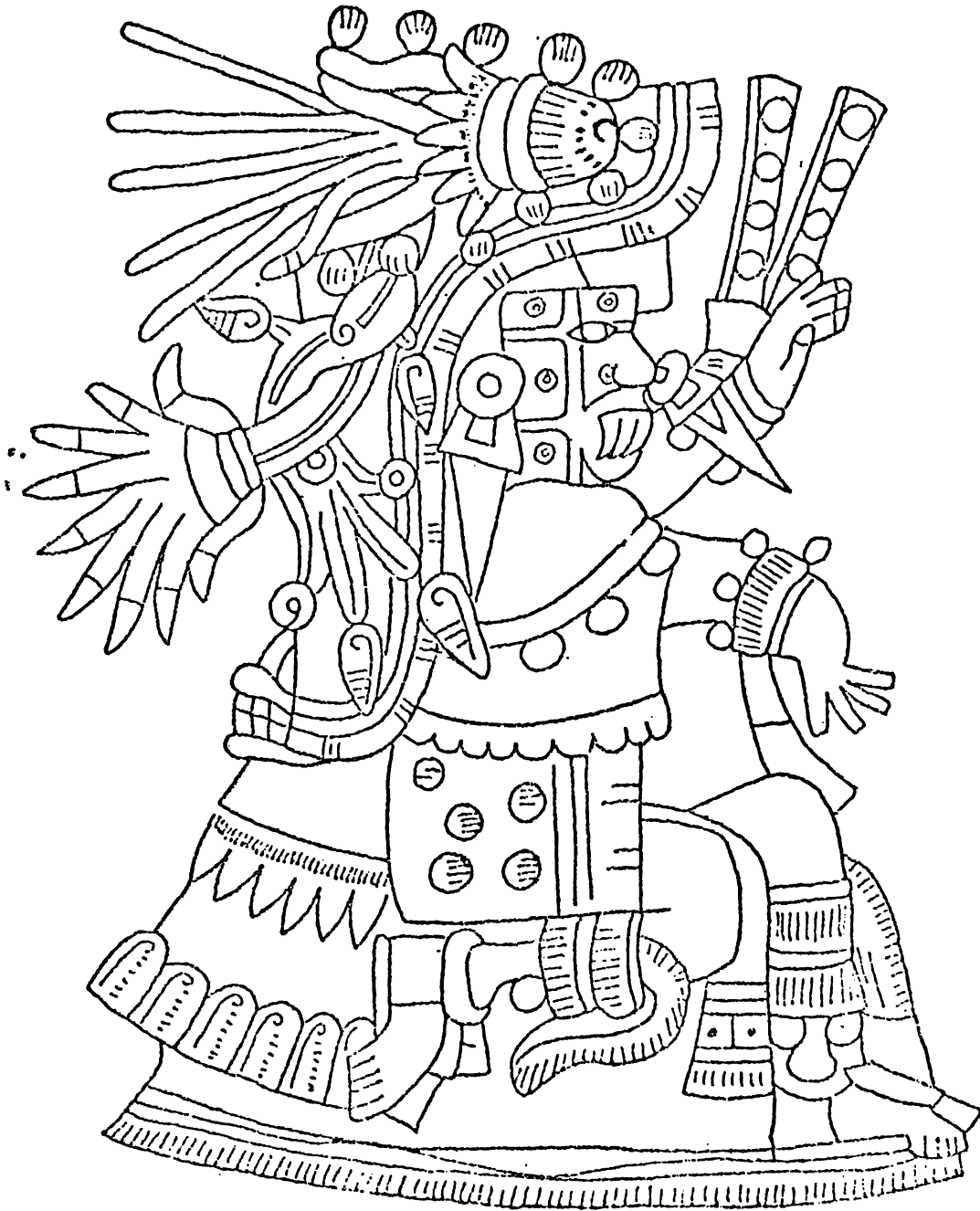
4

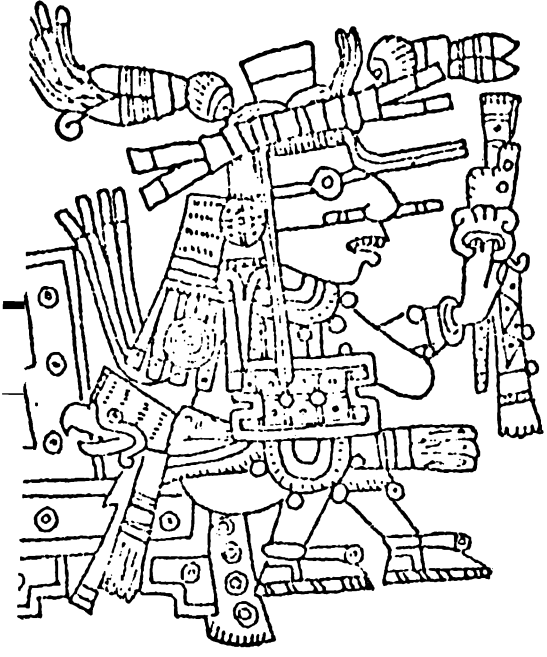


5

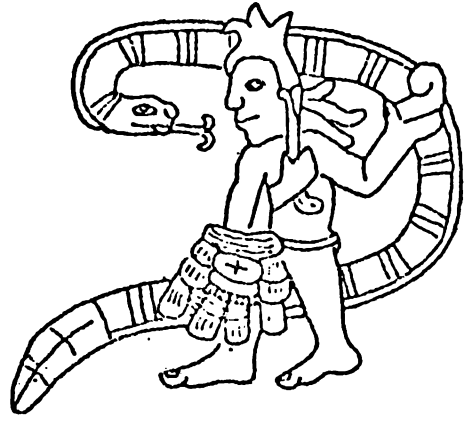


3

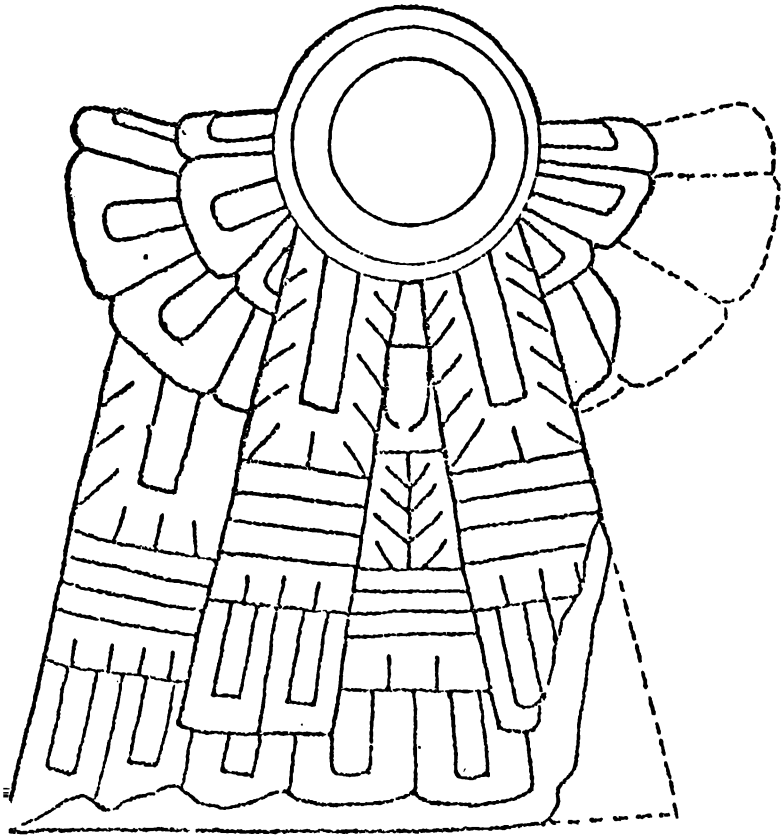




7



9



9



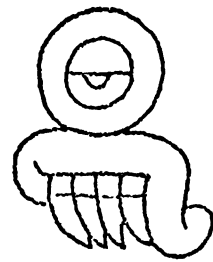
17



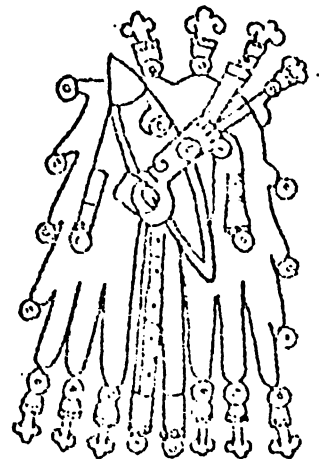
11



12



13



14

APENDICE.

MITO DEL NACIMIENTO DE HUITZILOPOCHTLI.

(Códice Florentino, Lib. III,
cap. I. Traducción del doctor
Miguel León-Portilla.)

Mucho honraban los mexicas a Huitzilopochtli,
sabían ellos que su origen, su principio
fue de esta manera:

En Coatepec, por el rumbo de Tula;
había estado viviendo,
allí habitaba una mujer
de nombre Coatlicue.
Era madre de los 400 Surianos
y de una hermana de éstos
de nombre Coyolxauhqui.
Y esta Coatlicue allí hacía penitencia,
barría, tenía a su cargo el barrer,
así hacía penitencia,
en Coatepec, la Montaña de la Serpiente.
Y una vez,
cuando barría Coatlicue,
sobre ella bajó un plumaje,

como una bola de plumas finas.

En seguida lo recogió Coatlicue,

lo colocó en su seno.

Cuando terminó de barrer,

buscó la pluma, que había colocado en su seno,

pero nada vio allí.

En ese momento Coatlicue quedó encinta.

Al ver los 400 Surianos que su madre estaba encinta,

mucho se enojaron, dijeron:

- "¿Quién le ha hecho esto?

¿quién la dejó encinta?

Nos afrenta, nos deshonra."

Y su hermana Coyolxauhqui

les dijo:

- "Hermanos, ella nos ha deshonrado,

hemos de matar a nuestra madre,

la perversa que se encuentra ya encinta.

¿Quién le hizo lo que lleva en el seno?"

Cuando supo esto Coatlicue,

mucho se espantó,

mucho se entristeció.

Pero su hijo Huitzilopochtli, que estaba en su seno,

le confortaba, le decía:

- "No temas,
yo sé lo que tengo que hacer."
Habiendo oído Coatlicue
las palabras de su hijo,
mucho se consoló,
se calmó su corazón,
se sintió tranquila.

Y entre tanto, los 400 surianos
se juntaron para tomar acuerdo,
y determinaron a una
dar muerte a su madre,
porque ella los había infamado.
Estaban muy enojados,
estaban muy irritados,
como si su corazón se les fuera a salir.
Coyolxauhqui mucho los incitaba,
avivaba la ira de sus hermanos,
para que mataran a su madre.
Y los 400 Surianos
se aprestaron
se ataviaron para la guerra.

Y estos 400 Surianos
eran como capitanes,
torcían y enredaban sus cabellos,

como guerreros arreglaban su cabellera.

Pero uno llamado Cuahuitlicac

era falso en sus palabras.

Lo que decían los 400 Surianos,

en seguida iba a decírselo

iba a comunicárselo a Huitzilopochtli.

Y Huitzilopochtli le respondía:

-"Ten cuidado, está vigilante,

tío mío, bien sé lo que tengo que hacer."

Y cuando finalmente estuvieron de acuerdo,

estuvieron resueltos los 400 Surianos

a matar, a acabar con su madre,

luego se pusieron en movimiento,

los guiaba Coyolxauhqui.

Iban bien robustecidos, ataviados,

guarnecidos para la guerra,

se distribuyeron entre sí sus vestidos de papel,

su anecúyotl, sus brazaletes,

sus colgajos de papel pintado,

se ataron campanillas en sus pañorrillas,

las campanillas llamadas ayohualii.

Sus flechas tenían puntas barbadas.

Luego se pusieron en movimiento,

iban en orden, en fila,

en ordenado escuadrón,
los guiaba Cōyolxauhqui.

Pero Cuahuitlícac subió en seguida a la montaña,
para hablar desde allí a Huitzilopochtli,
le dijo:

- "Ya vienen".

Huitzilopochtli le respondió:

- "Mira bien por dónde vienen."

Dijo entonces Cuahuitlícac:

- "Vienen ya por Tzompantitlan."

Y una vez más le dijo Huitzilopochtli:

- "¿Por dónde vienen ya?"

Cuahuitlícac le respondió:

- "Vienen ya por Coaxalpan."

Y de nuevo Huitzilopochtli preguntó a Cuahuitlícac:

- "Mira bien por dónde vienen."

En seguida le contestó Cuahuitlícac:

- "Vienen ya por la cuesta de la montaña."

Y todavía una vez más le dijo Huitzilopochtli:

- "Mira bien por dónde vienen."

Entonces le dijo Cuahuitlícac:

- "Ya están en la cumbre, ya llegan,
los viene guiando Cōyolxauhqui."

En ese momento nació Huitzilopochtli,

se vistió sus atavíos,
su escudo de plumas de águila,
sus dardos, su lanza-dardos azul,
el llamado lanza dardos de turquesa.
Se pintó su rostro
con franjas diagonales,
con el color llamado "pintura de niño".
Sobre su cabeza colocó plumas finas,
se puso sus orejeras.
Y uno de sus pies, el izquierdo era enjuto,
llevaba una sandalia cubierta de plumas,
y sus dos piernas y sus dos brazos
los llevaba pintados de azul.

Y el llamado Tochancalqui
puso fuego a la serpiente hecha de teas llamada Xiuhcōatl,
que obedecía a Huitzilopochtli.
Luego con ella hirió a Coyolxauhqui,
le cortó la cabeza,
la cual vino a quedar abandonada
en la ladera de Coatépetl,
montaña de la serpiente.
El cuerpo de Coyolxauhqui
fue rodando hacia abajo,
cayó hecho pedazos,
por diversas partes cayeron sus manos,

sus piernas, su cuerpo.

Entonces Huitzilopochtli se irguió,
persiguió a los 400 Surianos,
los fue acosando, los hizo dispersarse
desde la cumbre del Coatépetl, la montaña de la culebra.
Y cuando los había seguido
hasta el pie de la montaña,
los persiguió, los acosó cual conejos,
en torno de la montaña.

Cuatro veces los hizo dar vueltas.

En vano trataban de hacer algo en contra de él,
en vano se revolvían contra él
al son de los cascabeles
y hacían golpear sus escudos.

Nada pudieron hacer,
nada pudieron lograr,
con nada pudieron defenderse.

Huitzilopochtli los acosó, los ahuyentó,
los destrozó, los aniquiló, los anonadó.
Y ni entonces los dejó,
continuaba persiguiéndolos.

Pero, ellos mucho le rogaban, le decían:

- "¡Basta ya!"

Pero Huitzilopochtli no se contentó con esto,
con fuerza se ensañaba contra ellos,

los perseguía.

Sólo unos cuantos pudieron escapar de su presencia,
pudieron librarse de sus manos.

Se dirigieron hacia el sur,
porque se dirigieron hacia el sur
se llaman 400 Surianos,
los pocos que escaparon
de las manos de Huitzilopochtli.

Y cuando Huitzilopochtli les hubo dado muerte,
cuando hubo dado salida a su ira,
les quitó sus atavíos, sus adornos, su anecúvotl,
se los puso, se los apropió
los incorporó a su destino,
hizo de ellos sus propias insignias.

Y este Huitzilopochtli, según se decía,
era un portento,
porque con sólo una pluma fina,
que cayó en el vientre de su madre, Coatlicue,
fue concebido.

Nadie apareció jamás como su padre.

A él lo veneraban los mexicas,
le hacían sacrificios,
lo honraban y servían.

Y Huitzilopochtli recompensaba
a quien así obraba.

Y su culto fue tomado de allí,
de Coatepec, la montaña de la serpiente,
como se practicaba desde los tiempos más antiguos.

LISTA DE OBRAS CONSULTADAS.

Aguilera, Carmen.

1978

El arte oficial tenochca. Su
significación social (Cuadernos de historia del arte, 5);
Instituto de Investigaciones
Estéticas; Universidad Nacional Autónoma de México; México.

Antigüedades de México.

1964

Antigüedades de México basadas
en la recopilación de Lord
Kingsborough; Secretaría de Hacienda y Crédito Público; México; 4 Vols.

Caso, Alfonso.

1958

Thirteen Masterpieces of Mexican Archaeology; Editoriales Cultura y Polis; México.

Códice Aubin de 1576.

1893

Histoire de la Nation Mexicaine depuis le départ d'Aztlan jusqu' a l'arrivée des Conquérrants es-

pagnols (et au delà 1607); Ma-
nuscrit figuratif accompagné de
texte an langue Náhuatl où Me-
xicaine suivi d'une traduction
en français par feu J.M.A. Au-
bin; Paris.

Códice Borbónico

1899

Codex Borbonicus. Ms. Mexicain
de la Bibliotheque du Palais
Bourbon; Ernest Leroux; Paris.

Códice Borgia

1963

Códice Borgia; Fondo de Cultura
Económica; México-Buenos Aires;
Códice y dos Vols. de comenta-
rios por E. Seler.

Códice Florentino

1893-95

Códice Florentino; Cópia manus-
crita hecha por Francisco del
Paso y Troncoso; Testimonios
Pictográficos; Biblioteca Na-
cional de Antropología e Histo-
ria; México.

Códice Florentino.

1950-1970

Florentine Codex; Monographs of the School of American Research and the University of Utah; Santa Fe; New Mexico; 13 partes.

Códice Laud.

1966

Codex Laud (Ms. Laud Misc. 678) Akademische Druck v. Verlagsanstalt; Austria.

Códice Magliabecchiano.

1903

Codex Magliabecchiano XIII: 3.
Manuscrit mexicain post Colombien de la Bibliothèque Nationale de Florence Reproduit en Photochromographie aus frais du Duc de Loubat; Rome.

Códice Mendoza.

1964

Códice Mendoza; Antiquedades de México; I, México.

Códice Nuttall.

1975

Codex Nuttall. A Picture Manuscript from Ancient Mexico; Do-

ver Publications; Nuevo Mexico.

Códice Telleriano-Remensis.

1964 Antiquedades de México; I; México-
co.

Códice Tonalámatl de Aubin.

1900-1901 The Tonalamatl of the Aubin Co-
llection; Duke of Loubat; Ber-
lin and London.

Covarrubias, Miguel.

1957 Indian Art of Mexico and Central
America (Borzoi Books); Alfred
A. Knoff; Nueva York.

Durán, Diego.

1967 Historia de las Indias de Nueva
España y Islas de tierra firme;
Editora Nacional; México; 2 Vols.
y Atlas.

Fernández, Justino.

1963 "Una aproximación a Coyolxauhqui"
Estudios de Cultura Náhuatl; Ins-
tituto de Historia; Universidad

Nacional Autónoma de México;
Vol. IV; 37-53.

Garibay, Angel María K.

1958

Veinte himnos sacros de los nahu-
huas; (Fuentes indígenas de la
cultura náhuatl. Informantes de
Sahagún, 2); Seminario de Cul-
tura Náhuatl; Instituto de His-
toria; Universidad Nacional Au-
tónoma de México.

Histoire du Mechique.

1965

En Teogonía e Historia de los
mexicanos; Editorial Porrúa;
México; 91-120.

Historia de los mexicanos por sus pinturas.

1965

En Teogonía e Historia de los
mexicanos; Editorial Porrúa;
México; 23-90.

León Portilla, Miguel.

1958

Ritos, sacerdotes y atavíos de
los dioses; (Fuentes indígenas
de la cultura náhuatl. Informan-

tes de Sahagún, 1); Seminario Cultura Náhuatl; Instituto de Historia; Universidad Nacional Autónoma de México.

Leyenda de los Soles.

1975

En Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles; (Primera serie prehispánica, 1); Instituto de Investigaciones Históricas; Universidad Nacional Autónoma de México.

López Austin, Alfredo.

1966

"Los temacpalitotique. Brujos profanadores, ladrones y violadores". Estudios de Cultura Náhuatl VI. Instituto de Investigaciones Históricas; Universidad Nacional Autónoma de México; 97-117.

Martín del Campo, Rafael.

1938

"Ensayo de interpretación del libro undécimo de la Historia de Sahagún"; Anales del Institu-

to de Biología; Universidad Nacional Autónoma de México; Tomo IX; Núms. 3 y 4.

Molina, Alonso de.

1971

Vocabulario en lengua castellana y mexicana; (Colección de incunables americanos, Siglo XVI, 4); Cultura Hispánica; Madrid.

Navarrete, Carlos.

9 de marzo de 1978

"Coyolxauhqui. Más que aportación científica, es una comprobación"; Gaceta UNAM; México; Cuarta época; Vol.II; Núm.20:11.

Paso y Troncoso, Francisco del.

1898

Descripción, historia y exposición del código pictórico de los antiguos Náhuas que se conserva en la biblioteca de la Cámara de Diputados de Paris, antiguo Palais Bourbon; Salvador Landi; Florencia.

Piho, Virve.

1973

El peinado entre los mexicas.
Formas y significados; Tesis
para optar al grado de docto-
ra en Antropología en la Facul-
tad de Filosofía y Letras de la
Universidad Nacional Autónoma
de México.

Prehispanic Sculpture.

1958

Artes de México; Editorial Ar-
tes de México; México; Núm.17.

Relación de Michoacán.

1956

Relación de las ceremonias y
ritos, su población y gobierno
de los indios de la provincia
de Michoacan (1541); Ms. c. 1
V. 5 de el Escorial; Aguilar;
Madrid.

Sahagún, Bernardino.

1974

Primeros Memoriales de Fray
Bernardino de Sahagún; (Colec-
ción Científica 16); Instituto
Nacional de Antropología e His-

toria; México.

Sahagún, Bernardino.

1956

Historia de las cosas de la
Nueva España; Porrúa; México;
4 Vols.

Seler, Eduard.

s/f

Disertaciones relativas a la fi-
lología y arqueología americana;
Colección Antigua T. IV; Archi-
vo Histórico; Biblioteca Nacio-
nal de Antropología e Historia.
Vols. 43-50.

Seler, Eduard.

1960

Gesammelte Abhandlungen zur
Amerikanischen Sprach und Al-
tertumskunde; Academische Druck;
Austria; 5 Vols. e Indice.

Seler, Eduard.

1963

Comentarios al Códice Borqia;
2 Vols. y códice; Fondo de Cul-
tura Económica; México.

Serna, Jacinto de la.

1953 Tratado de las supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México;
Fuente Cultural; México.

Teogonía e historia de los mexicanos

1965 Teogonía e Historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI; (Sepan Cuántos, 37)
Porrúa; México.

Tezozómoc, Alvarado Hernando.

1944 Crónica Mexicana; Leyenda; México.

Torquemada, Juan de.

1975 Monarquía Indiana. De los veinte y un libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la misma tierra; (Serie

- 196 -

de Historiadores y cronistas de Indias, 5); Instituto de Investigaciones Históricas; Universidad Nacional Autónoma de México; Vol. I-VII (Sólo han aparecido los primeros cuatro volúmenes).

Westheim, Paul et al.

1969

Cuarenta siglos de plástica mexicana; Arte Prehispánico; Herrero; México.