

ARTE AZTECA

Por

DR. MANUEL AGUILAR-MORENO

FOTOGRAFÍA: FERNANDO GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Y DR. MANUEL AGUILAR-MORENO

DIBUJOS: LLUVIA ARRAS, FONDA PORTALES, ANNELYS PÉREZ Y RICHARD PERRY

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

LOS ARTISTAS Y ARTESANOS AZTECAS

Tolteca

ESCULTURA MONUMENTAL EN PIEDRA

Ocelotl-Cuahxicalli

Cuauhtli-Cuahxicalli

La Piedra Dedicatoria

La Piedra de los Guerreros

El Relieve de la Banqueta

Teocalli de la Guerra Sagrada (Piedra del Templo)

La Piedra del Sol

Las Piedras de Tizoc y de Motecuhzoma I

Retrato de Motecuhzoma II

La Espiral de Concha de Caracol

Tlaltecuhli (Dios de la Tierra)

Tlaltecuhli del Metro (Dios de la Tierra)

Coatlícue

Coatlícue de Coxcatlan

Cihuacoatl

Xiuhtecuhli-Huitzilopochtli

El Relieve de la Coyolxauhqui

La Cabeza de Coyolxauhqui

Xochipilli (Dios de las Flores)

La Serpiente Emplumada – Xiuhcoatl (Cabeza de Serpiente de Fuego)

El Chacmool temprano en el Santuario de Tlaloc

Tlaloc-Chacmool

Chicomecoatl

Huehuetotl

Cihuateotl (Mujer Deificada)

El Altar del Planeta Venus

El Altar de Itzpaopaloti (Mariposa de Obsidiana)

La Caja de Ahuitzotl

La Tepetlacalli (Caja de Piedra) con Figura Sangrante y Zacatapayolli

La Caja de Piedra de Motecuhzoma II

Cabeza de un Guerrero Águila

Guerrero Jaguar

Guerreros Atlantes

Coyote Emplumado

La Cruz de Acolman (Período Colonial, 1550)

ESCULTURA EN TERRACOTA

Guerrero Águila

Mictlantecuhtli

Xipec Totec

CERÁMICA

Vasija con máscara de Tlaloc

Urna funeraria con imagen del Dios Tezcatlipoca

Flautas

ARTE EN MADERA

Huehuetl (tambor vertical) de Malinalco

Teponaztli (tambor horizontal) de felino

Teponaztli (tambor horizontal) con efigie de guerrero

Tlaloc

ARTE PLUMARIO

El tocado de Motecuhzoma II

El Abanico de Plumas

Escudo de Ahuitzotl

Cubierta de cáliz

Cristo el Salvador

LAPIDARIA

Máscara de turquesa

Pectoral de serpiente bicéfala

Cuchillo de sacrificio

Cuchillo con imagen de un rostro

ORFEBRERÍA

LISTA DE FIGURAS

REFERENCIAS CITADAS

INTRODUCCIÓN

Una de las funciones primordiales del arte azteca era la de expresar conceptos religiosos y míticos a fin de legitimar el poder del Estado. Este lenguaje artístico se expresó de manera predominante por medio de la forma de símbolos y metáforas iconográficas. Por ejemplo, la imagen del águila simbolizaba al guerrero y al sol en su cenit. Las imágenes de serpientes estaban relacionadas con los dioses Tlaloc y Huitzilopochtli, y de este modo eran representadas como serpientes acuáticas o de fuego, respectivamente. Las representaciones de ranas como seres acuáticos también llevaban a recordar a Tlaloc. La concha de caracol estaba relacionada con la fertilidad, con la vida, y con la creación. Según Heyden y Villaseñor (1994), la escultura servía de comunicación a través de metáforas visuales, las que eran realizadas con una pureza técnica que posibilitaba un gran refinamiento en los detalles.

Resulta poco prudente y engañoso que los eruditos occidentales de nuestro tiempo califiquen a la mayoría de las formas de expresión aztecas como bellas artes. Vaillant (1938) menciona que los aztecas, al igual que muchas antiguas civilizaciones no occidentales, carecían de una palabra para describir a las bellas artes, y que no les preocupaban cuestiones relacionadas con la estética, como así tampoco creaban objetos para ser simplemente observados. Por el contrario, creaban objetos cuyo fin consistía en cumplir una función bien definida –la de inculcar imperativos comunes de tipo religioso, político y militar. Entender los principios artísticos del antiguo pasado indígena se hace difícil, dados nuestros propios prejuicios culturales y nuestras definiciones de un mundo artístico. Pero no es difícil darse cuenta de que los mexicanos apreciaban la belleza en términos de las normas dictadas por su propia cultura.

LOS ARTISTAS Y ARTESANOS AZTECAS

Si bien los historiadores y los cronistas europeos tuvieron razones para documentar información que describiera la vida cotidiana de emperadores, miembros de la familia imperial, y guerreros, no es mucha la información disponible acerca de la vida cotidiana de los artistas y artesanos aztecas, a pesar del hecho de que los artistas de Tenochtitlán y otras ciudades aztecas constituyeron una clase numerosa que contaba con sus propios barrios y organizaciones; ellos conservaron la clase inmediata inferior a la de los *pochteca* (mercaderes de larga distancia), aunque en algunos aspectos estaban afiliados a las clases altas. No se sabe tanto sobre los gremios de los canteros, que a veces aparecen mencionados en fuentes de la etnohistoria, sin demasiado detalle. Los únicos grupos de artistas que fueron tenidos muy en cuenta fueron aquellos asociados con las artes decorativas: los orfebres, los joyeros, y los *amanteca* (los que trabajaban la pluma). Usaban numerosas herramientas de piedra, cobre y madera, y arena húmeda para la abrasión del jade y el cristal. Soustelle (1979) dice que el oro (*teocuitlatl*), la plata, el ámbar, el cristal, las perlas, y las amatistas eran materiales populares para crear ricas joyas y plumas teñidas de brillantes colores para

adornar los finos atavíos. Lo que es más importante, contaban con una paciencia infinita para cumplir con cualquier canon especial que les fuera dictado por sus gobernantes o líderes religiosos.

Según Soustelle (1979), a estas gentes se las conocía como *los toltecas*, porque los orígenes de su trabajo artístico estuvo tradicionalmente asociado con la antigua civilización tolteca, a quienes los aztecas veneraron como sus antepasados a lo largo de los siglos.

Tolteca

Al principio, los aztecas fueron una tribu nómada sin artesanos ni artistas, que llegaron al Valle de México en el año 1325, subyugando a los habitantes de asentamientos pequeños tales como Colhuacan o Xochimilco, quienes conservaban las antiguas tradiciones artísticas de Tula (la capital tolteca) después de su caída, así como su idioma y costumbres. Según Sahagún (1951-1969, Libro 3), los toltecas, cuyo significado literal es el de un grupo de diestros artesanos, eran todos ellos artesanos sumamente habilidosos. El hecho de ser llamado *tolteca* representaba un honor para los artesanos aztecas; les servía como recordatorio de que en su calidad de artesanos, eran miembros de la tradición artística de una época de oro. Los artesanos aztecas se inspiraron en sus antepasados toltecas, quienes crearon magníficos mosaicos de pluma, trabajaron el oro y otros metales preciosos, y labraron la piedra para crear esculturas monumentales para sus reyes y dioses.

A medida que los gobernantes aztecas fueron ampliando las fronteras políticas bajo su control, para llegar inclusive hasta las remotas regiones tropicales, la riqueza comenzó a acumularse con rapidez y los artesanos crecieron en status social a medida que la demanda por ellos aumentó. La clase *tolteca* proporcionó a los artesanos y a sus familias ciertos privilegios que el común de la gente no poseía. Sin embargo, la mayoría de los artesanos no se elevó de su propia situación a ninguna posición considerable de poder, de manera que mantuvieron relaciones pacíficas con la clase gobernante. Se podría suponer que los artistas, debido a sus talentos tan especiales, prefirieron mantener su posición, en la que eran respetados y admirados por sus habilidades.

Los artesanos que trabajaban directamente para el gobernante azteca llevaban a cabo su tarea ya fuera dentro del palacio y/o en sus propias casas, adonde se les enviaban las materias primas como las piedras, plumas, o los metales preciosos. Pero no trabajaban solos. Es de interés destacar que en el taller del artista participaba la familia completa. Cada miembro de la familia cumplía un papel especial en la elaboración de las piezas. Por ejemplo, la esposa de un artista tejía mantas de pelo de conejo, teñía plumas, y bordaba prendas de vestir, dependiendo de la profesión de su esposo. Los niños de estos hogares aprendían y heredaban las tradiciones artísticas de sus padres.

Son muy escasos los relatos que hablan acerca del salario de un artista. Una narración revela que a los artesanos se les pagaba bien por su trabajo. La escultura en piedra de Motecuhzoma II fue ejecutada por catorce escultores que recibieron como pago prendas de vestir para sus esposas y para ellos mismos, algodón, diez cargas de calabazas, y maíz, como pago adelantado. Cuando hubieron concluido su trabajo, cada uno de ellos recibió dos sirvientes, cacao, vajilla, sal, y más prendas de vestir. Si bien los artistas pudieron haber estado bien recompensados, no quedaron exentos de pagar impuestos; sin embargo, no se les pidió que prestaran ningún servicio personal o que realizaran tareas agrícolas. Y cuando surgía alguna disputa de tipo legal, la clase *tolteca* contaba con jefes que los representaban ante la autoridad de la ley.

ESCULTURA MONUMENTAL EN PIEDRA

La escultura azteca no fue resultado de una inspiración al azar, sino más bien una síntesis monumental de conceptos religiosos y culturales. Una característica importante de la escultura azteca es la abstracción de imágenes completas que conservan detalles realistas, concretos. Las esculturas representaban sus mitos, sus sueños, y sus ilusiones de vida y muerte [Figura 1]. La monumentalidad constituía otra tendencia importante de la escultura azteca. Sin embargo, el arte monumental no era simplemente la representación de algo masivo y enorme; era el símbolo visual de la fuerza de una idea, simplemente ejecutada y manifestada en la relación entre dimensiones. La monumentalidad azteca sobrecogía y espantaba al espectador, e imponía una manipulada impresión de poder que el Estado invertía en la totalidad del arte azteca.

Ocelotl-Cuauhxicalli

La *Ocelotl-Cuauhxicalli*, una vasija con forma de jaguar, fue usada para guardar los corazones de las víctimas de sacrificios [Figura 2]. En el fondo interior de la *cuauhxicalli* (vasija de las águilas), dos figuras con sus cuerpos rayados y mandíbulas esqueléticas aparecen perforando sus orejas con huesos afilados. El borde de la vasija está compuesto por círculos concéntricos que transmiten la idea de jades con plumas de águila. En un sentido general, esta *ocelotl-cuauhxicalli* colosal es un monumento dedicado al inframundo, a la tierra, y a los reyes deificados del pasado.

Según Pasztory (1983), esta vasija muestra el gran poder del jaguar pero sin su gracia y velocidad, en una versión sombría de lo que en otro respecto es un animal vivaz. Como vasija relacionada con el acto del sacrificio y la muerte, el jaguar representa al dios de la tierra, donde el cadáver habría de ser enterrado, y al inframundo, adonde habría de viajar el alma del muerto. La imagen del *ocelotl* o jaguar, representa a la tierra que recibe las ofrendas de sacrificios. Los jaguares eran asimismo iconos de la realeza y símbolos de status. Los gobernantes usaban pieles de jaguar y se los

asociaba con este felino. Los artistas seguramente habrían tenido oportunidad de observar a los jaguares de primera mano en los zoológicos de Motecuhzoma II y de otros reyes aztecas.

Las dos figuras de esqueletos dentro de la vasija probablemente indicaban la importancia de los ancestros para el pueblo mexicana. Se las muestra con el pie de espejo humeante de Tezcatlipoca, dios de las muchas formas y protector de los guerreros, quien posiblemente representaba a los reyes muertos de civilizaciones del pasado, disfrazados de deidades. También están extrayendo sangre de sus orejas, utilizando implementos para sangrías similares a los usados en los rituales de penitencia llevados a cabo por los antiguos reyes aztecas, otra señal de que eran símbolos de su ascendencia, como señala Esther Pasztory, y en última instancia la vasija comisionada por Motecuhzoma II vincula a su propio reino con los dioses del pasado.

Cuauhtli-Cuahxicalli

La Cuauhtli-Cuahxicalli, al igual que la Ocelotl-Cuahxicalli, fue esculpida con la forma de un animal –el águila. El agujero circular en el dorso de esta figura indica que esta escultura era una *cuahxicalli*, o vasija de sacrificios. De acuerdo con Matos y Solís (2002), la Cuauhtli-Cuahxicalli guardaba los corazones y la sangre de las víctimas de sacrificios, de forma tal que las deidades, al descender de los cielos, pudieran alimentarse con las ofrendas [Figura 3].

En el antiguo México, la *cuauhtli* (águila) simbolizaba al sol y al mismo tiempo a un guerrero fuerte que combatía a los poderes de la noche bajo la dirección de su deidad rectora, Huitzilopochtli, el dios de la guerra. El águila era un símbolo importante en los tiempos antiguos, puesto que era la responsable de alimentar al sol con los corazones y la sangre de las víctimas de sacrificios, que le daban al sol la energía que necesitaba para su viaje cotidiano a través del cielo. Esta vasija tiene que ver con una creencia fundamental relacionada con la visión azteca del mundo –que la vida y la muerte están unidas. La muerte debe tener lugar para que pueda existir la vida, haciendo así de los sacrificios humanos un componente necesario para garantizar la supervivencia tanto del sol como del universo, y en consecuencia, de la vida humana.

Esta vasija de ofrenda es un magnífico ejemplo de la fina maestría del escultor azteca. Esculpida como si el artista buscara realizar una imitación en piedra del ave verdadera, el ojo del águila está rodeado de delicadas plumas, mientras que su cola ha sido hecha con plumas más largas que caen en forma vertical. Los detalles de esta vasija son ricos en textura y forma.

La Piedra Dedicatoria

Esta placa de piedra verde habilidosamente tallada fue hecha para conmemorar la terminación del Templo de Huitzilopochtli en Tenochtitlán, en el año de 8 Caña o 1487

[Figura 4]. Todavía no se sabe dónde estuvo ubicado este panel originalmente, pero los paneles en relieve con fechas, como el que nos ocupa, por lo general se empotraban en la arquitectura como escaleras y plataformas de pirámides. Piedras muy similares a ésta han sido encontradas en el Templo Mayor de Tenochtitlan, y esta placa probablemente formara parte de aquellas.

En la mitad inferior de la piedra, el glifo 8 Caña aparece tallado con un diseño abstracto de contornos dobles. La mitad superior de la piedra es similar al labrado del Relieve de la Banqueta y de la Piedra de Tizoc. En la placa, los gobernantes Ahuizotl y Tizoc aparecen ataviados como sacerdotes, sosteniendo bolsas de incienso y perforando sus orejas con un hueso. Tizoc gobernó entre 1481 y 1486, y su hermano Ahuizotl le sucedió y gobernó desde 1486 hasta 1502. La sangre fluye de sus cabezas hacia el interior de un incensario, y está representada como una serpiente dentro de las fauces del monstruo del borde de la tierra. Entre los dos emperadores, hay una bola de heno de sacrificios, o *zacatapayolli*, con los perforadores de hueso o espinas de *maguey* que se usaban para los autos-sacrificios (sangrías) clavados en ella. Hay también chorros de sangre que fluyen de las heridas de cada una de sus piernas. Ambos reyes aparecen identificados con sus glifos propios. Tizoc con su glifo de “pierna sangrante”, y Ahuizotl con el ser acuático de cola enrizada. Ambos reyes se muestran de perfil, con sus cabezas y piernas apuntando hacia los lados, mientras sus torsos aparecen completamente de frente. Están descalzos, lo cual es un símbolo de divinidad. Arriba de los dos hombres se observa la fecha 7 Caña, cuyo significado no queda claro.

Esta piedra muestra un acto de devoción. Según Matos y Solís (2002), los aztecas creían que los seres humanos podían llegar a la inmortalidad a través de sus buenas acciones, tales como actos de devoción llevados a cabo para los dioses. El deber de cada gobernante o *tlatoani* era ampliar el Templo Mayor de Tenochtitlan, dedicado a los dioses patronos de los mexicas, Huitzilopochtli y Tlaloc. Esta placa revela el mismo concepto. Tizoc comenzó con las ampliaciones del Templo Mayor, y su hermano Ahuizotl llevó a cabo la finalización del proyecto. También ambos emperadores están realizando su acto de sacrificio, que implica la ofrenda de espinas de *maguey* o perforadores de hueso cubiertos con su propia sangre insertos en una *zacatapayolli* para la madre Tierra.

La Piedra de los Guerreros

Descubierta en 1897 cerca de la plaza mayor en Ciudad de México, la Piedra de los Guerreros está llena de relieves de guerreros en procesión, portando sus armas [Figura 5]. De acuerdo con lo que describe Pasztory (1983), los soldados se aproximan a un símbolo de sacrificio totalmente armados para la batalla, y luciendo cada uno un tocado diferente; se acercan a la bola de heno, o *zacatapayolli*. Es posible que en algún momento hubiera un gobernante de pie junto a la bola de heno, pero el paso del tiempo ha desgastado la piedra y la imagen no es clara. Estos 14

guerreros tallados podrían representar el gran poderío y fuerza de la ciudad de Tenochtitlan y hasta del imperio azteca.

Sobre la escultura, aparece labrada la imagen del monstruo de la tierra (ya sea Tlaltecuhтли o Itzapapalotl) simbolizando al devorador de sangre y corazones humanos. La tierra cubre los cuerpos físicos de los muertos y se alimenta de ellos, y necesita del sagrado líquido de la sangre para estar en equilibrio con el universo.

La Piedra de los Guerreros probablemente en algún momento haya funcionado como un altar o un trono, debido al hecho que la depresión en el centro fue hecha durante el período colonial.

El Relieve de la Banqueta

Hasta que se produjo el hallazgo de una escultura de Chacmool temprana, el Relieve de la Banqueta estaba considerado como una de las más antiguas esculturas aztecas jamás encontradas [Figura 6].

Según Pasztory (1983), el Relieve de la Banqueta se compone de 52 paneles que fueron retirados y vueltos a usar para reconstruir edificios en Tenochtitlan. Hay un importante emblema representado en las piedras centrales del monumento, que muestra la bola de heno para el sacrificio (*zacatapayolli*) con espinas y huesos humanos clavados, utilizados para extraer sangre. Dos guerreros rodean a la bola de hierba sacrificial con espinas. Estos guerreros pertenecen a los altos rangos de la sociedad azteca a juzgar por sus vestimentas, que incluyen sus tres tipos de tocados, uno con la diadema de turquesas de un jefe, un tocado de plumas asociado a un gran señor, y un tocado de dos plumas, que señala una posición alta. Los guerreros también portan armas tales como lanzadardos (*atlatl*), lanzas, y escudos.

Todas las imágenes representan seres humanos, con excepción de la que se encuentra a la izquierda, una de cuyas piernas termina en una representación de humo en lugar de una pierna humana. Según Pasztory (1983), la figura con la pierna de humo combina elementos humanos y divinos. La persona de rasgos divinos está disfrazada como el dios Tezcatlipoca, con el espejo humeante sobre su cabeza, y está conduciendo a los demás guerreros-nobles aztecas a la batalla. La barra nasal, así como su tocado con diadema de turquesas, son símbolos de realeza. La figura de la izquierda podría representar a un rey de Tenochtitlan, posiblemente a Motecuhzoma I, quien estaría orando, según lo sugiere el diseño de flor en rizo frente a su rostro. De ser esto así, la fecha de este monumento oscilaría entre los años 1440 y 1469.

Sólo han quedado unos pocos rastros de la pintura de estuco usada para decorar el Relieve de la Banqueta. Los aztecas pueden haber hecho una imitación, en este relieve, del relieve de una banquetta tolteca, puesto que se asemeja muy de cerca a los prototipos toltecas. El relieve de la banquetta de Tula en el Palacio Quemado también muestra una procesión de guerreros, con bordes en forma de serpiente

emplumada. Una tendencia azteca en este relieve es la bola sacrificial de hierba en el centro, que funciona como símbolo penitencial y destaca la imagen del gobernante azteca.

El Teocalli de la Guerra Sagrada (Piedra del Templo)

La Piedra del Templo, que Alfonso Caso denominó *teocalli* (templo) de la Guerra Sagrada, es una conmemoración de la Ceremonia del Fuego Nuevo de 1507, la guerra sagrada, y del poder imperial de los mexicas [Figura 7].

La Piedra del Templo está compuesta por dieciséis imágenes y seis glifos en sus dos lados, que toman la forma de un templo azteca. Una escena de un mundo natural con un águila y un cactus en la parte de atrás de la escultura alude a la fundación de Tenochtitlan [Figura 8]. De acuerdo con la leyenda de la migración, el dios patrono Huitzilopochtli les dijo que construyeran un asentamiento en el lugar donde vieran un águila posándose sobre un cactus que creciera en un lago [Figura 9]. Cuando los mexicas vieron esta imagen, fundaron Tenochtitlan sobre el lago Tetzaco.

Arriba de este monumento colosal aparece la fecha 2 Casa (1325), indicando que ésta fue la fecha de la fundación tradicional de la capital azteca. La totalidad del monumento simboliza la capital azteca de Tenochtitlan elevándose sobre el lago Tetzaco. El monumento mismo combina elementos de un trono real, de un templo, y un haz de año. Para los aztecas, el templo mayor en una ciudad representaba el símbolo de esa ciudad, y en los manuscritos, un templo ardiendo mostraba que la ciudad había sido conquistada. En Mesoamérica los templos tenían forma de pirámide para simbolizar a las montañas, lugares de la fertilidad y de la creación donde se guardaban las matrices de la creación, que eran las cuevas mismas. La palabra ciudad en Nahuatl es *altepetl*, que quiere decir “montaña-agua”.

Algunos eruditos sugieren que la Piedra del Templo era en realidad un trono real con significado iconográfico. Este monumento fue hallado en el palacio de Moctezuma II en 1831, y puede haber funcionado como su trono simbólico o verdadero. La escultura también está relacionada con haces de año que representan los 52 años de un siglo azteca. Los años 2 Caña (glifo de la Ceremonia del Fuego Nuevo), 1 Cuchillo de pedernal, y 1 Muerte aparecen representados en la escultura de piedra. En opinión de Pasztory (1983), durante los festejos importantes los haces de año se usaban como asientos para la nobleza, haciendo así de la Piedra del Templo un trono real, un símbolo de la capital azteca de Tenochtitlan como pirámide montaña, y del ciclo de 52 años. En la parte superior de la piedra hay un disco solar que muestra el glifo 4 Movimiento. El disco está flanqueado por un dios, o un sacerdote vestido como el dios Huitzilopochtli a la izquierda, y por Moctezuma II a la derecha [Figura 7]. El disco solar simboliza la dedicación azteca a un culto solar y una nueva era de gobierno. Tanto el dios como el rey humano portan cuchillos de sacrificio y huesos para extraer sangre. Arriba del disco solar aparece una bola de heno de sacrificios llena de espinas para extraer sangre. En cierto sentido, la Piedra del Templo está siendo en sí misma

coronada por un emperador azteca y una deidad patrona, quienes están extrayéndose sangre de sacrificio como símbolo solar de la luz, la vida, y el tiempo.

En contraposición con esta imagen de vida está la representación de la muerte, debajo del disco solar y sobre el asiento. Debajo del disco solar se encuentra el Monstruo de la Tierra (Tlaltecuhli) con un cinturón de calaveras que simboliza el poder voraz de la tierra. Más aún, el Monstruo de la Tierra aparece flanqueado en ambos lados por armamento, como escudos, lanzas, y estandartes de guerra, todos ellos representando emblemas de guerra. Las vasijas de *cuauhxicalli*, representadas por primera vez en un monumento de la realeza, están ornamentadas con plumas de águila y manchas de jaguar, por lo que son símbolos de las órdenes aztecas guerreras del águila y el jaguar. Así, la escultura es un monumento a la guerra sagrada con la que los mexicas están conquistando la Tierra.

A ambos lados de la escultura de piedra hay un par de imágenes sedentes con mandíbulas esqueléticas que lucen taparrabos triangulares y tocados de plumas, galas típicas del guerrero azteca [Figura 10]. Podrían representar a los antepasados de los aztecas, a los antiguos gobernantes que precedieron a la conquista mexicana, o a las deidades aztecas, puesto que la imagen de la izquierda tiene el bigote y las antiparras que se le atribuyen a Tlaloc, el dios de la lluvia. Otra figura luce una diadema real, y podría tratarse ya sea de un gobernante o de Xiuhtecuhtli, el dios del fuego. Los aztecas asociaban a Tlaloc y a Xiuhtecuhtli con civilizaciones más antiguas, especialmente con los toltecas; ellos creían que Tlaloc era el dios patrono de los toltecas. Los aztecas comprendían la importancia de honrar a los antepasados, y buscaban ganar el apoyo espiritual de ellos para el Imperio. Según Pasztory (1983), cuando alguien como Moctezuma II se sentaba en este trono real, de manera simbólica bien podría estar descansando sobre la cima de la tierra, del inframundo, cargando sobre sus espaldas al sol y al antiguo pasado de los ancestros. También, el glifo que representa a 1 Cuchillo de pedernal, junto a Huitzilopochtli, es la fecha mítica de cuando los aztecas iniciaron su migración desde Aztlán. Motecuhzoma II glorifica su herencia y sus antepasados luciendo un tocado de plumas sujetas con palitos. Así era el tocado que usaban los chichimecas, antepasados nómades de los mexicas. La Piedra del Templo da forma al concepto de la continuidad inquebrantable de la dominación azteca y tolteca, y el derecho de los aztecas a reemplazar a la civilización tolteca por medio de la conquista, la muerte por sacrificio, y la guía divina de Huitzilopochtli.

La Piedra del Sol

Labrada a fines del período Posclásico, en 1479 o año de 13 *acatl* durante el reinado del sexto emperador Axayacatl, este muy elaborado monumento al sol en sus muchas manifestaciones es también conocido como el Calendario de Piedra y como el Calendario Azteca, aunque en realidad no fue usado nunca como calendario [Figura 11]. La piedra también representa los sacrificios humanos relacionados con el culto de Tonatiuh, dios del sol.

En el centro de la Piedra del Sol, el rostro arrugado de un Tonatiuh de cabellos rubios aparece representado con la lengua colgando vorazmente de su boca con la forma de un cuchillo de sacrificios de obsidiana. (Algunos eruditos creen que en realidad la deidad sería Tlaltecuhltli, el sol nocturno del inframundo). Las arrugas indican su avanzada edad, y sus cabellos rubios lo asocian con el sol dorado. Pero es la lengua lo que lo conecta de manera tan gráfica con los sacrificios humanos, tan hambrienta está de sangre humana [Figura 12].

Tonatiuh se encuentra rodeado por el símbolo *Nahui Ollin*, fecha en la cual el actual sol del movimiento (el Quinto Sol) fue creado en Teotihuacan. En los cuatro rebordes del signo *Ollin* aparecen los nombres de las cuatro creaciones anteriores, que son Cuatro Jaguar, Cuatro Viento, Cuatro Lluvia, y Cuatro Agua. Junto a estos rebordes y representadas como un mapa cosmológico, están las cuatro direcciones o puntos cardinales del Universo. El Norte es el tocado de un guerrero, que simboliza el poder militar de los mexicas y su creciente imperio. El Sur es un mono y representa una parte de uno de los soles o edades anteriores en el mito de la creación. El este es una daga de obsidiana o *tecpatl* que representa los sacrificios humanos. El Oeste es el Tlalocan, la casa de Tlaloc, dios de la lluvia, y simboliza al agua, esencial para la supervivencia del hombre.

En el siguiente círculo exterior aparecen los 20 días del mes. El Calendario Solar estaba compuesto por 18 períodos de 20 días más cinco días llamados *nemontemi* (días inútiles y sin nombre). Comenzando desde la posición del símbolo del Norte y siguiendo en dirección de las agujas del reloj, los nombres en náhuatl de los meses corresponden con la figura tallada en cada caja que forma el círculo. En este orden, son: *Cipactli* (Cocodrilo), *Ehecatl* (Viento), *Calli* (Casa), *Cuetzpallin* (Lagarto), *Coatl* (Serpiente), *Miquiztli* (Muerte), *Mazatl* (Venado), *Tochtli* (Conejo), *Atl* (Agua), *Itzcuicli* (Perro), *Ozomatli* (Mono), *Malinalli* (Planta, Hierba), *Acatl* (Caña), *Ocelotl* (Jaguar), *Cuauhtli* (Águila), *Cozcacuauhtli* (Buitre), *Ollin* (Movimiento), *Tecpatl* (Pedernal u Obsidiana), *Quiahuitl* (Lluvia), y *Xochitl* (Flor). Fuera de este círculo, hay ocho puntas de flecha que simbolizan a los rayos del sol desparramándose por todo el Universo y apuntando hacia todas las direcciones.

El círculo de más afuera muestra los cuerpos de dos serpientes de fuego que circundan a la Piedra del Sol [Figura 11]. Estas serpientes simbolizan la conexión entre el mundo superior y el mundo inferior, y sirven como el *axis mundi* (eje) que une los dos mundos opuestos. Sus bocas abiertas en la parte inferior representan al inframundo. Dos cabezas emergen de estas bocas abiertas: Quetzalcoatl, en su personificación de Tonatiuh (el sol) a la derecha, y Tezcatlipoca en su personificación de Xiuhtecuhtli (el dios de la noche) a la izquierda. Estos dos dioses tienen sus lenguas afuera y en contacto una con la otra, representando así la continuidad del tiempo. Esta interacción simboliza la lucha cotidiana de los dioses por su supremacía en la Tierra y en los cielos. En otras palabras, las lenguas que se tocan una a la otra significan la salida y la puesta del sol, que están siempre en contacto.

La Piedra del Sol simboliza la destrucción del Quinto Sol y actúa como una celebración de la creación del mundo donde las fuerzas de la creación y de la destrucción realizan papeles iguales. La iconografía también indica que la Piedra del Sol es un testamento a la victoria azteca. El glifo encima de I Cuchillo de Pedernal marca el día en que los aztecas iniciaron la migración desde Aztlán, su patria original. De acuerdo con Pasztory (1983), esta fecha era importante desde el punto de vista histórico; ese año, 1428, los aztecas vencieron a los tepanecas y se convirtieron en los nuevos gobernantes del Valle de México. En ese contexto, la Piedra del Sol refuerza la creencia según la cual el reinado del imperio azteca estaba destinado a constituir una nueva era en Mesoamérica.

Las Piedras de Tizoc y de Motecuhzoma I

La Piedra de Tizoc muestra las victorias de Tizoc, quien fuera emperador de 1481 a 1486, y es una obra maestra de un intrincado labrado en piedra [Figura 13]. Pasztory (1983) dice que la monumental Piedra de Tizoc es la primera de su clase que pudo ser fechada y asociada a un rey conocido. En 1988 se descubrió una piedra similar dedicada al rey Motecuhzoma I [Figura 14]. Estas piedras, llamadas *temalacatl*, muy probablemente fueron usadas para el sacrificio gladiatorio de importantes guerreros capturados. Las cavidades que cada una de ellas presentan en el medio de un disco solar sugieren que también fueron usadas como *cuauhxicallis*, vasijas donde se depositaban los corazones de las víctimas sacrificadas.

En la Piedra de Tizoc, el rey, retratado aquí bajo la apariencia del dios Tezcatlipoca, y sus conquistas, quedaron glorificados en la piedra. Se la identifica por su glifo, el símbolo de pierna. En la parte superior del cilindro hay un disco solar con ocho rayos. Junto al cilindro, un borde de cielo decora la parte superior y un registro que expresa las fauces del monstruo de la tierra bordea la parte inferior. El friso entre ambos extremos muestra a quince guerreros aztecas sujetando a sus víctimas cautivas por los cabellos. Cada uno de los quince guerreros conquistadores luce un espejo humeante en su tocado, símbolo de Tezcatlipoca, el dios de las formas cambiantes y protector de los guerreros. Tizoc es el único guerrero que luce el casco de colibrí del dios Huitzilopochtli.

Solamente uno de los quince guerreros fue identificado como Tizoc; el resto posiblemente fueran capitanes bajo su mando [Figura 15]. Pasztory (1983) dice que los aztecas tenían quince señores, o quince distritos en la ciudad a los que se referían como *calpulli*, y el número quince tal vez fuera el símbolo de las divisiones políticas y militares de los mexicas, que lideraba Tizoc. Los cautivos representan a sus gobernantes, puesto que al vestirse como las deidades principales de sus ciudades, combinan atributos humanos y divinos. Dos figuras femeninas presentes están asociadas con las deidades femeninas patronas de Culhuacan y Xochimilco. Era una tradición entre los aztecas apoderarse de algunos ídolos locales de una ciudad conquistada para llevarlos a un templo especial en Tenochtitlan. La piedra sugiere que estos eventos tienen lugar tanto en el terreno humano como en el divino, donde

los emperadores históricos conquistan pueblos específicos mientras que las deidades aseguran el triunfo o el fracaso.

Según Pasztory (1983), algunas de las conquistas que aparecen en la escultura no están atribuidas a Tizoc sino a sus antepasados. Los glifos asociados con los pueblos capturados sugieren que representan las grandes conquistas aztecas hasta los tiempos de Tizoc, o podrían corresponder a ciertos grupos étnicos más que a ciudades. El *Códice Mendocino* le atribuye 14 conquistas a Tizoc, pero el monumento probablemente esté conmemorando las conquistas de la expansión azteca encarnadas en el emperador Tizoc.

La Piedra de Tizoc se inspiró en la pintura de los manuscritos Mixteca -Puebla, lo cual se hace evidente por la similitud del borde del disco solar y el borde del monstruo de la tierra con las imágenes de los documentos Mixteca-Puebla. Asimismo, cada uno de los cautivos aparece identificado con su propio glifo, lo cual indica que están identificados según la tradición de los códices históricos Mixteca-Puebla. La piedra muestra también que los aztecas estaban imitando deliberadamente a los modelos toltecas, al elaborar su propio arte imperial. La referencia a los modelos toltecas se limita únicamente a detalles en las vestimentas de los guerreros, que lucen el ornamento de mariposas en el pecho como los que usaban los *Atlantes* de Tula [Figura 16]. Sin embargo, el uso de una imagen histórica en un entorno cósmico para decorar un objeto ritual es especialmente azteca en su origen, y los dioses patronos de los aztecas aparecen más enfatizados en la piedra.

La piedra como un todo representa al imperio azteca, originado a través de la conquista, y a la conmemoración del reinado de Tizoc. Resulta de interés notar que el glifo que se encuentra junto al prisionero de Tizoc es el de su primera campaña, Matlatlan. Es irónico que Tizoc fue el líder militar mexica con menos victorias en su haber, y su primera campaña en Matlatlan resultó un desastre total; el monumento equivale a propaganda política para glorificar el poder azteca. Tizoc es mejor conocido por sus importantes contribuciones en el campo de la arquitectura, no de la guerra. Probablemente la piedra estaba destinada a formar parte de su nuevo proyecto de arquitectura monumental, que llevaba implícita la reedificación de muchos de los templos del recinto sagrado de Tenochtitlan (véase la Sección de Arquitectura).

El Retrato de Motecuhzoma II

Encargado en el año 1519 cuando el emperador contaba 52 años de edad, este retrato monumental de Motecuhzoma II fue tallado en el acantilado de un cerro de Chapultepec (Cerro del *Chapulín* o saltamontes), un santuario sagrado de montaña valorado por sus muchas vertientes de agua dulce [Figura 17]. Chapultepec era importante para los aztecas porque fue el lugar donde inicialmente tuvieron su asentamiento, eligieron a su primer rey, e hicieron el primer sacrificio humano para llevar sangre y corazones a los dioses. Los emperadores aztecas utilizaron este cerro para tallar los retratos de ellos mismos en la roca viva.

De acuerdo con Pasztory (1983), los gobernantes aztecas querían erigir retratos que duraran más que las imágenes creadas para los emperadores toltecas. Tal vez en observancia de las profecías referidas a su caída, Motecuhzoma II deseaba una imagen permanente de sí mismo en un momento muy cercano a las primeras noticias sobre el arribo de los exploradores españoles. Chapultepec también era un lugar que representaba a los antepasados de la realeza azteca, y se dice que el último gobernante tolteca, Huemac, desapareció con todos sus tesoros en el interior de una cueva, en el cerro. Según Chimalpahin, Motecuhzoma estaba buscando el consejo de Huemac acerca de cómo tratar con los colonizadores y la manera de escapar de ellos.

El monumento aparentemente fue terminado en 30 días por 14 escultores. Si bien la imagen está muy deteriorada, está claro que Motecuhzoma II aparece ataviado con su vestimenta militar en la forma de Xipe Totec, el dios de la agricultura y la fertilidad, y la deidad patrona de quienes se dedicaban a trabajar los metales preciosos (véase el Capítulo 6). En algún momento, la figura fue de tamaño natural y muy realista, siendo ésta una característica en el patio de esculturas de Moctezuma II. Él aparece identificado por su glifo, la nariguera y el tocado real, y hay varias fechas que se refieren a su reinado: 2 Caña (1507) representa la ceremonia del Fuego Nuevo; el glifo 1 Cocodrilo probablemente indica la fecha de su coronación; y la fecha 1 Caña (1519), señala el momento del arribo de los europeos en lo que más tarde pasaría a ser la Nueva España.

La Espiral de Concha de Caracol

Este caracol, o concha espiral de caracol, fue hallado en el Templo Mayor de Tenochtitlan [Figura 18]. La escultura muestra cuán habilidosos eran los artistas hacia fines del período Posclásico (1250-1521) para crear figuras naturalistas relacionadas con metáforas simbólicas. Probablemente fue usado como instrumento musical (*tecciztli*) en las festividades y para anunciar la llegada de una guerra. El caracol también pasó a ser un emblema del viento, cuando se cortaba transversalmente (*ehcailacacozcatl*). De manera sorprendente, todavía muestra restos del estuco original y pintura azul, que lo conectan con el adoratorio de Tlaloc.

Según Matos Moctezuma y Solís (2002), en la cosmovisión azteca el universo era una capa de agua que existía debajo de la tierra, y el agua estaba habitada por animales fantásticos como el *cipactli* o lagarto. Como un aspecto de estos dominios acuáticos, la concha de caracol constituía un elemento importante en la iconografía azteca como símbolo de fertilidad, vida, y creación. En Mesoamérica las conchas estaban asociadas con el dios Tlaloc, aquel que traía el agua y la lluvia. Las conchas de caracol se encontraron próximas a los altares, lo cual indica que éstas pudieron haber sido importantes para los rituales religiosos como amuletos y como ofrendas a Tlaloc para obtener su bendición.

Tlaltecuhтли (el Dios de la Tierra)

Esta es la cara externa de la base de una *cuauhxicalli* que representa a Tlaltecuhтли, el monstruo de la tierra [Figura 19]. En este caso, el dios de la tierra está representado como un “dios descendente”, con su boca descarnada; dos *chalchihuites* (piedras preciosas) decoran sus mejillas, y una piedra de pedernal da forma a su lengua-cuchillo ornamentada. En sus espaldas lleva una calavera. Este monumento representa el poder devorador de la tierra que necesita de sacrificios humanos a fin de mantenerse con vida y continuar otorgando fertilidad.

Tlaltecuhтли del Metro (Dios de la Tierra)

Según Matos y Solís (2002), esta escultura fue hallada durante la construcción de una línea del metro en Ciudad de México, y debido a sus similitudes con la estatua de la Coatlicue, se pensó que era una representación de la diosa misma; por lo tanto, se la llamó en principio la *Coatlicue del Metro* [Figura 20]. Pero, recientes investigaciones han revelado la verdadera identidad de la escultura: ésta muestra la primera representación conocida de Tlaltecuhтли, o Señor de la Tierra, esculpida en bulto (una escultura a la que se le dio una forma tridimensional para que el observador pudiera verla caminando alrededor de ella).

Tlaltecuhтли posa, con las piernas cruzadas y manos con forma de garras, como un devorador de restos humanos. Luce el collar enhebrado con corazones y manos humanas y un adorno en la espalda con una calavera, un collar similar al de la Coatlicue. Su rostro es parecido al que se observa en el centro de la Piedra del Sol, que simboliza una conexión con Tlachi-Tonatiuh, o el Sol Subterráneo. Este Sol Subterráneo constituía la parte nocturna del viaje del sol, en su viaje alrededor del mundo.

Matos y Solís (2002) sugieren que este dios representa la encarnación de la tierra, que es el lugar final donde descansan los restos humanos. Como tal, esta figura también es un monumento a la muerte y los sacrificios, que son necesarios para sustentar la vida y persuadir a los dioses para que mantengan el mundo en equilibrio. Según Pasztory, la figura es una personificación de la fuerza voraz de la tierra que necesita ser alimentada con víctimas de sacrificios humanos.

La figura del Dios de la Tierra evidencia la gran maestría con que se contaba para tallar en tres dimensiones durante los reinados de Ahuitzotl y Motecuhzoma II.

Coatlicue

La obra maestra de la escultura en piedra de los aztecas y de Mesoamérica toda, es la espectacular representación de la diosa Coatlicue [Figura 21]. La Coatlicue [La de la Falda de Serpientes] es la diosa de la Tierra y una diosa-madre; es al mismo tiempo una diosa de la fertilidad y la destrucción, uniendo la dualidad de la vida y la muerte en una visión abrumadora y aplastante.

Su estatua es un testamento sublime del principio rector de la escultura azteca: la abstracción del todo y el realismo del detalle. La figura en su totalidad representa la idea de la fuerza cósmica que da vida y se renueva a sí misma en la muerte; ella es la concepción cósmico-religiosa de la diosa de la Tierra en sus dos papeles de matriz y tumba. En contraste con ello, los detalles de la escultura son de tipo realista: dos cabezas de serpiente se juntan, hocico contra hocico, para crear una única e impresionante cabeza de monstruo; las manos aparecen como serpientes que simbolizan la renovación de la naturaleza; serpientes entrelazadas dan forma a su falda y justifican a su nombre; luce un collar enhebrado con manos, corazones, y la calavera de una víctima de sacrificio; dos senos de de anciana le cuelgan del pecho, agotados por toda una eternidad de alimentar a todas las criaturas; una serpiente gruesa le cuelga de entre sus piernas en forma de pene simbolizado; los ojos y colmillos que aparecen en sus pies son fauces monstruosas que simbolizan el poder devorador de la Tierra. Dos serpientes dan forma a su rostro, las cuales simbolizan ríos de sangre que corren de su cuello decapitado, de acuerdo con lo que explica el mito de Coatepec. Está en la postura de una víctima de sacrificio.

Según Pasztory (1983), la estatua colosal de la Coatlicue representa la mente dual de los aztecas. En el centro de la figura se observa un gran contraste de fuerzas opuestas, donde los senos se muestran detrás de la calavera, los dos símbolos de la vida y la muerte. La escultura es simultáneamente pasiva y activa, monstruo y víctima. Los brazos están alzados en un gesto de temor, y lleva un collar hecho con trofeos de manos y corazones con calaveras que cuelgan por enfrente y por detrás.

El tallado en la parte inferior de la escultura es el del dios Tlaltecuhltli en su típica posición acuclillada de monstruo de la tierra, y disfrazado de dios Tlaloc, el traedor de agua [Figura 22]. Coatlicue es la madre de Huitzilopochtli, quien es decapitado por su hija Coyolxauhqui, haciendo de ella la madre de la Tierra que dio a luz a los aztecas. Otra identificación posible de esta magnífica obra de arte es que se trata de Cihuacoatl, o mujer serpiente, una diosa que encarna al aspecto voraz de la Tierra.

Cihuacoatl era la diosa patrona de Culhuacan, una comunidad dinástica gobernante relacionada con los toltecas, de donde los emperadores de Tenochtitlan decían proceder. Por lo tanto, Coatlicue es la variante azteca de Cihuacoatl, quien simbolizaba a la madre-Tierra tolteca de los mexica.

Esta estatua colosal, uno de los más grandes monumentos surrealistas del mundo, no debe ser juzgada según los tradicionales cánones artísticos europeos; su monstruosa solemnidad expresa la energía dramática y dinámica de la cosmovisión de una cultura trágicamente destruida. Puede decirse que la estatua de Coatlicue no es ni cruel ni buena; es sólo la manifestación artística de la realidad azteca de la vida y la muerte, expresada de manera monumental. Una escultura casi idéntica conocida como Yollotlicue, puesto que lleva una falda de corazones en vez de serpientes entrecruzadas, se conserva en el Museo Nacional de Antropología, en la ciudad de México.

Con el advenimiento de la conquista española, la diosa madre Coatlicue en su carácter de madre de Huitzilopochtli, principal dios azteca, pasó a quedar identificada como la Virgen de Guadalupe, una Virgen María indianizada, madre del dios cristiano Jesucristo [Figura 23]. Esta imagen simboliza la identidad e integración del actual pueblo mexicano.

La Coatlicue de Coxcatlan

Esta figura es otro monumento a la Coatlicue, madre de Huitzilopochtli [Figura 24]. Fue hallada en el pueblo de Coxcatlan, en el estado de Puebla. Según Matos y Solís (2002), el nombre Coatlicue quiere decir “falda de serpientes”, una representación de la superficie de la tierra, que los mexicas consideraban estaba compuesta por una red de serpientes. Coatlicue representa el ciclo de la vida y la muerte. En esta imagen aparece representada con manos como garras levantadas en posición agresiva y con una cabeza en forma de calavera, reclamando cuerpos de seres humanos. Ella es la diosa-madre de la humanidad y alimenta al sol y a la luna, y en reciprocidad, necesita sacrificios humanos. Sus adornos e incrustaciones de turquesa todavía son visibles. Los agujeros de su cabeza probablemente se usaron para insertar cabello humano, de manera tal que la escultura pareciera viva.

Cihuacoatl

Esta figura es una representación de Cihuacoatl, una poderosa diosa de la Tierra [Figura 25]. También representa a la fertilidad, al dar la vida y guardar las almas de los muertos. Cihuacoatl quiere decir mujer serpiente, lo cual hace de ella una deidad mitad humana, mitad serpiente. El ser divino es mostrado emergiendo de las fauces de una serpiente, con una larga lengua bifida que le sale de la boca. Cihuacoatl también está relacionada con Xochiquetzal, la diosa de las flores, y ambas están asociadas con la fertilidad del aspecto femenino del cosmos.

La diosa Cihuacoatl también tenía una importancia política, indicada por el uso de su nombre; *cihuacoatl* era el título del funcionario (primer ministro) que le seguía en autoridad al gobernante, conocido como *tlatoani*. El trabajo del *cihuacoatl* tenía que ver en principio con los asuntos domésticos, mientras que la posición de *tlatoani* implicaba gobernar sobre la guerra y las relaciones exteriores. De este modo, la acción de gobernar estaba dividida en dos cargos, con el *tlatoani* en el papel de Huitzilopochtli, el dios sol mexica, y el *cihuacoatl*, en el papel de la madre- Tierra tolteca. Pasztory sugiere que esta situación simboliza una relación dual que une fuerzas opuestas, tales como lo viejo y lo nuevo, la guerra y la fertilidad, la vida y la muerte, lo mexica y lo tolteca, y conquistadores y conquistados.

Xiuhtecuhtli-Huitzilopochtli

El dios representado en este monumento es mostrado como un hombre joven que luce un ropaje ritual [Figura 26]. Sus manos probablemente fueron hechas para que

sostuvieran armas o estandartes. A esta figura también se la conoce como El Portador del Estandarte. Según Matos y Solís (2002), la figura está luciendo las ropas usuales de un guerrero, que se describen como un taparrabo rectangular rayado, con una tela triangular puesta encima. También está relacionado con el sol, que está representado por las sandalias con los talones adornados con rayos de sol y por una capa con la forma de una cola de *xiuhcoatl*, o serpiente de fuego. Aparece representado como un guerrero listo para la batalla. Su nombre calendárico, *Nahui Cipactli* (4 Lagarto) está puesto en la parte posterior de su cabeza. También, la cabeza está llena de pequeños agujeros en los que se insertaba pelo, para que la figura pareciera más realista, en tanto que los ojos y los dientes todavía conservan las incrustaciones originales de concha y obsidiana. Fue encontrado en Coxcatlan, en el estado de Puebla.

Relieve de la Coyolxauhqui

Esta piedra ovalada de gran tamaño, que alguna vez estuvo pintada con colores brillantes, es un ejemplo impresionante de las cumbres artísticas a las que llegaron los artesanos mexicanos. Cuenta con una superficie superior plana con la imagen de una diosa desmembrada labrada en bajorrelieve. Se la identificó como Coyolxauhqui, la diosa de la luna, por los símbolos de su cabeza: cabello adornado con plumas, orejeras con la forma del dios del fuego, y cascabeles de oro en sus mejillas [Figura 27a]. Su rostro muestra la banda y sonajas que la identifican como la Coyolxauhqui, que quiere decir aquella que tiene cascabeles o sonajas en las mejillas. La diosa ha sido representada desnuda, con grandes pechos que le cuelgan para la lactancia y pliegues en el vientre. Tiene el torso rodeado por un cinturón de soga enhebrado a través de una calavera. Es de importancia notar que el hecho de haber sido decapitada y desmembrada confirma su papel de diosa de la luna, porque dichos eventos están relacionados con la feminidad y las “mutilaciones” de las fases de la luna.

Los miembros cortados dispuestos en forma de rueda giratoria indican que está muerta. Está de perfil, con la cabeza mirando hacia el costado y el cuerpo representado de frente. Este fue un recurso artístico diseñado para mostrar la totalidad del cuerpo de la figura. Las articulaciones de sus rodillas y codos, así como los talones de sus sandalias muestran monstruosas máscaras con colmillos. Dichas máscaras habitualmente estaban relacionadas con figuras de monstruos de la tierra. Algunas formas de la escultura se destacan por su realismo, como por ejemplo las arrugas modeladas de las palmas de las manos. Sorprendentemente, no se hicieron glifos para esta estatua. La Coyolxauhqui parece estar en una pose dinámica, casi como si estuviera corriendo, como si hubiera sido esculpida en el instante preciso de caer por el Monte de Coatepec, decapitada y desmembrada.

El lugar donde fue hallada proporciona un aspecto adicional de su significado. El monumento fue colocado en el piso, frente al Templo de Huitzilopochtli, con la cabeza apuntando hacia la escalinata. Se ha sugerido que la escultura podría estar señalando el centro conceptual de Tenochtitlan, un punto marcado por los sacrificios y la

conquista. Esta también podría ser la primer imagen en hacer referencia a los mitos de Huitzilopochtli como deidad principal de los aztecas y su triunfo en el Monte de Coatepec, donde mató a su hermana Coyolxauhqui. Este monumento trabajado en relieve debió haber sido un aterrador recordatorio para cualquiera que visitara Tenochtitlan, de la muerte por sacrificio que le esperaba a todo aquel que fuera considerado un enemigo de Huitzilopochtli y de su pueblo, los aztecas. Los sacrificios humanos realizados en la cima del Templo Mayor constituían una repetición ritual de la ejecución de Coyolxauhqui, una eterna confirmación del poder de Huitzilopochtli. De este modo, el arte y la arquitectura proporcionaban un entorno para volver a representar los eventos míticos e históricos.

La cabeza de la Coyolxauhqui

Esta cabeza colosal de Coyolxauhqui, diosa de la luna, fue la escultura más grande jamás realizada utilizando diorita, otra piedra preciosa usada en Mesoamérica [Figura 28]. Muestra figuras de cascabeles talladas en cada una de sus mejillas, que la identifican como Coyolxauhqui. La cruz con cuatro puntos indica que los cascabeles eran de oro. De acuerdo con Pasztory (1983), los adornos de su nariz representan un símbolo de día, típico de los dioses del fuego. Las conchas encima de su cabeza son bolas de plumón, que simbolizan a las víctimas de sacrificios.

La cabeza de la diosa es una obra completa en sí misma; no se trata del fragmento de otra estatua. Abajo, está tallada con un relieve de serpientes entrelazadas en un río de agua y fuego (*atl-tlachinolli*, símbolo de la guerra), y una soga con plumas. Como la diosa ha sido decapitada, de su cabeza manan ríos de sangre, representados por dichas serpientes. Esto probablemente se refiera a la necesidad de alimentar a los dioses con sacrificios humanos, proporcionados por la guerra.

Según la leyenda, Coyolxauhqui fue decapitada por su hermano Huitzilopochtli por tratar de matar a Coatlicue, la madre de ambos. La escultura representa la muerte de la diosa y la fundación de la capital azteca de Tenochtitlán bajo la guía de Huitzilopochtli; la fecha 1 Caña aparece representada en la figura, siendo la fecha de la creación mítica del mundo. Esta cabeza probablemente fue hecha para la dedicación del Templo Mayor, en 1487; en los registros consta que el rey Ahuitzotl encargó una figura de Coyolxauhqui para el templo.

Xochipilli (Dios de las Flores)

El pintoresco pueblo de Tlalmanalco, que una vez fuera parte de la provincia de Chalco, está situado al pie del volcán Iztaccihuatl en el Valle de México, y fue un importante centro religioso en tiempos precolombinos además de una región famosa por sus artistas. Según Durán (1967), esta región fue una de las réplicas de Tlalocan, el exuberante paraíso de Tlaloc en las laderas inferiores del volcán Iztaccihuatl, que estaba considerada como la montaña del sustento. Aquí se encontró la escultura de Xochipilli, el dios azteca de las flores, la música, la danza y los festejos [Figura 29]. No

queda claro sin embargo si la estatua representa a un sacerdote que está usando la máscara de Xochipilli o si la estatua representa al dios mismo.

Los relieves florales poco profundos e intrincados del cuerpo de Xochipilli muestran una técnica precolombina de tallado plano y biselado. Los ornamentos florales que decoran la totalidad del cuerpo de la figura determinan la identificación del dios. En todos los lados del pedestal del monumento hay flores brotando, con una mariposa que bebe el néctar en el centro representando el florecimiento del universo.

El dios está sentado y con las piernas cruzadas por los tobillos en una posición tensa, pero la forma orgánica y cilíndrica de los músculos del dios hacen que se vea más vivo y dinámico. La postura de Xochipilli sugiere a un chamán en medio de un trance hipnótico de éxtasis alucinogénico. Está sentado realizando un vuelo chamánico hacia Tlalocan, el paraíso exuberante de fertilidad y abundancia de los aztecas. Las tallas en sus rodillas y en el pedestal son los glifos del *teonancatl*, los hongos alucinógenos sagrados. En diversas partes de su cuerpo se observan representaciones de otras plantas enteógenas como el tabaco, la *ololiuhqui* o *maravilla*, la *sinicuichi*, y probablemente la *datura* o *toloache*.

Esta escultura indica que el estilo Chalco tenía una alta calidad ornamental.

La Serpiente Emplumada

Esta escultura muestra a una serpiente en posición enroscada con sus fauces completamente abiertas para revelar lo afilado de sus dientes. La figura representa a Quetzalcoatl (la Serpiente Emplumada), uno de los dioses más importantes del panteón azteca [Figura 30]. Arriba de la figura aparece la fecha 1 Acatl, que es el año en el cual Quetzalcoatl prometió regresar a la Tierra antes de desaparecer por el este.

La Serpiente Emplumada dio a los seres humanos los conocimientos relativos a la agricultura y el arte, fundamentales para su supervivencia y para el desarrollo de sus almas, y la pieza rinde homenaje al papel que juega en la fertilidad, la renovación, y la transformación.

Tlaltecuhltli, el dios que devora restos humanos, aparece representado en la parte inferior de la escultura. Su figura yuxtapuesta a la de la Serpiente Emplumada significa la superficie verde de la tierra que cubre al inframundo voraz, lo que hacía de esta escultura una pieza que celebraba la dualidad inherente al esfuerzo humano –la fertilidad contrasta con la muerte por sacrificio, necesaria para sustentar la vida.

Xiuhcoatl (Cabeza de Serpiente de Fuego)

Esta colosal Xiuhcoatl con atemorizantes fauces abiertas con colmillos, fue hallada cerca de la *Ocelotl-Cuauhxicalli*, o vasija de sacrificios del jaguar [Figura 31]. Su tamaño y modelado son similares a los de la vasija de jaguar colosal, y es por ello que ha sido atribuida al reinado de Motecuhzoma II. Esta imagen de la Serpiente de Fuego

le interesó al rey Motecuhzoma II debido a su ceremonia del Fuego Nuevo de 1507. De acuerdo con el mito del nacimiento del dios patrono azteca Huitzilopochtli, la Serpiente de Fuego Xiuhcoatl fue usada por Huitzilopochtli para decapitar a su hermana, Coyolxauhqui. En dicha calidad de arma, la *xiuhcoatl* se transformó en un emblema nacional y político.

Según Pasztory (1983), a través de los colmillos de la serpiente y su boca abierta curvándose hacia atrás y hacia la parte superior de su cabeza, el cielo se conectaba con la tierra, y los cuerpos celestiales viajaban a través del cuerpo de la criatura. Las *xiuhcoatl*s transportan al sol en su ciclo diario y representan a los rayos del sol; comprensiblemente, están presentes en la Piedra del Calendario (la Piedra del Sol). También simbolizan a la estación seca, en contraposición con las Serpientes Emplumadas (Quetzalcoatl) que representan la estación fértil de las lluvias.

El Chacmool temprano en el Santuario de Tlaloc

Los *chacmools*, un tipo de figura escultórica, han sido hallados en distintos lugares de Mesoamérica, especialmente en Tula, la capital tolteca, y en la ciudad maya de Chichén Itzá. Las versiones mexicas de los *chacmools* reproducen rasgos toltecas, incluyendo la postura reclinada, y un receptáculo o vasija situado sobre el estómago, para las ofrendas. Se cree que los *chacmools* eran mediadores entre los seres humanos y lo divino.

Este monumento que muestra a una figura masculina reclinada, fue descubierto durante las excavaciones que se realizaron en 1979 en las pirámides gemelas (Templo Mayor) de Tenochtitlán, sobre el piso del templo dedicado a Tlaloc [Figura 32]. Al igual que en Chichén Itzá, este *chacmool* fue colocado en el piso, a la entrada de un templo importante. El *chacmool* podría representar uno de los ejemplos más antiguos de escultura azteca. En opinión de Matos (1981), la figura podría fecharse entre los años 1375 y 1427.

Aparte de ser de importancia para el templo de Tlaloc, esta figura es la primera instancia de una copia azteca del arte monumental tolteca. Pasztory (1983) afirma que el *chacmool* estuvo influenciado por el arte tolteca y que representaba la ascendencia tolteca, puesto que Tlaloc también está asociado con los *chacmools* toltecas. En algunas relaciones históricas, Tlaloc, el dios de la lluvia, incluso dio su aprobación a los aztecas para que éstos se asentaran en Tenochtitlan. El *Chacmool* no es todavía tan realista como posteriores tallas aztecas, es anguloso y está burdamente terminado, como sus prototipos toltecas; evidentemente, los detalles fueron pintados y no tallados. La estatua todavía conserva su pintura original, que incluye los colores rojo, azul, blanco, negro, y amarillo.

El aspecto facial de esta estatua de Tenochtitlan ha sido desgastado por el tiempo, pero no parece representar una deidad. Al igual que en el arte tolteca, el *Chacmool* es un hombre vestido que sostiene un plato sobre su estómago. Está reclinado en una

posición poco cómoda y con las rodillas levantadas, mientras que su cabeza se ubica a noventa grados con relación al templo, mirando sobre su hombro hacia el horizonte. Todavía se ignora qué es lo que significaba esta postura en el arte tolteca o en el azteca. Un abanico en la parte de atrás de su cuello simboliza a un dios de la fertilidad. Su ubicación en el templo y la vasija que sostiene podrían indicar que el monumento sirvió como piedra de sacrificio o como lugar para guardar ofrendas.

Tlaloc-Chacmool

Esta escultura representa a un hombre en posición reclinada que usa collares, un gran tocado de plumas, ajorcas y brazaletes de jade con accesorios de cascabeles de oro y cobre. Según Matos y Solís (2002), también está caracterizado por una máscara que cubre su boca y ojos y que vincula a esta figura con Tlaloc [Figura 33]. Hay muchos indicadores de una fecha tardía para este *chacmool*, como por ejemplo su compleja iconografía, su tallado tridimensional, y las manos y brazos bien modelados.

La *cuauhxicalli* (vasija para los corazones) que descansa sobre el estómago de la figura está rodeada por un relieve de corazones humanos, y el dios se muestra en la pose del dios de la Tierra Tlaltecuhltli. Los corazones y el dios están rodeados de caracoles, símbolos de fertilidad y vida, y de criaturas acuáticas, que asocian a esta figura con los líquidos sagrados del Universo: sangre y agua subterránea. El agua era muy importante para los pueblos mesoamericanos, cuya principal fuente de sustento era la agricultura.

Esta figura probablemente estuviera asociada con los templos de Tlaloc, porque presenta a la deidad misma. Los aztecas pasaron a ser el gran imperio que sustituyó a los toltecas, pero al mismo tiempo continuaron adorándolos a ellos y a sus dioses como sus ancestros. Esta es una relación dual donde una cultura es al mismo tiempo suplantada y venerada. Pasztory (1983) dice que este *chacmool* es una reinterpretación mexicana de una forma de arte tolteca para honrar y venerar a la principal deidad tolteca y a sus antepasados toltecas.

Chicomecoatl

Esta escultura representa a la diosa Chicomecoatl (nombre calendárico Siete Serpiente). Ella era una diosa de la fertilidad, y era la responsable del crecimiento del maíz [Figura 34]. Usa el *amacalli*, un tocado cuadrado adornado con dos o más rosetas, conocido también como “el tocado del templo”. De acuerdo con lo que indican Matos y Solís (2002), ella luce el típico traje femenino: una falda que le llega a los tobillos (*cueitl*) y una capa ritual triangular que cae sobre su pecho y espalda (*quechquemitl*). En cada una de sus manos sostiene un *cinmaitl*, o un par de mazorcas de maíz decoradas con tiras de papel. Chicomecoatl está asociada con Xilonen, la diosa del maíz joven quien es representada con un tocado más sencillo de algodón y mazorcas de maíz. Xilonen representa la mazorca del maíz maduro, y al

comienzo de cada cosecha, el maíz se recogía y le era ofrecido para que hubiera muchas otras cosechas prósperas [Figura 35].

Como el maíz constituía el alimento fundamental para el sustento de los aztecas, existen fuertes conexiones conceptuales e iconográficas entre Chicomecoatl y otras diosas de la fertilidad, tales como Xochiquetzal (la diosa del amor y las flores), Cinteotl (joven dios masculino del maíz), Teteoinnan (anciana diosa de la tierra y diosa madre), y Chalchiuhtlicue (diosa de las aguas terrestres).

Huehueteotl

Este monumento está dedicado a Huehueteotl, el viejo dios del fuego y una de las más antiguas deidades de Mesoamérica [Figura 36]. Él siempre aparece representado, como en esta imagen, como un dios sedente con las manos sobre sus rodillas, la mano derecha abierta, y la mano izquierda cerrada en un puño. Tiene el rostro lleno de arrugas y carece de dientes, precisamente como un anciano. El dios del fuego está inclinado en su posición sedente, y carga un pesado brasero sobre sus hombros. El monumento aún conserva los antiguos rasgos mesoamericanos, pero con algunos elementos nuevos. Tiene el rostro casi escondido detrás de una máscara y su boca tiene colmillos, luce un gran collar con un gran pendiente que adorna su pecho, y también luce orejeras de gran tamaño.

El glifo 2 Caña aparece en la parte de atrás de la figura, y el tallado de dos conchas rodeadas de agua y remolinos está sobre el brasero. Por este motivo, la figura muestra una relación o asociación entre los dioses del fuego y del agua, dos opuestos. Huehueteotl simboliza al viejo dios que gobernaba el centro del universo mientras mantenía el equilibrio del cosmos.

Esta estatua probablemente era una síntesis de más de un dios, ya que está sosteniendo diversos íconos que representan al fuego, al agua, y a la muerte. Huehueteotl es otra representación de Xiuhtecuhtli, el dios del fuego del centro de México, quien también era conocido como “el Señor de las Turquesas” o “el Señor del Año”. La figura de piedra tiene ojos con anteojeras, un elemento parecido a un bigote, y colmillos, rasgos característicos de las máscaras que representan a Tlaloc. También, las máscaras con dientes afilados en codos y rodillas son similares a las que adornan a la Coyolxauhqui y a Tlaltecuhli, lo cual podría simbolizar un pasaje al inframundo. Los orígenes del dios Huehueteotl pueden rastrearse hasta civilizaciones más tempranas como las de Cuicuilco y Teotihuacan. Esta versión azteca del Dios Viejo fue encontrada al norte del Templo Mayor, cerca del Templo Rojo, que también presenta rasgos de Teotihuacan; como tal, el dios de piedra es una muestra de la apropiación mexicana del pasado teotihuacano.

Cihuateotl (Mujer Deificada)

Encontrada en un templo dedicado a las mujeres que murieron dando a luz, esta *Cihuateotl* (Mujer Deificada) tiene el rostro de los muertos vivos [Figura 37]. Las manos de esta figura macabra tienen garras de jaguar, que se alzan agresivamente como tratando de atrapar a alguien, y tiene el cabello enmarañado de un cadáver. Estas mujeres deificadas (*cihuateteo*) eran consideradas como la contraparte femenina de los guerreros varones en la sociedad mexicana [Figura 38]. Para los aztecas, las mujeres que morían al dar a luz recibían el alto honor de acompañar al sol desde su cenit al mediodía y hasta su puesta por el oeste, de la misma forma que los guerreros que daban sus vidas en la batalla acompañaban al sol desde su salida hasta el mediodía.

Se creía que las *cihuateteo* vivían en el horizonte del oeste, o *Ciuhatlampa* (el lugar de las mujeres). Eran admiradas especialmente por los jóvenes guerreros, pero al mismo tiempo se les temía, por considerárselas espíritus malignos. Se pensaba que acechaban en las encrucijadas, durante las noches, y que representaban un peligro para los niños pequeños, puesto que se les había privado de ser madres ellas mismas. Tal vez sea éste el origen de la moderna leyenda de *La Llorona*, que merodea por las noches en los poblados mexicanos buscando a su hijo perdido.

El Altar del Planeta Venus

El altar de Venus representado aquí aparece como una figura trilobulada, un símbolo que identifica a este planeta en otros relieves y códices [Figura 39]. Los aztecas creían que los 13 reinos celestiales que formaban el universo servían de campo de acción para los cuerpos celestes. Según Matos y Solís (2002), los aztecas le atribuían una especial importancia al planeta Venus por su ciclo anual de 584 días, que tiene dos fases cuando es invisible, y otras dos fases cuando constituye la última estrella que desaparece por la mañana, y la primera que aparece al anochecer. Este altar es como un prisma de cuatro lados. El registro de la parte superior o franja, es una secuencia de esferas que representan la bóveda de las estrellas. En la franja inferior, Venus aparece con los ojos medio cerrados en su carácter nocturno con fauces monstruosas. Cuatro cuchillos de *tecpatl* (pedernal) con rostros se proyectan desde la estrella personificada. Hay otros dos cuchillos de pedernal que conmemoran el sacrificio de Venus cuando fue atravesada por el sol, con una flecha.

El Altar de Itzapapalotl (Mariposa de Obsidiana)

En contraste con las tallas en relieve, las plataformas o altares tienen costados también compuestos de tallas [Figura 40]. Este altar muestra a Itzapapalotl, una mariposa de gran tamaño cuyas alas están decoradas con cuchillos de obsidiana, que sostiene corazones humanos sangrantes en sus manos humanas. El monumento probablemente representa la importancia de la muerte por sacrificio para mantener un equilibrio en la vida y a las *tzitzimime* (monstruos femeninos de la destrucción). Estas

criaturas de la destrucción se encontraban entre los más temidos de todos los seres sobrenaturales, puesto que se las consideraba estrellas que se habían transformado a sí mismas en “demonios” (espíritus malignos) que bajaban del cielo para devorar seres humanos durante ciertos eventos calendáricos y celestiales (eclipses de sol). Itzpapalotl era de fundamental importancia entre estas deidades, y estaba asociada con la primavera y los sacrificios.

La Caja de Ahuitzotl

Esta caja muestra un tallado tridimensional y decoraciones en relieve similares a las obras que se ejecutaron durante el reinado de Motecuhzoma II. El monstruo acuático que aparece en tres dimensiones en la parte superior, y en relieve dentro de la caja, representa al rey Ahuitzotl, un gobernante-sacerdote de quien se esperaba que llevara a cabo ritos penitenciales que incluían sacarse sangre. Hay una figura del dios del agua Tlaloc, que está vertiendo este fluido sagrado y mazorcas de maíz de una vasija de jade. Hay un río del agua fertilizadora que rodea a la imagen animal de un rey, probablemente para representar su vinculación con la fertilidad y el sustento de su linaje. Esta caja probablemente se usó como recipiente para guardar implementos de sangría, ya que está llena de simbolismo de sacrificio. La caja fue un contenedor para proteger la sangre sagrada del gobernante. Esta caja probablemente fue hecha en el año 1499, ya que la fecha 7 Caña aparece dentro de la tapa de piedra.

Tepetlacalli (Caja de Piedra) con Figura que se Extrae Sangre y Zacatapayolli

Las *tepetlacalli* (cajas de piedra) pudieron haber sido inspiradas por las cajas utilitarias de madera o esterilla, ya que este tipo de escultura sólo se ve en el arte azteca [Figura 41]. Estas cajas tienen muchas funciones: como recipientes para guardar las cenizas de los muertos de la elite, las espinas que se usaban en los rituales de sangrías, y para guardar ofrendas varias. El diccionario náhuatl de Molina define a las cajas de piedra como féretros o ataúdes, y esta fuente etnohistórica sirve de evidencia adicional de que estas cajas se usaron para guardar las cenizas de individuos que fueron cremados. En la base de todas las cajas de piedra, incluyendo ésta, siempre aparece una figura labrada del Monstruo de la Tierra, en su carácter del poder voraz de la tierra siempre hambrienta de restos humanos. Esta caja en particular está llena de imágenes asociadas con ritos penitenciales, por ejemplo un individuo que se extrae sangre de una oreja con una espina, y una serpiente de fuego como fondo. También está presente una *zacatapayolli*, la bola de hierba que se usaba para guardar los huesos del sacrificio.

La Caja de Piedra de Motecuhzoma II

Las cajas de piedra con símbolos calendáricos se usaron en ritos especiales para ciertas deidades y/o en las residencias del emperador y la nobleza. El nombre del gobernante, en este caso Motecuhzoma II, aparece habitualmente en la caja junto con fechas importantes de su reinado [Figura 42]. Esta caja tiene ocho *quincunces* (un

diagrama cósmico con 5 puntos) en su parte exterior que simbolizan el universo azteca. Según Matos y Solís (2002), algunos eruditos creen que la caja probablemente guardaba los restos del rey Motecuhzoma II, porque el labrado interior de la tapa muestra el glifo de su nombre, el *xihuitzollí* o *copilli* hablante (el tocado real) y un diseño mostrando su cabello, un ornamento nasal hecho de turquesas, y una voluta de habla decorada, emblema de los *tlatoani*, cuyo significado es "el que habla". Asimismo, la fecha 11 Pedernal (1516) que aparece en la tapa es el año en que Netzahualpilli, el gobernante de Tetzaco, murió. De acuerdo con Umberger, esta fecha podría indicar que esta caja de piedra fue un regalo hecho a Motecuhzoma II cuando murió el señor de Tetzaco, quien era su íntimo amigo.

La Cabeza de un Guerrero Águila

En los más altos rangos del ejército azteca, existían dos órdenes: la de los guerreros águila y jaguar [Figura 43]. Por lo general, únicamente los miembros de la nobleza podían ser parte de estas dos órdenes. Los caballeros *Cuauhtli* (Águila) estaban asociados al sol y a las batallas diurnas. Para los mexicas, el águila simbolizaba al sol en su cenit, y también al guerrero. Su tarea consistía en alimentar al sol por medio del sacrificio de su propia sangre, lo cual los hacía resistentes al dolor y capaces de arriesgar sus propias vidas de manera incondicional.

Esta estatua presenta la cabeza de un joven guerrero con un casco de águila, el cual en tiempos precolombinos seguramente estaría cubierto con plumas de águila, y hecho de madera. La escultura muestra al ideal azteca en cuanto a rasgos faciales, ya observados en muchas obras en piedra de cabezas y de máscaras. Los ojos pudieron haber tenido incrustaciones de concha, y posiblemente se le hayan incrustado dientes de perro en los agujeros de la boca. Los colmillos de perro probablemente sirvieran para intimidar a otros y para mostrar la ferocidad y fuerza del guerrero. La escultura también está vinculada con el dios del fuego Xiuhtecuhtli por el moño de papel en el cuello, que también es una marca que indica el linaje apropiado que debe tener un guerrero águila o jaguar.

El Guerrero Jaguar

Se cree que este hombre con casco de Jaguar es un guerrero de la orden azteca del jaguar, tal como los caballeros águila de la orden del águila [Figura 44]. Este guerrero luce un abanico de papel doblado en la parte posterior de la cabeza que lo relaciona con las deidades de la fertilidad y de la naturaleza. También tiene un collar que imita a las joyas de jade como aquellas del dios de la lluvia *Chacmool*.

Según Pasztory (1983), este casco de felino está asociado a deidades como Tepeyollotl, que es la forma de jaguar del dios Tezcatlipoca. Tepeyollotl, que quiere decir "corazón de la montaña", es una deidad que tiene que ver con la tierra y la naturaleza, que lo ponen en contacto con los dioses del remoto pasado. Asimismo, el jaguar simboliza cuevas y el interior de la tierra, lo que asocia al felino con la fertilidad

porque las cuevas son las matrices de las montañas donde la creación tuvo lugar. En esta escultura se ha hecho énfasis en la joyería; las piedras verdes fueron encontradas en cuevas y guardadas por antiguos dioses toltecas deificados, y por dioses de la lluvia.

Los Guerreros Atlantes

Este grupo de cinco esculturas colosales de guerreros representa la visión azteca del universo, inspirada en los famosos *Atlantes* toltecas de Tula [Figura 16]. Su carácter militar está indicado por sus lanzas, sus lanzaderas, y las barras nasales de arcilla [Figura 45]. Se trata de guerreros listos para la batalla y ansiosos por alimentar a los dioses con sangre humana para que el universo se mantenga en constante equilibrio. Según Matos y Solís (2002), las esculturas representan guerreros que sostienen las creaciones de los dioses por medio de acciones de tipo militar. Cuatro de las esculturas halladas en Tenochtitlan son de varones; la quinta es de una mujer. Uno de los guerreros tiene barba y se supone que está custodiando el centro del cosmos. Los otros tres varones marcan el Norte, el Este y el Sur, mientras que la mujer guerrera está en el Oeste, es decir en el *cihuatlampa* (lugar de las mujeres). Juntos, dan lugar a un *quincunce*, los cuatro puntos cardinales que representaban las cuatro direcciones del universo, más su centro.

Estos posibles guerreros deificados que custodian al sol en su reino celestial hacen pensar en modelos toltecas del tipo de los *Atlantes* de Tula; en el centro de sus cuerpos, así como en sus cascacos, exhiben el pectoral de mariposas de los guerreros toltecas.

El Coyote Emplumado

Este monumento es la representación de un coyote sentado sobre su parte trasera y cubierto con un pelaje de plumas que simbolizan movimiento. La imagen del coyote, que habitualmente no se tallaba en la forma de en una escultura de bulto, era un patrono de las órdenes de caballeros aztecas de elite, dado que al igual que el jaguar y el águila, el coyote era un depredador poderoso [Figura 46]. Según la opinión de Matos y Solís (2002), el coyote estaba vinculado con Tezcatlipoca, que era el dios de la virilidad y la guerra, lo que hacía de este animal un símbolo de potencia sexual masculina y de fertilidad.

La Cruz de Acolman (Período Colonial, 1550)

El monumento *tequitqui* más asombroso del pueblo de Acolman es la cruz atrial (una cruz monumental de piedra situada en el centro de la plaza frente a la iglesia) [Figura 47]. La cruz de Acolman muestra en su parte superior la inscripción INRI (Jesús de Nazaret Rey de los Judíos), debajo de la cual se encuentra el emblema de los agustinos del corazón atravesado por una flecha, una impresionante escultura realista de bulto de la cabeza de Cristo en la intersección de los brazos y el fuste, un cáliz,

tenazas, una escalera, la lanza, una hoja de palma, un hueso humano, y una calavera. Los brazos de la cruz están decorados con motivos vegetales de flores, enredaderas y hojas. Cada brazo termina en una *fleur-de-lys* estilizada. La base que sostiene la cruz intenta acentuar el tema del Calvario, mostrando una burda imagen de La Dolorosa rodeada de iconografía nativa que explicaremos más abajo [Figura 48].

Si bien en Europa hay antecedentes de cruces al aire libre situadas al costado de caminos o en plazas de pueblos, las cruces mexicanas exhiben una iconografía distinta y una estética indígena. La cruz atrial de Acolman presenta, como todas las cruces atriales en general, un sistema dual de significados: el cristiano y el pagano. La cruz es el símbolo central de la cristiandad y representa la muerte de Cristo, quien con su resurrección hizo posible la redención de los seres humanos. La cruz reflejaba la doctrina que enseñaban los frailes, pero una muy arraigada idolatría inducía a los indígenas a enterrar las imágenes de sus dioses debajo de estas cruces atriales, para así persistir en la práctica de sus antiguos rituales. Con el tiempo, éstos llegarían a ser sincréticos con la nueva religión.

Al mismo tiempo, los indios consideraron a la cruz cristiana situada en el centro del atrio como otra representación del Árbol del Mundo, o Árbol de la Vida. Se trataba del Axis Mundi que conectaba a los dioses del Supramundo y del Inframundo con los seres humanos sobre la superficie de la tierra. El cosmograma se completaba con las cuatro capillas *posa* que representaban las cuatro esquinas del universo.

Según la visión mesoamericana del mundo, el ciclo de la siembra y cosecha del maíz llegó a ser sagrado porque se trataba de la fuente principal de sustento para los seres humanos. Al mismo tiempo, el ciclo del maíz constituía una metáfora de la muerte y renacimiento de la humanidad. Cuando se plantaba una semilla de maíz en la tierra, ésta moría, pero de ella nacía una planta viva. Esto implicaba que de la muerte vendría la vida, un proceso que era energizado por la tierra que yace en el inframundo. Del mismo modo, las personas habrían de morir para que luego pudieran resurgir, exactamente como el dios del maíz, Cinteotl.

Esta creencia agrícola y cosmológica era de alguna manera compatible con la idea cristiana según la cual Dios vino al mundo encarnado como Jesucristo, sufrió grandemente, y murió como cualquier ser humano. Tres días después fue resucitado, y la sangre de su sacrificio en la cruz redimió y otorgó el paraíso eterno a los seres humanos creyentes. Para los indígenas inmersos en el proceso de conversión, Cristo era el dios del maíz y la Cruz era la planta de maíz. Las flores de lis en los extremos de los brazos de la cruz eran los brotes de la planta de maíz, que representaban el renacimiento sin fin de la fertilidad y la vida. Las flores, las enredaderas y las hojas labradas que decoran los brazos de la cruz eran las plantas de frijoles y calabazas que los campesinos cultivaban junto con los tallos de maíz en las *milpas* (maizales) para facilitar el desarrollo más saludable del hábitat de estos cultivos. La cruz elevándose en el Calvario refleja la montaña sobre la tierra donde Cristo derrotó a la Muerte. De la

misma manera, la planta de maíz (la cruz foliada) se yergue desde el “monstruo de la tierra” donde la muerte se transforma en vida.

Al pie de la cruz de Acolman hay una rudimentaria imagen de La Dolorosa que refleja claramente elementos cristianos: manos cruzadas y cabeza cubierta. El estilo en que fue labrada, sin embargo, claramente la asemeja a un ídolo indígena; queda transformada en una Coatlicue o Teteoinnan cristianizada, y el disco sobre su pecho recuerda la práctica azteca de insertar un jade o una piedra de obsidiana sobre los corazones de sus ídolos para simbolizar su energía vital. Desde un punto de vista cristiano, el disco podría ser una hostia, que junto con el pequeño cáliz que aparece bajo sus manos, son símbolos de la Eucaristía. La idea de una comunión con Dios a través de la ingesta de Su carne y sangre guardaban cierto paralelismo con la práctica azteca del canibalismo ritual y los sacrificios humanos. En ambos casos se daba una comunión con la divinidad, pero en el rito cristiano ésta era de carácter simbólico, mientras que en el azteca se trataba de una representación física.

A la izquierda de la Virgen hay una calavera que hace referencia a su presencia en el Gólgota (el Lugar de la Calavera), nombre hebreo para Calvario. A los pies de la Virgen hay un globo terráqueo y una serpiente, dos símbolos vinculados con la Inmaculada Concepción (La Purísima). En la mentalidad escatológica de los agustinos, esta asociación apocalíptica probablemente apuntaba a recordar a los indígenas que la nueva religión había destruido a la antigua de Quetzalcoatl (la serpiente) y que habría de reinar sobre la tierra. Este es el mismo significado de la aparición de la Virgen de Guadalupe [Figura 23], nombre que le fue dado a la Virgen María debido a la posible errónea comprensión de la lengua Nahuatl por parte del Arzobispo Zumárraga o algún otro testigo español. Según la tradición, él escuchó el nombre “María de Guadalupe”, nombre de una Virgen María que ya era venerada en España. Parece que las palabras originales fueron “María tecoatlaxopeuh”, que quería decir María, la que destruirá a la serpiente de piedra (Altamirano 1884). Esta acción de aplastar a la serpiente con los pies es una imagen común de la Inmaculada Concepción en las imágenes europeas; en el mundo indígena se refiere a la destrucción de Quetzalcóatl (la serpiente de piedra), y al triunfo de la religión cristiana sobre la idolatría.

LAS ESCULTURAS DE TERRACOTA

Para la gran mayoría de las culturas mesoamericanas, la escultura en terracota fue una de las principales formas de arte durante los períodos Preclásico y Clásico. Sin embargo, los aztecas estaban completamente seducidos por la permanencia de la piedra, y por ello trabajaban la arcilla con menos frecuencia que todos sus demás vecinos. Excepto por unas pocas figurillas grandes y huecas, casi todas las esculturas de terracota aztecas son figurillas pequeñas, sólidas, y hechas con molde. Según Pasztory (1983), las esculturas de terracota son fundamentales para identificar las prácticas de culto y los dioses de los aztecas de la clase baja tanto en las ciudades

como en las áreas más distantes. Sus temas principales son las deidades de la naturaleza y la fertilidad, y madres con niños; con menos frecuencia, la muerte también puede ser el tema de una pieza. La muerte y el sacrificio parecen ser el centro de las obras en terracota de los nobles.

El Guerrero Águila

Esta figura de cerámica fue encontrada dentro de la Casa de las Águilas, un edificio construido según el estilo Neo-tolteca y situado al norte del Templo Mayor en la ciudad de México [Figura 49]. Luce un casco de águila, tiene los brazos cubiertos con alas, y sus piernas están adornadas con garras. Algunos restos de estuco pintado revelan que las plumas de sus vestidos estuvieron pintadas de blanco.

Además de representar a los poderosos guerreros águila, se cree que esta figura, junto con otra figurilla encontrada en el mismo lugar, simboliza al sol durante el amanecer. La escultura se hallaba sobre una banqueta multicolor con figuras de guerreros que marchaban hacia la *zacatapayolli* (una bola de hierba en la que se insertaban los instrumentos usados para las sangrías). La Casa de las Águilas funcionaba como un lugar dedicado a las ceremonias de oración, al auto-sacrificio, y a los rituales espirituales (véase la Sección de Arquitectura).

Mictlantecuhtli

Esta figura también fue encontrada en la Casa de las Águilas, encima de banquetas, y representa a Mictlantecuhtli, el dios de los muertos [Figura 50]. Mictlantecuhtli vivía en un lugar húmedo y frío conocido como Mictlan, que era el inframundo o parte inferior del cosmos –una matriz universal en la que se guardaban los restos humanos.

El dios se muestra luciendo un taparrabo, y algunos agujeros en el cuero cabelludo indican que en algún momento su cabeza estuvo adornada con cabello humano enrizado, un rasgo típico en las figurillas del dios de la tierra y la muerte. Sus manos en forma de garras aparecen como si estuvieran listas para atacar a alguien. Muy dramáticamente, está representado con la carne abierta de par en par bajo su pecho. Según Matos y Solís (2002), por la carne abierta de su estómago aparece un hígado de gran tamaño, órgano en el que habita el *ihiyotl* (alma). El hígado estaba relacionado con Mictlan, el Inframundo. El *ihiyotl* es uno de los tres elementos místicos que habitan el cuerpo humano; el *tonalli*, determinante del destino de cada uno, está ubicado en la cabeza y la *teyolia*, o casa de la conciencia, reside en el corazón. En esta escultura, la deidad está mostrando el lugar donde descansa uno de esos tres elementos místicos en el cuerpo humano hasta el momento de la muerte.

Xipe Totec

Xipe Totec había sido venerado por el pueblo mesoamericano desde el período Clásico. Xipe Totec era el dios de la vegetación y la renovación de la agricultura, y fue

uno de los dioses patronos asociados con los períodos de 13 días del calendario adivinatorio [Figura 51]. También era el patrono del festival de Tlacaxipehualiztli que tenía lugar antes de la llegada de las lluvias, en el que se sacrificaba a los cautivos. Una vez que los cuerpos sacrificados eran desollados, los sacerdotes se vestían con sus pieles durante 20 días.

Xipe Totec aparece representado en la escultura como un hombre con una piel desollada. Una cuerda, esculpida con todo detalle, sujeta la piel en su espalda, cabeza, y pecho. Esta pieza forma parte de una serie de grandes imágenes creadas por artistas precolombinos, quienes expresaron su creencia firmemente enraizada de que sólo después de la muerte puede existir la vida. La diferencia entre la capa de piel ajustada y la forma animada de adentro ha sido representada de forma simple, sin la horrible dramatización típica de las imágenes de dioses y diosas de la muerte. Es de notar que la escultura todavía conserva su pintura original; la piel desollada es amarilla, mientras que la piel de Xipe Totec es roja.

LAS CERÁMICAS

Los aztecas hicieron varios objetos funcionales y ceremoniales de arcilla: incensarios, platos, vasijas rituales, urnas funerarias, sellos, y malacates. A veces, ciertos incensarios de gran tamaño en forma de vasos tenían más de tres pies de altura, con una figura en altorrelieve en un costado, o algún ornamento con proyecciones o rebordes. A menudo se hacían copas de cerámica roja para beber *pulque* en los festines. Muchos de estos objetos de arcilla estaban decorados, pero por lo general no mostraban el elaborado significado iconográfico que caracterizó a la escultura monumental y a los manuscritos pintados.

Una de las obras más extraordinarias del arte azteca es una urna de barro que descansa sobre tres patas cilíndricas inclinadas, y que fue hallada en Tlatelolco.

Las cerámicas del Valle de México fueron divididas en nueve tipos diferentes de vajilla en base a la arcilla usada, al tipo, forma de la vasija, superficie y decoración. Las vajillas anaranjadas y rojas son las más comunes. La loza roja, asociada por lo general con Tetzco, está por lo general marcadamente bruñida y pintada con un engobe rojo; sus diseños pintados fueron hechos en negro, negro y blanco, o negro, blanco y amarillo, y consisten en simples líneas y ondas que a menudo aparecen atrevidamente aplicadas. Estas vasijas varían notablemente en cuanto a calidad. La vajilla roja a veces aparecía completamente cubierta con un engobe blanco, y luego pintada con diseños negros de calaveras y huesos cruzados. En su calidad controlada, la línea y el diseño apuntarían a vasijas del estilo Mixteca-Puebla.

Vasija con Máscara de Tlaloc

Según Matos y Solís (2002), esta vasija formaba parte de la ofrenda 56 del Templo Mayor de Tenochtitlan, que miraba hacia el norte en la dirección del Templo de Tlaloc. Como parte de una ofrenda, la olla fue puesta dentro de una caja hecha de roca volcánica y que contenía restos de criaturas acuáticas y conchas, símbolos del agua y la fertilidad. La caja también contenía un cuchillo de sacrificios (*tecpatl*) y dos cuencos de *copal* (incienso).

Esta vasija representa a Tlaloc, dios de la lluvia [Figura 52]. En la parte exterior de la vasija, Tlaloc aparece con ojos tipo anteojeras y dos colmillos; una serpiente rodea su boca formando lo que parecería ser un bigote. El dios usa un tocado blanco, una referencia a las montañas donde se creía que la deidad guardaba sus aguas, lugar donde florece la fertilidad y el agua fluye montaña abajo para nutrir el suelo. En conjunto, la vasija simboliza el útero y los poderes femeninos de creación.

Urna Funeraria con Imagen del dios Tezcatlipoca

Esta urna fue encontrada en el Templo Mayor, cerca del monolito de la gran diosa Coyolxauhqui [Figura 53]. En su interior, se hallaron huesos cremados de guerreros aztecas que probablemente murieron combatiendo contra los tarascos de Michoacán durante el reinado del rey Axayacatl. La urna también contenía un collar de cuentas, una punta de lanza, y un perforador de hueso.

Dentro de un rectángulo labrado en la pared exterior de la urna está la imagen de Tezcatlipoca rodeado por una serpiente emplumada de lengua bífida. Luce un tocado lleno de plumas de águila, símbolos relacionados con el sol, la deidad parece estar armada y lista para la batalla. Sostiene una lanzadera en una mano y dos lanzas en la otra. En la mano con la que sostiene las dos lanzas tiene un protector similar a los usados en la imaginería tolteca. En uno de los pies muestra un espejo humeante, su símbolo característico.

De acuerdo con Matos y Solís (2002), esta urna representa uno de aquellos guerreros que encarnan la imagen del dios Tezcatlipoca (espejo humeante), un dios creador que habita las cuatro direcciones horizontales y los tres niveles verticales del cosmos. Tezcatlipoca es también el protector de los guerreros, de los reyes y de los hechiceros, y es el dios del frío que simboliza el oscuro cielo nocturno. Se le consideraba invisible y misterioso.

Flautas

Durante las festividades aztecas, era habitual que se tocaran las flautas de arcilla. La forma y decoración de estos instrumentos variaba de acuerdo con los dioses que eran venerados en cada ocasión [Figura 54]. Según Matos y Solís (2002), en la fiesta de Toxcatl, la persona elegida para personificar al dios Tezcatlipoca tocaba una melodía triste con una flauta delgada que tenía en su extremo la forma de una flor, mientras iba

caminando hacia el templo para ser sacrificada. Dependiendo de la ocasión, los aztecas hacían flautas de diferentes formas, por ejemplo con la imagen del dios Huehuetēōtl-Xiuhtecuhtli. El dios es mostrado como un anciano barbado, como símbolo de sabiduría. Otra flauta termina en forma de águila, un símbolo del fuego divino, el sol, y los guerreros. El águila parece estar luciendo un tocado. Algunas flautas presentan ornamentos elegantes, como el diseño de la greca escalonada usado en los anillos de oro de los aztecas y mixtecas. Esta flauta muestra la combinación de las culturas azteca y mixteca, e indica que además de guerras, había entre ellos comercio e intercambio de tradiciones culturales.

ARTE EN MADERA

La madera no era simplemente un sustituto de la piedra. Muchos de los íconos, o de los ídolos, en los más importantes templos aztecas, estaban hechos de madera y vestidos con hermosas ropas y joyería. Sin embargo, la importancia simbólica de la madera para los aztecas todavía no está del todo clara. Muchos textos aztecas se refieren a la superioridad de las figuras de piedra sobre las de madera, debido a su durabilidad y resistencia. Pero, en cuanto a peso, flexibilidad y resonancia, la madera constituía el material perfecto para objetos tales como los tambores, las lanzaderas, los escudos y las máscaras. Algunos objetos también fueron hechos de madera para que pudieran ser quemados simbólicamente como ofrendas.

El Huehuētl (Tambor Vertical) de Malinalco

En el pueblo de Malinalco se encontró un *tlalpanhuehuētl* o tambor de guerra de madera, que hasta 1894 todavía era usado en algunas ceremonias, hasta que fue trasladado al lugar donde actualmente se encuentra, en el Museo de la Ciudad de Toluca [Figura 55]. El *Huehuētl* contiene la fecha *Nahui-Ollin* (4 Movimiento). El símbolo *Ollin* se usaba para representar el movimiento del sol y la vida dinámica del mundo. De la palabra *ollin* derivan las palabras *yollotl* (corazón) y *yoliztli* (vida). Dentro de este *ollin* en particular, encontramos un rayo que emana de un ojo solar y una *chalchihuitl* (piedra preciosa). El Sol estaba considerado como “El que Brilla”, el “Niño Precioso”, el “Jade”, y “Xiuhpiltontli” (El Niño de las Turquesas). La fecha *nahui-ollin* hace alusión a *Ollin-Tonatiuh*, el Sol en Movimiento, el mundo actual que ha de ser destruido por terremotos, y al festival de *Nahui-Ollin* descrito por Durán (1967), durante el cual el mensajero del Sol era sacrificado.

A la derecha de la fecha *Nahui-Ollin*, el artista grabó la sobresaliente figura de un *ocelotl* (jaguar), y a la izquierda, la de una *cuauhtli* (águila), ambas danzando. Estas imágenes representan guerreros *cuauhtli* y *ocelotl*, órdenes distinguidas del ejército azteca. Estos guerreros portan la bandera del sacrificio (*pámitl*) y lucen un tocado con plumas de garza (*aztaxelli*), un símbolo de jerarquía.

En las secciones inferiores que sostienen al Huehuetl, aparecen otros dos guerreros *ocelotl* y un guerrero *cuauhtli*. De las bocas y picos de los guerreros, así como alrededor de sus zarpas y garras, aparece el glifo *Atl-Tlachinolli*, o *Teuatl-Tlachinolli*, que quiere decir “agua divina (sangre)-fuego”; señala el llamado a la guerra y a veces está representado como una canción y danza de guerra. Esta metáfora *Atl-Tlachinolli* está expresada en la escultura, en las tallas y en los códices como dos ríos entrelazados, uno de agua y el otro de fuego. La corriente de agua termina con perlas y caracoles, mientras que la corriente de fuego termina con el cuerpo de una *xiuhcoatl* (serpiente de fuego) que emite una llama.

Todos los guerreros representados en el *Huehuetl* tienen el signo *atl* (agua) en uno de sus ojos, lo que indica que están llorando mientras cantan. Este signo revela la dualidad de los sentimientos antes del sacrificio. Uno de los guerreros *ocelotl* tiene, detrás de una de sus garras, el signo *atl* combinado con una *aztamecatl* (cuerda), indicando que es un *Uauantin* (cautivo marcado con rayas rojas) que será sacrificado en el *temalácatl*. Esto recuerda a la imagen del guerrero que carga una cuerda, en el mural del Templo III de este sitio. Los guerreros *cuauhtli* muestran, colgando entre sus plumas, cuchillos de obsidiana (*tecpatl*), símbolos de los sacrificios humanos.

Una banda divide las dos partes del Huehuetl y muestra *chimallis* (escudos) con fardos de algodón y flechas (*tlacochtli*), banderas de sacrificio (*pamitl*) y un fluir continuo del glifo *Atl-Tlachinolli*. Todo lo anterior son metáforas de la guerra. Es interesante notar que el *Huehuetl* representa un evento real en Malinalco: la escena de guerreros *cuauhtli-ocelotl* cantando, danzando y llorando en el festival del *Nahui-Ollin*, que finalizaba con la danza del mensajero del Sol, quien subiendo la escalinata que lo llevaría a la entrada del *Cuauhcalli*, sería sacrificado y su corazón y su sangre serían colocados en la *cuauhxicalli* que se encontraba detrás de la imagen con figura de águila del Sol (véase Los Templos de Malinalco en la Sección de Arquitectura). El Sol, cuando está ascendiendo, es llamado *Cuauhtehuanitl* (Sol Naciente), y por la tarde cuando desciende, es llamado *Cuauhtemoc* (Sol Poniente).

El sol era considerado el joven guerrero que cada día, al amanecer, combatía en los cielos para derrotar a la oscuridad, las estrellas y la luna (*metztli*) usando como armas a las *xiuhcoatl*s (serpientes de fuego, rayos solares). De este modo asciende al cenit, precedido por Tlahuizcalpantecuhtli, la estrella matutina (Venus).

Al anochecer el Sol, precedido por Xolotl, la estrella vespertina (Venus) se pone en Tlillan Tlapallan, la Tierra del negro y el rojo, y desciende al mundo subterráneo transformado en un jaguar para iluminar al mundo de los muertos. Al siguiente amanecer, en un ciclo sin fin, él repetirá su combate cósmico para traerle un nuevo día a la humanidad.

El *Huehuetl* de Malinalco presenta la imagen de Cuauhtehuanitl, Tonatiuh en su personificación de águila (*Huitzilopochtli*), ascendiendo al cenit en el cielo [Figura 56]. El rostro del dios está emergiendo del pico del águila y luce una turquesa (*yacaxihuitl*)

en su nariz. Debajo de su mentón aparece el signo de canto, *cuicatl*, que indica que la deidad canta mientras asciende. Las plumas del águila están estilizadas de una forma que las asemeja a las preciosas plumas del quetzal.

El Sol ascendente (*Cuauhtehuanitl*) es acompañado por las *xiuhcoatl*s (serpientes de fuego), que lo transportan durante su ciclo diario. También son encarnaciones de los rayos del sol. Podemos ver la representación de las cabezas de las *xiuhcoatl*s con la boca abierta con colmillos, el ojo solar y un cuerno. Una de ellas presenta una forma realista, en tanto que la otra ha sido retratada con una mayor abstracción, aunque muestra los mismos elementos característicos.

La calidad de la escultura y el tallado azteca aplicados en este *Huehuetl* son tan precisos y refinados que son comparables a la sorprendente y poderosa expresión de los códices. Las imágenes que muestra esta obra maestra musical confirman y complementan nuestra hipótesis sobre la función y usos del “Cuauhtinchan” (Templo I) de Malinalco.

Teponaztli (Tambor Horizontal) de un Felino

El *teponaztli*, un tambor de tipo horizontal que todavía se sigue usando en nuestros días, era otro instrumento popular que usaban los aztecas [Figura 57]. El tambor es un xilófono de doble lengua. Las lenguas consisten en hendeduras colocadas en una pieza ahuecada de madera que funciona como caja de resonancia. Se usaban martillos en forma de palillos con puntas de goma para golpear las lenguas, produciendo así los tonos y melodías del tambor. Un *teponaztli* de Malinalco se encuentra hoy en el Museo Nacional de Antropología, en la ciudad de México. Después de la conquista española, los misioneros prohibieron las prácticas rituales tradicionales de los mexicas, y con frecuencia destruyeron los artefactos que se usaban en dichos rituales; es una verdadera suerte que este *teponaztli* haya sobrevivido.

El animal tallado en este tambor horizontal puede ser un coyote en cuclillas o algún tipo de jaguar con su cola junto a su lado izquierdo. Podría representar al *nahual* (alma o doble) de un *coyote* o de un guerrero jaguar. Sin embargo, los rizos sobre la cabeza del animal han llevado a que algunos eruditos lo identifiquen como un *ahuitzotl*, o algún animal acuático con espinas, posiblemente una zarigüeya de agua. Sorprendentemente, el tambor horizontal todavía conserva los dientes caninos y molares originales que se colocaron dentro de la boca para hacer que el animal se viera más realista y feroz.

Teponaztli (Tambor Horizontal) con Efigie de Guerrero

La efigie humana representada en este *teponaztli* es una representación de un guerrero tlaxcalteca reclinado [Figura 58]. Matos y Solís (2002) señalan que la representación de este guerrero está decorada con los particulares emblemas

militares de esta cultura tlaxcalteca. Sus armas incluyen la quijada de un pez sierra y un hacha con hoja de cobre. Los ojos del guerrero todavía conservan sus incrustaciones de concha y obsidiana.

Tlaloc

Esta escultura de madera es ejemplo de una obra realizada para ser quemada en honor a Tlaloc. Este tipo de figuras se hacían con resina y copal que se aplicaban a palos y que se quemaban después de haberle ofrecido una oración a Tlaloc. Los aztecas creían que el humo que se elevaba de la resina y del copal ardientes obscurecerían las nubes y harían que éstas liberaran una lluvia fertilizadora sobre la tierra. Esta imagen fue encontrada dentro de una cueva del volcán Iztaccihuatl.

Esta escultura presenta las características atribuidas en forma consistente al dios de la lluvia Tlaloc: ornamentos para las orejas, ojos estilo anteojeras, colmillos protuberantes, y un tocado que simboliza a las montañas donde éste guardaba el agua. Esta escultura también presenta, detrás del cuello de Tlaloc, un moño de papel plegado que según Matos y Solís (2002), representa al *tlaquechpanyotl*, el signo de los nobles ancestros de la deidad.

PLUMARIA

Entre la amplia variedad de medios que utilizaron los artesanos y artistas aztecas, sus trabajos con plumas tal vez sean los que menos se conocen hoy en día. Los aztecas llegaron a ser maestros en el arte del trabajo con plumas antes de la llegada de los españoles, y habían desarrollado métodos altamente sofisticados para recolectar plumas a lo largo y ancho de su territorio, incorporándolas a objetos de un impresionante impacto visual y una durabilidad sorprendente. Los artistas de la aldea de Amatlan (un distrito de Tenochtitlan), eran excepcionalmente conocidos por sus trabajos con plumas.

Los *amanteca* (aquellos que trabajaban con plumas) fijaban sus valiosas plumas tropicales sobre armazones livianos de caña atando cada una de ellas con algodón sobre este soporte, o las ajustaban sobre tela o papel para formar mosaicos en los que lograban ciertos efectos de color por medio del aprovechamiento de sus cualidades de transparencia. Siendo privativa de los aztecas, esta forma de arte persistió después de la Conquista en la forma de pequeños íconos de plumas, y posteriormente desapareció casi por completo.

Sólo unas pocas de estas obras maestras han sobrevivido, y hoy en día únicamente queda un puñado de artistas distribuidos en distintas ciudades de México, que mantienen vivo el arte plumario. Si bien los españoles no consideraron que el arte plumario fuera tan valioso como el oro o las piedras preciosas, ni que fuera un tesoro digno de ser preservado, enviaron barcos cargados de estas piezas a España en

calidad de curiosidades del Nuevo Mundo. Las muchas iglesias, monasterios, y personas que recibieron estos regalos preciosos no los protegieron del proceso de deterioro natural, y de los cientos de trajes, mantos, estandartes y escudos que fueron enviados a Europa, hoy sólo se sabe de la existencia de unas pocas piezas. Algunos ejemplos han sobrevivido, tales como símbolos cristianos hechos en tiempos coloniales en un estilo similar al renacentista, y que constituyen lo mejor del arte plumario.

Pasztory (1983) afirma que las coloridas aves tropicales como la guacamaya escarlata, las distintas especies de loros, la cuchareta roja, la cotinga azul y el quetzal, proporcionaron la mayor parte de las plumas de vibrantes colores que se usaron en los mosaicos de plumas. Los colores más usuales que se emplearon fueron el rojo y el amarillo. Los colores más preciosos usados fueron el azul y el verde, los colores del agua y la agricultura, de la fertilidad y de la creación. Las plumas verdes del quetzal estaban entre las más raras y las más buscadas; en náhuatl, *quetzal* quería decir precioso. Las dos largas plumas verdes de la cola del quetzal macho eran recolectadas para los grandes tocados y estandartes. Por desgracia, el valioso quetzal actualmente es una especie en peligro de extinción. Casi tan preciosas como las del quetzal eran las plumas de los colibríes; a menudo de un color verdoso, las plumas de colibrí se tornan iridiscentes cuando son iluminadas desde ciertos ángulos.

Como lo señalara Castelló Iturbide (1993), junto con las piedras de jade y turquesa, las plumas estaban consideradas uno de los objetos más valiosos de Mesoamérica. Se las veneraba de manera tal, que las estatuas de las deidades aztecas eran vestidas con capas repletas de plumas brillantes y piedras preciosas. Vistas en términos mágicos, las plumas eran consideradas íconos de fertilidad, abundancia, de riqueza y poder, y conectaban al individuo o estatua que las lucía con lo divino. Según Fray Diego Durán (1967), los aztecas creían que las plumas eran las sombras de las deidades.

El Tocado de Motecuzhoma II

Armado con quinientas plumas de quetzal tomadas de 250 aves, este tocado de plumas es uno de los mejores ejemplos que han perdurado a lo largo del tiempo [Figura 59]. A pesar de su nombre, todavía no queda claro si de hecho fue usado o perteneció a este emperador. Según Pasztory (1983), el Códice Mendoza mostraba el modelo de una corona que usó Motecuhzoma, y estaba hecha de turquesas, no de plumas. El tocado probablemente deriva su nombre de esta narración tradicional: cuando Motecuhzoma se encontró con Cortés, le ofreció al Conquistador artículos lujosos entre los que se contaban tocados, objetos de oro y plata, y ropajes, entre muchas otras cosas, en un gesto diplomático para agradar y saludar al Emperador Carlos V. Cuando Fernando, el hermano de Carlos V se casó, recibió el Tocado de Motecuhzoma II que había estado guardado en el Castillo de Ambras en el Tirol, Austria. Con el tiempo, las colecciones de arte de la monarquía de los Habsburgo terminaron en los museos del Estado, y ahora el famoso tocado se encuentra en el

Museo de Etnología de Viena, junto con un abanico de plumas y el Escudo de Ahuizotl. Hay una réplica de este tocado en el Museo Nacional de Antropología, en la ciudad de México [Figura 60].

Esta clase de tocado de plumas probablemente fue usada como una insignia militar en lugar de una corona. El tocado de plumas probablemente estuviera colocado en una vara de bambú y puesto sobre las espaldas de algún soldado distinguido. Pasztory (1983) ha sugerido que hay evidencia de que los tocados, como esta pieza en particular, formaban parte de la realeza azteca para propósitos rituales, especialmente para ser usados durante las personificaciones del dios Quetzalcoatl.

El Abanico de Plumas

En los períodos anteriores a la Conquista, los abanicos eran un símbolo de las clases nobles y de los *pochteca* (mercaderes profesionales). En opinión de Matos y Solís (2002), los abanicos daban un toque de elegancia a los guardarropas del *tlatoani* (el emperador) y de la familia real, quienes siempre lucían elegantes y distinguidos. Los abanicos eran piezas que llamaban la atención, y estaban hechos de madera y adornados con plumas coloridas.

Un abanico encontrado al norte del Templo de Tlaloc, en un lugar que se consideraba parte del recinto sagrado de la capital azteca, fue restaurado por un profesional del arte plumario y hoy se encuentra en el Museo Nacional de Antropología, en la ciudad de México. La punta del abanico muestra la cabeza de un guerrero que está debidamente ataviado para la guerra. Otro hermoso ejemplo de un abanico conservado puede verse en el Museo de Etnología de Viena [Figura 62].

El Escudo de Ahuizotl

El *Chimalli* (escudo) de Ahuizotl fue un regalo que Hernán Cortés le hizo a Don Pedro de la Gasca, Obispo de Palencia, España. Se trata de un conjunto de diferentes tipos de plumas, que incluyen plumas de guacamayas escarlatas, cotingas azules, cucharetas rosadas, y orioles amarillos; borlas de plumas cuelgan del borde inferior [Figura 63]. Unas fibras vegetales mantienen unidas la base del entramado de cañas que sostiene el plumaje coloridamente dispuesto. La parte posterior cuenta con dos cuerdas que permiten cargar el escudo.

El Escudo de Ahuizotl retrata la figura de un guerrero *Coyotl en oro y plumas*. El símbolo de la guerra sagrada *atl-tlachinolli* (el agua, el fuego), sale de su boca, indicando que está lanzando un grito o cantando una canción de guerra. La figura representada en el escudo no es un *ahuizotl* (criatura acuática fantástica), según se ha identificado tradicionalmente. Las criaturas acuáticas están vinculadas al dios de la lluvia Tlaloc. En todo caso, el animal representado podría ser un coyote asociado con la guerra y con una orden militar azteca.

El Escudo de Ahuitzotl se encuentra en el Museo de Etnología de Viena, junto con el Tocado de Motecuhzoma II y un abanico de plumas.

Cubierta de Cáliz

Este objeto, encontrado por Rafael García Granados, proviene de los primeros tiempos de transición de la campaña para convertir a todas las poblaciones indígenas mesoamericanas al catolicismo [Figura 64]. La criatura azul que adorna la tapa puede guardar alguna relación con el dios Tlaloc, puesto que tiene ojos tipo anteojeras y un bigote. De ser esto así, la cubierta podría estar asociada con uno de los líquidos más sagrados del universo –el agua. Según Matos y Solís (2002), el panel circular que rodea a la criatura, en el centro, representa al agua en movimiento, y en términos de la doctrina cristiana, simboliza al agua sagrada que comunica el mensaje de Dios. Dios aparece en la forma de una máscara azteca estilizada de Tlaloc con colmillos, que arroja fuego por su boca. En el contexto del cristianismo, el fuego representa la sangre del Cristo sacrificado que limpia al mundo de los pecados humanos; al mismo tiempo, el fuego es un símbolo indígena de las aguas primordiales de las viejas deidades aztecas. Esta pieza expresa el complejo proceso de transculturación que tuvo lugar durante el siglo XVI en México, cuando dos culturas diferentes intentaban establecer un diálogo religioso.

Cristo el Salvador

Después de la conquista española, el arte plumario fue aplicado a objetos rituales con las formas e iconografía de la nueva religión. Un ejemplo de ello es la personificación de Cristo el Salvador, quien bendice al mundo con su mano derecha. El orbe que sostiene en su mano izquierda es un icono de soberanía, que en la Edad Media era considerado como un emblema del poder divino. Una inscripción rodea la imagen de Cristo, pero hasta el momento no ha podido ser traducida con propiedad.

LAPIDARIA

Los aztecas tenían un interés muy especial por las piedras preciosas de todo tipo. Dado que su cultura era fundamentalmente neolítica (de la Nueva Edad de Piedra), las herramientas estaban predominantemente hechas de piedra, aunque también utilizaron herramientas de cobre. La obsidiana y el pedernal se usaron para fabricar cuchillos de sacrificio, tan valiosos para los rituales; la obsidiana también fue usada como raspador y para fabricar otros implementos más domésticos para cortar.

Los mexicas fueron particularmente habilidosos en el tallado de piedras duras de diferentes colores y superficies brillantes, tales como la piedra verde, el pórfido, la obsidiana, el cristal de roca, la turquesa y el ónix. Con estas piedras crearon toda una variedad de esculturas, vasijas, y piezas de joyería. En el arte lapidario, los aztecas realizaron elaboradas piezas artísticas de cristal de roca, amatista, jade, turquesa y

obsidiana, entre otras importantes piedras, como así también de madreperla. Usando instrumentos de caña, arena, y esmeril, organizaban pequeñas piezas de piedra con las que formaban brillantes mosaicos sobre un fondo de hueso, estuco, y madera.

Para los hombres de la clase más alta, aprender las artes lapidarias era un signo de status. Su técnica se llamaba *toltecatoyotl* (la materia de los toltecas, o la cosa tolteca), y estaba basada en las tradiciones artísticas toltecas que tanta admiración despertaba en los aztecas.

Las piedras verdes, tales como la jadeíta, la diorita y la serpentina, eran las piedras preciosas más importantes de Mesoamérica. Dentro de la boca de los cadáveres se introducían cuentas de jade como pago por el viaje del alma de la persona muerta a través del inframundo, tradición que también vemos en la antigua China. La piedra verde actuaba como ofrenda para proteger el alma en su viaje al más allá. Las piedras verdes también se enterraban en el piso de los templos. El verde era un símbolo del agua y de las plantas, de la vida y la fertilidad. La palabra *chalchihuitl* (símbolo del jade) era la personificación de lo precioso.

La piedra verde, como por ejemplo el jade, provenía de la provincia de Guerrero y era ofrecida en calidad de tributo por las provincias del sur. Los artistas lapidarios más famosos del Valle de México fueron los artesanos de Chalco y Xochimilco; se decía que el arte lapidario había tenido su origen en los artesanos de Xochimilco.

Máscara de Turquesas

Se cree que esta hermosa máscara azul representa a Xiuhtecuhtli, el dios del fuego [Figura 66]. Matos y Solís (2002) dicen que el nombre de la deidad, Xiuhtecuhtli (Señor de las Turquesas) es un derivado de la palabra náhuatl para año (*xihuitl*), lo que hace de él una deidad del tiempo. Las piezas de turquesa están fijadas a una base de madera de cedro con algún tipo de sustancia resinosa. Los ojos, hechos de madre perla, muestran un agujero en el centro que estaría sugiriendo que los personificadores de seres divinos, usaron la máscara durante rituales religiosos. Sus dientes también están hechos de concha. Esta máscara es uno de los mejores ejemplos de su tipo, del período Posclásico, que han llegado a nuestros días.

Pectoral de Serpiente Bicéfala

Este pectoral muestra serpientes bicéfalas y entrelazadas asociadas con el dios de la serpiente emplumada Quetzalcoatl. Sus fauces están abiertas, simbolizando las cuevas de Mictlan o las puertas de entrada al inframundo. La pieza consiste en una base de madera cubierta con un mosaico de incrustaciones de turquesa, que la hacen ver tan azul como el cielo. Las narices, encías y dientes de los reptiles tienen incrustaciones de conchas blancas y rojas.

Las serpientes bicéfalas y entrelazadas eran íconos del arte mesoamericano que representaban al cielo [Figura 67]. Las serpientes eran un símbolo de renovación, puesto que cambiaban su piel. También son la metáfora de ríos de sangre. En este contexto, el pectoral es una obra dedicada a la vida, que depende de la muerte y del inframundo para renovarse.

Se cree este pectoral era usado por algún sacerdote o miembro de la nobleza en rituales relacionados con el nacimiento del dios Huitzilopochtli, el dios patrono azteca que nació en Coatepec, la “Montaña de la Serpiente”.

Cuchillo de Sacrificios

El *tecpatl*, o cuchillo de sacrificios, era un elemento importante en los rituales aztecas. Con el cuchillo, los sacerdotes abrían el pecho de las víctimas de sacrificios para extraer el corazón que habría de alimentar a los dioses, con la esperanza de que dicho presente trajera bendiciones para la humanidad. En los pocos *tecpatls* que han sobrevivido, hay algunas representaciones de deidades en sus mangos. Un famoso ejemplo prehispánico es la imagen labrada de una figura que usa un ornamento circular en las orejas y un gran lazo de plumas, lo cual asocia a esta figura con Tonatiuh, el dios del sol. Los brazos de Tonatiuh parecen estar sosteniendo la hoja del cuchillo. Matos y Solís (2002) establecen que el arma de Huitzilopochtli, deidad patrona de la guerra y del sol, está referenciada en el mango por la presencia de la *xiuhcoatl* (la serpiente de fuego). Este cuchillo en particular acentúa la importancia de los sacrificios humanos para alimentar a los dioses, en especial al dios del sol, quien ilumina la tierra y sustenta la vida.

Este mango, separado de su hoja, fue descubierto en la ciudad de México; la hoja le fue agregada más tarde.

Cuchillo con la Imagen de un Rostro

Encontrado en el Templo Mayor de Tenochtitlan, este cuchillo muestra un rostro de perfil que presumiblemente representaría al portador de año *tecpatl*, una deidad menor [Figura 68]. Sus dientes y ojos han sido acentuados con incrustaciones de pedernal blanco y de obsidiana, una roca volcánica. Como se trata de un cuchillo sagrado de sacrificios, está simbólicamente relacionado con Mictlan, la parte inferior del universo donde viven los seres descarnados. Mictlan estaba asociado con el color negro y con el *tecpatl* (cuchillo de sacrificios). Según Matos y Solís (2002), este cuchillo está asociado con el dios negro Tezcatlipoca, quien encarna a un cuchillo de obsidiana que representa al viento negro. Como cuchillo de sacrificios, también está asociado con el Norte (la dirección de la muerte) y con el dios desollado Xipe Totec.

ORFEBRERÍA

Con el paso del tiempo, los aztecas nómadas pasaron a ser una sociedad dividida en distintas clases sociales. La riqueza y el poder eran privativos de los *pipiltin* (la nobleza). Para los *pipiltin*, los metalurgistas aztecas creaban objetos de oro, costosos y muy bellos. Si bien el oro no era tan valorado como la piedra verde o la turquesa, sí era un símbolo de status. Tenochtitlan era el centro cosmopolita del arte azteca, y se alentaba a las gentes de origen mixteca a que se establecieran allí porque eran renombrados por sus trabajos en oro, que se distribuían a lo largo y ancho de la ciudad y del imperio.

De acuerdo con Matos y Solís (2002), el oro, junto con los textiles y otras piedras preciosas, se usaba para adornar las prendas de vestir tanto de los dioses como de los seres humanos, según lo que se observa en diversos manuscritos. Los nobles de la sociedad azteca usaban cascabeles de oro en sus trajes. Este estilo de vestimenta también fue representado en la escultura monumental. Después de la conquista española, muchas figuras de oro y otras piedras preciosas fueron llevadas a los países europeos para ser exhibidas como artículos exóticos. Hernán Cortés hizo descripciones de dichas figuras; por ejemplo, él vio una pieza en forma de pájaro con plumas verdes y con ojos, patas y un pico hechos de oro.

Un aura de misterio rodeaba a los *teocuitlahuaque* (orfebres). Si bien gozaban del título de *toltecas*, tenido en alta estima, se creía que los orfebres eran originarios de una nación lejana, muy distante y exótica. Xipe Totec era el dios patrono de los *teocuitlahuaque*, y ellos le rendían culto en un templo llamado Yopico (el suelo Yopi). La palabra *Yopi* era el nombre de la gente que vivía en las partes occidentales de las montañas que llegaban al océano Pacífico. No hablaban náhuatl, eran independientes de los aztecas, y subsistían en condiciones de pobreza, de acuerdo con lo indicado por Sahagún (1951-1969). Si bien tenían sus propias costumbres y tradiciones culturales, se encontraban inmersos en el mundo azteca, y se les consideraba ricos debido a su habilidad para manipular y trabajar el oro.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1. Calavera de piedra de Santa Cecilia Acatitlán (foto de Fernando González y González).
- Figura 2. Ocelotl-Cuauhxicalli (foto de Fernando González y González).
- Figura 3. Cuauhtli-Cuauhxicalli (foto de Fernando González y González).
- Figura 4. Piedra de dedicación de Tizoc y Ahuitzotl (dibujo de Lluvia Arras).
- Figura 5. Piedra de los Guerreros (foto de Fernando González y González).

- Figura 6. Relieve de la Banqueta (foto de Fernando González y González).
- Figura 7. Piedra del Templo (foto de Manuel Aguilar-Moreno).
- Figura 8. Parte posterior de la Piedra del Templo (foto de Manuel Aguilar-Moreno).
- Figura 9. La Fundación de Tenochtitlan tomada del Códice Mendoza (foto de Fernando Gonzalez y González).
- Figura 10. Parte lateral de la Piedra del Templo (foto de Manuel Aguilar-Moreno).
- Figura 11. La Piedra del Sol (foto de Fernando González y González).
- Figura 12. Detalle de la Piedra del Sol (foto de Manuel Aguilar-Moreno).
- Figura 13. La Piedra de Tizoc (foto de Fernando González y González).
- Figura 14. La Piedra de Motecuhzoma I (foto de Fernando González y González).
- Figura 15. Detalle de la Piedra de Tizoc (foto de Fernando González y González).
- Figura 16. Los Atlantes de Tula (foto de Manuel Aguilar-Moreno).
- Figura 17. Retrato de Motecuhzoma II en el Parque Chapultepec (foto de Fernando González y González).
- Figura 18. El Caracol (foto de Fernando González y González).
- Figura 19. Tlaltecuhтли (foto de Manuel Aguilar-Moreno).
- Figura 20. El Tlaltecuhтли del Metro (foto de David Grove).
- Figura 21. Coatlicue (foto de Fernando González y González).
- Figura 22. Ilustración de la Coatlicue por Antonio de León y Gama (dibujo de Lluvia Arras).
- Figura 23. Retrato de la Virgen de Guadalupe (foto de Manuel Aguilar-Moreno).
- Figura 24. La Coatlicue de Coxcatlan (foto de Fernando González y González).
- Figura 25. Cihuacoatl (foto de Fernando González y González).
- Figura 26. Estatua compuesta de Xiuhtecuhтли-Huitzilopochtli (foto de Fernando González y González).
- Figura 27a. Coyolxauhqui (foto de Fernando González y González).

- Figura 27b. Relieve más antiguo de la Coyolxauhqui (foto de Fernando González y González).
- Figura 28. Cabeza de la Coyolxauhqui (foto de Fernando González y González).
- Figura 29. Xochipilli (foto de Fernando González y González).
- Figura 30. Serpiente Emplumada (foto de Fernando González y González).
- Figura 31. Xiuhcoatl (foto de Fernando González y González).
- Figura 32. El Chacmool del adoratorio de Tlaloc (foto de Fernando González y González).
- Figura 33. Tlaloc-Chacmool (foto de Fernando González y González).
- Figura 34. Chicomecoatl (foto de Fernando González y González).
- Figura 35. Altar con mazorcas de maíz (foto de Fernando González y González).
- Figura 36. Huehuetectl (foto de Fernando González y González).
- Figura 37. Cihuateotl (foto de Fernando González y González).
- Figura 38. Cihuateotl (foto de Fernando González y González).
- Figura 39. Altar del planeta Venus (foto de Manuel Aguilar-Moreno).
- Figura 40. Altar de Itzpapalotl (foto de Fernando González y González).
- Figura 41. Tepetlacalli con figura que se extrae sangre y Zacatapayolli (foto de Fernando González y González).
- Figura 42. La Caja de Piedra de Motecuhzoma II (foto de Fernando González y González).
- Figura 43. Cabeza de Guerrero Águila (foto de Fernando González y González).
- Figura 44. Guerrero Jaguar (foto de Fernando González y González).
- Figura 45. Guerrero Atlante azteca (foto de David Grove).
- Figura 46. Coyote Emplumado (foto de Fernando González y González).
- Figura 47. La Cruz de Acolman (Manuel Aguilar-Moreno).
- Figura 48. La Cruz de Acolman (dibujo de Richard Perry).

- Figura 49. Guerrero Águila (foto de Fernando González y González).
- Figura 50. Mictlantecuhtli (foto de Fernando González y González).
- Figura 51. Xipe Totec (foto de Fernando González y González).
- Figura 52. Vasija con máscara de Tlaloc (foto de Fernando González y González).
- Figura 53. Urna funeraria con imagen de Tezcatlipoca (foto de Fernando González y González).
- Figura 54. Flauta (foto de Fernando González y González).
- Figura 55. Huehuetl de Malinalco (foto de Fernando González y González).
- Figura 56. Desarrollo del Huehuetl de Malinalco (dibujo de Lluvia Arras).
- Figura 57. Teponaztli de un felino (foto de Fernando González y González).
- Figura 58. Teponaztli con efigie de guerrero.
- Figura 59. Tocado de Motecuhzoma II (foto de Manuel Aguilar-Moreno).
- Figura 60. Tocado de Motecuhzoma II.
- Figura 62. Abanico de Plumas, de Viena (foto de Manuel Aguilar-Moreno).
- Figura 63. Escudo de Ahuitzotl (foto de Manuel Aguilar-Moreno).
- Figura 64. Cubierta de Cáliz (foto de Manuel Aguilar-Moreno).
- Figura 66. Máscara de turquesas y conchas (dibujo de Annelys Pérez).
- Figure 67. Pectoral de Serpiente Bicéfala (dibujo de Annelys Pérez y Lluvia Arras).
- Figura 68. Hoja de cuchillo con la imagen de un rostro (foto de Fernando González y González).

REFERENCIAS CITADAS

Abadiano, Dionisio, *Calendario o Gran Libro Astronómico: Historia y Cronología de los Antiguos Indios*. México, Imprenta de la Secretaría de Fomento, 1889.

Adams, Richard E.W., *Prehistoric Mesoamerica*. Norman: University of Oklahoma Press, 1991.

- Aguilar-Moreno, Manuel. "The Death in the Aztec Cosmovision", ponencia preparada para un Seminario de Historia del Arte con la Dra. Linda Schele en la Universidad de Texas, Austin, 1996.
- *The Tequitqui Art of Sixteenth-Century Mexico: An Expression of Transculturation*. Tesis Inédita. Universidad de Texas, Austin, 1999.
- "Semblanza del Ejército Azteca". En *Proceedings of the First International Symposium of Military History of Mexico (2001)*. Editado por Gral. Clever A. Chávez Marín, Guadalajara: Asociación Internacional de Historia Militar, 2002.
- "Cultural Encounters in Mexico, Identity and Religion". *Praesidium*, Interdisciplinary Journal of the University of San Diego. Introductory Vol., Nov. 2002.
- "The Mesoamerican Ballgame as a Portal to the Underworld". *Pre-Columbian Art Research Institute (PARI) Journal*, Vol. III, Nos. 2 y 3, 2002-2003.
- *La Perfección del Silencio – El Panteón de Belén – El Culto a la Muerte en México (The Perfection of Silence)*, Bilingual Edition. Guadalajara: Secretaría de Cultura, Jalisco, 2003.
- Aguilar, Manuel, y James Brady (eds). *Ulama. Estudios Jaliscienses No. 56*. Guadalajara: Colegio de Jalisco, Mayo 2004.
- Aguilar, Manuel, Miguel Medina Jaen, Tim Tucker y James Brady. "Origin Caves and Cosmology: A Man-Made Chicomoztoc Complex at Acatzingo Viejo". En *In the Maw of the Earth Monster: Studies in Mesoamerican Ritual Cave Use*, editado por Keith Prufer y James Brady. Austin: University of Texas Press, 2005.
- Alcina Franch, José. *Pre-Columbian Art*. New Cork: Harry M. Abrams Inc., 1983.
- Alcina Franch, José, Miguel León-Portilla, y Eduardo Matos Moctezuma. *Azteca-Mexica*. Barcelona: INAH-Lunwerg Editores, 1992.
- Altamirano, Ignacio Manuel. *Paisajes y leyendas: tradiciones y costumbres de México*. México: Editorial Porrúa, 1974.
- Alva Ixtlilxochitl, Fernando de. *Obras Históricas*. Traducido por Edmundo O'Gorman. 2 Vols. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1975-1977.
- *Historia de la nación Chichimeca*. Madrid: Historia 16, 1985.

- Alvarado Tezozomoc, Hernando. *Crónica Mexicana (Mexicayotl-1598)*. México: Editorial Porrúa, 1975.
- Anawalt, Patricia Rieff. *Indian Clothing Before Cortés: Mesoamerican Costumes from the Codices*. Norman: University of Oklahoma Press, 1981.
- Understanding Aztec Human Sacrifice. *Archaeology*. Vol. 35 (5), (1980): 38-45.
- Anders, Ferdinand. "Las Artes Menores; Minor Arts". *Artes de México*, no. 137, págs. 4-66, 1971.
- Anderson, Arthur J.O. "Old World-New World: *Huehuetlatolli* in Sahagún's Sermons". *Current Topics in Aztec Studies*. San Diego Museum of Man Papers 30, (1993): 85-92.
- Angulo Villaseñor, Jorge. "Teopanzolco y Cuauhnahuac, Morelos". En *Los señoríos y estados militaristas*. Editado por Román Piña Chan, págs. 183-208. México: INAH.
- Arana Alvarez, Raúl. "El juego de pelota en Coatetelco, Morelos". En *Investigaciones recientes en el área maya, XVII Mesa Redonda, Sociedad Mexicana de Antropología*, vol. 9: 191-204. México: Sociedad Mexicana de Antropología, 1984.
- Arroyo Gaytán, Rubén. "El Origen de los Aztecas". Ponencia presentada en el encuentro de LASA en Guadalajara, México, 1997.
- Aveni, Anthony. *Skywatchers of Ancient Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- Aveni, Anthony, Edward Calnek, y Horst Hartung. "Myth, Environment and the Orientation of the Templo Mayor of Tenochtitlan". *American Antiquity* 53, 1988.
- Barlow, Robert y Byron MacAfee. *Diccionario de elementos fonéticos en escritura jeroglífica (Códice Mendocino)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1949.
- Baquedano, Elizabeth. *Aztec Sculpture*. London: British Museum Publications, 1984.
- Baskes, Jeremy. *Indians, merchants and markets*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Benítez, Fernando. *Los indios de México. Los hongos alucinantes*. México: Ediciones Era, 1964.

- Berdan, Frances. *The Aztecs of Central Mexico: An Imperial Society*. New York: The Dryden Press Saunders College Publishing, 1982.
- *The Aztecs*. New York, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1989.
- Berdan, Frances and Patricia Rieff Anawait. *Codex Mendoza*. Cuatro volúmenes. Berkeley: University of California Press, 1993.
- *The Essential Codex Mendoza*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Bernal, Ignacio. *Tenochtitlan en una isla*. México: INAH, 1980.
- Biard, Lucien. *The Aztecs: their history, manners and customs*. Chicago: McClury and Co., 1887.
- Bierhorst, John. *Cantares Mexicanos: Songs of the Aztecs*. Stanford: Stanford University Press, 1985.
- Blythin, Evan. *Huei Tlatoani: The Mexican Speaker*. Lanham, MD: The University Press of America, 1990.
- Boas, Franz. "El Dialecto Mexicano de Pochutla, Oaxaca". *Internacional Journal of American Linguistics* Vol. 1 No. 1 (1917): 9-44.
- Bonfil Batalla, Guillermo. *Mexico Profundo: Reclaiming a Civilization*. Traducido por Philip A. Dennis. Austin: University of Texas Press, 1996.
- Boone, Elizabeth Hill. (Ed.) *The Aztec Templo Mayor*. Washington, DC: Dumbarton Oaks, 1987.
- *The Aztec World*. Washington D.C.: Smithsonian Books, 1994.
- *Stories in Red and Black*. Austin: University of Texas Press, 2000.
- Borah, Woodrow, y Sherburne Cook. *The Aboriginal Population of Central Mexico on the Eve of the Spanish Conquest*. Berkeley: University of California Press, 1963.
- Braunfels, Wolfgang. *Urban Design in Western Europe: Regime and Architecture, 900-1900*, traducido por Kenneth J. Northcott. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1988.
- Bray, Warwick. *Everyday Life of the Aztecs*. New York: Peter Bedrick Books, 1991.

- Broda, Johanna. "El tributo en trajes guerreros y la estructura del sistema tributario Mexica". En *Economía Política e Ideología en el México Prehispánico*. Editado por Pedro Carrasco y Johanna Broda, págs. 115-74. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970.
- Broda, Johanna, David Carrasco, y Eduardo Matos Moxtezuma. *The Great Temple of Tenochtitlan: Center and Periphery in the Aztec World*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- Broda, Johanna, Stanislaw Iwaniszewski, y Lucrecia Maupome (Eds). *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- Brotherston, Gordon. *Painted Books from Mexico. Codices in UK Collections and the World they Represent*. London: British Museum Press, 1995.
- Brundage, Burr Cartwright. *Fifth Sun, Aztec Gods, Aztec World*. Austin, Londres: University of Texas Press, 1979.
- *The Jade Steps: A Ritual Life of the Aztecs*. Salt Lake City: University of Utah, 1985.
- Bunson, Margaret y Stephen Bunson. *Encyclopedia of Ancient Mesoamerica*. New York: Facts on File, Inc., 1996.
- Burkhart, Louise. *The Slippery Earth: Nahuatl-Christian Moral Dialogue in Sixteenth Century Mexico*. Tucson: University of Arizona Press, 1989.
- Buckholder, A. Mark, y Lyman L. Johnson. *Colonial Latin America*. New York: Oxford University Press, 2001.
- Burland, Cottie, y Werner Forman. *The Aztecs. Gods and Fate in Ancient Mexico*. New York: Galahad Books, 1967.
- Cainek, Edward. "The Internal Structure of Tenochtitlan". En *The Valley of Mexico: Studies of Pre-Hispanic Ecology and Society*. Editado por Eric Wolf. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976.
- Canger, Una. "Nahuatl Dialectology: A survey and Some Suggestions". *Journal of American Linguistics* 54: 28-72, 1988.
- Campbell, Lyle. *American Indian Languages: The Historical Linguistics of Native America*. New York: Oxford University Press, 1997.

- *Historical Linguistics: An Introduction*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001.
- *The Pipil Language of El Salvador*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1985.
- Campbell, Lyle, y Ronald W. Langacker. "Proto-Aztec Vowels: Part III". *International Journal of American Linguistics* Vol. 44 No. 4 (October 1978): 262-279.
- Cantares Mexicanos: Songs of the Aztecs*. Traducción y estudio analítico a cargo de John Bierhorst. Stanford: Stanford University Press, 1985.
- Carmack, Robert M., Janine Gasco, y Gary H. Gossen (eds). *The Legacy of Mesoamerica: History and Culture of a Native American Civilization*. New Jersey: Prentice Hall, 1996.
- Carrasco, David. *Daily Life of the Aztecs: People of the Sun and Earth*. Westport: Greenwood Press, 1998.
- *City of Sacrifice: The Aztec Empire and the Role of Violence in Civilization*. Boston: Beacon Press, 1999.
- Carrasco, David, y Eduardo Matos Moctezuma. *Moctezuma's Mexico: Visions of the Aztec World*. Niwot: University of Colorado Press, 1992.
- Caso, Alfonso. Pre-Spanish Art. En *Twenty Centuries of Mexican Art*. New York: Museum of Modern Art y el Gobierno de México, 1940.
- *El Pueblo del Sol*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- *The Aztecs, People of the Sun*. Norman: University of Oklahoma Press, 1982.
- Castelló Yturbide, Teresa (ed). *El Arte Plumaria en México*. México: Fomento Cultural Banamex, 1993.
- Cervantes de Salazar, Francisco. *Crónica de la Nueva España (1558)*. Madrid: Ediciones Atlas, 1983.
- Chavero, Alfredo. *México a través de los siglos*. Tomo I. México: T.I. Ballescá y Cía., 1887.
- *Calendario o Rueda del Año de los Antiguos Indios*. México: Imprenta del Museo Nacional, 1901.
- Childe, Gordon. *The bronze age*. New York: Biblo and Tannen, 1963.

- Chimalpahin Quauhtlehuanitzin, Domingo Francisco de San Antón Muñón. *Codex Chimalpahín: Annals of the history of Central Mexico (1285-1612)*. Editado por Arthur J.O. Anderson y Susan Schroeder. 2 Volúmenes, Norman: University of Oklahoma Press, 1997.
- Clavijero, S.J., Francisco Xavier. *Historia Antigua de México*. México: Editorial del Valle de México, 1978.
- Clendinnen, Inga. *Aztecs, an Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Cline, S.L. *The Book of Tributes: Early Sixteenth-Century Nahuatl Censuses from Morelos*. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications University of California, Los Angeles, 1993.
- *Colonial Culhuacan, 1580-1600. A Social History of an Aztec Town*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986.
- Codex Azcatitlan*. Edición a cargo de la Société des Americanistes, Paris, 1949.
- Codex Borbonicus*. Códice Borbónico: manuscrito mexicano de la Biblioteca del Palais de Bourbon: libro adivinatorio y ritual ilustrado, publicado en facsimil. Edición de Francisco del Paso y Troncoso. México: Siglo Veintiuno, 1985.
- Codex Boturini*: Tira de la Peregrinación Mexica. Librería Anticuaria, México, 1944.
- Codex Chimalpopoca*: Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles. Traducción de Primo Feliciano Velásquez. México: UNAM, 1986.
- Codex Ixtlilxochitl*. Edición de Geert Bustiaan Van Doesburg. Graz, Austria: Akademische Druck und Verlangstalt 1996.
- Codex Magliabecchi*. Edición y Estudio Analítico de Ferdinand Anders. Graz, Austria: Akademische Druck und Verlangstalt, 1970.
- Codex Matrícula de Tributos (Codex Moctezuma)*. Edición y Estudio Analítico de Ferdinand Anders, Maarten Cansen y Luis Reyes García. Graz, Austria: Akademische Druck und Verlangstalt, y México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Codex Mendoza*. Edición de Francisco del Paso y Troncoso. México: Editorial Cosmos, 1987.

- Edición de Frances Berdan y Patricia Rieff Anawalt. Cuatro Volúmenes. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Codex Telleriano-Remensis*. Edición de Eloise Quiñones Keber. Austin: University of Texas Press, 1995.
- Codex Vaticanus A (Codex Ríos)*. Edición de Akademische Druck. Graz, Austria: Akademische Druck und Verlangsstalt, 1979.
- Códice de Santa María Asunción: Households and Lands in 16th Century Tepetlaoztoc*. Estudio Analítico a cargo de Barbara J. Williams y H.R. Harvey. Salt Lake City: University of Utah Press, 1997.
- Coe, Michael, y Rex Koontz. *Mexico: de los Olmecas a los Aztecas*. New York: Thames and Hudson, 2002.
- Coe, Sophie, y Michael Coe. *The True History of Chocolate*. New York: Thames and Hudson, 1996.
- Colston, Stephen A. "People, Places, and Pictures: Name Signs from a Corpus of Early Colonial Acolhua Cadastral Manuscripts". *Current Topics in Aztec Studies*. San Diego Museum of Man Papers 30, (1993): 85-92.
- Conquistador Anónimo (¿Alonso de Ulloa?). *Relación de algunas cosas de la Nueva España y de la gran Ciudad de Temestitlán México, escrita por un compañero de Hernán Cortés*. México: Editorial América, 1941.
- Cortés, Hernán. *Letters from México (1521-1526)*. Traducido y editado por Anthony Pagden. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Cowgill, George L. "State and Society at Teotihuacan, Mexico". *Annual Review of Anthropology* 26 (1997): 129-161.
- Crosby, Alfred. *The Columbian Exchange: Biological and Cultural Consequences of 1492*. Westport: Greenwood Press, 1972.
- Cruz, Martín de la. *Libellus de medicinalibus indorum herbis (Códice De la Cruz-Badiano) (1552)*. Traducción de Angel María Garibay. México: Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), 1990.
- Cyphers, Ann. "Olmec Architecture in San Lorenzo". En *Olmec to Aztec: Settlement Patterns in the Ancient Gulf Lowlands*, editado por B.L. Stark y P.J. Arnold, III. Tucson: University of Arizona Press, 1997.

- Davies, Nigel. *The Toltec Heritage: From the Fall of Tula to the Rise of Tenochtitlan*. Norman: University of Oklahoma Press, 1980.
- *The Aztecs: A History*. Norman: University of Oklahoma Press, 1982.
- *The Ancient Kingdoms of Mexico*. New York: Pelican Books, 1985.
- Dávila, Mario, y James Brady. "La producción del hule en el juego de pelota" En *Ulama*. Editado por Manuel Aguilar y James Brady. *Estudios Jaliscienses No. 56*. Guadalajara: Colegio de Jalisco, Mayo 2004.
- Day, Jane. *Aztec: The World of Moctezuma*. Niwot: Denver Museum of Natural History y Roberts Rinehart Publishers, 1992.
- Díaz del Castillo, Bernal. *The Conquest of New Spain*. Traducción de J.M. Cohen. Londres: Penguin Books, 1963.
- *La Verdadera Historia de la Conquista de México (1568)*. México, Editorial Porrúa, 1993.
- Durán, Fray Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme (1579-1581)*. México: Editorial Porrúa, 1967.
- *Book of the Gods and Rites and the Ancient Calendar*. Traducción de D. Heyden y F. Horcaditas. Norman: University of Oklahoma Press, 1971.
- *The History of the Indies of New Spain*. Traducida, anotada, y con una introducción de Doris Heyden. Norman: University of Oklahoma Press, 1994.
- Edmonson, Munro S. *Sixteenth-Century Mexico: The Work of Sahagún*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1974.
- Escalante, Pablo. "Las obras hidráulicas en tiempos mexicas". En *Atlas Histórico de Mesoamérica*. Editado por Linda Manzanilla y Leonardo López Luján, 163-167. México: Larousse, 2002.
- Esparza Hidalgo, David. *Cómputo Azteca*. México: Editorial Diana, 1975.
- Fagan, Brian. *The Adventure of Archaeology*. Washington, D.C.: The National Geographic Society, 1985.
- *The Aztecs*. New York: W.H. Freeman and Co., 1997.

Florescano, Enrique. *Memory, Myth, and Time in Mexico: From the Aztecs to the Independence*. Austin: University of Texas Press, 1994.

--- "Sobre la Naturaleza de los Dioses de Mesoamérica". *Estudios de Cultura Nahuatl*, Vol. XXVII. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1997.

Fowler, Catherine. "Some Lexical Clues to Aztec Prehistory". *International Journal of American Linguistics* Vol. 49 No. 3 (Julio, 1983): 224-57.

Fuentes, Patricia de. *The Conquistadors*. New York: The Orion Press, 1963.

Furst, Peter. "Spirulina". *Human Nature* 1: 60-65, 1978.

Galarza, Joaquín. *Lectura de los Códices Aztecas*. México: Editorial Amatl, 1995.

--- "Los Códices Mexicanos". *Arqueología Mexicana*, Vol. 4, No. 23 (1997): 6.15.

Galindo Trejo, Jesús. "Cuando Huitzilopochtli descendió en Malinalco". *México Desconocido* 152 (Octubre de 1989): 17-22.

García, Fray Gregorio. *Origen de los Indios del Nuevo Mundo (1607)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

García Chávez, Raúl. "Tetzcotzinco y Alrededores, Estado de México". *Arqueología Mexicana*. Vol. 10, No. 58, Noviembre-Diciembre 2002.

García G., María Teresa. *Tetzcotzinco, Estado de México. Mini-guía*. México: Instituto de Antropología e Historia, 2001.

García Moll, Roberto. *Santa Cecilia Acatitlan, Estado de México. Mini-guía*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1993.

García Payón, José. *Los Monumentos Arqueológicos de Malinalco*. Mexico: Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1974.

García Quintana, Josefina, y José Rubén Romero Galván. *México-Tenochtitlan y su problemática lacustre*. México: UNAM, 1978.

Garibay, Ángel María. *Teogonía e historia de los Mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*. México: Editorial Porrúa, 1965.

--- *Historia de la Literatura Náhuatl*. México: Porrúa, 1971.

- Gates, William. *An Aztec Herbal – The Classic Codex of 1552*. Mineola: Dover Publications, 2000.
- Gendrop, Paul. *Historia del Arte en Mesoamérica*. México: Trillas, 1988.
- Gendrop, Paul, e Iñaki Díaz Balerdi. *Escultura Azteca. Una aproximación a su estética*. México: Trillas, 1994.
- Gibson, Charles. *The Aztecs Under Spanish Rule: A History of the Indians of the Valley of Mexico, 1519-1810*. Stanford: Stanford University Press, 1964.
- Gibson, Charles, y John B. Glass. "A Census of Middle American Prose Manuscripts in the Native Historical Tradition". *Handbook of Middle American Indians, Volume 15, Guide to Ethnohistorical Sources Part Four*, editado por H.F. Cline. Londres: University of Texas Press, Ltd., 1975.
- Gillespie, Susan. *Aztec Kings: The Construction of Rulership in Mexica History*. Tucson: University of Arizona Press, 1989.
- Glass, John B. "A Census of Native Middle American Pictorial Manuscripts". *Handbook of Middle American Indians, Volume 14, Guide to Ethnohistorical Sources Part Three*, editado por H.F. Cline. Londres: University of Texas Press, Ltd., 1975.
- Godoy, Ricardo. "Franz Boas and His Plans for an International School of American Archaeology and Ethnography in Mexico". *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 13 (1977): 228-242.
- González Rul, Francisco. *Urbanismo y Arquitectura en Tlatelolco*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1982.
- González Torres, Yolotl. *El Culto de los Astros entre los Mexicas*. México: Secretaría de Educación Pública, 1979.
- *El Sacrificio Humano entre los Mexicas*. Sep-Setentas: 217. México: Secretaría de Educación Pública, 1985.
- *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, México: Larousse, 1991.
- "Human Sacrifice". *Arqueología Mexicana*. Vol. 11, No. 63. Septiembre /Octubre de 2003.
- Graulich, Michel. "La Piedra del Sol". En *Azteca-Mexica*. Editado por José Alcina Franch, Miguel León Portilla, y Eduardo Matos Moctezuma, pp. 291-295. Madrid: INAH-Lunwerg Editores, 1992.

- "Human Sacrifice in Mesoamerica". *Arqueología Mexicana*. Vol. 11, No. 63. Septiembre/Octubre 2003.
- Grove, David C. "The Formative Period and the Evolution of Complex Culture". *Supplement to the Handbook of Middle American Indians, Volume 1, Archaeology*, editado por V.R. Bricker. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Gruzinski, Serge. *The Aztecs: Rise and Fall of an Empire*. New York: Abrams, 1992.
- Gutiérrez Solana, Nelly. *Códices de México: historia e interpretación de los grandes libros pintados prehispánicos*. México: Panorama Editorial, 1985.
- Hammer, Olga, y Jeanne D'Andrea (eds). *Treasures of Mexico from the Mexican National Museums*. Los Angeles: The Armand Hammer Foundation, 1978.
- Harvey, Herbert, y Hanns Prem. *Exploitations in Ethnohistory: Indians of Central Mexico in the sixteenth century*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1984.
- Hassig, Ross. *Trade, Tribute and Transportation: The Sixteenth Century Political Economy of the Valley of Mexico*. Norman: University of Oklahoma Press, 1985.
- *Aztec Warfare, Imperial Expansion and Political Control*. Norman: University of Oklahoma Press, 1988.
- *War and Society in Ancient Mesoamerica*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- *Time, History, and belief in Aztec and Colonial Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- Hays, Wilma, y Vernon Hays. *Foods the Indians gave us*. New York: Ives Washburn, 1973.
- Hernández, Francisco. *Historia Natural de la Nueva España*. 4 vols. México: UNAM, 1959.
- Hernández Rivero, José. *Ideología y práctica militar mexicana. El Cuauhcalli de Malinalco*. Toluca: Ayuntamiento de Malinalco, Estado de México, 1984.
- Heyden, Doris, y Paul Gendrop. *Pre-Columbian Architecture of Mesoamerica*. New York: Harry N. Abrams Inc., 1975.

- Heyden, Doris, y Luis Francisco Villaseñor. *The Great Temple and the Aztec Gods*. México: Minutiae Mexicana, 1992.
- Hinton, Thomas B. *Coras, Huicholes y Tepehuanes*. México: Secretaría de Educación Pública – Instituto Nacional Indigenista, 1972.
- Historia de los Mexicanos por sus Pinturas. En *Teogonía e historia de los Mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*, editado por Ángel Ma. Garibay. México: Editorial Porrúa, 1965.
- Historia Tolteca-Chichimeca*. Estudio Analítico a cargo de Paul Kirchhoff, Lina Odena Güemes y Luis Reyes García. México: Fondo de Cultura Económica, CIESAS, Estado de Puebla, 1976.
- Historyre du Mechique. En *Teogonía e historia de los Mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*, editado por Ángel Ma. Garibay. México: Editorial Porrúa, 1965.
- Horcasitas, Fernando. *The Aztecs Then and Now*. México: Editorial Minutiae Mexicana, 1979.
- Huehuetlatolli*: testimonios de la antigua palabra. Atribuido a Fray Andrés de Olmos. Estudio introductorio de Miguel León-Portilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Ibarra García, Laura. *La visión del mundo de los antiguos mexicanos: Origen de sus conceptos de causalidad, tiempo y espacio*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1995.
- Jackson, Robert. *Race, Caste, and Status: Indians in Colonial Spanish America*. Albuquerque: University of New Mexico, 1999.
- Johansson, Patrick. *La Palabra de los Aztecas*. México: Trillas, 1993.
- “Death in Mesoamerica”. *Arqueología Mexicana*. Vol. 10, No. 60. Marzo/Abril, 2003.
- Joseph, Gilbert M., Timothy J. Henderson, eds. *The Mexico Reader: History, Culture, Politics*. Durham: Duke University Press, 2002.
- Kampen, M.E. “Classic Veracruz Grotesques and Sacrificial Iconography”. *Man*, New Series, 13 (1978): 116-126.
- Karttunen, Frances. *Analytical Dictionary of Nahuatl*. Norman: University of Oklahoma Press, 1983.

- Keyhoe, Alice B. *North American Indians: A Comprehensive Account*, 2a. edición. Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall, 1992.
- Kelly, Joyce. *The Complete Visitor's Guide to Mesoamerican Ruins*. Norman: University of Oklahoma Press, 1982.
- Kirchhoff, Paul. "Mesoamérica: sus límites geográficos, composición étnica, y caracteres culturales". *Acta Americana* 1: 92-107, 1943.
- Klein, Cecilia. "The Identity of the Central Deity on the Aztec Calendar Stone". En *Pre-Columbian Art History: Selected Readings*. Editado por Alana Cordy-Collins y Jean Stern, págs. 167-189. Palo Alto: Peek Publications.
- Klor de Alva, Jorge, Henry B. Nicholson y Eloise Quiñones-Kebber (eds). *The Work of Bernardino de Sahagún: Pioneer Ethnographer of Sixteenth-Century Mexico*. Albany: Institute of Mesoamerican Studies, 1988.
- Konieczna, Bárbara. *Coatetelco, Morelos. Mini-guía*. México: INAH, 1992.
- *Teopanzolco, Morelos. Mini-guía*. México: INAH, 2003.
- Kubler, George. *The Art and Architecture of Ancient Mesoamerica*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1990.
- Langley, James. *Symbolic Notation of Teotihuacan: elements of writing in a Mesoamerican culture of the classic period*. Oxford: B.A.R., 1986.
- León-Portilla, Miguel. *La Filosofía Náhuatl estudiada en sus fuentes*. México: UNAM, 1959.
- *Aztec Thought and Culture*. Norman: University of Oklahoma Press, 1963.
- *Pre-Columbian Literatures of Mexico*. Norman: University of Oklahoma Press, 1969.
- *Los Antiguos Mexicanos, a través de sus crónicas y cantares*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- *De Teotihuacan a los Aztecas*. México: UNAM, 1971.
- Testimonios nahuas sobre la conquista espiritual. *Estudios de Cultura Nahuatl* 11:11-36. México: UNAM, 1974.

- *Trece poetas del mundo Azteca*. México: UNAM, 1975.
- *La visión de los vencidos*. Madrid: Historia 16, 1985.
- *The Broken Spears: The Aztec account of the Conquest of Mexico*. Boston, Beacon Press, 1992a.
- *Fifteen Poets of the Aztec World*. Norman OK: University of Oklahoma Press, 1992b.
- Grandes Momentos en la Historia de los Códices. *Arqueología Mexicana*. Vol. 4, No. 23, (1997): 16-23.
- León y Gama, Antonio de. *Descripción Histórica y Cronológica de las dos Piedras*. México: Imprenta del Ciudadano Alejandro Valdés, 1833.
- Limón Olvera, Silvia. *Las Cuevas y el Mito de Origen. Los casos inca y mexicana*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 1990.
- Lockhart, James. *The Nahuas Alter the Conquest: A social and Cultural History of the Indians of Central Mexico, Sixteenth through Eighteenth Centuries*. Stanford: Stanford University Press, 1992.
- Lopez Austin, Alfredo. *Cuerpo Humano e Ideología*. México: UNAM, dos volúmenes, 1980.
- *The Human Body and Ideology*. 2 volúmenes. Salt Lake City: University of Utah Press, 1988.
- *Tamonchan, Tlalocan: Places of Mist*. Niwot: University Press of Colorado, 1997.
- Lopez Luján, Leonardo. *The Offerings of the Templo Mayor of Tenochtitlan*. Niwot: University Press of Colorado, 1994.
- “La cuenca de México durante la época mexicana”. En *Atlas histórico de Mesoamérica*. Editado por Linda Manzanilla y Leonardo López Luján. México: Larousse, 2002.
- Lorenzo, José Luis. Archaeology South of the Rio Grande. *World Archaeology*, Vol. 13 (2). Regional Traditions of Archaeological Research 1, Octubre, 1981: 190-208.
- Ludden, Andrea. “Aztec Garments from Birth to Fullfilment”. Ponencia presentada en el Encuentro de LASA en Guadalajara, México, 1997.

- MacNeish, Richard S. "Mesoamerican Archaeology". *Biennial Review of Anthropology* 5 (1967): 306:331.
- Mangelsdorf, P.C., Richard S. MacNeish, y Gordon R. Willey. "Origins of Agriculture in Middle America". *Handbook of Middle American Indians, Volume 1, Natural Environment and Early Cultures*, editado por R. Wauchope. Austin: University of Texas Press, 1964.
- Manzanilla, Linda, y Leonardo Lopez Luján. *Atlas Histórico de Mesoamérica*. México: Larousse, 2002.
- Marcus, Joyce. *Mesoamerican Writing Systems: Propaganda, Myth, and History in Four Ancient Civilizations*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Markman, Roberta, y Peter Markman. *Masks of the Spirit: Images and Metaphor in Mesoamerica*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1989.
- Marquina, Ignacio. *Arquitectura Prehispánica*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.
- Matos Moctezuma, Eduardo. "The Great Temple". *National Geographic*, Vol. 58, No. 6, Diciembre 1980, 766-775.
- *Vida y Muerte en el Templo Mayor*. México: Océano, 1986.
- *The Great Temple of the Aztecs*. New York: Thames and Hudson, 1988.
- *La Piedra del sol: Calendario Azteca*. México: Grupo Impresa, 1992.
- *Life and Death in the Templo Mayor*. Niwot: University Press of Colorado, 1995.
- Matos Moctezuma, Eduardo, y Felipe Solís Olguín (eds). *Aztecs*. Londres: Royal Academy of Arts, 2002.
- McDowell, Bart. "The Aztecs". *National Geographic*, Vol. 58, No. 6, Diciembre 1980, 714-751.
- Méndez Martínez, Enrique. *Cerro de la Estrella, Ciudad de México. Mini-guía*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1993.
- Mendieta, Fray Jerónimo. *Historia Eclesiástica Indiana (1547-96)*. Estudio analítico de Joaquín García Icazbalceta. México: Editorial Porrúa, 1971.

- Merrell, Floyd. *The Mexicans: A Sense of Culture*. Cambridge: Westview Press, 2003.
- Miller, Mary Ellen, y Karl Taube. *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*. New York: Thames and Hudson, 1993.
- Miller, Robert Ryal. *Mexico: A History*. Oklahoma: University of Oklahoma, 1985.
- Millon, René. "Teotihuacan: City, State and Civilization". *Supplement to the Handbook of Middle American Indians, Volume 1, Archaeology*, editado por V.R. Bricker. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Molina, Alonso de. *Vocabulario en lengua mexicana y castellana (1571)*. México: Porrúa, 1970.
- Mohar-Betancourt, Luz María. "Tres Códices Nahuas del México Antiguo". *Arqueología Mexicana*. Vol. 4, No. 23, (1997): 16-23.
- Molina Montes, Augusto F. "The Building of Tenochtitlan". *National Geographic*, Vol. 58, No. 6, Diciembre 1980, 752-765.
- Montgomery, Tommie Sue. *Mexico Today*. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1982.
- Moreno Villa, José. *La escultura colonial mexicana*. México: El Colegio de México, 1942.
- Motolinia (Fray Toribio de Benavente). *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los Naturales de ella*. Notas y estudio analítico de Edmundo O'Gorman. México: UNAM, 1971.
- *History of the Indians of New Spain*. Traducido por Elizabeth Andros Foster. Wesport: Greenwood Press, 1977.
- Mullen, Robert J. *Architecture and Its Sculpture in Viceregal Mexico*. Austin: University of Texas Press, 1997.
- Muñoz Camargo, Diego. *Historia de Tlaxcala* (fin del siglo XVI). Alfredo Chavero (ed.). México: Editorial Innovación, 1979.
- *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala de las Indias y del Mar Océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas*. Estudio analítico de René Acuña. México: UNAM, 1981.

- Nelson, Ben E. "Chronology and Stratigraphy at La Quemada, Zacatecas, Mexico". *Journal of Field Archaeology* 24 (1997): 85-109.
- Nicholson, H.B. "Religion in Pre-Hispanic Central Mexico". *Handbook of Middle American Indians, Volume 10. Archaeology of Northern Mesoamerica, Part One*, editado por Gordon Eckholm e Ignacio Bernal, págs. 395-446. Londres: University of Texas Press, Ltd., 1971.
- *Topiltzin Quetzalcoatl: The Once and Future Lord of the Toltecs*. Boulder, CO: University Press of Colorado, 2001.
- Nicholson, Irene. *Fireflies in the Night: A Study of Ancient Mexican Poetry and Symbolism*. Londres: Faber and Faber, 1959.
- Noll, Arthur H. "Tenochtitlan: Its Site Identified". *American Journal of Archaeology* 1 (6) (1897): 515-524.
- Odijik, Pamela. *The Ancient World: The Aztec*. Danglewood Cliffs: Silver Burdett, 1989.
- Offner, Jerome. *Law and Politics in Aztec Texcoco*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Orozco y Berra, Manuel. *Historia Antigua y de la conquista de México*. Vol. 1-4. México: Porrúa, 1960.
- Palerm, Ángel. *Agricultura y sociedad en Mesoamérica*. México: Secretaría de Educación Pública (SEP), 1972.
- *Obras Hidráulicas prehispánicas en el sistema lacustre del Valle de México*. México: SEP-INAH, 1973.
- Parsons, Jeffrey R. "The Development of a Prehistoric Complex Society: A Regional Perspective from the Valley of Mexico". *Journal of Field Archaeology* 1 (1/2) (1974): 81-108.
- Pasztory, Esther. *Aztec Art*. New York: Abrams, 1983.
- Payne, Stanley, y Michael Closs. "A Survey of Aztec Numbers and their Uses". En *Native American Mathematics*. Editado por Michael Closs, págs. 213-35. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Paz, Octavio. *The Labyrinth of Solitude*. New York: Grove Press, 1985.

- Paz, Octavio et al. *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*. New York: The Metropolitan Museum of Art – Little, Brown and Company, Inc. Bulfinch Press, 1990.
- Peñafiel, Antonio. *Nombres Geográficos de México en Náhuatl*. México: Secretaría de Fomento, 1885.
- Perry, Richard. *Mexico's Fortress Monasteries*. Santa Barbara: Espadaña Press, 1992.
- Peterson, Frederick. *Ancient Mexico: An Introduction to the Pre-Hispanic Cultures*. New York: G.P. Putman's Sons, 1959.
- Pohl, John M.D. *Aztec, Mixtec and Zapotec Armies*. Oxford: Osprey Publishing, 1991.
- *Exploring Mesoamerica*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- *Aztec Warrior AD 1325-1521*. Oxford: Osprey Publishing, 2001.
- Pomar, Juan Bautista de. *Relación de Texcoco, Instrucción y Memoria, Romances de los señores de la Nueva España, 1577-1582*. Manuscritos G57 (Español), G58 (Español), y G59 (Náhuatl) de la Colección Genaro García. Benson Library Manuscripts Collection, University of Texas at Austin.
- *Poesía Nahuatl*. Traducción de los Romances de los señores de la Nueva España por Juan de Pomar, y Estudio Analítico por Ángel María Garibay. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.
- Prescott, William. *The World of the Aztec*. Ginebra: Editions Minerva, 1970.
- *History of the Conquest of Mexico and History of the Conquest of Perú*. New York: Cooper Square Press, 2000.
- Quiñones-Keber, Eloise (Ed.). *Representing Aztec Ritual: Performance, Text and Image in the Work of Sahagún*. Boulder: University Press of Colorado, 2002.
- Raat, W. Dirk, William H. Beezley, ed. *Twentieth-Century Mexico*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1986.
- Read, Kay A. "Death and the Tlatoani". En *Representing Aztec Ritual*. Editado por Eloise Quiñones-Keber. Boulder: University Press of Colorado, 2002.
- Relaciones Geográficas del Siglo XVI*. Edición y Estudio Analítico a cargo de René Acuña. 10 Vols. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984-1987.

- Reyes-García, Luis. "Dioses y Escritura Pictográfica". *Arqueología Mexicana*. Vol. 4, No. 23, (1997): 24-33.
- Robelo, Cecilio. *Nombres geográficos indígenas del Estado de México*. Toluca: Gobierno del Estado de México, 1974.
- Robertson, Donald. *Mexican Manuscripts Painting of the Early Colonial Period, the Metropolitan Schools*. New Haven: Yale University Press, 1959.
- "The Pinturas (Maps) of the Relaciones Geográficas, with a Catalog". *Handbook of Middle American Indians, Volume 12, Guide to Ethnohistorical Sources Part One*, Editado por H.F. Cline. Londres: University of Texas Press Ltd., 1972.
- Romero Quiroz, Javier. *El Huéhuatl de Malinalco*. Toluca: UAEM, 1958.
- *El Teponaztli de Malinalco*. Toluca: UAEM, 1964.
- *Historia de Malinalco*. Toluca: Gobierno del Estado de México, 1980.
- Sahagún, Fray Bernardino. *Florentine Codex: General History of the Things of New Spain*. 12 Volúmenes, Traducido del náhuatl al inglés por Arthur J.O. Anderson y Charles E. Dibble. Santa Fe: The School for American Research y University of Utah, 1951-69.
- *Historia General de las cosas de la Nueva España (1540-1577)*. Edición preparada por Ángel María Garibay. México: Editorial Porrúa, 1975.
- *Primeros Memoriales*. Dos volúmenes. Paleografía de un texto náhuatl y traducción al inglés por Thelma Sullivan, 1993-98.
- *Historia General de las cosas de la Nueva España (1540-1577)*. Edición preparada por Alfredo López Austin y Josefina García Quintana. México: CONACULTA, 2000.
- Sanders, William T., y Deborah L. Nichols. "Ecological Theory and Cultural Evolution in the Valley of Oaxaca". *Current Anthropology* 29 (1) (1988): 33-80.
- Sanders, William, Jeffrey Parsons, y Robert Santley. *The Basin of Mexico: Ecological Processes in the Evolution of a Civilization*. New York: Academic Press, 1979.
- Scarborough, Vernon, y David Wilcox (eds.). *The Mesoamerican Ballgame*. Tucson: The University of Arizona Press, 1991.
- School of Mathematics and Statistics, University of St. Andrews, Scotland.

<http://www-history-mcs-st-andrews.ac.uk/Mathematicians/Siquenza.html>

Schroeder Cordero, Francisco. "La arquitectura monolítica en Tezcotzinco y Malinalco, Edo. De México". En *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* 4 (1985): 65-90. México: UNAM.

Seler, Eduard. "Die holgeschnitzte Pauke von Malinalco und das Zeichen Atl-Tlachinollí" (Timbal de Madera de Malinalco y signo Atl-Tlachinollí), versión en español en "Colección de Disertaciones" de Eduard Seler, tomo 3. México: Museo Nacional de Antropología e Historia, 1960.

Silver, Shirley, y Wick R. Miller. *American Indian Languages: Cultural and Social Contexts*. Tucson, AZ: The University of Arizona Press, 1997.

Simpson, Lesley Byrd. *Many Mexicos*. Berkeley: University of California Press, 1971.

Smith, Michael E. "The Aztlan Migrations of the Nahuatl Chronicles: Myth or History?" *Ethnohistory* 31 (1984): 153-186.

--- *The Aztecs*. Malden, Mass.: Blackwell Publishers, Ltd., 2003.

Solanes, María del Carmen, y Enrique Vela. *El Tepozteco, Morelos. Mini-guía*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991.

Soustelle, Jacques. *The Daily Life of the Aztecs on the Eve of the Spanish Conquest*. New York: The Macmillan Company, 1979.

--- *El Universo de los Aztecas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

--- *La Vida Cotidiana de los Aztecas en Vísperas de la Conquista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Spence, Lewis. *México y Perú*. Madrid: Ibérica Gráfica, 1995.

Stark, Barbara L., y Philip J. Arnold III. *Olmec to Aztec*. Tucson: The University of Arizona Press, 1997.

Stierlin, Henri. *Art of the Aztecs and its Origins*. New York: Rizzoli, 1982.

Suchlicki, Jaime. *Mexico: From Montezuma to NAFTA, Chiapas, and Beyond*. Washington: Brassey's Inc., 1996.

Sullivan, Thelma. "Hiring of the Midwife". *Arqueología Mexicana*. Vol. 5, No. 29, (1998): 44.

- Taladoire, Eric. "El Juego de Pelota" *Arqueología Mexicana*. Vol. 8, No. 44, Julio-Agosto 2000.
- Taube, Karl. *Aztec and Maya Myths*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- Tena, Rafael. *La religion mexica*. México: INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia), 1993.
- Terrés, Elodia. *La Ciudad de México: sus orígenes y desarrollo*. México: Editorial Porrúa, 1977.
- Thomas, Hugh. *Conquest: Montezuma, Cortés and the Fall of Old Mexico*. New York: Simon and Schuster, 1993.
- Thompson, Eric. *Mexico before Cortez*. New York, Londres: Charles Scribner's Sons, 1933.
- Torquemada, Fray Juan de. *Monarquía Indiana*. Estudio analítico y anotaciones de Miguel León Portilla. México: UNAM, 1980.
- Townsend, Richard. "Malinalco and the Lords of Tenochtitlan". En *The Art and Iconography of Late Post-Classic Mexico*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 1982: 111-140.
- *The Aztecs*. New York: Thames and Hudson, 2000.
- Tsouras, Peter. *Warlords of the Ancient Americas: Central America*. Londres: Arms & Armour, 1996.
- Umberger, Emily, y Cecilia Klein. "Aztec Art and Imperial Expansion". En *Latin American Horizons*. Editado por Don Rice, págs. 295-336. Washington, DC: Dumbarton Oaks, 1993.
- Vaillant, George C. "A Correlation of Archaeological and Historical Sequences in the Valley of Mexico". *American Anthropologist*, New Series, 40 (1), parte 1 (1938): 535-573.
- *Aztecs of Mexico*. New York: Penguin Books, 1962.
- Valle, Perla. "Códices Coloniales: Testimonios de una Sociedad en Conflicto". *Arqueología Mexicana*. Vol. 4, No. 23, (1997): 64-69.

- Vander-Meerren, Marie. "El Papel Amate, Origen y Supervivencia". *Arqueología Mexicana*. Vol. 4, No. 23, (1997): 70-73.
- Velasco Lozano, Ana María L. "El Jardín de Itztapalapa". *Arqueología Mexicana*. Vol. 10, No. 57, Septiembre-October 2002.
- Velasco Piña, Antonio. *Tlacaelel*. México: JUS, 2001.
- Vento, Arnoldo Carlos. *Mestizo: The History, Culture and Politics of the Mexican and the Chicano*. Maryland: University Press of America, 1998.
- Vivo Escoto, José Antonio. "Weather and Climate of Mexico and Central America". *Handbook of Middle American Indians, Volume 1, Natural Environment and Early Cultures*, editado por R. Wauchope. Austin: University of Texas Press, 1964.
- Von Clausewitz, Karl. *On War*. Londres: Penguin, 1982.
- Von Hagen, Victor. *Los Aztecas*. México: Editorial Diana, 1978.
- Wasson, Gordon. *Teonanacatl, el hongo maravilloso*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Waters, Frank. *Book of the Hopi* con dibujos y materiales de las fuentes registrados por Oswald White Bear Fredericks. New York: Penguin Books, 1973.
- Weaver, Muriel Porter. *The Aztecs, Maya, and Their Predecessors: Archaeology of Mesoamerica*. 3a. edición. San Diego: Academic Press, 1993.
- West, Roberto, y Pedro Armillas. "Las chinampas de México. Poesía y realidad de los 'jardines flotantes' ". *Cuadernos Americanos* v. L, no. 2, marzo-abril, México, (1950): 165-182.
- Willey, Gordon R. "Developments in the Archaeology of Nuclear America, 1935-60". *American Antiquity* 27 (1) (1961): 46-55.
- *An Introduction to American Archaeology, Volume 1 North and Middle America*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1966.
- Wood, Tim. *See Through History: The Aztecs*. New York: Viking, 1992.
- Zantwijk, Rudolf van. *The Aztec Arrangement: The Social History of Pre-Spanish Mexico*. Oklahoma: Oklahoma City Press, 1985.

Zorita, Alonso de. *Relación de los Señores de la Nueva España*. Prólogo y anotaciones de Joaquín García Icazbalceta. México: Salvador Chávez Hayhoe, 1941.

Zúñiga Bárcena, Beatriz. *Tenayuca, Estado de México. Mini-guía*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991.

--- *Calixtlahuaca, Estado de México. Mini-guía*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991.

--- *Huexotla, Estado de México. Mini-guía*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992.