



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO  
FACULTAD DE HUMANIDADES**

**LICENCIATURA EN HISTORIA**

**T E S I S**

**El Altar de Itz'papálotl: una escultura mexicana  
en el Museo Nacional de Antropología**

Que para obtener el título de:  
**Licenciada en Historia**

Presenta:  
**Beidi Merari Hernández Celis**

Asesor:  
**Dr. Raymundo César Martínez García**

**Toluca, Estado de México, 2019.**

## Índice

Introducción	4
Capítulo 1. La escultura mexicana	8
1.1. Contexto histórico: los mexicanos	8
1.1.1. Origen del gentilicio mexicano	8
1.1.2. Etapas de la historia mexicana	9
1.1.3. Organización política y dominio territorial	10
1.1.4. Organización económica y social	10
1.1.5. Religión	12
1.1.6. Manifestaciones culturales o artísticas	13
1.2. Propuestas de periodización de la escultura mexicana	13
1.2.1. Periodización	14
1.3. Características de la escultura mexicana	15
1.3.1. Materiales	16
1.3.2. Técnicas y herramientas	17
1.3.3. Tipos y temáticas	18
1.3.4. Función e impacto social	20
Capítulo 2. Itz'papálotl: deidad del panteón mexicano	23
2.1. El panteón de deidades nahuas	23
2.1.1. Fuentes y estudios sobre la religión mexicana	23
2.1.2. Clasificación del panteón nahua	24
2.1.3. Características atribuidas a los dioses	25
2.1.4. Funciones de las deidades	26
2.2. Itz'papálotl	27
2.2.1. Origen mítico de la diosa y su culto	27
2.2.2. Características y funciones	30
2.2.3. Atributos y muestra de variantes en su representación plástica	32
2.2.3.1. Representaciones escultóricas	33
2.2.3.2. Representaciones en códices	34
2.2.4. Relación con los dioses del panteón mesoamericano	44
Capítulo 3. El Altar de Itz'papálotl	52
3.1. Contexto de procedencia, itinerario y ubicación actual	52
3.1.1. Coleccionismo y origen del museo en México de fines del siglo XVIII	52

al siglo XX	
3.1.1.1. El origen del museo en Occidente	52
3.1.1.2. Antecedentes del museo en Nueva España, finales del siglo XVIII	53
3.1.1.3. El museo en México, primera mitad del siglo XIX	54
3.1.1.4. El Museo Nacional: segunda mitad del siglo XIX	56
3.1.1.5. Siglo XX: Museo Nacional de Antropología	59
3.1.2. Breve biografía de Arístides Martel	61
3.1.3. Itinerario del Altar de Itzpapálotl	66
3.2. Método empleado para el estudio de las imágenes del Altar de Itzpapálotl	67
3.3. Descripción preiconográfica de la pieza	69
3.3.1. Cara superior	72
3.3.2. Caras laterales	74
3.4. Análisis iconográfico	77
3.4.1. Identificación de iconos según representaciones artísticas similares al Altar de Itzpapálotl	78
3.4.1.1. Cara superior	78
3.4.1.2. Caras laterales	83
3.4.2. Campos de relación simbólica de los iconos según fuentes escritas	86
3.4.2.1. Ámbito creacional	87
3.4.2.2. Fertilidad de la tierra e inframundo	88
3.4.2.3. Elementos chichimecas	91
3.4.2.4. Guerra y sacrificio	94
3.5. Interpretación iconológica del monumento	95
3.5.1. Significado del Altar de Itzpapálotl	95
3.5.2. Importancia y posible función	98
Conclusiones	105
Anexos	109
Bibliografía	119

## Introducción

En la actualidad podemos investigar el desarrollo social de las antiguas sociedades mesoamericanas (cuestiones políticas, religiosas, económicas, sociales y artísticas) mediante el análisis de los vestigios materiales y de la información disponible en las fuentes escritas y pictográficas coloniales. Entre los vestigios arqueológicos están: arquitectura, escultura, pintura mural, códices, cerámica, plumaria, joyería y artefactos de uso cotidiano.

El estudio de los objetos arqueológicos es particularmente interesante en el caso de obras que contienen registros visuales (plasmados en escultura, cerámica, pintura, entre otros materiales), con mensajes imbuidos de símbolos que aluden a ideas y conceptos de la cosmovisión mesoamericana. Este acercamiento histórico supone valerse de diversas disciplinas como la arqueología, la antropología y la historia del arte, en cuanto al manejo e interpretación de las fuentes, así como la aplicación de elementos teóricos y herramientas metodológicas.

En la presente investigación de tesis se realiza un estudio exhaustivo sobre un monumento arqueológico, el Altar de Itzapálotl, una pieza lítica de basalto en forma de paralelepípedo con todas sus caras labradas en bajorrelieve, excepto la cara de la base, escultura que, además, conserva restos de pigmentos distribuidos por toda la pieza. Tiene labrada a la diosa Itzapálotl en la parte central, en las caras laterales una serie de cráneos, el glifo calendárico 12-Pedernal y refiere al mito de esta diosa. Esta escultura fue elaborada en el periodo posclásico tardío por la cultura mexicana y debió estar en algún templo de la Cuenca de México. A mediados del siglo XIX el monolito formó parte de la colección de Arístides Martel y actualmente se exhibe en el Museo Nacional de Antropología (MNA), en la Ciudad de México.

Pese a que no existen investigaciones sobre el Altar de Itzapálotl, sólo descripciones parciales, a continuación, se presenta en orden cronológico lo más relevante al respecto como punto de partida para esta investigación. Iniciando con el estudio de Eduard Seler, quien señaló que se trataba de una de las representaciones del “sapo terrestre” en posición descendente, específicamente de una mujer o *mocihuaquezqui*<sup>1</sup> con atavíos guerreros. Las ondas en brazos y la parte posterior del cuello semejantes a las alas de una mariposa con navajas de obsidiana incrustadas, la identifican con la diosa Itzapálotl “Mariposa de obsidiana”<sup>2</sup> (Seler, 1990: 145-147).

---

<sup>1</sup> Denominaciones de las *cihuateteo*, quienes se relacionan con la diosa de esta investigación por su calidad guerrera y sus elementos nocturnos.

<sup>2</sup> Otros autores que posteriormente coinciden con él en esta designación son Heyden (1974), Gutiérrez Solana (1983), Boone (1999), Mikulska (2008) y López Luján (2010).

Por otro lado, en contraste con la identificación de la figura principal del altar como una *tzitzimitl*, postura apoyada por Heyden (1974) y Boone (1990); al analizar las representaciones del monstruo de la tierra, Gutiérrez Solana (1983: 23-25) establece que la forma antropomorfa de Tlaltecuhтли fue retomada de Itzapálotl. Entre las principales similitudes iconográficas de estas diosas destaca la postura “de sapo”, la cual considera que debería ser cabeza arriba; el rostro humano con los dientes expuestos; los parches circulares en las mejillas; garras en manos y pies; las cintas con círculos en las muñecas<sup>3</sup>; los adornos anchos reticulados de sus orejeras, aunado al ornamento de la espalda baja compuesto por calaveras<sup>4</sup>, plumas, tiras trenzadas y caracoles.

Ojeda Díaz (1986: 15-16) menciona que el Altar de Itzapálotl es “la representación de Itzapálotl en la base de una caja de piedra”, cuyo relieve muestra a una “*mocihuaquezqui* ricamente ataviada”. Mikulska (2008: 164) sugiere que la figura central hace alusión al mito de la *Leyenda de los Soles* y que la posición de este monumento debe ser cara arriba como señaló Gutiérrez Solana.

Sobre estos señalamientos, en la plataforma digital del Instituto Nacional de Antropología e Historia (Mediateca INAH, 2018), la pieza aparece introduciendo el nombre de Tlaltecuhтли, sin ofrecer más información sobre el año de esta denominación o quién la realizó. Al respecto, llama la atención que tales datos no coinciden con el título actual de la pieza expuesto en la ficha museográfica de la sala mexicana del Museo Nacional de Antropología, misma en la que se lee:

Itzapálotl (“Mariposa de Obsidiana”) era una de las *tzitzimime*, o demonios de la obscuridad, que descendían periódicamente a la tierra. Cuenta un mito que en una ocasión la diosa cayó sobre una biznaga y estando ahí tendida, fue flechada varias veces por un guerrero; después fue quemada y de su cuerpo saltaron chispas en forma de cuchillos de colores. En esta pieza se representó a Itzapálotl en actitud de caer y varias biznagas con rostro de muerte en las caras laterales. En un cartucho se encuentra la fecha “12 pedernal”. (INAH, 2018)

El objetivo de esta investigación es explicar el significado e importancia de dicha escultura para la sociedad mexicana, a partir de los siguientes objetivos específicos:

- Examinar las principales características de la escultura mexicana.
- Establecer cuál fue el itinerario de la pieza hasta su ubicación actual.
- Señalar los materiales, técnicas de talla y formas del Altar de Itzapálotl.

---

<sup>3</sup> En el caso de la representación de este monumento, las cintas están a la altura de los tobillos.

<sup>4</sup> Si bien las imágenes de Itzapálotl en códices (mayoritariamente coloniales) tienen este adorno o incluso un disco solar, el altar carece del cráneo y es poco probable que se haya plasmado en el sitio donde ahora está una de las perforaciones.

- Describir e identificar la tradición icónica a la que pertenecen los motivos presentes en la pieza estudiada.
- Analizar el simbolismo de los iconos de la diosa Itzpapálotl, los cráneos y el glifo calendárico 12-Pedernal plasmados en las caras laterales.
- Relacionar el mensaje iconográfico de la pieza analizada con los mitos y otras fuentes coloniales que permitan entender su significado en el contexto social mexicana.
- Definir qué tipo de escultura fue el Altar de Itzpapálotl con base en términos artísticos y así determinar su importancia.

Para tal fin se debe considerar que para los mexicas las manifestaciones escultóricas no eran concebidas desde un plano artístico sino religioso y con esencia propia, más aún cuando éstas aludían a los dioses. Por ello, el concepto para explicar el significado del Altar de Itzpapálotl es el de *ixiptla*, que se retoma de la cosmovisión nahua, entendido como la expresión, representación, personificación y encarnación de lo sagrado (Carreón Blaine, 2014: 276-278). A grandes rasgos, este concepto enfatiza en la concepción de las esculturas en todas las fases de su elaboración: desde la especialización del artista y el don que tenía para recrear al dios o “devolverle” su forma; la procedencia u obtención ritual de los materiales; la manufactura y construcción de la imagen mediante las convenciones iconográficas tradicionales; el simbolismo inmerso en estas representaciones, y su posterior relación con los seres humanos por medio del culto.

En complementación con este concepto, para determinar el contenido temático, significado y mensaje del Altar de Itzpapálotl en el posclásico tardío, se retoma la propuesta metodológica de Erwin Panofsky (1983), la cual consiste en tres etapas: descripción preiconográfica, análisis iconográfico e interpretación iconológica.

En cuanto a la primera fase, se describen las formas, características y desgastes de las caras de la pieza. En el siguiente nivel, se identifican los iconos con sus respectivos nombres, funciones y significado de acuerdo con representaciones similares; es decir, considerando el corpus de imágenes de Itzpapálotl y de los dioses que se relacionan con ella. Todo esto en relación con la información escrita en el siglo XVI sobre el simbolismo de estos elementos, así como los estudios anteriores sobre el altar, las menciones sobre éste y la información disponible en el Museo Nacional de Antropología (ficha museográfica y plataforma digital), para darle sentido a la imagen como una unidad y establecer a qué escena del mito o historia mexicana alude. Para una mayor precisión en esta fase, se emplean los “campos de relación simbólica”, considerando el mito, representación y simbolismo de Itzpapálotl con base en la clasificación de dioses del panteón mexicana propuestos por Nicholson (1971b).

Por lo tanto, esta investigación se divide en tres capítulos con sus respectivos subapartados (ver esquema). A grandes rasgos, en el primer capítulo se examinan, de forma general, el contexto mexica, la periodización y principales características de su escultura. En el segundo, los elementos fundamentales en la concepción de las deidades y de la diosa Itzpapálotl a partir de los datos disponibles en las fuentes del periodo novohispano como la *Leyenda de los Soles* y los *Anales de Cuauhtitlán* (1975) y estudios modernos, aunado a su representación iconográfica en esculturas y códices tanto prehispánicos como coloniales, entre estos el *Códice Borgia*, *Laud*, *Tonalámatl de Aubin*, *Borbónico*, *Vaticano-Latino*, *Telleriano*, *Ríos* y el de *Tepeucila*.

En el tercer capítulo, dedicado al Altar de Itzpapálotl, se expone su historia (itinerario hasta su ubicación actual); la descripción de sus motivos; identificación de la tradición icónica, significado y mensaje de estos motivos, para interpretar y explicar tanto su simbolismo como su posible función (aspectos materiales como el tipo escultórico).

Con tales datos se podrá esclarecer el significado, funciones y simbolismo del Altar de Itzpapálotl en su totalidad en la etapa final, la cual consiste en establecer a qué tradición pertenece propiamente la obra. Sin embargo, adicionalmente a esta propuesta metodológica es necesario integrar los aspectos materiales de la pieza (talla, temática y tipo de pieza), contexto histórico, ideología religiosa, valores culturales y simbolismo de la escultura mexica para exponer la función de este objeto sacro (concepto de *ixiptla*) como medio de representación y explicación de una parte de la realidad histórica de este pueblo.

## Capítulo 1. La escultura mexicana

### 1.1. Contexto histórico: los mexicas

Para el estudio del Altar de Itz'papálotl, pieza elaborada por la cultura mexicana, resulta importante desarrollar un panorama general sobre este grupo a partir de su historia, organización política, expansión territorial, estructura económica, organización social, religión y arte. Tal información permitirá contextualizar y conocer algunos puntos sobre el modo de vida y cosmovisión de los mexicas y, de este modo, comprender su relevancia histórica, evidenciada en las manifestaciones culturales que conservamos en la actualidad, como sucede con el objeto de este trabajo de investigación.

#### 1.1.1. Origen del gentilicio mexicano

Para designar al grupo nahua que dominaba la Cuenca de México y buena parte del territorio mesoamericano en el posclásico tardío, se han empleado una serie de términos en náhuatl como *azteca*, *mexitin*, *mexica*, *tenochca* y *culhua*, mismos que se definirán a continuación. *Azteca* es el nombre de una de las tribus del norte que migró hacia el siglo XIII o XIV a la zona central de Mesoamérica desde un lugar llamado Aztlan o “lugar de la blancura” (Noguez, 2005: 225); es decir, debido a su lugar de origen recibieron el apelativo de “gente de Aztlan”.

Con base en las propuestas de otros autores, Navarrete (1998: 8) menciona que en su peregrinar y tras separarse de otros grupos los mexicas, se designaron a sí mismos *mexitin* (que podría entenderse como “gente de Mexi”), por uno de sus guías o dioses, quedando definitivamente el nombre de *mexica*<sup>5</sup> “habitantes de México”, tras la fundación de Mexico-Tenochtitlan. Este último gentilicio podría provenir de la palabra *metl*, “maguey”, para significar “los del maguey”, o bien derivarse de *metzli*, “luna” y traducirse como “gente de la Luna” o “gente del ombligo de la Luna”. Respecto al nombre *tenochca* “gente de Tenochtitlan”, éste se les atribuyó por habitar esta ciudad. Finalmente, la designación de *culhua* surge a partir del origen étnico que los mexicas se atribuyeron al proclamarse sucesores de los toltecas, específicamente de los de Colhuacan, una prestigiosa capital tolteca que retomaron como base de su linaje noble (Noguez, 2005: 228).

---

<sup>5</sup> Para fines de este estudio, se optó por emplear este término castellanizado y pluralizado: “mexicas”.



### 1.1.2. Etapas de la historia mexicana

La historia mexicana, según Obregón Rodríguez (2001), se puede dividir en las siguientes etapas:

- a) *Migración del grupo culhua hacia los siglos XIII y XIV.* Los mexicas fueron de los últimos grupos de la zona septentrional de Mesoamérica en migrar hacia la Cuenca de México en busca de mejores condiciones de vida. La ruta que siguieron comprendió los sitios de Tula, Atlitalaquia, Tlemaco, Atotonilco, Apazco, Tequixquiac, Zumpango, Xaltocan y Acolhuacan. Permanecieron por un tiempo en Chapultepec, donde pasaron del liderazgo sacerdotal a la concentración del poder religioso y militar en un sólo líder. Posteriormente se establecieron en Tizapan y partieron hacia Mexicaltzingo, Iztacalco y Temazcaltitlan. Pero durante este proceso, el conjunto sufrió algunas segmentaciones hacia Chalco, Xaltocan, Azcapotzalco, así como Culhuacan (Obregón Rodríguez, 2001: 282-285).
- b) *Establecimiento y desarrollo en la zona lacustre del Valle de México y fundación de México-Tenochtitlan.* Conforme a la tradición mexicana, el dios tutelar le ordenó al grupo encontrar una zona idónea en la Cuenca de México para establecerse definitivamente, fundando en 1325 la ciudad de México-Tenochtitlan. Este hecho significó una reestructuración política, económica, militar, religiosa, social y cultural. Su crecimiento desigual, supuso la separación de una fracción, surgiendo México-Tlatelolco, ciudad con la que Tenochtitlan mantuvo una fuerte rivalidad. Si bien los mexicas estaban subordinados al poder de Azcapotzalco, a quien ayudaron militarmente con proyectos de expansión, aprovecharon el creciente descontento de los pueblos sujetos a este señorío para establecer alianzas con aquellos y lograr su derrocamiento hacia 1428 (Obregón Rodríguez, 2001: 285-291).
- c) *Estructuración y consolidación del sistema político tripartito.* Durante el siglo XV la redistribución desigual de los nuevos territorios propició que el poder recayera en el *tlatoani* y un consejo integrado por cuatro nobles. Los tenochcas crearon una nueva memoria histórica como justificación de su campaña expansionista, arguyendo el mantenimiento del universo por medio de la guerra y la religión. De la misma forma, establecieron una alianza tripartita con Texcoco y Tlacopan con la cual se derrotó a Atzacapotzalco. Ésta tenía como principios generales ampliar sus dominios, repartir el tributo y los recursos obtenidos, la ejecución de campañas independientes, así como sancionar la elección de los máximos representantes de estos señoríos aliados. De forma específica, en Tenochtitlan recaía la tarea de la guerra y expansión territorial; en Texcoco, la legislación e ingeniería y, en Tlacopan, la producción agrícola. Sin embargo, hacia el

siglo XVI esta forma de gobierno tendió a una intensificación de la centralización del poder a favor del grupo *tenochca* (Obregón Rodríguez, 2001: 291-294). Situación que traería consigo diversas consecuencias a principios de este siglo.

### **1.1.3. Organización política y dominio territorial**

La estructura política y territorial mexica estaba fundamentada en el *altepetl* o señorío, que contaba con un gobierno propio, liderado por un *tlatoani* de linaje gobernante. El señorío integraba a casas señoriales o *calpultin* (Carrasco, 1996:167). Para el posclásico tardío, en el Centro de México el poder superior era el *hueitlatocayotl*; es decir, la alianza señorial tripartita de Tenochtitlan con Texcoco y Tlacopan. Tal organización estaba fundamentada en la conservación de un área política y militarmente estable mediante de alianzas matrimoniales, el reforzamiento del linaje, pactos de convivencia y, en caso de resistencia, la imposición de formas políticas a favor de los intereses de la clase noble (Obregón Rodríguez, 2001: 307-311).

Los mexicas controlaron numerosos señoríos conservando, con frecuencia, a las autoridades locales, las cuales reconocieron su sujeción. Además del tributo, la población de los centros sometidos debía apoyar en la guerra y en la construcción de obras (Carrasco, 1996: 170). De esta manera, los mexicas consolidaron su poderío en la Cuenca de México y más allá, dominando parte del valle de Morelos, zonas de Guerrero (Tepecuacuilco y Cuetzalan), Hidalgo (Teotlalpan, Xilotépec-Tollan), Tlaxcala (Tepeaca), la Huasteca (Tuxpan y Ahuilizapan), Coixtlahuaca, el Valle de Toluca, Oaxaca, Veracruz y algunas partes de Centroamérica. Esto, con el fin de obtener los recursos y bienes necesarios para su abastecimiento en momentos de crisis alimentarias o para el financiamiento de rituales públicos (Obregón Rodríguez, 2001: 297-301).

El sistema gubernativo de Tenochtitlan estaba integrado por tres consejos relativos a asuntos militares, resolución de pleitos de la gente común y otro para nobles. El *tequihuacacalli* “casa de capitanes” o “casa del águila” era la sala del consejo de guerra. El *tlacxitlan* atendía los crímenes de los nobles, aunado a los delitos de los macehuales que ameritaban la pena de muerte. Al *teccalco* lo integraban jueces con rango de señores y se encargaba de los problemas de la gente común (Carrasco, 1996: 181-183).

### **1.1.4. Organización económica y social**

De acuerdo con las características geográficas de la Cuenca de México y la zona lacustre donde se ubicó Mexico-Tenochtitlan, las actividades económicas para su subsistencia se basaron principalmente en la caza y pesca, así como la agricultura. Con respecto a esta última, cabe resaltar

que hicieron uso de la irrigación y aplicaron la técnica de la chinampa (islas artificiales de cultivo en medio del agua), siendo sus principales productos: maíz, chile, calabaza, frijol, chía y maguey (Davies, 1998: 197-199).

El tributo fue fundamental para el crecimiento económico y la consolidación del poder del señorío mexica. Era impuesto a la población, pero también a los grupos sujetos militarmente, tomando como base los recursos disponibles en su territorio, así como su grado de resistencia durante los enfrentamientos bélicos. El tributo fue de dos tipos: en trabajo (obras públicas, transporte de mercancías o armamento militar, cultivo de tierras) y en especie (entrega periódica de materiales valiosos y productos con ellos). Este último fue redistribuido en forma de regalos a funcionarios o guerreros, intercambios entre líderes, o bien sirvió para subvencionar festividades públicas y suministrar a la población en momentos de crisis. Adicionalmente, el intercambio comercial funcionó en el interior del señorío por medio de los mercados públicos para los productos de primera necesidad y, en el exterior, a larga distancia, en cuanto a la obtención de artículos especializados para el grupo noble (Obregón Rodríguez, 2001: 303-307).

La población mexica tuvo una rigurosa estratificación determinada por el linaje, el parentesco, así como el rango, cualidades establecidas con base en el origen de nacimiento del individuo. De esta manera, existían dos principales estratos: los *pipiltin* y los *macehualtin*, pero había otros grupos: los *pochteca* y los esclavos.

Los nobles o *pipiltin* representaban un sector reducido cuyas funciones estaban destinadas al gobierno imperial, administración, actividades sacerdotales y bélicas. Les pertenecía buena parte del usufructo de la tierra y los bienes obtenidos en las guerras, además estaban exentos de la tributación. El *tlatoani* era la máxima autoridad, le seguía un consejo, la orden militar, los administradores, el sector sacerdotal y los recaudadores de tributo. Asistían al *calmecac* donde la disciplina era fundamental; la formación incluía ámbitos relacionados con la dirección gubernamental como la guerra, retórica, ingeniería y derecho (López Austin y López Luján, 2014: 217-226).

Los macehuales o *macehualtin* eran la gente común y la mayoría de la población. Se encargaban de producir y generar excedentes para la tributación. Se instruían en el *telpochcalli*, una especie de escuela-templo de educación formal, religiosa, militar y trabajo colectivo. Ahí asistían desde temprana edad tanto hombres como mujeres hasta contraer matrimonio. A los primeros se les enseñaba, principalmente, actividades agrícolas, la construcción de obras públicas o técnicas básicas de guerra. Para el caso de las segundas, a tejer e hilar (López Austin y López Luján, 2014: 217-226).

Tanto los *pipiltin* como los *macehualtin* aprendían bailes y cantos de carácter religioso y bélico. Pero también existía el *cuicacalli* “casa de canto”, donde la capacitación sobre estos temas era más especializada (López Austin y López Luján, 2014: 226-227).

Los artesanos o “*amanteca*” y los mercaderes o “*pochteca*” (estos últimos se concentraron mayoritariamente en Tlatelolco), eran grupos conformados por macehuales con particularidades muy visibles sobre el resto de los habitantes de Tenochtitlan. Los *pochteca* estaban jerarquizados y tenían habilidades militares, políticas y comerciales. Su función se concentró en la obtención de productos lujosos utilizados a manera de regalos para las fiestas importantes, así como en la importación de materias primas para la producción artesanal (Davies, 1998: 201-202).

Asimismo, había un grupo que los estudiosos han identificado como una especie de “esclavos”, por estar limitados en su libertad. Tal condición podía ser adquirida por convicción propia, endeudamiento o comisión de un delito (Davis, 1988: 196). También entraban en esta categoría los cautivos de guerra, quienes, si bien cumplieron un papel sacrificial, “[...] comenzaron a ser destinados al trabajo para la manutención de los templos o para el servicio del palacio real, sobre todo aquellos que dominaban un arte o un oficio” (López Austin y López Luján, 2014: 219).

### **1.1.5. Religión**

La sociedad mexicana se caracterizó por considerar al ámbito religioso como principio rector de la vida, presente en las estructuras política, económica, militar, social y cultural; constituyó una de las bases del dominio alcanzado y fungió como un sistema de control social (Aguilera, 1977: 39).

El sistema religioso mexicano fue politeísta, integró y resignificó elementos de otros grupos de tradición antigua tales como mitos, deidades, cultos, rituales y ceremonias. La base de su pensamiento estaba determinada por el principio de la dualidad, inmerso en los mitos de origen. Sus dioses han sido clasificados conforme al ámbito en el que se creía coexistían de forma divina o terrenal, aunado a sus atributos y relaciones establecidas con los mortales, ya fuese como representantes de un grupo o regidores de un sector con un oficio específico (Aguilera, 1977: 38).

Asimismo, en la cosmogonía mexicana existieron cinco eras o “soles”: Jaguar, Viento, Fuego, Agua y Movimiento. Los cuatro primeros habrían sido destruidos por cataclismos y el quinto era el existente en el presente de los mexicanos. De este mito derivaba la justificación de la guerra y del sacrificio humano, cuyo fin era mantener el orden y equilibrio del cosmos, así como de la existencia de los seres vivos. Para la creación del Quinto Sol fue necesaria la inmolación de los dioses, ya que era necesario darle fuerza suficiente para iluminar y regir el mundo. Esta práctica sacrificial se heredó a los hombres y la guerra se instauró como el principal medio para la obtención de cautivos

que serían sacrificados, aunque las fuentes sugieren que esta última se había desarrollado con anterioridad a este hecho mítico (Nicholson, 1971b: 402). El mito de la creación del sol también explica el inicio del tiempo calendárico. Los mexicas usaron dos cuentas: la anual (de 365 días) de carácter solar y la adivinatoria (de 260 días) (Davies, 1988: 205-209).

#### **1.1.6. Manifestaciones culturales o artísticas**

Al retomar como modelo artístico y cultural a los toltecas, los mexicas emplearon el término *toltecah* para referirse a los artistas; mientras que la designación *toltecatl* podría asemejarse al concepto actual del arte aludiendo a la sensibilidad artística. Otras de las formas de nombrar a los artistas eran: *yolteotl* “dios en su corazón”, porque la inspiración del artista se atribuía al dios; *tlayolteuhuiani*, “el que pone el corazón endiosado en las cosas”, por el hecho de creer imprimir la sustancia divina en el material de trabajo y *moyolnonotzani*, “el que dialoga con su corazón”, que alude a la entrada de la sustancia divina en el artista para ser plasmada en la obra (Solís Olguín, 2002: 56).

Las creaciones artísticas<sup>6</sup> realizadas por los mexicas constituían la materialización de su cosmovisión, razón por la que estaban relacionadas directamente con conceptos religiosos, políticos, históricos, económicos y sociales. Por lo que las imágenes de hombres, fauna, flora y seres sobrenaturales sirvieron para reforzar estas ideas, además de enfatizar en el destino, poder, fuerza y acción de las deidades, así como los temores y anhelos del hombre (Solís Olguín, 2002: 56). Tales manifestaciones abarcaron la arquitectura, escultura, pintura, plumaria, joyería, cerámica, lapidaria, orfebrería, alfarería, música y literatura (poesía, crónicas y tradición oral).

Cabe destacar que los artistas-artesanos estaban sujetos a una jerarquización: era más reconocida la labor de los trabajadores de la plumaria, tlacuilos (pintores de códices) y lapidarios; de modo secundario se encontraban los artesanos dedicados a la construcción, talla de madera, elaboración de cerámica, hilados y tejidos. En el caso de los primeros, el pago por sus obras consistía en objetos valiosos como textiles de algodón, piedras semipreciosas como jade u obsidiana, ornamentos de pluma, granos de cacao y oro en polvo (Solís Olguín, 2002: 56-57).

#### **1.2. Propuestas de periodización de la escultura mexicana**

El tema central de esta investigación concierne a la escultura mexicana, una de las principales manifestaciones artísticas de este grupo, por lo que a continuación se abordará cómo ha sido

---

<sup>6</sup> Si bien se utiliza la connotación de “artístico”, durante esta época estas manifestaciones no fueron concebidas como tales, pues su mensaje, carga simbólica y función eran distintas.

periodizada según algunos estudiosos (aspecto significativo, considerando que nuestra pieza proviene del posclásico tardío), de acuerdo con sus características materiales, técnicas y herramientas, tipos y temáticas, así como su función e importancia.

### **1.2.1. Periodización**

En cuanto al tallado sobre roca entre los mexicas se han planteado, de forma general, propuestas sobre su evolución, entre éstas destaca la de Nicholson (1971a: 111-122) que dividió su desarrollo en dos periodos: el posclásico temprano y el posclásico tardío. En el primero se presentó el rescate, adopción y adaptación de las tradiciones artísticas de sitios predecesores como Tula, Teotihuacan, Xochicalco y la Mixteca-Puebla por parte de los mexicas. Mientras el segundo, se distinguió por el desarrollo escultórico imperial y monumental del señorío, cuyo resultado respondió al carácter bélico, migraciones y campaña expansionista sobre otros grupos mesoamericanos.

Gendrop (1994: 18), retomando a Esther Paztory estableció cuatro fases:

- a) 1427-1481: Imitación de modelos toltecas.
- b) 1481-1487: Realización de obras con énfasis en la cosmovisión mexicana durante el señorío de Tízoc, así como la ampliación del Templo Mayor.
- c) 1487-1502: Afirmación del estilo<sup>7</sup> “oficial” caracterizado por la producción monumental.
- d) 1502-1520: Lapso de mayor complejidad y grandeza.

Por otro lado, Aguilera (1977: 45) señala dos etapas, pues consideró que, si bien los principios artísticos ejecutados por los mexicas tuvieron al inicio como base la tradición mesoamericana antigua, posteriormente, al consolidar su poderío político y económico, desarrollaron un estilo propio caracterizado por el detalle, naturalismo, realismo, así como la monumentalidad, expresadas por medio de un sistema simbólico asociado a la política, lo histórico, el militarismo y la religión. La grandeza del Estado, debido a su crecimiento económico, fue determinante en el sostenimiento del arte oficial, permitiendo con ello la especialización y perfeccionamiento técnico de los artistas, a lo que agregaríamos la complejidad de las convenciones icónicas empleadas.

Para Umberger (2007: 172), a partir de 1450 el señorío mexicano funcionó a manera de un centro de producción artística, mediante talleres especializados que incluían hábiles artistas de los señoríos sujetos. Aunque los mexicas retomaron algunos caracteres culturales de estos pueblos, también

---

<sup>7</sup> Paul Gendrop (2001: 86) tiene dos acepciones del estilo: “Conjunto de rasgos característicos que en determinada época, da a sus obras un artista, una escuela artística, una ciudad, una región o un pueblo, uno o varios países, etc., a la vez de las técnicas empleadas en las diferentes artes” o “Conjunto de formas y aspectos artísticos de una comunidad”.

tuvieron el hábito de realizar excavaciones en sitios pertenecientes a grupos más antiguos de prestigio mítico como Teotihuacan y Tollan, reutilizando algunos monumentos escultóricos para su culto, o bien reinterpretándolos como referentes para nuevas esculturas con propósitos políticos.

Nicholson (1971a:114-115) planteó que una problemática adicional para fechar la producción escultórica consiste en que no se ha determinado en todos los casos si las fechas inscritas en sus tallas, dentro del sistema calendárico nativo, corresponden a un acontecimiento histórico o a un referente ritual<sup>8</sup>.

### **1.3. Características de la escultura mexicana**

Los escultores recibían la denominación genérica de *toltecah*, pero de acuerdo a su grado de especialización y los materiales con que trabajaban se les conocía como: *tetzotzonque*, piedra volcánica; *tlatecque*, piedras semipreciosas y, *tlaxinque*, madera. Se consideraba que los escultores estaban predestinados a ejecutar esta actividad, recibiendo la inspiración y habilidades de los dioses (López Luján y Fauvet Berthelot, 2012: 80).

Aunque el origen de éstos podía ser noble, la mayoría eran macehuales, además solían proceder de señoríos vecinos. Si sus tareas eran ejecutadas adecuadamente se les proporcionaba alimento, vestido y esclavos (en situaciones especiales se les otorgaron títulos e insignias); en caso contrario, eran castigados (López Luján y Fauvet Berthelot, 2012: 81-84). Existían palacios especiales para los artistas-artesanos, mismos que vivían con los comerciantes y, al igual que estos, la mayoría del tiempo no brindaban servicios personales (Galindo y Villa, 1904: 201-202).

Con base en los modelos toltecas, los mexicas desarrollaron y consolidaron un arte escultórico de relieve con un mayor realismo, monumentalidad y dinamismo mediante una iconografía estandarizada, retomando el estilo pictórico de la Mixteca-Puebla (Nicholson, 1971a: 118-119). Pues mediante el tributo, saqueo o coleccionismo de estos objetos, los mexicas los “estudiaron, apreciaron, enterraron de nuevo, o incorporaron a su propia imaginería visual” (Miller, 1999: 208-210). Todo ello permitió el enriquecimiento y complejidad de la riqueza iconográfica religiosa, combinando y fusionando aspectos de su simbolismo útiles para comunicar y explicar su realidad.

La talla de la escultura mexicana estaba bien definida en algunas piezas, incluso en el reverso; la línea firmemente trazada para precisar detalles; las superficies lisas y pulidas; los volúmenes seguían patrones geométricos y en el caso de los menores creaban claroscuros. La estructura contaba con

---

<sup>8</sup> Si bien esto se puede determinar buscando en las fuentes existentes, la información se puede ver limitada por la descontextualización de algunas piezas o que muchas de ellas carecen de un glifo calendárico. Aunque mediante la realización de estos estudios se pueden aportar otros conocimientos sobre la escultura mexicana.

ejes verticales y horizontales; las dimensiones eran variadas, pero se inclinaron hacia la monumentalidad como parte de la creación de un arte público, confiriéndole un mayor realismo a las obras, aunado a un sentido político de grandeza para, por medio del discurso histórico y religioso, legitimar el poderío del señorío mexica (Lombardo de Ruiz, 1994: 382).

El estilo<sup>9</sup> imperial tardío incluyó entre sus principales rasgos: superficies perfectamente pulidas, abstracciones de planos y líneas, contrastes en superficies planas y detalladas, paralelismos, formas redondeadas para las partes del cuerpo, áreas con detalles anatómicos (cabeza, manos, pies), un tipo facial distintivo y vestimenta tridimensional (Umberger, 2007: 171). En algunas situaciones, las esculturas tenían materiales incrustados como la concha, obsidiana, pirita, azabache, turquesa<sup>10</sup> y hoja de oro (López Luján y Fauvet Berthelot, 2012: 94) a manera de ojos y dientes (Lombardo de Ruiz, 1996: 355). Incluso se les ponía piedras semipreciosas, cuentas, orejeras o cabezas pequeñas de piedra verde en una cavidad en el pecho, a manera de corazón (López Luján y Fauvet Berthelot, 2012: 79).

### 1.3.1. Materiales

El crecimiento económico –gracias al incremento del tributo– favoreció el impulso de la escultura monumental, parte fundamental del arte religioso y del Estado, el cual se apreció en la existencia de talleres de especialización para sus ejecutores (Nicholson, 1971a: 114-115). Generalmente, las materias primas empleadas procedían de la Cuenca de México: rocas ígneas extrusivas utilizadas con mayor regularidad; basalto gris y negro; escoria volcánica en los tonos rojizo, violáceo y negruzco; andesita rosácea y violácea; en menor medida pórfidos y riolitas<sup>11</sup> (López Luján y Fauvet Berthelot, 2012: 88).

Los *tlatecque* usaron también obsidiana verde y gris, travertino blanquecino, piedras metamórficas verdes, pirita y conchas o materiales como madera y huesos. El acabado exterior consistió en la aplicación directa, o sobre una base de cal, de los colores rojo, ocre, blanco, negro y azul, mismos que se relacionaban con el simbolismo e iconografía de la pieza (López Luján y Fauvet Berthelot, 2012: 89-94).

---

<sup>9</sup> Umberger (2007) no hace explícito el concepto de estilo, aunque en su estudio aporta las principales características del “estilo imperial” mexica.

<sup>10</sup> Con base en Davies (1998) probablemente estos materiales fueron obtenidos por el suministro e intercambio de los *pochteca* con otras regiones.

<sup>11</sup> Otras rocas fueron la traquita, diorita, serpentina, jade, cristal de roca, esmeralda, ágata, coralina, clorita, tezontle, caracoles y huesos de animales o humanos (Galindo y Villa, 1904: 201).



La obtención pétreo requería, en diversas ocasiones, de un grupo numeroso de personas; en esta actividad participaron los súbditos del señorío mexica, quienes efectuaban su traslado con auxilio de sogas y palancas. Este proceso era de carácter ritual, pues se acompañaba con cantos y música interpretada por ancianos (Arreguín, 1974: 60-61). También se aprovechaban los bloques de roca con grietas para facilitar el trabajo de esculpir y, en algunos casos, era necesario que los escultores realizaran su trabajo en un sitio cercano a la localización final de la obra para conservar su condición y evitar daños (Arreguín, 1974: 32). El resultado final estaba determinado por el bloque, de esta manera se respetaba su volumen, las formas eran simples y redondeadas, las superficies suaves y convexas y los detalles amplificadas (López Luján y Fauvet Berthelot, 2012: 89).

### **1.3.2. Técnicas y herramientas**

La escultura mexica se perfeccionó hacia 1469 y 1502 e incluyó la participación de artesanos de ciudades como Azcapotzalco, Coyoacán, Tlacopan, Texcoco, Xochimilco y Chalco (López Luján y Fauvet Berthelot, 2012: 97). Pese a ello, predominó la técnica de talla de piedra contra piedra –es decir, se trabajaron materiales blandos utilizando otros más duros– (Galindo y Villa, 1904: 200), misma que aplicaban partiendo de un modelo inicial o “dibujos preparatorios delineados sobre el bloque” utilizando herramientas como: hachas de piedra, cuyo extremo estaba en punta o con doble bisel (regularmente de pedernal u otras piedras), además de

[...] cuñas de madera para separar grandes fragmentos de una matriz; martillos de piedra para pulverizar los accidentes de la superficie; taladros cónicos de piedra y tubulares de hueso para crear cavidades, y hojas de obsidiana, cuarzo y pedernal para aserrar, ranurar y delinear motivos. [...] instrumentos de pulido, como las limas de arenisca y abrasivos de arena y pedernal triturado, además de los de bruñido como varas, cañas, guajes y cueros. (López Luján y Fauvet Berthelot, 2012: 85)

También se usaron cinceles, mazos, esmeril “arena de los dioses” (Galindo y Villa, 1904: 200) o hachas de bronce<sup>12</sup>. Estas últimas eran más delgadas que las de piedra y anchas del lado cortante, de las cuales hubo un consumo limitado y una cierta demanda mediante el tributo. Esto se debió a que se trataba de una nueva tecnología que los escultores debían aprender, adaptar y perfeccionar. Las dificultades para su elaboración, obtención y empleo implicaron que no se aprovecharan de forma efectiva en la producción de piezas líticas, por lo que fueron más comunes las hachas de piedra (Arreguín, 1974: 17-21).

---

<sup>12</sup> El cobre era conocido como *teoxalli* y era empleado principalmente para trabajar madera (Galindo y Villa, 1904: 200).

Los recursos o técnicas básicas para trabajar una roca consistieron en la percusión mediante el uso de hachas y el desgaste por fricción o pulir. Se podía redondear las formas, determinar o eliminar las aristas trabajando con una cuña o provocando la fractura en una piedra. Para realizar perforaciones se emplearon materiales abrasivos triturados o en grano (arena y esmeril). Primero se cortaba con arena de sílice y un metal, se pulía con una piedra para, finalmente, abrillantarla con madera (otate) (Arreguín, 1974: 31-37).

Las esculturas que no pertenecían a un conjunto arquitectónico eran monolíticas. Asimismo, la ejecución de las esculturas monumentales implicó el trabajo en equipo debido a que se empleaban rocas duras y esculpir las era un proceso lento de carácter ritual y especializado. Los escultores (con preparación básica) eran guiados por los más hábiles (con conocimientos geométricos), partiendo de un modelo en común, siendo fundamental la organización y designación de tareas para su eficiente realización y coincidencia de las formas en el producto final a partir del desarrollo adecuado de las técnicas. Cabe señalar que no todas las esculturas fueron concluidas de forma satisfactoria, pues en algunas situaciones “[...] las figuras van como saliendo de la masa informe aún de la piedra matriz y hay casos en las que esculturas casi terminadas conservan partes aún bocetadas” (Arreguín, 1974: 44-58).

### **1.3.3. Tipos y temáticas**

Los principales tipos escultóricos fueron la talla exenta y el bajorrelieve. La primera, fue tridimensional y representó figuras humanas, fauna, flora e instrumentos ceremoniales. El tema más recurrente fue el hombre, cuya representación si bien careció de expresividad y dinamismo, tenía solidez, equilibrio, vista frontal, postura serena, mayor detalle en cabeza, manos, así como pies aunque no se desarrolló el retrato. En estas esculturas había una distinción de género y fungieron como objetos de culto mediante la anexión de elementos realizados con otros materiales a manera de complemento a su vestimenta (López Luján y Fauvet Berthelot, 2012: 101-104).

Respecto a las piezas con motivos faunísticos, si bien presentaron un mayor realismo, armonía, dinamismo y todas sus caras fueron labradas, también se combinaron con caracteres fantásticos o figuras humanas. Por otra parte, el conjunto de esculturas vegetales fue mínimo. Pertenecen a la talla exenta, objetos de uso ritual y sacrificial, portaestandartes, instrumentos musicales, vasos rituales, braseros, máscaras, cetros, insignias y representaciones votivas, no funcionales, enterradas en los templos (López Luján y Fauvet Berthelot, 2012: 108-110).

Los bajorrelieves se realizaron sobre peñas y también hubo lápidas o figuras exentas de uso ritual. Estos eran bidimensionales, de fondos y motivos planos y estaban influidos por las pictografías, así

como por patrones visuales de simetría, sucesión, repetición y alternancia. Destacan los glifos numéricos, calendáricos, onomásticos, toponímicos y metafóricos del pensamiento religioso y del cosmos. Sus temas radicaban principalmente en cuestiones políticas, acontecimientos históricos y militares. Se caracterizaron por su simplicidad y carencia narrativa, además de fungir como medios de propaganda (López Luján y Fauvet Berthelot, 2012: 110-113).

La representación de los dioses fue más compleja en materiales duros y abarcó un amplio conjunto simbólico; se realizaron trabajos en alto, mediano y bajorrelieve; algunos muros solían tener bajorrelieves; sus temáticas abarcaban aspectos “astronómico-religiosos, cronográficos, conmemorativos, epigráficos, arquitectónicos o de ornamentación” (Galindo y Villa, 1904: 203-219).

De las imágenes de deidades esculpidas se distinguen tres grupos principales considerando la división de dioses propuesta por Nicholson (1971b: Tabla 3) y estas son: las relacionadas con la creación; la lluvia, humedad y fertilidad agrícola, así como la guerra. Otro grupo es el de los gobernantes como personajes de piedras de sacrificio y gladiatorias o ideogramas (puntos cardinales, cuerpos celestes, jeroglíficos nominales, toponímicos o calendáricos) (Lombardo de Ruiz, 1994: 386-387).

Lombardo de Ruiz (1996: 387-392) propone, a partir de la temática, el sentido y finalidad del corpus escultórico mexica, cuatro grupos:

- a) *Imágenes de hombres*. Abarca máscaras de rostros humanos de tratamiento naturalista, cuya función era ritual y funeraria; hombres de cuerpo entero, desnudos o con *maxtlatl* con un orificio en la mano donde se colocaba un estandarte o arma, algunos eran empleados para ataviarse como cierta deidad en su festividad correspondiente y, hombres con elementos distintivos como los bélicos.
- b) *Imágenes de dioses*. Dividido en zoomorfos (figuras alegóricas, especies naturales o fantásticas), así como antropomorfos (abstractos, fitomorfos, zoomorfos naturales, fantásticos o fitomorfos, antropomorfos, atuendos u objetos portados). Destacan también las deidades resultado de la unión de diversos elementos simbólicos o metafóricos y la caracterización de los sacerdotes como los dioses.
- c) *Monumentos conmemorativos*. Incluye ideogramas de fechas, conmemoraciones; piedras calendáricas y, calendárico-históricas, escenas históricas como conquistas en las que se establecía una relación entre el tiempo mítico y el contemporáneo para la legitimación del poderío mexica.

- d) *Representaciones cosmogónicas*. Monolitos mítico-cosmogónico-históricos, vinculación y readaptación de la cosmogonía de pueblos antiguos; mítico-cosmogónico-calendáricas; y mítico-cosmogónicos.

Cabe señalar que, los símbolos tallados solían formar parte de grandes escenas, pero en ocasiones se hallaban aislados (Nicholson, 1971a: 132).

Respecto a la representación de las deidades, la escultura mexicana se puede clasificar en dos: teomórfica (deidades) y suntuaria (función ceremonial). Sus principales características generales fueron la abstracción del conjunto y el realismo en el detalle; se emplearon como instrumentos para expresar el simbolismo y cosmovisión de este pueblo. De manera que, los escultores “se sujetaban a un proceso ritual en que captaban los símbolos divinos mediante la integración de signos sintetizadores de la realidad visibles” (Flores Guerrero, 1962: 99).

En este sentido, en la escultura teomórfica o simbólica se trató de “eternizar la realidad por medio del arte (representativo) de la escultura suntuaria”. Se plasmaba en piedra lo inmutable y el concepto genérico de un ser vivo; los escultores lograban “la máxima expresión con el mínimo de formas” establecido. Esta escultura abarcó los siguientes conjuntos: antropomorfa, zoomorfa, fitomórfica, los cuales se realizaron en esculturas monolíticas exentas o en relieves planos y en la ceremonial o funcional (*cuauhxicalli*, monumentos conmemorativos o altares) (Flores Guerrero, 1962: 99-109).

#### **1.3.4. Función e impacto social**

La escultura cumplió un papel fundamental en la sociedad mexicana al ser una de las manifestaciones relacionadas con su historia, política, economía, religión o cultura. Por medio de un arte de carácter público; es decir, de culto colectivo, se fundamentó la ideología de la clase dominante mexicana que buscaba lograr el orden, equilibrio y mantenimiento del cosmos, asegurando así la existencia de todos los seres vivos (Aguilera, 1977: 151-155). Esto, a partir de la reutilización de creencias y objetos de culturas precedentes, en complementación con la reelaboración de elementos iconográficos complejos, así como funcionales dentro de las nuevas necesidades del señorío mexicano (Nicholson: 1971a: 109).

Graulich (2013: 143-145) mencionó que la actual descontextualización o desconocimiento de la ubicación de las piezas escultóricas heredadas de la tradición mexicana, aunado al restringido acceso de la población contemporánea a las mismas<sup>13</sup>; supone que la función propagandística no fue la

---

<sup>13</sup> El arte monumental mexicano se financió por el Estado y, por tanto, se ejecutó acorde a sus intereses.

principal, ya que fueron producto de una sociedad en su conjunto. Si bien tales obras fueron representaciones de deidades que sirvieron para su culto sacerdotal o elitista, también se dedicaron a manera de ofrendas u obsequios en los rituales públicos o del resto de la población macehual. Sin embargo, ha prevalecido la concepción del arte escultórico monumental como explicación y legitimación de algunos de los acontecimientos históricos y políticos más importantes del señorío mexica, pese a que la otra parte de estos no fue registrada por los mexicas o se desconoce su existencia por la escasez o ambigüedad de las fuentes.

Por otro lado, la recurrencia de elementos religiosos supone un arte sagrado basado en el principio de la dualidad, relacionado a su vez con la fertilidad y la continuación de la vida mediante la muerte (sacrificios humanos e ideología militar imperante) (Nicholson, 1971a: 133)<sup>14</sup>.

El sentido iconográfico asociado con lo religioso y ritual creó un código simbólico en función del orden y normas que regulaban la vida de la comunidad mexica con respecto al cosmos, el espacio y tiempo histórico al que pertenecían. De manera que la escultura era “el medio para representar lo numinoso, lo invisible, que rige la humanidad y el ámbito en el que ella se mueve” (Lombardo de Ruiz, 1994: 388-392).

Otra de las funciones de las esculturas de deidades estaba relacionada con la guerra, pues eran consideradas como trofeos<sup>15</sup>, debido a que los mexicas solían despojar a sus adversarios de aquellas más importantes y, de este modo, les quitaban su fuerza divina, exhibiéndolas posteriormente en un templo dedicado a este fin (López Luján y Fauvet Berthelot, 2012: 79).

Hacia la primera mitad del siglo XV los mexicas incentivaron el desarrollo de la escultura con fines políticos, para perpetuar su memoria. Para ello se valieron de los mejores artistas y se abastecieron de los materiales necesarios, por medio de su tributo y traslado a cargo de los pueblos subordinados (Lombardo de Ruiz: 1994: 354-355).

Asimismo, el hecho de que hubiera talleres especializados no excluye la ejecución de obras de menor calidad, lo cual aunado al desconocimiento de la producción escultórica privada para otros nobles o gobernantes (pues los artistas más hábiles debieron estar al servicio del Estado), gente de pueblos vecinos y macehuales, impide la diferenciación de prácticas, cultos y significados asignados en tales contextos (Umberger, 2007: 175). Las lagunas en el conocimiento de la práctica escultórica también se deben a que el corpus actual difiere del existente en ese periodo, pues lo

---

<sup>14</sup> A lo que se debe añadir el hecho de que las esculturas eran concebidas como receptores de sacralidad, aspecto desarrollado en el Capítulo 3.

<sup>15</sup> Si bien este término podría aludir, principalmente, a una de las principales recompensas por vencer en batalla, también podría concebirse a la escultura del dios como un “prisionero”, debido a que en la cosmovisión mexica se consideraba que éstas estaban animadas.

conocemos muy parcialmente debido al proceso de conquista y evangelización por el que muchas piezas fueron destruidas o reutilizadas en construcciones durante los siglos XVI y XVIII.

De esta manera, los mexicas retomaron, innovaron y complementaron tradiciones y estilos artísticos antiguos, foráneos, así como de los pueblos sometidos; redecoraron sitios de prestigio abandonados, les rindieron culto y se apropiaron de algunos objetos (Umberger, 2007: 176).

## Capítulo 2. Itzpapálotl: deidad del panteón mexicana

### 2.1. El panteón de deidades nahuas

Debido a que el objeto de estudio alude a la representación de la diosa Itzpapálotl, este capítulo expone de forma general los aspectos más importantes sobre los dioses en la religión mexicana a partir de estudios modernos. Esto permite acercarnos a la forma de concebir a las deidades y a la sacralidad de sus representaciones.

#### 2.1.1. Fuentes y estudios sobre la religión mexicana

Los primeros registros escritos sobre la religión mexicana proceden del siglo XVI, por una parte, de la descripción que los conquistadores hicieron de ellos en el proceso de Conquista (Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo); asimismo, del proceso de evangelización, ya que los frailes buscaron conocer el culto nativo para eliminarlo (González Torres, 2008: 57). Otros más datan de la segunda mitad del siglo XVI y primeras décadas del XVII.

Estas fuentes provienen de sitios del Centro de México como Tepepulco (Acolhuacan septentrional), Tlatelolco y Tenochtitlan. En este corpus se encuentran los trabajos de fray Bernardino de Sahagún, fray Diego Durán, fray Toribio de Benavente (Motolinia), fray Juan de Torquemada, Juan Bautista Pomar, Cristóbal del Castillo, Diego Muñoz Camargo, fray Pedro de los Ríos, Jacinto de la Serna, Hernando Ruiz de Alarcón, entre otros. Además, se conservan manuscritos en lengua náhuatl, entre los que destacan la *Leyenda de los Soles*, los *Anales de Cuauhtitlán* y los *Cantares mexicanos* (Nicholson, 1971b: 396-397).

Para el estudio de la religión, así como de los dioses, también existen fuentes pictográficas, se trata de algunos códices prehispánicos y numerosos códices coloniales; entre estos últimos se encuentran el *Telleriano-Remensis*, *Vaticano A*, *Magliabecchiano* e *Ixtlilxóchitl*, por citar algunos (Nicholson, 1971b: 397). Cabe agregar que, a estos documentos se suman vestigios arqueológicos como las estructuras arquitectónicas y una amplia variedad de objetos de culto con motivos iconográficos que expresan escenas o símbolos religiosos (Nicholson, 1971b: 396; Soustelle, 1982: 43-46).

Específicamente, entre los estudios enfocados en las deidades prehispánicas durante el siglo XVIII, destaca el realizado por Francisco Javier Clavijero (González Torres, 2008: 58) y el de Antonio de León y Gama (López Luján, 2010: 142). En el siglo siguiente, Alexander von Humboldt rescató parte de la memoria indígena del México antiguo dándola a conocer en Occidente. A su vez, se desarrollaron estudios en Francia y, en Alemania, destacó el trabajo realizado por Eduard Seler,

quien postuló la “unidad de los pueblos mesoamericanos” en distintos aspectos (González Torres, 2008: 58). Además, otros autores que contribuyeron en México al estudio de la religión, con la publicación de fuentes o de sus ideas por escrito, fueron Manuel Orozco y Berra, Francisco del Paso y Troncoso, Cecilio Robelo y Alfredo Chavero.

Respecto al siglo XX, hubo un mayor auge en las investigaciones de corte histórico y etnográfico por historiadores como Hermann Beyer, Lewis T. Spence, Laurette Séjourné, Daniel Garrison Brinton, Jacques Soustelle, Walter Krickeberg, Alfonso Caso, Miguel León-Portilla y Henry B. Nicholson (González Torres, 2008: 59-60).

Actualmente es preciso mencionar las aportaciones de Alfredo López Austin, Leonardo López Luján, Eduardo Matos Moctezuma, Michael Graulich, Johanna Broda, Doris Heyden, Carmen Aguilera, Yolotl González Torres, Guilhem Olivier, Silvia Limón, Enrique Florescano, entre otros; quienes se han apoyado en disciplinas como la Arqueología (contexto) y la Historia del Arte (estudios iconográficos e iconológicos) (González Torres, 2008: 60-61).

### **2.1.2. Clasificación del panteón nahua**

Según la mitología mexicana, el origen de los dioses radicó en la división de la deidad suprema en una pareja divina: Tonacatecuhtli y Tonacacihuatl en el decimotercer cielo; resultando cuatro hijos o “tezcātlipocas” con sus respectivos colores: Tezcātlipoca rojo (Mixcōatl-Camaxtli o Xipe Totec), Tezcātlipoca negro, Quetzalcōatl blanco y Huitzilopochtli azul (Nicholson, 1971b: 397). Posteriormente, las segmentaciones o fusiones de estas deidades creadoras dieron lugar a una pléyade de entidades divinas.

Como se mencionó con anterioridad, el panteón nahua abarcó alrededor de 126 divinidades agrupadas, según Nicholson (1971b: Tabla 3), en cinco conjuntos nombrados a partir de las funciones de las deidades, o bien con el nombre de las mismas. Estos a su vez comprenden grupos o complejos liderados por un dios principal y son los siguientes:

- I. Creación celestial y paternalismo divino:
  - a) *Complejo de Ometéotl*. Dioses concebidos bajo una dualidad sexual, con un papel creador de divinidades y hombres, cargados de energía solar y agentes de fertilidad (Nicholson, 1971b: 411).
  - b) *Xiuhtecūthli*. Se remonta al antiguo culto del fuego sagrado y su preservación basándose en el principio vivificador, cuya ceremonia era de carácter doméstico y público (constituía una de las mayores festividades mexicas) (Nicholson, 1971b: 413).



## II. Lluvia, humedad y fertilidad agrícola:

- a) *Complejo de Tláloc*. Comprendió uno de los cultos más generalizados debido a su asociación con la petición de lluvias para la fertilidad de la tierra y el abastecimiento alimentario de la población (Nicholson, 1971b: 414).
- b) *Xochipilli-Centéotl*. Ligado al complejo de Tláloc, aunque enfocado al cultivo del maíz y cuyo dominio recayó en deidades femeninas (Nicholson, 1971b: 416).
- c) *Ometochtli*. Aquí se hallaban las deidades relacionadas con el maguey y la bebida obtenida de esta planta (Nicholson, 1971b: 419).
- d) *Teteoinnan*. Se desarrolló el concepto de “madre tierra” y fecundidad (Nicholson, 1971b: 420).
- e) Xipe Tótec. Incluyó los sacrificios gladiatorios (Nicholson, 1971b: 423).

## III. Guerra y sacrificios de sangre para la alimentación del Sol y la Tierra:

- a) *Complejo de Tonatiuh*. Fue uno de los más importantes ya que era el receptor de los sacrificios de sangre, así como el rector de la guerra (Nicholson, 1971b: 424-425).
- b) *Huitzilopochtli*. Dedicado a la deidad patrona de los mexicas y asociado a la guerra y sacrificio (Nicholson, 1971b: 425-426).
- c) *Mixcóatl-Tlahuizcalpantecuhtli*. Este complejo integró el pasado chichimeca de los mexicas, la guerra y el cielo nocturno (Nicholson, 1971b: 427).
- d) *Mictlantecuhtli*. Abarcó el sacrificio y el desarrollo del tema de la muerte (Nicholson, 1971b: 427).

Este sistema concibió de forma aislada a los dioses Quetzalcóatl y Yacatecuhtli, quienes encabezarían los conjuntos restantes. Respecto al primero, fue uno de los dioses mesoamericanos más importantes y formó parte de la tradición colectiva por su papel civilizador. Pero, comparte algunos rasgos con los complejos de Tláloc, Ometochtli, así como el de Mixcóatl-Tlahuizcalpantecuhtli. En cuanto al segundo, deidad patrona de los comerciantes profesionales, se desconoce gran parte de sus características y funciones, motivo que dificultó su clasificación (Nicholson, 1971b: 428-430).

### 2.1.3. Características atribuidas a los dioses

Los dioses mexicas, desde la perspectiva de su cosmovisión, eran entes poderosos, se componían de una sustancia ligera casi imperceptible al hombre; tenían personalidad y apetencias, por lo que establecían un complejo sistema de comunicación con los seres humanos, a quienes beneficiaban o dañaban. Conforme a los mitos fueron responsables del origen, orden y sentido tanto del ser

humano como del cosmos. La acción de cada dios estaba restringida a su tiempo y área específica de dominio. Podían descomponerse para formar otras divinidades o fusionarse en una sola. Eran inmortales, pero se sujetaban al ciclo vida-muerte mientras circulaban en el mundo; exigían la veneración de los hombres y al desgastarse en el mundo terrenal precisaban ser revitalizados por medio de ofrendas (López Austin, 1996: 19).

El panteón mexica se integró por deidades individualizadas, rectoras del universo y con moradas de acuerdo a niveles celestes, terrenales (naturaleza y cultura) y del inframundo. Las divinidades se imaginaron con forma humana, animal o la combinación de ambos. No era común su presencia en el mundo terrenal, aunque podían aparecer en sueños, visiones o en otras formas. Si bien tenían atributos particulares, podían compartirlos con otras deidades del mismo complejo. Por otra parte, su vínculo con los hombres estaba determinado por el día del nacimiento de estos últimos, así como otros factores (Nicholson, 1971b: 408).

Su personificación correspondía a un momento del mito o ciclo cósmico y espacio determinados (López Austin, 1979: 135-136). “En sus tiempos-espacios míticos y en sus ciclos cósmicos, dos o más dioses podían coincidir en las características fundamentales” (López Austin, 1979: 135-136), esto permitía que las divinidades compartieran elementos de varios complejos. A lo que cabría agregar que, en algunas situaciones, símbolos comunes no responden precisamente a una identidad o parentesco entre deidades, sino a relaciones generales (López Austin, 1979: 137)<sup>16</sup>.

#### **2.1.4. Funciones**

Alfredo López Austin (1996: 18) divide las funciones de los dioses mesoamericanos en los siguientes ámbitos:

- a) *Integrantes del cosmos*. Alude a su origen de la Pareja Divina y su posterior capacidad para formar a otros seres divinos, personificaciones de ese conjunto cósmico. Ellos regían y resguardaban la sacralidad del cosmos evitando intromisiones humanas.
- b) *Dinamizadores del cosmos*. Se les consideraba responsables de los fenómenos naturales, de manera que las fuerzas divinas daban lugar a los ciclos del tiempo, además de que eran la esencia del mismo.
- c) *Rectores del mundo*. Los seres vivos fueron obra de los dioses y su origen respondía a un determinado mito. Las deidades eran la esencia y alma de sus creaciones; el fin de su existencia suponía un ciclo de conservación en donde renacían en otros organismos, aunado

---

<sup>16</sup> Esto nos ayuda a entender por qué hay elementos y relaciones tan complejas dentro de la cosmovisión mexica y por qué son difíciles de explicar.

a los ciclos de vida y muerte de todas las especies. Asimismo, regían el mundo terrenal a través del Sol.

- d) *Rectores de la existencia humana*. Los dioses direccionaban la vida de los seres humanos, pues tenían la facultad de ser creadores (dioses patronos), formadores, guías, protectores, invasores (control de las facultades psicológicas); impartían la justicia y al dominar el mundo de la muerte “la existencia del poseído en el otro mundo lo hacía un servidor del dios, con tareas muy específicas, según el ámbito de pertenencia” (López Austin, 1996: 18).

Para enfatizar más en la relación de los hombres con las divinidades, el dios protector o patrono de cada ciudad o barrio era concebido como el “corazón del pueblo” símbolo de movimiento y vida, motivo de la existencia de la sociedad. Igualmente, los dioses dotaban de “entidad anímica” a sus protegidos. Estos guiaron el proceso de migración de los pueblos; encarnados en sus representantes humanos o bajo la forma de bultos sagrados (piezas naturales o manufacturadas que tenían un papel similar a las esculturas de los dioses). Las esculturas eran consideradas contenedores de sustancia divina y fuente de protección para la población y, por esta razón, eran robadas en los enfrentamientos bélicos para obtener su poder y fuerza mediante de la continuación de su culto, aunque en otras ocasiones eran destruidas (López Austin, 1989: 57-61).

En fiestas religiosas específicas algunos hombres solían representar a las deidades y durante un cierto tiempo se les tenía como dioses en la Tierra, para después ser sacrificados (López de Gómora, 1985: 36-37). Cabe agregar que, entre los mexicas, cada grupo de trabajo especializado tuvo a cargo dioses específicos (López Austin, 1989: 74).

## **2.2. Itzpapálotl**

La información que prosigue tiene la intención de introducir al lector a la procedencia y culto de Itzpapálotl, explicando cómo esta diosa tolteca-chichimeca se reinterpretó y adaptó al contexto mexica. También se exponen sus principales características, funciones, atributos con los motivos más usuales en su representación, así como sus similitudes con otras divinidades del panteón mesoamericano.

### **2.2.1. Origen mítico de la diosa y su culto**

El origen del culto de la diosa Itzpapálotl “Mariposa de obsidiana” se atribuye a los grupos toltecas-chichimecas que arribaron a la Cuenca de México (y más tarde a sitios como Tlaxcala, Huejotzingo y Puebla), para quienes era la diosa de los animales y de la caza (Ojeda Díaz, 1986: 28). También

fue considerada como la madre generadora que pecó en Tamoachan “Lugar de la dualidad”, alumbrando al maíz y se le ofrendaba corazones de venado (Olivier, 2004: 95).

De acuerdo con los *Anales de Cuauhtitlán* (1975: 3), los chichimecas en busca de su establecimiento fueron guiados por cuatrocientos *mimixcoa*, siendo estos últimos devorados por Itzpapálotl. Sin embargo, uno de ellos, Iztac Mixcóatl (Mixcóatl blanco), logró escapar ocultándose en una biznaga. La diosa al darse cuenta lo enfrentó, pero fue flechada por éste; quien revivió a sus hermanos y juntos la combatieron. Tras matarla, su cuerpo fue incinerado, con sus cenizas se pintaron orejeras e hicieron un envoltorio en Mazatepec. A partir de ese momento transcurrirían los años: *acatl* “caña”, *tecpatl* “pedernal”, *calli* “casa” y *tochtli* “conejo”.

Así, iniciaron su historia en 1 *acatl*, bajo el cuidado de Oxomoco (hombre) y Cipactonal (mujer) quienes eran viejos y, años más tarde, estos términos se emplearían en la denominación coloquial de la población anciana. En la fecha 1 *tecpatl* fundaron el señorío tolteca, pero después se mudaron y por designio de Itzpapálotl (a quien le rendían culto) nombraron a sus gobernantes. Además, ésta les encargó poner al resguardo de los sacerdotes del fuego al dios Xiuhtecuhtli (¿o hacer un fogón?) donde se cocerían sus cautivos (¿alimentos?) (*Anales de Cuauhtitlán*, 1975: 4-7); es decir, Itzpapálotl les enseñó a cazar (Heyden, 1974: 6).

En el mes *Toxcatl*, los colhuas celebraron una fiesta en Cuauhtitlán e instituyeron nuevas prácticas religiosas como sacrificar a sus cautivos frente a sus dioses. Posteriormente, instauraron un templo, ya que los toltecas-chichimecas sólo tenían a manera de altar una flecha en paja, con una bandera blanca y se vestían como los *mimixcoa* para recordar las enseñanzas de Itzpapálotl. Sin embargo, del año 12 *tecpatl* al 13 *calli*, tras la muerte de su gobernante establecieron alianzas con otros grupos y fueron colonizados por los colhuas, con quienes dejarían de ser nómadas, ya que les enseñarían a reorganizar su modo de vida. Esta situación generó el descontento de algunos de ellos, específicamente frente a la religión, situación denunciada a los mexicas; quienes los tomaron por cautivos, los asesinaron y los sobrevivientes se resguardaron en otros sitios (*Anales de Cuauhtitlán*, 1975: 30-31).

Se debe mencionar que una de las funciones del *tonalpohualli* era nombrar a los seres humanos según el día en que habían nacido, condición aplicada a los dioses y al registro de sus hazañas en pasajes míticos. Tales denominaciones calendáricas podían aludir a las atribuciones de las deidades del panteón mexica, animales o plantas con los que establecían vínculos (Caso, 1967: 189). Por ello, algunas de las fechas asociadas con Itzpapálotl y su relación con otros dioses del panteón mexica son las siguientes:

1-*Calli* “1-Casa”. Día regido por Itzpapálotl; nombre de una de las *cihuateteo* o *cihuapipiltin*; se consideraba un día desafortunado, pues estos seres bajaban al mundo terreno al igual que en 1-*Mazatl* “1-Venado” (nombre de los dioses creadores), 1-*Ozomatli* “1-Mono”, 1-*Quiahuitl* “1-Lluvia” (nombre de Ilamatecuhtli) y en 1-*Cuauhtli* “1-Águila” (nombre de Xolotl como *tzitzimitl*, Xochiquetzal y Mayahuel) (Caso, 1967: 191-198).

10-*Calli* “10-Casa”. Año en que bajaron los hijos de Tezcatlipoca-Mixcóatl y mataron a los 400 *mimixcoa*, menos a Xiuhnel, Mimich y Camaxtli (Caso, 1967: 192).

1-*Acatl* “1-Caña”. Fecha en que Camaxtli pierde al venado de dos cabezas (Quilaztli o Itzpapálotl) en una de las guerras contra los chichimecas y, en 2-*Acatl*, Tezcatlipoca se convierte en Mixcóatl y crea el fuego (Caso, 1967: 195).

4-*Tecpatl* “4-Pedernal”. Relacionado con Mixcóatl, Xochiquetzal, Tlazoltéotl, además es el año en el que cayó el venado de dos cabezas a la Tierra, quien perteneció a Camaxtli hasta el año 8-*Tecpatl* y en 10-*Tecpatl* Xochiquetzal muere en guerra (Caso, 1967: 198).

Más tarde, la introducción de esta deidad al panteón mexica, si bien podría ser parte de la herencia de Colhuacan, posiblemente también residió en la ejecución del culto por el *tlatoani* Acamapichtli Itzpapálotl. Razón por la cual se le identificó como una “[...] diosa más sujeta a Huitzilopochtli”, de ahí la continuación y resignificación del sacrificio humano ofrendado con anterioridad (Ojeda Díaz, 1986: 30) pero ahora como diosa mexica. En su honor se realizaron algunas formas de autosacrificio como el *natenxapotlaliztli* “horadamiento de labios”, *nezoztli* “derramamiento de sangre”, *motepulizo* “desangramiento del miembro viril” y *tlacaxipehualiztli* “desollamiento” (Solares, 2007: 342). A manera de ofrenda fueron recurrentes cabezas de aves como codornices (*tlaquehcoteonaliztli*), joyas, pulque y copal granulado (Mateos Higuera, 1992: 195).

Sus templos o *Tlillan* “Lugar de la oscuridad” se caracterizaron por la oscuridad y eran representados con pedernales. En estos espacios eran depositados los dioses de los pueblos vencidos, capturados durante los enfrentamientos bélicos. Entre los objetos de culto contenidos en su interior, destacaron “braseros, *tlecuilli* cilíndricos, de barro, con fondos blancos, sin soportes y dos hileras de perforaciones circulares”. Los sacerdotes dedicados a Itzpapálotl eran conocidos como *tlillantlenamacac* y formaban parte del gobierno del *tlatoani* (Mateos Higuera, 1992: 193-194).

Una de las celebraciones dedicada a esta deidad fue la fiesta del *Tititl* (en honor a los muertos), donde se llevaban a cabo cacerías, cuya presa obtenida se colgaba de un árbol y junto con la imagen de la diosa eran incendiadas (Nicolás Careta, 2001: 99). Tal ofrenda también se acompañaba con granos y comida y los sacerdotes se disfrazaban de *mocihuaquetzque* o *cihuapipiltin* –ambas

guerreras divinizadas– (Mikulska, 2008: 183). Respecto a los sacrificios públicos destacaron la inauguración del Templo Mayor y el ritual de fertilidad que requirió el desmembramiento de los guerreros de Tliluhquitepec (Ojeda Díaz, 1986: 45-46).

Aunque en fases tempranas el culto a esta diosa se extendió a Pochutla, Oaxaca; durante el siglo XVI se adoró bajo la apariencia de una anciana a la que se le ofrendaba la sangre y corazones de indígenas (Ojeda Díaz, 1986: 29). Para el periodo colonial esta diosa fue tenida por una especie de bruja (Quiñones Keber, 1995: 265).

### **2.2.2. Características y funciones**

“Mariposa de obsidiana” pertenecía al grupo de dioses supremos de los mexicas al ser una de las deidades originarias-ancestrales –de ahí su signo *cozcacuauhtli* “zopilote” relacionado con la vejez y el fuego– (Mateos Higuera, 1992: 190). Con base en el *Códice Telleriano-Remensis*, el día 9 Mono *Chicunahui ozomatli* era el nombre calendárico de la diosa y por tanto el día consagrado para ella (Seler: 1988: 218). A las mujeres nacidas en el día *ce cozcacuauhtli* “1 Zopilote”, Itzpapálotl les otorgaba sabiduría en su vejez (Solares, 2007: 342). De acuerdo con su representación en los códices, regía la decimoquinta sección del *Tonalámatl*, correspondiente al Tamoanchan en la parte oeste asociada al nacimiento, así como el Cihuatampla “Lugar del maíz” y de las *cihuateteo*, simbolismo reflejado mediante el uso de la imagen del árbol roto (Ojeda Díaz, 1986: 30).

Por otro lado, otra de sus denominaciones fue Itzpapalotlcihuatl e Itzpapalotltotec deidades del sacrificio, cuya caída del cielo representó el ocaso de los astros (Solares, 2007: 342). Ambos fueron expulsados del Omeyocan “Lugar de la dualidad” porque al cortar flores, rompieron un árbol del que brotó el líquido divino. De ahí que su principal distintivo fuera el carácter sacrificial del cuchillo de obsidiana (Fernández, 1992: 132), medio para la obtención de la sangre de las víctimas destinadas al sacrificio (Ojeda Díaz, 1986: 35).

El significado de su nombre remite a lo terrestre, nocturno, oscuro, frío y, por tanto, al inframundo; por ello se le representó como una mariposa nocturna y, de acuerdo a la tradición mexicana, era portadora de presagios funestos y enfermedades (Ojeda Díaz, 1986: 35-36). La especie de lepidóptero con que se le asoció recibe el nombre común de “Mariposa cuatro espejos” (*Rothschildia orizaba*). Tal identificación con este insecto, se le atribuyó debido a que las puntas triangulares de tono grisáceo de sus alas simulan cuchillos de pedernal (Beutelspacher, 1989: 43) u obsidiana.

En este sentido, la obsidiana como elemento fundamental y sagrado de su simbolismo representaba “el corazón de la tierra y es la deidad misma” (Heyden, 1974: 10), además:

El color negro de la obsidiana es rico en simbolismo. El negro es el color que hace invisible o invencible, protege del mal, pero al mismo tiempo representa a los espíritus malignos y al enemigo en la guerra. El negro está asociado con la vegetación, la lluvia y con la madre tierra, aunque es un color masculino; junto con el azul, femenino, representa todo el maíz del universo. (Heyden, 1974: 12)

De modo que, Itzapálotl “[...] es la tierra en su personificada maternidad, que en su regazo abarca a vivos y a muertos: para nutrir a los primeros, para transformar a los segundos” (Garibay Kintana, 2000: 117).

De acuerdo con la clasificación de Nicholson (1971b: 421), la diosa que ocupa este estudio pertenece al complejo *Teteoinnan* por las características de maternidad referidas anteriormente y otros elementos que se explicarán más adelante. Sin embargo, encontramos que también estableció un estrecho vínculo con el complejo de Mixcóatl-Tlahuizcalpantecuhtli, por una parte, por su origen chichimeca, la caza, así como pertenecer al ámbito nocturno y estelar. Debido a su transformación mítica y su relación con las *tzitzimime*, deidades nocturnas que descendían a la Tierra cuando ocurría un eclipse cada 52 años, las cuales eran vistas como estrellas. Estas deidades también comparten rasgos con el complejo de Mictlantecuhtli, en cuanto a la muerte y sacrificio producto de la guerra (Nicholson, 1971b: 427). En función de la dualidad, el culto a Iztac Mixcóatl (Sol y Estrella Matutina) se complementó con el de Itzapálotl (Tierra-Luna) siendo este último quien “eclipsa a la luna” (Heyden, 1974: 7-8).

Así tenemos que como diosa destacaron sus “aspectos terribles, devoradores y orgánicamente corruptibles que enlazan al acto violento de la muerte con el hecho milagroso de retroalimentar, desde el lado nocturno del cosmos, la energía vital del lado diurno prevalentemente masculino” (Solares, 2007: 342).

Con base en lo ya mencionado y retomando las funciones que López Austin le atribuye a las deidades, Itzapálotl fue una diosa que operó como “*rectora del mundo*”, lo cual se explica a partir de la categoría que le confirieron los mexicas como diosa ancestral, así como regente del mundo terrenal a través del Sol, siendo su ámbito de acción el cielo nocturno. Su culto exigió corazones y sangre de animales o humanos, imprescindibles para la alimentación no sólo de este astro sino también de la tierra para obtener sus beneficios, pues esta divinidad combinaba cualidades terrestres y guerreras (Ojeda Díaz, 1986: 38-39). Propiamente, se trató de “una deidad nocturna relacionada con la obsidiana, el sacrificio y la guerra” (Olivier, 2004:109).

Sin embargo, de acuerdo al mito y origen de su culto, fungió como “*rectora de la existencia humana*”, pues podría considerarse una diosa patrona que guió a los grupos toltecas-chichimecas en

su establecimiento; por tanto, fue creadora, formadora, guía y protectora con ciertas intervenciones en cuestiones políticas. Con base en los *Anales de Cuauhtitlán* (1975), los primeros grupos que la adoraban, tras ser colonizados por los mexicas conservaron algunos rasgos del culto antiguo a esta deidad. Al introducirse al panteón mexica se resignificó, adaptando sus características y funciones a la nueva ideología dominante, basada principalmente en la guerra. También fue una diosa invasora y con dominio en el inframundo por medio de las relaciones que estableció con otros seres divinos, lo cual se explicará en las páginas siguientes.

### **2.2.3. Atributos y muestra de variantes en su representación plástica**

Algunas de las convenciones más comunes en la forma de representar a Itz'papálotl en códices tanto prehispánicos como coloniales son: aspecto de mujer o monstruo de la tierra alado (*tzitzimime*), ricamente ataviado (Ojeda Díaz, 1986: 16-17), figura antropomorfa con disfraz de mariposa nocturna con cuchillos de pedernal en las alas (Olivier, 2004: 97), aunque según Nicolás Caretta (2001: 97) podían ser alas de murciélago. O bien, presentar la forma de insecto con lengua bífida como las mariposas (Mateos Higuera, 1992: 189).

La diosa portaba una capa semicircular con cuchillos de pedernal en el contorno y tenía garras de águila o jaguar en manos y pies. También solía aparecer con un cráneo o cara inferior descarnada; vendas o pintura facial con líneas rojas y blancas correspondientes a los guerreros destinados al sacrificio; círculos en la mejilla; raya negra a la altura de los ojos; cejas negras; pedernal en la nariz; vara con placa como nariguera; venda roja en la frente; plumones en el tocado (asociados con el sacrificio); bola de pluma en la frente; atavío de águila; *cuauhpilolli* (atavío de Mixcóatl); piel de jaguar en extremidades y miembros o vendas de piel en los miembros; trenza con listón, así como un cráneo o *tezcacuitlapilli* (Olivier, 2004: 97).

Esta diosa portaba una falda de pedernales o “con plumas y cuerdas trenzadas” terminadas con caracoles (Ojeda Díaz, 1986: 32) o en dientes; collar de turquesa, jade o conchas, además de brazaletes en brazos y piernas (Mateos Higuera, 1992: 196-198).

Debido a que esta diosa era una *cihuateotl* (acompañante del Sol) o *mocihuaquetzque* se le representó en posición descendente o de *tzontemoc* (Ojeda Díaz, 1986: 38).

Su color representativo era el rojo (Mateos Higuera, 1992: 195); aunque con frecuencia se alude al blanco, pues éste representa al pedernal con el cual se le adoró (Nicolás Caretta, 2001: 98). Con relación a estos dos colores, los cuchillos de pedernal al igual que las garras se representaban en ambas tonalidades para denotar el sacrificio, pero también su función punzocortante (Mikulska, 2008: 178-179).



Cabe agregar que, solía estar en compañía de personajes con los ojos vendados o del árbol roto (Olivier, 2004: 95); incluso con un disco de oro como pectoral, descalza o con sandalias, cuchillos y hachas (Mateos Higuera, 1992: 196). Asimismo, se empleó como insignia en el atavío de algunos guerreros mexicas, los cuales portaban una mariposa de plumas preciosas y oro (Ojeda Díaz, 1986: 34).

Tales motivos responden a escenas míticas o de otra índole. A continuación, se describirán someramente algunas de las representaciones artísticas de Itzpapálotl relativas al posclásico tardío y la época colonial.

### 2.2.3.1. Representaciones escultóricas

Además de la pieza en la que se centra este estudio, destacan otras dos esculturas del periodo posclásico tardío:

- a) *Lápida de Itzpapálotl*. Relieve proveniente de Tula, Hidalgo, cuya imagen consiste en una mujer con cara descarnada, tocado, brazos extendidos, pechos descubiertos y alas de mariposa. Es similar a la representación de una *tzitzimitl*, aunque sólo se percibe la mitad de su cuerpo pues la parte inferior de la escultura se encuentra deteriorada, aunado a que no existe un estudio específico de la pieza (figura 1).



Figura 1. Lápida de Itzpapálotl (Olivier, 2004: 115).

- b) *Monumento a Itzpapálotl*. Escultura policromada de procedencia mexicana “con forma de paralelepípedo con seis caras labradas, cinco de ellas parcialmente dañadas y una por completo destruida; tres de ellas tienen representaciones iguales, y cada lado está separado por un marco esculpido en piedra” (Ojeda Díaz, 1986: 13).

Esta pieza se encontraba en exhibición en la sala mexicana del Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México, pero quizás ahora forma parte de la bodega del mismo. Todas las caras del monumento tienen un fondo ondulado. En las cuatro primeras, se visualiza en altorrelieve a la diosa con el aspecto de mariposa, de frente y descendiendo, entre fémures, manos e hígados dispersos. La quinta cara muestra un pie, una flor, un cráneo y restos de un corazón. En la última cara se representó a un guerrero con una herida en el pecho; el cual porta tocado, pectoral, escudo, *maxtlatl*, ajorcas, flechas, bandera y sandalias (Ojeda Díaz, 1986: 13) (figura 2).

Ojeda Díaz (1986: 87) realizó una investigación acerca de esta escultura, de la que resalta la asociación ritual de Itzpapálotl con el desmembramiento de las víctimas del sacrificio y la fertilidad agrícola. Por su localización original (Ciudad de México), la autora sugiere que la pieza fue depositada en el Templo de Cihuacóatl, lugar de culto de las deidades de la tierra (Ojeda Díaz, 1986: 93-94).



Figura 2. Cara 1 del Monumento dedicado a Itzpapálotl (Ojeda Díaz, 1986: 98).

### 2.2.3.2. Representaciones en códices

Dentro del corpus de códices prehispánicos destacan los siguientes:

- a) *Códice Borgia*. Proveniente de la zona Puebla-Tlaxcala, se conserva en la Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano. Elaborado en piel con 39 hojas de las cuales 38 están pintadas por ambos lados. “Contiene cómputos calendáricos para esclarecer los destinos y las formas de culto en las ceremonias públicas” (León-Portilla, 1992a: 122-123). Itzpapálotl aparece en las láminas 11, 59 y 66. En lo que respecta a la lámina 11 (figura 3), la sección corresponde a “Los señores de los veinte días” (Batalla Rosado en *Códice Borgia*, 2008: 351); aquí la diosa tiene una apariencia antropomorfa, está de perfil y sentada

en un trono. Tiene además la cara inferior descarnada, piel con franjas rojas y blancas, banda negra a la altura de los ojos, cejas negras, pedernal en la nariz, venda roja, bola de pluma en la frente y trenza con listón. Porta disfraz de mariposa con pedernales en las alas, *cuauhpilolli*, falda de pedernales, piel de jaguar en extremidades y miembros, garras de águila de color negro (Olivier, 2004: 97). En la parte superior de la deidad se encuentra un árbol del que se brotan chorros de sangre tras ser despedazado por un coyote. Finalmente, a su derecha está el signo *cozcacuauhtli* “zopilote” de forma ascendente (Anders y Jansen en *Códice Borgia*, 1993: 101).



Figura 3. Itzpapálotl con el árbol roto (*Códice Borgia*, 1963: lám. 11).

La lámina 59 (figura 4), ubicada en la sección relativa a los “Pronósticos para los matrimonios” (Batalla Rosado en *Códice Borgia*, 2008: 467), muestra a Itzpapálotl de una forma más humanizada, con la cara inferior descarnada, cejas negras, venda roja a la altura de los ojos y bola de pluma en la frente, mechón doble en el tocado, trenza con listón, *cuauhpilolli* y garras de águila (Olivier, 2004: 97), viste *quechquemiltl* y falda con motivos geométricos. La diosa y el personaje frente a ella se hallan sentados y de perfil; portan con una mano sus respectivos instrumentos; en tanto con la otra señalan hacia arriba a un recipiente con banderas de papel. En la parte inferior hay una vasija con una serpiente, la cual tiene seis numerales, mientras que ambos personajes tienen cinco cada uno.



Figura 4. Diosa Itzpapálotl (*Códice Borgia*, 1963: lám. 59).

La última representación de la diosa en este códice, aparece en la sección de “Las veinte trecenas del Tonalpohualli” (Batalla Rosado en *Códice Borgia*, 2008: 475) (figura 5), es similar a la de la lámina 11 pues está de perfil, sentada en un trono. Tiene la cara inferior descarnada, piel con rayas rojas y blancas, raya negra a la altura de los ojos, cejas negras, pedernal en la nariz, venda roja y bola de pluma en la frente, plumones y mechón doble en el tocado, trenza con listón. Tiene un disfraz de mariposa con pedernales en las alas, falda de pedernales, piel de jaguar en extremidades, así como los miembros, garras de águila (Olivier, 2004: 97).

Sin embargo, frente a la diosa aparecen más elementos como un templo en cuyo interior hay signos de oscuridad y un ojo celeste, un hombre que ha caído muerto de su trono y otro con los ojos vendados, sentado frente al árbol roto del que brotan dos chorros de sangre. Enmarcan la escena una serie de 13 signos, empezando de izquierda a derecha: casa, lagartija, serpiente, muerte, venado, conejo, agua, perro, mono y ascendiendo, hierba, caña, jaguar y águila.





Figura 5. Escena de “Mariposa de obsidiana” con el árbol roto (*Códice Borgia*, 1963: lám. 66).

- b) *Códice Laud*. Originario de la región Puebla-Tlaxcala y resguardado actualmente en la Biblioteca Bodleiana de la Universidad de Oxford, Inglaterra. Consta de 24 hojas pintadas por ambos lados, cuya temática es la relación entre las cargas de los destinos y los dioses (León-Portilla, 1992a: 132).

Una posible imagen de Itzpapálotl de acuerdo con Olivier (2004: 115) aparece en la lámina 20 en la sección “Cuarenta días después de 1 Agua” (Anders y Jansen en *Códice Laud*, 1993: 219) (figura 6), en la cual se representó a una mujer con tocado, pechos descubiertos, *quechquemitl* o capa, falda, escudo, flechas y sandalias. Además, en la parte inferior se colocó el signo *cozcacuauhtli*. Ferdinand Anders y Maarten Jansen (*Códice Laud*, 1993: 227) describen a este glifo como una “mujer guerrera y conquistadora”. Por otra parte, se podría pensar que es “Mariposa de obsidiana” debido a su aspecto viejo (pliegues en el vientre), el atavío guerrero y el signo del zopilote característico de esta diosa y de la vejez.



Figura 6. Mujer guerrera (*Códice Laud*, 1994: lám. 20).

c) *Códice Vaticanus 3773*. También conocido como *Codice Vaticano Rituale*, *Códice Fábrega*, *Manuscritto Mesicano Vaticano 3773*, *Códice Vaticano B* o *Codex Vatic. Lat. 3773*. Se desconoce su lugar de procedencia, aunque se suele atribuir a la zona Mixteca-Puebla y se conserva en la Biblioteca Apostólica Vaticana. Se trata de una tira estucada de piel de venado y en forma de biombo con 49 hojas pintadas por ambos lados. Fue un manual sacerdotal de adivinación y pronosticación (Anders y Jansen en *Códice Vaticano B*, 1993: 15-17).

Iztpapálotl aparece en las láminas 29, 63 y 92. La primera forma parte de la sección “Las 20 trecenas con sus patronos divinos” (Anders y Jansen en *Códice Vaticano B*, 1993: 121) (figura 7), tiene un aspecto antropomorfo con un disfraz de mariposa con pedernales en las alas, vendas rojas y blancas, vara con placa como nariguera, venda roja en la frente, *cuauhpiolli*, piel de jaguar en manos y pies, garras de águila, trenza de listón y el árbol roto (Olivier, 2004: 97); acompañada de un coyote en la parte inferior y, el signo *cozcacuauhtli*, en la superior. En el apartado “Los Señores de los veinte días” se alude al árbol roto como [...] “símbolo de discontinuidad, ruptura, desgracia y muerte” además de augurar temor (Anders y Jansen en *Códice Vaticano B*, 1993: 236).



Figura 7. Iztpapálotl con el árbol roto (*Códice Vaticano B*, 1993: lám. 29).

En lo que respecta a la lámina 63 de la sección “Los señores de las veinte trecenas” en la “Décimo quinta trecena 1 Casa” (Anders y Jansen en *Códice Vaticano B*, 1993: 284) (figura 8), se le representó en forma de insecto de color negro, piel de jaguar en extremidades y miembros con garras de águila (Olivier, 2004: 97). En la espalda lleva un atuendo semicircular que asemeja alas y está parada sobre una especie de trono o pedestal con tres soportes. La escena está enmarcada por 13 signos, en el fondo hay un templo; debajo aparecen dos hombres con piel amarilla con un trono nocturno en medio de ambos (uno con

los ojos vendados y el otro descendiendo), hay un templo, así como el árbol roto debajo de estos. La interpretación existente refiere al fracaso del señorío o rompimiento de una amistad, puesto que el segundo hombre cayó muerto en un hoyo. La casa oscura sugiere engaño, aunado a que “no habrá éxito ni descendencia” (Anders y Jansen en *Códice Vaticano B*, 1993: 284).

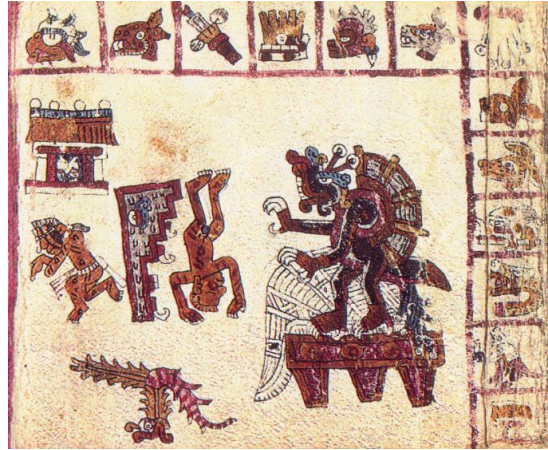


Figura 8. Itzpapálotl bajo el aspecto de insecto (*Códice Vaticano B*, 1993: lám. 63).

Finalmente, en la lámina 92 en la sección “Los señores de los veinte días” (Anders y Jansen en *Códice Vaticano B*, 1993: 351) (figura 9) la diosa emerge de nuevo bajo la forma de insecto, con la piel de color amarillo y rojo, atuendo de pedernales en las alas, piel de jaguar recubriendo tanto manos como pies y garras de águila (Olivier, 2004: 97). Asimismo, el pedernal en su mano enfatiza en “su poder de matar” (Anders y Jansen en *Códice Vaticano B*, 1993: 351). Arriba de la imagen de la diosa, se halla el árbol roto y, debajo, el signo zopilote.



Figura 9. “Mariposa de obsidiana” (*Códice Vaticano B*, 1993: lám. 92).



En lo que respecta a las imágenes de Itzpapálotl en códices coloniales, se encuentran:

- a) *Códice Borbónico*. Su procedencia es desconocida, pero en la actualidad se encuentra en la Biblioteca del Palacio Borbón, París. Se trata de 36 folios plegados en forma de acordeón hechos con papel de agave; cuyo tema radicó en la cuenta de los días, años y meses (Del Paso y Troncoso en *Códice Borbónico*, 1988: 371).

En la lámina 15 de la sección de “Las veinte trecenas con sus patronos divinos” (Anders y Jansen en *Códice Borbónico*, 1991: 163) (figura 10) Itzpapálotl presenta los siguientes atributos: cara inferior descarnada, círculo en la mejilla, *cuauhpilolli*, venda roja en la frente, plumones en el tocado, el cual se representó con plumas de quetzal<sup>17</sup>, collar de turquesa, atuendo de águila con pedernales en las alas, falda de pedernales, vendas de piel en los miembros, garras de águila, trenza con listón, así como el árbol roto (Olivier, 2004: 97). Igualmente, hay otros elementos rituales, probablemente un sacrificio humano en un templo, con ofrendas de aves, vasijas con distintos contenidos y una araña.



Figura 10. Escena ritual de Itzpapálotl (*Códice Borbónico*, 1988: lám. 15).

- b) *Tonalámatl de Aubin*. De posible procedencia tlaxcalteca y depositado hasta la actualidad en la Biblioteca Nacional de París. Se trata de una tira de papel de amate doblada en forma

<sup>17</sup> Para Seler (1988: 218) son plumas de águila.



de biombo con 18 hojas pintadas por solo un lado. Fue el “Libro de los días y los destinos” (Aguilera en *Tonalámatl de Aubin*, 1981: 11-14).

La lámina 15 (figura 11) muestra a “Mariposa de obsidiana” con rostro humano, venda roja en la frente, tocado con plumas de quetzal, collar de turquesa, ataviada con un traje de águila (el cual da la impresión de sustituir sus extremidades) y garras de águila (Olivier, 2004: 97). En sus manos tiene un caracol marino, lo que le confiere un simbolismo lunar (Seler, 1988: 218) y está acompañada del árbol roto, así como de una víctima sacrificial decapitada, cuya cabeza se encuentra desprendida en la parte superior del cuerpo, brotando sangre del cuello, acto simbolizado mediante dos serpientes. Descripción a la que Carmen Aguilera en *Tonalámatl de Aubin* (1981: 54-55) añade los siguientes elementos: dos codornices (una, cuya cabeza fue cortada en sacrificio y, la otra, en una vasija), huso, machete (cuchillo de madera) e incensario. Seler (1988: 218) sugirió que estos elementos se relacionaban con la diosa Xochiquetzal e Ilimatztecutli.

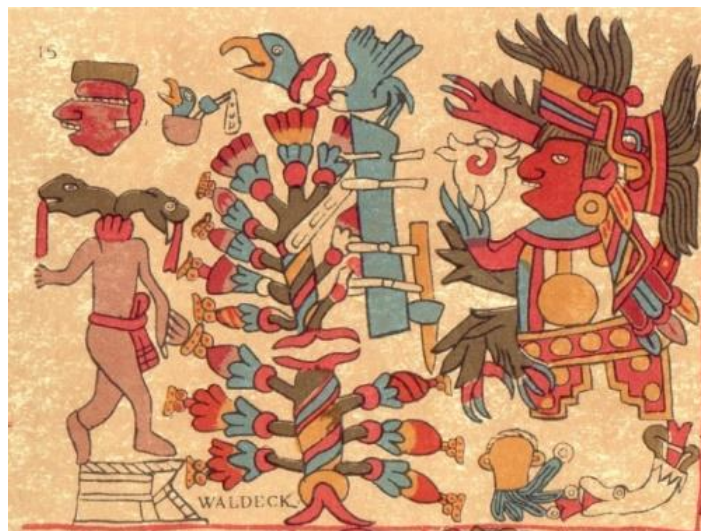


Figura 11. Itzpapálotl y el árbol roto (*Tonalámatl de Aubin*, 1981: lám. 15).

- c) *Códice Telleriano-Remensis*. Se desconoce su origen debido a las distintas temáticas que aborda y se localiza en la Biblioteca Nacional de Francia. Elaborado en papel europeo, consiste en 25 hojas. Se encuentra dividido en tres secciones que tratan las ceremonias del calendario solar, la adivinación y pronosticación, así como la historia mexicana (Quiñones Keber en *Códice Telleriano-Remensis*, 1995: 121-122).

En la lámina 18v de la décimo quinta trecena (Quiñones Keber en *Códice Telleriano-Remensis*, 1995: 182) (figura 12), Itzpapálotl tiene la cara inferior descarnada, círculo en la mejilla, porta el disfraz de mariposa con pedernales en las alas, plumones en el tocado y

plumas de quetzal, *cuauhpilolli*, collar de turquesa (¿?), vendas de piel en los miembros, garras de águila, cráneo como *tezcacuitlapilli* (Olivier, 2004: 97), caracoles en el cinto, *maxtlatl* y enagua con dientes (Seler, 1988: 218). Tanto en el tocado de plumas como en las antenas del disfraz de mariposa la deidad tiene “ojos nocturnos” (o estrellas) y en la nariz un cuchillo de pedernal. En el borde blanco de la falda se plasmó una hilera de dientes (Quiñones Keber en *Códice Telleriano-Remensis*, 1995: 182). En la parte superior de la lámina aparecen numerales (del uno al cinco con los respectivos dioses que los presidían), además de que el documento presenta texto en náhuatl a los lados y en la página siguiente se ilustró el árbol roto.



Figura 12. “Mariposa de obsidiana” (*Códice Telleriano-Remensis*, 1995: lám. 18v).

- d) *Códice Vaticano-Latino 3738*. También conocido como *Códice Vaticano A*, se localiza en la Biblioteca Apostólica Vaticana, además de tratar exhaustivamente cuestiones religiosas incluye pasajes históricos y texto en italiano sobre su interpretación (Anders y Jansen en *Códice Vaticano A*, 1996: 11).

La diosa aparece en la lámina 27v de la “Trecena 15: 1-Casa” (Anders y Jansen en *Códice Vaticano A*, 1996: 27) (figura 13) con caracteres antropomorfos, tocado de plumas de quetzal, *cuauhpilolli*, collar de turquesa (¿?), un atavío de mariposa con pedernales en las alas, vendas de piel en los miembros, garras de águila y cráneo como *tezcacuitlapilli* (Olivier, 2004: 97). Al igual que en el código anterior, la parte superior muestra cinco numerales con los dioses que los presidían y en la lámina posterior al árbol roto.



Figura 13. Itzpapálotl (*Códice Vaticano-Latino 3738*, 1996: lám. 27v).

e) *Códice de Tepeucila*. Elaborado en papel europeo, consta de cuatro fojas y ha permanecido en el Archivo General de Indias, Sevilla. Se trata del proceso judicial de los indígenas del pueblo de Tepeucila, Oaxaca, contra un encomendero no oficial y cuyo cobro de tributo era excesivo (Herrera Meza en *Códice de Tepeucila*, 1997: 20-27).

El códice muestra una figura conformada por la cabeza de una mujer y el cuerpo con forma de mariposa; ésta, a su vez, porta dos objetos (uno en cada mano) (figura 14). Aunque Ojeda Díaz sugiere que se trata de Itzpapálotl, Herrera Meza en *Códice de Tepeucila* (1997: 61) la describe como una “joya de oro con cabeza de Xochiquetzal que surge de una mariposa, con su sonaja y abanico” y se refiere a este glifo con la clave B-09.



Figura 14. Adorno de oro, probablemente de la diosa Itzpapálotl (*Códice de Tepeucila*, 1997: 25).

f) *Códice Matritense del Real Palacio*. Reciben esta denominación los memoriales de Tepepulco. Está dividido en varias secciones que tratan sobre sacerdotes, atavíos de los dioses, fiestas y rituales. Se encuentra en la Biblioteca del Palacio Nacional de Madrid (León-Portilla, 1992b: 30-36).

En la lámina 26 en la tercera sección de atavíos de los dioses (figura 15) se aprecia una insignia militar de una mariposa, también nombrada como *itzpapalotl*, la cual formaba parte del atavío del dios Otontecuhтли (León-Portilla, 1992b: 123).



Figura 15. Dios Otontecuhтли (*Primeros Memoriales*, 1993: 262).

De este conjunto de representaciones se concluye que Itzpapálotl siempre aparece como una figura antropomorfa, salvo en algunas ocasiones donde adquiere el aspecto de una mariposa o insecto sin alas. Comúnmente tiene el rostro descarnado, alas de mariposa o de águila con cuchillos de pedernal incrustados, atavío guerrero, miembros de jaguar, aunado a la presencia del árbol roto.

#### **2.2.4. Relación con los dioses del panteón mesoamericano**

De forma más detallada, se mencionará la relación de “Mariposa de obsidiana” con otros dioses del panteón mesoamericano, considerando las siguientes categorías:

##### a) Mito

Al igual que Oxomoco, Itzpapálotl aparece como una diosa ancestral, asociada con el origen de los hombres. En este sentido, se vincula con Quilaztli, deidad que “[...] molió los huesos de las generaciones anteriores contribuyendo así a su creación” (Olivier, 2004: 95). Asimismo, se les atribuyó la separación del ámbito terrestre y celeste y su aparición mítica bajo la forma de mujer-venado (Olivier, 2004: 107-109). Al respecto, las mujeres divinizadas con la capacidad de

transformarse aparecen en la peregrinación mexicana, como es el caso de Cihuacóatl Quilaztli o las mujeres-venado, caracterizadas por actos de seducción o aparecer con el aspecto de otros seres al igual que Itzapálotl. De modo que, la burla y el engaño también fueron actitudes de dioses como las *cihuateteo* y Tezcatlipoca, este último relacionado al ámbito lunar (Mikulska, 2008: 321-327).

De acuerdo al mito, Itzapálotl fue víctima de Iztac Mixcóatl, los 400 *mimixcoa* y Mixcóatl; deidades con las que comparte su origen chichimeca, provenir de Colhuacan, dedicarse a la caza y probablemente ser pareja. Se le atribuyó devorar a Xiuhnel y morir quemada (Olivier, 2004: 102-103) y al igual que a Xochiquetzal, se le considera la primera mujer muerta en la guerra (Nicholson, 1971b: 402). Otra diosa con similar destino mítico fue Tepusilam, pues también venció a un hermano mayor, se llevó la pierna de éste y fue quemada (Olivier, 2004: 104).

Por otra parte, podría compararse con Tlazoltéotl, una de las cinco *ixcuiname* o diosas de la basura (Mateos Higuera, 1992: 239) “que supuestamente introdujeron la costumbre del flechamiento en Tula” (Mikulska, 2008: 179). Esto tendría sentido puesto que, míticamente, “Mariposa de obsidiana” dispuso en los *Anales de Cuauhtitlán* (1975) que los chichimecas flecharan a las direcciones del cosmos.

#### b) Representación

Itzapálotl se identifica con Tlaltecuhltli, en su aspecto femenino, por tener una representación similar y ser mencionadas en algunos cantos o documentos como diosas madres. En cuanto a las semejanzas en su imagen destaca la postura “de sapo”<sup>18</sup>, la cual aludió a su aspecto de diosa joven simbolizando la fertilidad y el amor carnal (Mikulska, 2008: 179). También tienen en las coyunturas bocas y ojos o cuchillos de pedernales a manera de dientes ensangrentados (Olivier, 2004: 100-101). Por otro lado, comparte la pintura corporal de líneas rojas y blancas con Tlaltéotl (Olivier, 2004: 102) presentes también en Mixcóatl y Tlahuizcalpantecuhtli. De Tepeyóllotl, las garras y piel de jaguar, las “vendajes de piel de animal atadas en sus miembros”, aunado a su asociación con la caza de águilas, venados, jaguares, serpientes y conejos (Olivier, 2004: 102).

Respecto a su relación con la diosa Cihuacóatl (adorada en Culhuacan y demás lugares de donde procedían los mejores brujos), destaca su aspecto terrorífico y capacidad de fisión como Quilaztli o *tzitzimitl*, aunado a los rasgos amenazadores míticos o rituales de diosas viejas como Cihuacóatl o Ilamatecuhtli. En algunas representaciones, Cihuacóatl aparece con la mandíbula descarnada. Al igual que Tlazoltéotl, eran guerreras en el sentido de concebir, patronas del parto, como Tlaltecuhltli e Itzapálotl (Mikulska, 2008: 179-182). Por otra parte, los elementos de la representación de las

---

<sup>18</sup> Esta postura funciona específicamente para el altar de Itzapálotl, ya que su postura suele ser descendente, de puede o sentada.

*tzitzimime* que coinciden con Itzpapálotl son la mandíbula descarnada, garras, mascarones en coyunturas con “ojos de espejo”, ¿brazos levantados?, falda bordada con *cicitalin* (caracolitos que simbolizan estrellas) y el delantal de atrás (Mikulska, 2008: 252).

El collar de corazones, manos e hígado humanos (elementos que aparecen en el Monumento de Itzpapálotl) de las *tzitzimime*, es un elemento que alude a la práctica previa al sacrificio humano, (Klein, 2000: 17). A “Mariposa de obsidiana” se le ofrecían manos, cuyo simbolismo tiene que ver con el agua y buenas cosechas y eran el alimento de la tierra y regeneración de la misma (Ojeda Díaz, 1986: 49-50).

Las faldas y, en algunos casos, los delantales traseros con conchas en el borde son motivos de las diosas Citlalinicue, Toci, Illamatecuhtli, Itzpapálotl, Tlaltecuhli, Chantico o Cihuacoatl (Klein, 2000: 18).

Otros seres nocturnos divinizados asociados con esta diosa son las *mometzcopina*, mujeres que succionaban la sangre tanto a niños como a hombres; quienes se transformaban en zopilotes y cuyas alas de petate compartían los motivos romboides relativos a la superficie de la Tierra, presentes en las imágenes de Itzpapálotl (Olivier, 2004: 105-107).

En cuanto al atavío de mariposa, Otontecuhtli portaba una insignia de cobre que recibía el nombre de *itzpapalotl* (Olivier, 2004: 104) y tenía ornamentos de mariposa en la cabeza (Ojeda Díaz, 1986: 32). Otra diosa representada con motivos de mariposas fue Oxomoco (Olivier, 2004: 95).

Su asociación con Xiuhtecuhtli, por el pectoral en forma de mariposa estilizada que “representa el fuego y la guerra” (Mateos Higuera, 1992: 93-100), reside en el movimiento de las alas de mariposa de Itzpapálotl, simbolizando lo ígneo y, a su vez, su identificación con Chantico “Fuego del hogar” (Heyden, 1974: 10). Esta última diosa tenía bajo su dominio el fuego destructor en la guerra, con el cual se incendiaban los templos del dios principal de los pueblos enemigos que, de no ser salvado, caería en manos de Chantico y sería llevado al Tlillan para quedar preso en su oscuridad. Otras de sus denominaciones fueron *papaloxahualli* “La mariposa o la afeitada con mariposas”, pues porta la mariposa *tepapalotl* en su tocado (Mateos Higuera, 1992: 153-154).

### c) Simbolismo

Esta categoría se dividirá, a su vez, en ámbito nocturno, fertilidad y ámbito bélico para explicar con mayor claridad la relación simbólica de estos dioses con Itzpapálotl.

#### *Ámbito nocturno*

La estructura dualista de la religión mexica implicó la división temporal del cosmos. Las deidades que en su representación comparten motivos con Tlaltecuhli<sup>19</sup>, se asociaron con la noche, puesta

---

<sup>19</sup> En el Capítulo 3 se ahondará más en esta relación.



del Sol y medianoche; además, los grandes cuerpos estelares morían al entrar en las fauces de esta diosa (Klein, 1973: 81-82). Asimismo, la concepción mexicana de la cueva como sitio del inframundo y origen de la vida (Mikulska, 2008: 146-149) o salida de los grupos humanos en busca de su establecimiento en el lugar señalado por sus dioses guías remite al mito de “Mariposa de obsidiana”.

Por aludir al inframundo y al cielo nocturno, Itzpapálotl se vinculó con las *tzitzimime* (estrellas), quienes sostenían al cielo y al destruir al mundo cada 52 años permitían su recreación (Mikulska, 2008: 249). Según algunas fuentes, el Mictlan estaba habitado por las *tzitzimime*, dado que los mexicanos ubicaron a este sitio en las entrañas de la tierra. Algunos autores sugieren que estas diosas tenían cualidades positivas y negativas, pues eran capaces de causar enfermedades, pero también de curarlas. Tal interpretación se derivó de los poderes creativos de las deidades participes en el origen del cosmos mexicano y de sus primeros habitantes, aspecto ligado con el mundo subterráneo o cielo nocturno (Klein, 2000: 20-21). Asimismo, con Tlazoltéotl comparte su origen huasteco y “deidades de la parte ‘baja’ del cosmos”, quienes se caracterizaron por su peligrosidad, conseguir algunos fines por medio de la tentación, seducción y la transgresión sexual, así como su actitud libidinosa (Mikulska, 2008: 167).

A Itzpapálotl y Tezcatlipoca también se les rendía culto en el cruce de caminos al igual que a las *cihuateteo*, ya que expiaban los pecados. Además, se les vinculó con el jaguar, la obsidiana y la adivinación. Asimismo, con las transgresiones del buitre, animal relacionado con esta diosa, al ser el signo de su día, pues estos tres seres fueron quemados y se involucraron míticamente por el engaño y rapto de la primera que pecó. Otras de las asociaciones con Tezcatlipoca responden al fuego, inframundo, muerte, hediondez y pecado sexual (Olivier, 2004b: 202-210). Así como la presencia de jaguares en el fin de los ciclos temporales, el ámbito nocturno, interior de la tierra, día casa, estrellas y Luna, aunado al “modelo de transformación de los astros” y la naturaleza felina de la tierra, representada por medio de las garras de la diosa (Olivier, 2004b: 174-177).

Por otra parte, la Luna es una de las manifestaciones de Tezcatlipoca, adversaria del Sol y en este sentido aparece la forma de Cihuacóatl y *cihuateteo* (Seler, 1988: 70).

El Sol es el guerrero juvenil, que sale radiante en el Este, que arroja contra sus adversarios el *cuezalmamazyo mitl*, “la flecha adornada con plumas de arará (o llamas)”, y que despedaza a su enemiga, la diosa lunar, con la *xiuhcōatl*, la serpiente azul, la culebra de dios del fuego, la llameante antorcha. [...] Es la guerrera a quien el Sol despedaza, desmiembra, mata, la Cihuacóatl o Quilaztli, la primera que murió en la guerra, es decir, que fue sacrificada, y que sale en el Cielo del Poniente, resucitada

como diosa. Sus encarnaciones, sus servidoras, su séquito son las almas de las mujeres muertas en la guerra, las mujeres que murieron en el parto. Son las compartes femeninas de los guerreros muertos en la guerra, los *mocihuaquetzque*, los “(guerreros) que han adoptado la figura de una mujer.” (Seler, 1988: 70).

Además, las *cihuateteo* realizaban apariciones nocturnas cada 52 días, en las encrucijadas de las calles (en las fechas 1 *calli* (casa), 1 *mazatl* (venado), 1 *miquiztli* (muerte), 1 *quiahuitl* (lluvia) y 1 *ozomatli* (mono). Su culto consistió en ofrendas con panes en forma de mariposa, pues tales criaturas divinizadas, al igual que Itzpapálotl, se transformaban en mariposas nocturnas (Ojeda Díaz, 1986: 31). Por otro lado, se establece su relación con la Luna pues esta simbolizaba el crecimiento, cambio y renovación; propiciaba el nacimiento, lo cual entrelaza lo terrestre y lo nocturno, aunado a que a las *cihuateteo* se les confundía con este astro que salía del cielo occidental (Seler, 1988: 73).

Las *cihuateteo* y las *tzitzimime* auguraban la mala suerte y descendían al mundo para ocasionar daños a los hombres; pero a diferencia de las primeras, estas últimas lo hacían cada 52 años y eran celebradas en la veintena *Tititl* (Mikulska, 2008: 179-181).

Incluso, “Mariposa de obsidiana” se relaciona con Tlahuizcalpantecuhtli “Estrella matutina” (Ojeda Díaz, 1986: 34), probablemente por pertenecer al cielo nocturno.

#### *Fertilidad*

El vínculo simbólico de Itzpapálotl con el ámbito terrestre, se halla inmersa en el fondo reticulado con círculos de las alas de mariposa, adornadas con cuchillos de obsidiana y que aluden al cielo nocturno, agua y tierra (Olivier, 2004: 107). La aparición del árbol roto si bien alude a su residencia en Tamoanchan, se interpreta como la separación de la tierra y del cielo (Olivier, 2004: 108).

En los mitos de creación Ilamatecuhtli y las *tzitzimime* aparecen bajo la figura de la abuela que destruye al maíz y maguey, pero gracias a este proceso resurge una nueva vida. Por tanto, son personajes que conjugan tanto la capacidad progeneradora como destructora (Mikulska, 2008: 185-186).

En este sentido, la relación de Itzpapálotl con el desmembramiento y decapitación (prácticas relacionadas con su culto) tuvo sus raíces en los entierros toltecas, donde se encontró una lápida con su representación que, posiblemente, correspondió a un ritual agrícola de la Huasteca. Esto explica el despedazamiento de humanos con funciones de fertilidad, recreando el mito de regeneración y origen del sustento de los hombres teniendo como antecedente esta condición divina (Ojeda Díaz, 1986: 40-43), simbolismo presente en el Monumento a Itzpapálotl.



Con base en lo anterior, Itzapálotl era una diosa terrestre y de los mantenimientos, cuyas prácticas rituales tenían como principio el pedimento de productos agrícolas (Ojeda Díaz, 1986: 49). Olivier (2004: 96) menciona que Itzapálotl compartió ciertos elementos con Tláloc, cuyo nombre de acuerdo con Mikulska (2008: 157-158), se traduce como “encarnación de la tierra” o “señor del agua”. Probablemente en relación con las *tzitzimime* “diosas de los aires, que traían la lluvia, los truenos y los relámpagos”, lo cual correspondería al despedazamiento mítico de Mayahuel y Quetzalcóatl por estas diosas, de quienes surgiría el maguey (Ojeda Díaz, 1986: 42); es decir, los mantenimientos y la regeneración. Al respecto, destaca la representación de Itzapálotl en una pieza escultórica mexicana, estudiada por Ojeda Díaz (1986), donde se plasmó el mundo acuático mediante un fondo ondulado, que alude a lo femenino, al inframundo y al interior de la tierra. Las *tzitzimime* más importantes eran aparentemente mujeres como Citlalinicue, Cihuacóatl, las *cihuateteo*, Itzapálotl, Tlaltecuhli y Coatlicue (Klein, 2000: 62).

Cihuacóatl pudo haber sido identificada con las *tzitzimime*, uno de los nombres de Quilaztli, Tzitzimicihuatl, “Mujer de *Tzitzimitl*”. Por otro lado, fue patrona de curanderas, parteras, mujeres embarazadas y mujeres en trabajo de parto. Las parteras pedían ayuda divina a Cihuacóatl-Quilaztli y también se le relacionó con las *cihuateteo* y *mocihuaquetzque*. Algunos autores la identifican como la luna nueva que eclipsa al sol; es decir, era una *tzitzimitl* (Klein, 2000: 26). Además, se le ligó al tabaco (Klein, 2000: 47). En este sentido, de acuerdo con Nicolás Caretta (2001: 97-98), a Itzapálotl se le representó como “pedernal o como mujer bonita, la Cihuacóatl Quilaztli, que invitaba a los jóvenes a copular con ella para matarlos posteriormente, el tabaco era su cuerpo y residía en Tlillan”, pues se le asociaba con esta planta y la pimienta.

Por otro lado, Itzapálotl suele ser considerada como la esposa de Mixcóatl y al mismo tiempo una diosa-venado terrestre; el “desmembramiento de Tlaltéotl y estallido de Itzapálotl” son comparados a una violación. “El perro y el buitre se asocian al pecado sexual, adulterio y fornicación”, este último animal, numen de Itzapálotl y Tezcatlipoca (Olivier, 2004b: 208).

Otro dios con el que podría compartir semejanzas es Xipe Tótec “Señor desollado” (Ojeda Díaz, 1986: 34), posiblemente debido a la práctica ritual de desollar, arrancar el fémur de las víctimas del sacrificio en la fiesta de *Quecholli* y portarlo a manera de trofeo. Tales restos óseos acompañados con chalchihuites, le conferían la calidad de objeto precioso dedicado a la tierra (Ojeda Díaz, 1986: 48-49).

#### *Ámbito bélico*

La relación de Itzapálotl con Mixcóatl reside en que este último era una deidad relacionada con la vía láctea, el cielo y las estrellas; cuyo origen posiblemente residió en un cazador y guerrero

legendario chichimeca, posteriormente deificado y desplazado por Huitzilopochtli como dios guía de los mexicas. Además, Tezcatlipoca se transformó en Mixcóatl para traer el fuego a la humanidad, usando un pedernal para este fin. Por lo que, a éste último, se le asoció con el fuego, la guerra y caza (Miller y Taube, 1997: 116).

Lo que se explica a partir del

[...] relato sagrado de los hijos de Mixcóatl (los *mimixcoa*) que aparece en varias fuentes del Centro de México, en el contexto de la creación del quinto Sol [...] debido a que el Sol no se movía o no iluminaba lo suficiente, Mixcóatl creó a 400 *mimixcoa* para que lo alimentaran mediante la caza y así pudiera proseguir su curso o alumbrar con suficiente fuerza. Sin embargo, los *mimixcoa* se olvidaron de sus quehaceres y el dios se vio obligado a crear a otros cuatro o cinco hijos para que dieran muerte a sus hermanos. Así, con su sangre y sus corazones se alimentaría al nuevo Sol [...] se tendieron sobre las plantas espinosas [...] (Castañeda de la Paz, 2006: 68)

Escena que forma parte del ritual chichimeca plasmado en la *Tira de Peregrinación*, donde se refirió consagración de cazadores y de la suplantación de Mixcóatl por Huitzilopochtli: “De esa manera, los futuros mexicas se tornarían en sus herederos directos, lo cual implicaría una ascendencia chichimeca y un reconocimiento de la fuerza guerrera de los hijos de Huitzilopochtli” (Castañeda de la Paz, 2006: 69).

Mixcóatl también estaba asociado con la tierra y el agua, así como la con la relación cazador-presa o sacrificador-víctima (Olivier, 2015: 34-35). Por ello, el animal con el que se le identificó fue el venado; cuando estos animales eran víctimas del sacrificio y se les extraía el corazón tenían “[...] un tratamiento ritual similar al que se aplicaba a los guerreros [...]”, incluso, los nervios de este animal se empleaban en la confección de flechas (Olivier, 2010: 455-456). Además, el bulto de Mixcóatl (el pedernal y la flecha) se denominó como *itzpapalotl* (Olivier, 2015: 107).

En lo que respecta a sus cualidades bélicas, se le identificó con las *cihuateteo*<sup>20</sup> (mujeres muertas en el primer parto), por ser considerada como la regente de éstas, ya que fue la primera mujer en morir en esa condición (Mikulska, 2008: 184).

Por otra parte, había trajes de guerreros *tzitzimitl*, estos pertenecían a la jerarquía alta y se les conocía como el “señor de la casa de flechas” o jefe del arsenal, el cual representaba la parte baja del cosmos (Mikulska, 2008: 254). Aquí se establece el vínculo de las *tzitzimime* con Itzpapálotl, la guerra y las flechas.

---

<sup>20</sup> Los guerreros y ladrones solían buscar el cabello, antebrazos y dedos de las mujeres que acababan de morir en el parto para aumentar su valentía (Klein, 2000: 27).

“Mariposa de obsidiana” era considerada como una diosa guerrera, en cuanto a la caza, el flechamiento, su sujeción a Huitzilopochtli, pero también en cuanto al parto, debido a su asociación con Xochiquetzal, Tlazoltéotl y Cihuacóatl. Ésta última fue una diosa de la vejez como Ilamatecuhtli y las *tzitzimime*<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Según un comentarista, el mes *Quecholli* significaba “caída de los demonios” o estrellas y estos eran: Yacatecuhtli, Tlahuizcalpantecuhtli, Ce Acatl Quetzalcóatl, Achitumetl, Xacopancalqui, Mixcóatl, Tezcatlipoca, Tzontemoc, después denominados *tzitzimime* y la única mujer era Itzpapálotl (Klein, 2000: 19-20).

## **Capítulo 3. El Altar de Itzapálotl**

### **3.1. Contexto de procedencia, itinerario y ubicación actual**

Para conocer la historia del Altar de Itzapálotl a partir de la poca información con la que se dispone sobre esta pieza de colección, se abordan de manera somera, el coleccionismo y el origen del Museo Nacional en México, la biografía de Arístides Martel y, con base en ello, reconstruir su itinerario hasta su ubicación actual.

#### **3.1.1. Coleccionismo y origen del museo en México de fines del siglo XVIII al siglo XX**

Debido a que esta escultura perteneció al coleccionista Arístides Martel hacia la segunda mitad del siglo XIX (Seler, 2004: 309). Resulta pertinente abordar, algunos puntos referentes al coleccionismo en México y a la fundación del Museo Nacional desde finales del siglo XVIII al siglo XX, contextualizando con el surgimiento de los museos en Europa. Si bien no es el objetivo central de esta investigación, permitirá comprender mejor la historia de esta pieza en relación al coleccionismo decimonónico y el recinto donde se resguarda en la actualidad. Para ello, se considerarán tres ejes fundamentales: los fines del coleccionismo, la legislación museística en materia arqueológica, y, de manera indirecta, la concepción, significación y función social de los objetos arqueológicos en nuestro país a partir de la institucionalización del Museo Nacional en México<sup>22</sup>.

##### **3.1.1.1. El origen del museo en Occidente**

Algunos grupos primitivos desde la prehistoria han dado evidencias del gusto del ser humano por coleccionar ciertos objetos. Después de la invención de la escritura las piezas más preciadas por las primeras culturas se concentraron en templos (espacios de culto y deleite) y, más tarde, en palacios. Por otro lado, se considera que el museo surgió en Europa en el mundo helenístico bajo el término *mouseion* “Templo de las musas” (o bosquecillo sagrado). Éste fue un lugar dedicado al estudio donde se exhibieron obras de arte y con acceso a personas importantes. Para Edad Media la Iglesia se convirtió en el centro intelectual europeo y también gente con riqueza formó sus propias colecciones. Simultáneamente, en otras áreas geográficas (América y Asia) tenían sitios con funciones similares; es decir, colección y estudio de objetos (Riviére, 1993: 67-69).

---

<sup>22</sup> Para motivos de este estudio se aludirá solamente a la historia de la colección de antigüedades del México antiguo, aunque paralelamente se desarrolló la de Historia Natural.

Hacia la segunda mitad del siglo XV y en el transcurso del XVI en Europa estuvieron en auge las galerías de esculturas antiguas y la elaboración de catálogos. Las primeras sirvieron para demostrar el prestigio de la nobleza y gente influyente de la época, exponer al público el patrimonio local y se mostró interés por su reglamentación al prohibir la exportación de piezas. Asimismo, incrementaron las cámaras y gabinetes de curiosidades o maravillas con ejemplares artísticos, naturales o etnográficos. En tales espacios culturales se llevaron a cabo funciones de especulación, comparación y explicación de su contenido. Se retomó el significado del museo griego y las colecciones se instalaron en los palacios. El establecimiento de los museos y sus repertorios partió del ámbito particular (limitado) al general (amplio); aumentaron las donaciones y el mercado de arte. Además, fueron populares las temáticas en ciencias, arte y arqueología (Riviére, 1993: 69-70). A partir de 1750 –año cuyo contexto comprendió la revolución industrial, el ascenso de la burguesía al poder, las independencias de las colonias y el nacionalismo– los museos de Europa y América del Norte marcaron la tendencia museística (creación, organización, especialización, prestigio, exposiciones internacionales y desarrollo del saber). Para ello, fue fundamental la labor educativa y de protección al patrimonio por parte del Estado, aunado a la construcción de una conciencia de identidad nacional (Riviére, 1993: 72-74).

### **3.1.1.2. Antecedentes del museo en Nueva España finales del siglo XVIII**

Los orígenes del ahora Museo Nacional de Antropología se remontan a finales del siglo XVIII, pues de 1771 a 1779 el virrey de Nueva España, Antonio María de Bucareli, ordenó que los documentos y objetos antiguos importantes de este territorio se depositaran en la Real y Pontificia Universidad (Saldaña y Cuevas Cardona, 2005: 189). Asimismo, en 1787 algunos estudiosos fueron a la Nueva España a examinar sus recursos naturales y tres años después se estableció el Museo de Historia Natural<sup>23</sup> (Galindo y Villa, 1922: 7).

En este mismo año, el conde Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla y Horcasitas, II conde de Revillagigedo (1789-1794) emprendió la remodelación de las calles de la Ciudad de México y tras el descubrimiento de algunas esculturas del México antiguo, mandó que éstas se conservaran en la Real Universidad y fueran estudiadas (Galindo y Villa, 1922: 3-4). Este hecho visibilizó a estos objetos estimados por su valor histórico, artístico o funcional, pues se emplearon como “elementos decorativos” en la construcción de nuevas casas u otras obras y también se adicionaron a colecciones privadas y públicas. De igual forma, la disposición por su resguardo fomentó el

---

<sup>23</sup> Que después desapareció y parte de su acero se conservó en la Real Universidad (Saldaña y Cuevas Cardona, 2005: 189).

desarrollo de más estudios para conocer ese fragmento del pasado (López Luján y Fauvet Berthelot, 2012: 128-133).

De manera que el naciente desarrollo científico novohispano fue determinante para el coleccionismo y el posterior establecimiento del Museo Nacional, pues la élite criolla promovió económica, intelectual y autónomamente instituciones científico-técnicas que, aunque sujetas a intereses imperialistas, fueron utilizadas para su propio beneficio. Este sector buscó la independencia intelectual de la metrópoli, exigió nuevos espacios para propiciar un cambio cultural local y trató de incentivar la investigación y la enseñanza científicas (Saldaña, 2005: 11-18). Así surgió el interés por los objetos relativos a los pueblos originarios y los recursos naturales del país, propiciando la creación de un acervo que gradualmente se amplió (Castro-Leal, 1988: 511).

### **3.1.1.3. El museo en México, primera mitad del siglo XIX**

En la primera mitad del siglo XIX, el México independiente había heredado una ciencia atrasada, privada, pragmatista y de utilidad limitada. Se suele considerar que la fundación del Museo Nacional tuvo elementos propios, pero se retomaron las principales tendencias del modelo científico europeo como el elitismo (Saldaña, 2005: 19-23). Mediante el Museo Nacional se intentó demostrar la “existencia nacional previa a la llegada de los españoles”; empleando ciencias como la arqueología y la historia natural para denotar el nivel cultural e intelectual de México (Pérez Montfort, 2001: 28).

Por tanto, el coleccionismo continuó y a partir de la Real Expedición Anticuaria de 1805 a 1809 éste tuvo mayor auge y fue efectuado principalmente por *amateurs*, quienes lograron establecer importantes vínculos con los expedicionarios extranjeros mediante sus publicaciones (Vega y Ortega Báez, 2014: 102-107). Los principales motivos que lo impulsaron fueron el desarrollo y crítica de países europeos; su destrucción o explotación por España, aunado a la utilización de estos iconos en la construcción del nuevo emblema nacional (Matos Moctezuma, 2012: 62-67). Al fomentar el descubrimiento e indagación sobre piezas antiguas se creó en 1808 la Junta de Antigüedades (Castro-Leal, 1988: 512).

Al mismo tiempo, se configuraron tres tendencias respecto a este tipo de patrimonio cultural: la orientada a su preservación; la indiferencia y menosprecio (por ignorancia, negación o desvalorización del pasado) y, finalmente, la extranjera, caracterizada por la valoración histórica y artística de los objetos precolombinos a través de expediciones, colecciones, así como estudios (Olivé Negrete, 1988a: 683).

Para 1822 se estableció en la Real y Pontificia Universidad el Conservatorio de Antigüedades y, en este mismo sitio para 1825, el Museo Nacional (dividido en historia natural, arqueología e historia) con un incipiente plan de actividades y funciones que no se llevó a cabo debido a la inestabilidad política y social del país (Galindo y Villa, 1922: 4-5). Este establecimiento se formó con ejemplares naturales, piezas de la Isla de Sacrificios, objetos encontrados en la ciudad o donadas por particulares u órdenes religiosas. Un año más tarde se expidió un reglamento, pero a pesar de los esfuerzos, tanto el lugar como el estado de estos materiales no eran óptimos para su preservación y exhibición (Matos Moctezuma, 2012: 67).

La Colección de Antigüedades fue una de las más importantes dentro del Museo Nacional (la primera fue la de Historia Natural) debido al interés del Estado que, para aumentar la protección de tales piezas, en 1827 emitió la ley *Arancel para las aduanas marítimas y de la frontera de la República Mexicana*. Este último trabajó en conjunto con el sector letrado, encargado de criticar y discutir puntos elementales para el desarrollo de esta institución. Como parte de una buena relación internacional, los viajeros donaban al museo una parte de los objetos que encontraban o la vendían a coleccionistas nacionales. Sus investigaciones tenían la finalidad de impulsar estudios nacionales, aunque también sirvieron como una herramienta para atraer el apoyo de particulares y promover el resguardo de tales riquezas (Vega y Ortega Báez, 2014: 126-132).

Sin embargo, fue hasta 1831 cuando el Museo Nacional se sujetó a un marco legal, cuyo objetivo principal fue su avance e investigación científicos en materia natural, arqueológica e industrial (Galindo y Villa, 1922: 8). En 1833 uno de los principales propósitos del Estado fue la instauración de espacios educativos y científicos, aunado a la desaparición de espacios privados como la Real Universidad, cuyas labores recaerían en la Dirección General (Saldaña, 2005: 77). También se creó la Junta Directiva del Museo Nacional que ayudó a conectar, interactuar y ampliar otros espacios dedicados al coleccionismo. La prensa fue el medio con el que el público letrado (considerando que la mayoría de la población era analfabeta) se relacionó con las actividades del museo. A través de este medio se realizaron críticas en relación al ordenamiento de las piezas; denuncias sobre la exportación, comercio ilegal o robo de piezas, así como la falta de apoyo a las investigaciones nacionales (Vega y Ortega Báez, 2014: 111-116).

Si bien se trató de favorecer el apoyo del Estado, reglamentación, colaboradores, acervos, desarrollo científico y alcance social estos fueron insuficientes para que el Museo Nacional se convirtiera en una verdadera institución moderna. Este recinto fue pensado para la valoración, estudio, exhibición y resguardo de las riquezas naturales, arqueológicas e históricas del país –aunque para el caso de los vestigios del México antiguo, sirvió para su enaltecimiento– (Vega y Ortega Báez, 2014: 109-110).

En realidad, el Museo Nacional de 1822 a 1864 fue un espacio destinado sólo al almacenamiento (Saldaña y Cuevas Cardona, 2005: 190-191).

#### **3.1.1.4. El Museo Nacional: segunda mitad del siglo XIX**

Para la segunda mitad del siglo XIX, el coleccionismo en México respondió a un contexto fundado en el nacionalismo; convirtiéndose en un medio por el que la élite trató de unificar elementos políticos, sociales y culturales para construir una identidad nacional. En la búsqueda de esos caracteres originarios y propios, la atención se centró en el redescubrimiento de un ayer en común, aunado al estudio de la fauna endémica de cada región del país (Martínez Torres, 2016: 30-34). Sus repercusiones consistieron en la creación de una imagen de unidad en el exterior, de defensa ante el extranjero, pero, a su vez, se tenía la intención de lograr el reconocimiento y la inserción de México dentro de la modernidad mediante tales valores, así como la adopción y adaptación de las tendencias europeas de ese momento (Martínez Torres, 2016: 35-38).

Pese a que fue motivo de discusiones entre los intelectuales de la época, el equilibrio entre amor patrio y ciencia arqueológica, hacia la segunda mitad del siglo XIX, los objetos arqueológicos no eran totalmente útiles para el Estado. Definir el perfil tanto de la preservación como de la difusión de esa parte del pasado fue un proceso tardío que requirió de organización, legislación e investigación. De ahí que la explotación de las antigüedades no estuviera controlada plenamente por el Estado, sino por los lazos creados por y con los círculos de poder internos y externos, aunado a que la mayoría de los proyectos de investigación eran realizados por extranjeros (Morales Moreno, 2002: 94-95). Otro aspecto fundamental fue el trabajo de campo y las relaciones establecidas entre los investigadores y la gente local para la obtención de información etnográfica (Ruiz Martínez, 2010: 225).

En este sentido, para 1862 se diseñó un proyecto de ley de protección a los monumentos de la nación para frenar su destrucción y saqueo, extracción, restauración, exportación, denuncia y decomiso de aquellos pertenecientes a particulares. Pero, una vez más, no se llevó a cabo por la complicada situación política del país, carencias en su organización y normatividad (Olivé Negrete, 1988a: 684-685).

Posteriormente, en 1865 el museo tuvo su propio espacio en la calle de Moneda bajo el título de “Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia”. Pero dos años después su nombre volvió a ser Museo Nacional, adquirió nuevas colecciones por donación o compra y se intentó mejorar su administración y mantenimiento (Castro-Leal, 1988: 519), lo cual se lograría lentamente.



Hasta este año al Museo Nacional no se le consideraba un centro de investigación. Pero la “Ley de Instrucción Pública” impactó en el Museo Nacional (reestablecido en 1868), en el impulso a la investigación con la formación de un grupo de científicos (comunidad moderna y profesional) que difundió y trató de divulgar el conocimiento producido. Fue común la participación activa del Estado y de los científicos por medio de asociaciones y publicaciones, convirtiéndose aquel en la primera institución de investigación científica en México (Saldaña y Cuevas Cardona, 2005: 185-188). La colección del Museo Nacional para este momento sería propiedad de la República, con representación a nivel nacional y uniformidad del sistema de saberes en la sociedad mexicana (Martínez Torres, 2016: 63-67).

En 1877 se publicaron los *Anales del Museo Nacional*<sup>24</sup> cuyo objetivo fue difundir investigaciones de nacionales y extranjeros en torno a la historia, arqueología y antropología; pues el conocimiento del pasado se volvió motivo de interés nacional (Saldaña y Cuevas Cardona, 2005: 196). Sus artículos circularon entre la opinión pública en periódicos como *El Monitor Republicano* y *El Imparcial*. Esto contribuyó a la conservación de los vestigios prehispánicos gracias a su estudio y enseñanza; es decir, se fue más allá del coleccionismo para ahondar en el uso y significado de aquellos (Morales Moreno, 2002: 77-78). A partir de este año comenzó el museo porfirista (Martínez Torres, 2016: 97).

Hacia 1880<sup>25</sup> el Museo Nacional adquirió el carácter científico propio de un museo moderno. Se organizó la Galería de monolitos para conservarlos en un espacio seguro, pero se estrenó hasta 1887 (Galindo y Villa, 1922: 13-15). Algunos de los organismos que contribuyeron a la protección del patrimonio arqueológico fueron las instituciones estatales, burócratas, coleccionistas y aficionados locales. Hasta que en el año de 1885 se fundó la Inspección de Monumentos Arqueológicos bajo la dirección de Leopoldo Batres; con el propósito de controlar las actividades arqueológicas dentro del país, así como atender el robo o la apropiación de piezas por particulares (Ruiz Martínez, 2010: 228). Por otro lado, al tener como finalidad la divulgación social, el museo permitió el acceso al público y en 1889 ganó una medalla de oro en materia de educación y enseñanza (Saldaña y Cuevas Cardona, 2005: 211-213). Aunque los principales visitantes fueron estudiantes de educación básica, aún fue evidente el distanciamiento educativo entre los sectores de la población (Martínez Torres, 2016: 104-106).

Para esta década, el pasado prehispánico tuvo fines tanto científicos como políticos, entre los que destacan el reconocimiento internacional, el boom de la arqueología (estudios, exploraciones y

---

<sup>24</sup> Esta publicación se suspendió en 1915 y reapareció en 1922 (Galindo y Villa, 1922: 17-19).

<sup>25</sup> Los recursos monetarios de la Secretaría de Hacienda al MN disminuyeron en ese año (Martínez Torres, 2016: 98).

excavaciones), la modificación de la legislación, obtención de estos objetos, los permisos a extranjeros para exportar piezas, intercambios con museos extranjeros y exposiciones internacionales (Martínez Torres, 2016: 121-150).

En cuanto a la formación del acervo, el Museo Nacional contó con la participación de políticos quienes además de donar las piezas, las vendían –algunas veces a crédito, generando problemas al interior de éste y en caso de que éstas provinieran de la gente común, su valor disminuía. Para integrar una pieza a la colección se debía aprobar su autenticidad, por ello se prefirió a aquellas que provenían de colecciones de la élite científica y cultural, pero esto no evitó que el acervo tuviera piezas falsas. Por otra parte, la calidad disminuyó, pues el museo dependía del presupuesto del Estado. La precaria conservación de acervo debido a la saturación y el poco espacio disponible provocaron su deterioro, poco control o su depósito en bodegas descuidadas (Martínez Torres, 2016: 90-156).

[...] la colección exhibida jerarquizó a los objetos, determinado que no todos eran iguales ni tenían la misma importancia, y con ello se fue esbozando una idea sobre el pasado prehispánico [...] Así, en adelante, cada una de las piezas llevó una cédula al pie del objeto cuyo fin fue informar al visitante sobre el valor nacional de la pieza.  
(Martínez Torres, 2016: 131-132)

El XI Congreso Internacional de Americanistas celebrado en la Ciudad de México en 1895, tuvo cambios considerables en el Museo Nacional entre los que destacan: la organización del Departamento de Antropología y Etnografía, la transformación del de Historia y Arqueología, mejoras en la clasificación, elaboración de guías o catálogos<sup>26</sup> (Galindo y Villa, 1922: 25-26). Un año después se gestionó la primera ley para la protección de monumentos que estableció el permiso del Estado para realizar exploraciones arqueológicas. En 1897 se definió qué era un monumento arqueológico y se declaró que estos pertenecerían a la nación, siempre que fuesen de interés para el desarrollo de la investigación (Olivé Negrete, 1988a: 686). Se elaboró la “Carta Arqueológica de la República”, se facultó al Estado para expropiar la propiedad privada y la destrucción o deterioro de monumentos se consideró un delito (Olivé Negrete, 1988b: 58). Sin embargo, muchos de estos vestigios aún quedaron al margen de esta legislación pues continuó la exportación, el coleccionismo particular y el comercio de piezas (Olivé Negrete, 1988a: 687).

---

<sup>26</sup> Con el catálogo fue más visible la labor conservacionista del museo y más personas se vincularon al proyecto al convertirse en contribuyentes solicitaban que sus nombres aparecieran junto a las piezas (Martínez Torres, 2016: 129-130).

Entre las dificultades del museo porfirista destacan las siguientes: no se solicitó permiso a las comunidades para extraer las piezas y “[...] la vigilancia de la ley sobre las expediciones fue un intento por controlar posibles actitudes disidentes del pueblo”. Además, se inauguró un mercado negro de antigüedades “[...] negocio entre museos o coleccionistas extranjeros, algunos pobladores y, por supuesto, un sector de funcionarios públicos” (Martínez Torres, 2016: 139).

No obstante, en esta reinterpretación de un origen histórico público, no se atendieron las necesidades reales de la población indígena puesto que desde la élite (en un primer momento, criolla y, después, mexicana) y el ámbito científico sólo se revalorizó al aborigen muerto desde la legitimación política de lo “mexicano” (Martínez Torres, 2016: 48-49). Estos valores apropiados por el Estado mediante colecciones públicas reafirmaron las relaciones sociales de la élite, demostrando sus riquezas e imponiendo sus gustos e ideas para legitimar su poder. Pues el museo exhibió “la riqueza espiritual pública a través del Estado” por medio de ideas nacionalistas (Duncan y Wallach, 2003: 150-151).

#### **3.1.1.5. Siglo XX: Museo Nacional de Antropología**

Para inicios del siglo XX se intentó transferir el valor de los bienes culturales del Museo Nacional creado por la élite a los demás sectores de la sociedad mexicana (Martínez Torres, 2016: 54). Misión que se conseguiría por medio de la difusión y reconocimiento de la historia e identidad nacional, pues los donantes del museo pertenecían a este grupo, de manera que promovieron la continuidad de este espacio como un proyecto político-cultural y el rescate de piezas tanto al interior como al exterior del país. De manera que, predominó la colección arqueológica e histórica, al contrario de la natural, abundante en el gobierno anterior e impulsada por la élite científica (Martínez Torres, 2016: 154-160).

Los dirigentes del museo estaban especializados en las áreas de éste, se reforzó el número de profesores, se impartieron clases y conferencias, se pensionó a alumnos y se ofertaron más cursos (Saldaña y Cuevas Cardona, 2005: 213-215). Se intensificaron las labores de clasificación, exhibición, publicación, catalogación y transmisión del pasado nacional (Martínez Torres, 2016: 155).

En 1909 hubo dos museos del Museo de Historia Natural, se nombró “Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología” y se dividió en los departamentos de Antropología física y antropometría, Etnografía aborigen, Etnografía colonial y contemporánea, Arqueología e Historia. Asimismo, estaba conformado por cuatro secciones: Gran salón de monolitos, Sección de

reproducciones, Cerámica y objetos diversos y Sección de pinturas indígenas (códices) (Galindo y Villa, 1922: 28-34).

Un año después se llevó a cabo el XVII Congreso Internacional de Americanistas, el cual tuvo como repercusiones la remodelación, reestructuración y disposición de los departamentos del museo; al tiempo de colaborar con la Escuela Internacional de Arqueología Americana (Galindo y Villa, 1922: 27). Desde ese momento se proyectó la “exaltación patriótica y nacionalista” a través de la selección de objetos específicos, mostrando el origen de los mexicanos y, mediante la arqueología el nivel de las antiguas civilizaciones. Este nacionalismo se complementó con las demás salas relativas a las etapas y sucesos importantes de la historia (Pérez Montfort: 2001: 27-28).

Aún en el periodo revolucionario de 1914 a 1915, se pensó en la conservación de los monumentos y en el desarrollo de investigaciones. Pero estas ideas se concretaron hasta 1917 cuando el patrimonio cultural quedó a disposición de la Secretaría de Fomento, creándose la Dirección de Estudios Arqueológicos y Etnográficos con el objetivo de beneficiar a la sociedad con los resultados obtenidos mediante de sus organismos. Dos años más tarde esta dirección se transformó en la de Antropología y en 1925 la Dirección de Arqueología formó parte de la Secretaría de Educación Pública (Olivé Negrete, 1988b: 63-68).

En 1930 se expidió la “Ley de Protección de Monumentos” para garantizar la permanencia de los bienes arqueológicos y artísticos dentro del país, con un mayor control de estos por medio de instituciones como el Departamento de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos. Cuatro años después se enfatizó en que el patrimonio cultural pertenecía a la nación; se “estableció el registro de la propiedad particular de objetos arqueológicos, bajo la presunción legal de que los objetos que no se inscribiesen dentro de un plazo de dos años, procedían de monumentos inmuebles y pertenecían a la nación” y en el permiso otorgado por el Estado tanto para trabajos arqueológicos como para la exportación. Conforme a esto, en 1939 el museo cambió su nombre a Museo Nacional de Antropología y se creó el Instituto Nacional de Antropología e Historia con el fin de proteger, vigilar, conservar, explorar y restaurar los monumentos nacionales, así como realizar investigaciones en materia histórica, arqueológica y antropológica (Olivé Negrete, 1988a: 688-689).

Para 1956 esta institución definió un programa de acción que consistió en:

- 1) Reformas legales al régimen de protección de los monumentos; 2) Política coordinada con otras dependencias gubernamentales, para contener el saqueo y el comercio de los bienes arqueológicos; 3) Operar la Oficina de Registro de la Propiedad Arqueológica; 4) Perfeccionar los inventarios de las colecciones de los museos, y 5)

Salvar los monumentos del Centro Histórico de la Ciudad de México y preservar el carácter típico de la Merced, Coyoacán y San Angen, amagados por los proyectos de obras públicas y de modernización [...] (Olivé Negrete, 1988c: 213).

Hasta 1960 se discutió a nivel mundial sobre el patrimonio y hubo progresos en los museos de arqueología, los cuales englobaron aspectos históricos (Riviére, 1993: 85-86). Para 1964 el Museo Nacional se trasladó al bosque de Chapultepec (Matos Moctezuma, 2012: 68) donde permanece en la actualidad. En 1966 en México se renovó la concepción museística que demandaba la participación de la sociedad; sin embargo, no se adaptó a los problemas de su desarrollo social, sino que se concibió desde el patrimonio cultural (Riviére, 1993: 91). Finalmente, en 1972 con la Ley Federal Sobre Monumentos y Zonas Monumentales, Arqueológicas, Artísticas e Históricas (vigente todavía), fue más puntual el tratado del patrimonio cultural con base en su recuperación, la propiedad nacional y los delitos contra éste (Olivé Negrete, 1988a: 690). Hoy en día, organizaciones como la UNESCO y la ICOM previenen la exportación ilícita, además de que, al detectar estos casos, velan por la devolución de objetos históricos a su país de origen (Riviére, 1993: 97).

De esta manera, la recreación de una genealogía común entre los distintos sectores de la sociedad mexicana tuvo como desenlace la descontextualización y desacralización de las imágenes de las “generaciones desconocidas”. En otras palabras, los monumentos heredados de las civilizaciones pasadas se vieron como fuente primaria para investigaciones futuras y como objetos identitarios; definiendo los límites entre la “ancestralidad imaginaria y las prácticas reales de la ciudadanía” (Morales Moreno, 2002: 96-98). Pues el museo se presenta como una estrategia populista cuyo fin es la identidad histórica. Pero, al mismo tiempo, su capacidad de invitar a la reflexión social se ve limitada (Pinna, 2003: 200), por sus antecedentes políticos durante la primera mitad del siglo XIX (legitimación de la élite) y, para el resto del siglo y en adelante, con fines tanto nacionalistas como económicos.

### **3.1.2. Breve biografía de Arístides Martel**

En relación con el tema expuesto anteriormente y el hecho de que Arístides Martel tenía bajo su poder el Altar de Itzapálotl, resulta relevante hablar de este personaje porque perteneció a la tradición del coleccionismo de objetos del México antiguo encabezado por la élite mexicana durante la segunda mitad del siglo XIX. Fue un hombre letrado, una figura pública y estuvo relacionado con el entonces presidente de México, Porfirio Díaz; contexto y circunstancias que le permitieron tener su propia colección. Pero antes, es necesario considerar y retomar, de forma

general, algunos puntos sobre la élite durante el porfiriato para entender cómo operaba y, específicamente, las principales características del tipo de coleccionismo desarrollado por aquella.

El régimen porfiriano creó un sistema de privilegiados que benefició a una minoría de la sociedad. Al abrigo del gobierno, este grupo privilegiado disfrutaba de la protección de la ley y del “dejar hacer” en tanto prestara su apoyo incondicional al sistema; tenía la riqueza en sus manos y contribuyó en gran medida al proyecto material promovido en la época. El grupo estaba integrado por quienes tenían mejores puestos administrativos y los sitios más altos en la escala social y económica. A ese grupo pertenecían el propio Díaz y sus colaboradores más cercanos, cuyos fueros sobrepasaban la política, asimismo, los hacendados comerciantes y empresarios en grande. (Arias Gómez, 1999: 88)

Además del ámbito político y económico la élite de las últimas décadas del siglo XIX se desarrolló en el educativo, dirigiendo junto al Estado el proyecto del nacionalismo mexicano mediante instituciones, prácticas y actividades culturales. Por ello, los integrantes de este grupo fueron una especie de modelos, objeto de admiración social (Martínez Torres, 2016: 39-57). Tales particularidades permitieron la continuación de este sector en el poder, mismo que, a su vez, reafirmó su jerarquía social en el campo de la ciencia y la cultura, por medio del coleccionismo y la institucionalización del Museo Nacional; pues:

[...] la transformación de la colección nacional en objeto de veneración fue posible gracias a un movimiento más grande: el positivismo. La élite porfirista<sup>27</sup> promovió una campaña para difundir la creencia en el método científico como fuente unívoca del progreso, campaña en la cual el MN estuvo inmerso. (Martínez Torres, 2016: 108)<sup>28</sup>

En este periodo, el coleccionismo –cuyos fines se basaron en la difusión de una nación moderna– evolucionó para reafirmar la instrucción, la formación de una identidad cultural, integrar a más interesados, proteger, investigar y exhibir los objetos arqueológicos (Martínez Torres, 2016: 56-60). A través de la prensa se difundió “[...] un modelo de ciudadano y el amor a la Patria. Por ende, en fascículos del *Monitor republicano* o *El siglo XIX* fue común encontrar recomendaciones para ser un ciudadano ejemplar” (Martínez Torres, 2016: 37).

Periódicos de los que se obtuvieron los datos que prosiguen y que se complementan con las características del coleccionismo de la élite porfiriana, pues no se dispone de información abundante sobre Arístides Martel y tampoco hay fotografías.

---

<sup>27</sup> La élite se dividió en dos: los de ideología científica para legitimar el régimen y otra con distancia crítica del mismo (Martínez Torres, 2016: 101).

<sup>28</sup> La autora Martínez Torres utiliza en su obra la abreviatura MN para referirse al Museo Nacional.

Con base en lo anterior se puede inferir que Arístides Martel fue un político elitista, una especie de filántropo y coleccionista francés de la segunda mitad del siglo XIX, posiblemente nacionalizado mexicano. Pues de acuerdo con Arias Gómez (1999: 63) algunos personajes de la élite solicitaron una carta de naturalización mexicana y su educación la recibió en el Liceo Fournier (*La Patria de México*, 1898: 1).

Como la élite de esta época encabezó el proyecto de “unidad nacional” fueron comunes “[...] ritos cívicos, como el himno nacional o las juntas patrióticas, cuyo fin fue reforzar el imaginario acerca de lo propio (Martínez Torres, 2016: 37)”. De ahí que Martel fuera integrante de una asociación cuya iniciativa se basó en la construcción de una urna en una cripta de la capital del país, para el adecuado depósito de los restos de los principales héroes de la Independencia mexicana. Tras la consumación de este proyecto, se realizó una ceremonia durante la presidencia de Porfirio Díaz (*El Monitor Republicano*, 1895: 1).

La afinidad de Arístides Martel por la colección de antigüedades, podría radicar en que la Historia fue el instrumento de la élite “[...] para redescubrirse y construir lo mexicano [mediante] la reapropiación del pasado prehispánico” [...] es probable que conseguir piezas naturales o antigüedades no fuera tan costoso debido a que la valoración sobre tales objetos estaba aún por construirse” (Martínez Torres, 2016: 44).

Además, se posicionaron como el grupo rector para resignificar el pasado prehispánico.

Bajo la tutela de sus mentes se construyó el orden e importancia de los objetos de los pueblos originarios, el poder simbólico del saber científico, reforzado por la política porfirista, contribuyó de forma directa y práctica a la conversión de las antigüedades en objetos de culto. (Martínez Torres, 2016: 107)

Por medio del “asociacionismo ilustrado” (Martínez Torres, 2016: 39), Martel fue socio contribuyente y representante del Distrito Federal en el XI Congreso Internacional de Americanistas (*El Diario del Hogar*, 1895: 2); el cual se celebró en el Museo Nacional en 1895 y tuvo cambios significativos en el impulso a la política arqueológica y museográfica.

Respecto a la formación de su colección entre la élite esta práctica fue motivo de interés y responsabilidad social (Martínez Torres, 2016: 70). La difusión de esta parte del pasado no sólo contempló a nacionales sino también a viajeros y diplomáticos extranjeros (Martínez Torres, 2016: 42).

En algunos casos, estos personajes desconfiaban de la autenticidad de las antigüedades cuando las compraban; sus acervos estaban sistematizados; los invitaban a las excavaciones y los arqueólogos les obsequiaban algunos de los objetos que hallaban; además tales piezas eran consideradas como

“bienes nacionales” (Martínez Torres, 2016: 52-54). Debido al apoyo político y económico con el que contaba la élite se les permitió efectuar expediciones para obtener recursos naturales u objetos prehispánicos que después se donarían a la colección del Museo Nacional (Martínez Torres, 2016: 93-94). En este sentido, Arístides Martel como “coleccionista cultural” acompañó a Leopoldo y Salvador Batres en la exploración del Loubat en Chiapas (1897-1901), realizada por el arqueólogo estadounidense Marshall Saville (Ruiz Martínez, 2010: 226-230).

Dentro de su acervo personal destacaron la reproducción de un *teponaxtle* (Lombardo de Ruiz, 1994: 147); una escultura tipo *chac mool* procedente del valle de México (Boletín, 1908: 231); silbatos y cabezas de barro (Batres, 1908: 9); el *Mapa de Cuauhtinchan* del siglo XVI, expropiado por la Inspección General de Monumentos Artísticos e Históricos en 1919 (Álvarez Noguera, 1974: 82); piezas diversas que adquirió del arqueólogo francés Claude-Joseph Désiré Charnay en 1893, quien le hizo prometer no exportarlas y conservarlas en México –petición basada en las políticas arqueológicas de ese momento– (Morales Moreno, 2002: 92); el Altar de Itzpapálotl (Seler, 1988: 71), del que se desconoce cuándo lo obtuvo, entre otros.

Cabe señalar que, esta élite educada se integró por científicos y políticos nacionalistas (por compromiso) (Martínez Torres, 2016: 126). Por tanto, se podría deducir que Martel perteneció a este último grupo debido a lo mencionado párrafos antes y que, al parecer, su colección era privada y no permitía el acceso al público (Galindo y Villa, 1921: 457). Sin embargo, manifestó interés por el conocimiento de algunas piezas, como es el caso del estudio sobre el Altar de Itzpapálotl contemporáneo a este periodo realizado por Seler (1990), lo cual evidencia no sólo su relación con políticos sino también con investigadores. En ese sentido, este hombre perteneció a “un grupo educado que hizo de la defensa del saber su compromiso político” (Martínez Torres, 2016: 127).

Otras de sus actividades como figura pública fueron su participación en el club de apoyo a la candidatura de Fernando González para gobernador del Estado de México (*El Tiempo*, 1904: 1); su apoyo económico en la preparación de una fiesta para niños sin hogar (*El Tiempo*, 1898: 1) e igualmente gustaba de la charrería (*La Voz de México*, 1895: 8) y la cacería (*El Imparcial: Diario Ilustrado de la Mañana*, 1906: 2).

Finalmente, con base en el testimonio de Jean Charlot, pintor francés y sobrino de Arístides Martel, el coleccionista murió en 1923 y al parecer sus familiares trataron de solucionar el destino de sus valiosas pertenencias (Charlot, 2017: 1). Sin embargo, en el *Diario Oficial de la Federación* y el Departamento del Distrito Federal, se publicó el siguiente edicto en la Sección de Avisos, específicamente en la parte de Avisos judiciales:



En el toca número 12/1947, al recurso de apelación interpuesto por el C. Agente del Ministerio Público contra la resolución de fecha veintidós de marzo de 1939, dictada por el juez Primero de Distrito del D. F., en Materia Civil, en el juicio ordinario número 13/1928 promovido por el recurrente contra la sucesión promovido por el recurrente contra la Sucesión del señor Arístides Martel, sobre reivindicación de unos objetos arqueológicos, se dictó un auto que a la letra dice: “México, Distrito Federal, a 2 de mayo de 1947 mil novecientos cuarenta y siete. –Vista la promoción del C. Agente del Ministerio Público adscrito a este Tribunal, contenida en su notificación de fecha veinticinco de abril único, se provee: desprendiéndose de la razón asentada por el Actuario de ese Tribunal en quince del propio mes de abril, que actualmente se ignora dónde se encuentra el albacea de la sucesión del señor Arístides Martel, y que el mismo no tiene domicilio conocido en esta capital en que puedan hacerse las notificaciones personales relativas a este negocio, como lo solicita dicho funcionario, y con fundamento en el artículo 125 del Código Federal de Procedimientos Civiles aplicable, notifíquese a la repetida sucesión el auto de radicación de primero de abril próximo pasado, por medio de edicto que deberán publicarse en el Diario Oficial” de la Federación y en el periódico “El Nacional”, diariamente, durante un término de dos meses, con el aperebimiento de que si pasado ese término no ha comparecido por sí el citado albacea, por apoderado o por gestor que pueda representarlo, se nombrará a dicha sucesión un procurador con quien se entenderá las diligencias del presente Toca.–Notifíquese y cúmplase.–Con el fundamento expresado, lo proveyó y firmó el Magistrado del Tribunal del Primer Circuito.–Doy fe.–Ezequiel Parra.–E. C. Martínez.–Rúbricas”. (*Diario Oficial*, 1948: pl. 11-12)

De acuerdo con la revisión de las fechas mencionadas en la versión completa de este edicto (ver anexos), se deduce que el mismo aviso se publicó diariamente desde el 18 de febrero de 1948 al 22 de abril del mismo año. La información del 19 de enero de 1948 no se halla disponible en el *Diario Oficial* y en lo que respecta al 22 de marzo de 1939 y el 2 de mayo de 1947 no se encontró ninguna nota referente a Arístides Martel.

Al desconocerse qué sucedió después del 22 de abril de 1948, se especula que, posiblemente, al no hallar al albacea, la colección de Arístides Martel con fundamento en la ley de monumentos arqueológicos del Estado mexicano y la intervención del Instituto Nacional de Antropología e Historia, pasó directamente a ser propiedad del Museo Nacional de Antropología –donde se

encuentra actualmente— o al presentarse aquel, cedió a este recinto los bienes en cuestión por donación voluntaria.

### **3.1.3. Itinerario del Altar de Itzapálotl**

Dada la información anterior, el itinerario del Altar de Itzapálotl se define de la siguiente manera: al no existir registros sobre el lugar exacto de su procedencia, especialistas del INAH atribuyen su origen a la región del Altiplano Central. Si bien Seler (1990: 145) expuso que el altar estaba en Tacubaya antes de pertenecer a Arístides Martel, no especificó el siglo<sup>29</sup>.

Sobre su probable paradero en el periodo novohispano, Carlos Beutelspacher (1989: 50) refiere que “los agujeros centrales del monolito fueron hechos durante el periodo novohispano para meter tubos de plomo y utilizar el bloque de piedra como centro de una fuente”, pero no menciona la ubicación de ésta ni cómo obtuvo ese dato. Al no conocerse el respaldo de este autor para tal afirmación y asumiendo que ésta sea certera, se deduce que posiblemente el periodo de reutilización del bloque de piedra fue a mediados o finales del siglo XVIII. En ese tiempo los objetos prehispánicos fueron vistos por la élite novohispana como elementos decorativos en algunas construcciones. Comenzó una nueva revalorización de estas antigüedades y paulatinamente formaron parte de colecciones particulares y públicas (López Luján y Fauvet Berthelot, 2012: 128-133), propiciando que el Altar de Itzapálotl se convirtiera en un objeto coleccionable.

Esta escultura para la segunda mitad del siglo XIX, aunque se carece de la fecha exacta, fue adquirida por el coleccionista Arístides Martel (Seler, 1990: 145), periodo en el que, como ya se mencionó, se elaboró el primer estudio de esta pieza por Seler, probablemente aun cuando la pieza formaba parte de esta colección. La razón por la que Martel obtuvo el altar es desconocida, pudo tratarse de una herencia familiar, compra, donación u obsequio, debido al contacto de aquel con el grupo en el poder y los exploradores extranjeros de esa época. Ya que todavía no se consolidaba la protección de los monumentos arqueológicos y el Estado otorgaba permisos a particulares relacionados con la élite, con la finalidad de conservarlos (Olivé Negrete, 1988b: 57-58).

Cabe mencionar que el museo porfirista se caracterizó por el aumento de las donaciones de piezas selectas entre 1867 y 1910 (Martínez Torres, 2016: 157) por parte de la élite y la gestión de políticos por recuperar algunas antigüedades frente a la compra de éstas (Martínez Torres, 2016: 117). Sin embargo, no hay datos que indiquen que Arístides Martel haya donado piezas al Museo Nacional en vida, por el contrario, antes de su muerte se le decomisaron algunos objetos de su

---

<sup>29</sup> Incluyó estudio sobre esta pieza en el capítulo “Excavations at the Site of the Principal Temple in Mexico” del libro *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, volumen VI.

colección como el *Mapa de Cuauhtinchan* en 1919. Lo anterior podría explicarse debido a que en el siglo XX sólo una parte de las colecciones privadas estuvieron en México, ya que algunas se vendieron en el extranjero y otras cayeron en el tráfico ilegal de bienes (Martínez Torres, 2016: 158); posible razón del conflicto jurídico con el Estado sobre los bienes arqueológicos de su colección en el edicto de 1948.

En relación con este edicto, cabe señalar que, con base en la consulta del *Catálogo de la colección de monolitos del Museo Nacional de Antropología* elaborado por Alfonso Caso y Salvador Mateos Higuera en 1944, el Altar de Itzapálotl aún no estaba registrado. Por ello, es probable que la pieza formara parte de los bienes de la sucesión anterior. En esta investigación no se esclareció el año de su llegada al museo, aunque es seguro que fue en durante la segunda mitad del siglo XX.

### **3.2. Método empleado para el estudio de las imágenes del Altar de Itzapálotl**

El método empleado para explicar el contenido visual y el significado de las imágenes talladas en el Altar de Itzapálotl es el desarrollado por Erwin Panofsky, historiador alemán del arte, especializado principalmente en obras artísticas renacentistas<sup>30</sup>, entre otras.

Aunque las obras para las cuales Panofsky ideó su propuesta de análisis distan mucho de los objetos mesoamericanos (vistos actualmente desde un enfoque artístico para el estudio de su imagen) en contexto, forma, simbolismo y función<sup>31</sup>, este método ofrece una posible interpretación para nuestro objeto de estudio. Debido a que sus etapas conllevan a una investigación iconográfica detallada, en la que se intenta explicar el contenido temático de la obra, contrastándola con representaciones iconográficas similares y con fuentes escritas. Esto se puede aplicar al estudio de la pieza con apoyo de imágenes contemporáneas a la pieza y del periodo novohispano, aunado a fuentes escritas que aportan información valiosa.

La propuesta de Panofsky tiene tres fases:

- I. *Descripción preiconográfica*: Consiste en enlistar los motivos de la obra de arte valiéndose de la experiencia práctica y la identificación de sus formas (Panofsky, 1983: 60). Fase que aplicada al estudio del Altar de Itzapálotl, radica en el reconocimiento y descripción general de los motivos tallados en éste.

---

<sup>30</sup> Entre sus principales obras destacan *La perspectiva como forma simbólica* (1995) y *Estudios sobre iconología* (1972).

<sup>31</sup> Los objetos heredados del México antiguo se han estudiado a partir de términos artísticos europeos y retomando algunas teorías de la Historia del Arte con otras disciplinas como la Arqueología, Historia, Antropología y Etnohistoria para realizar investigaciones más completas sobre su contenido y significado.

II. *Análisis iconográfico*: Se basa en la identificación de imágenes, historias y alegorías, su asociación con temas o conceptos, así como la manera en que fueron representados en correlación con las fuentes escritas (Panofsky, 1983: 60). De manera que, se hará la identificación de los iconos de las cinco caras de la escultura mediante la comparación y relación de ésta con otras esculturas del posclásico tardío, códices prehispánicos y coloniales con motivos similares a los del altar, así como con información recabada en el siglo XVI. Esto ayudará a determinar a qué escena mítica o de otra índole alude la pieza y su relación con la fecha inscrita en ella.

En conjunto, se retomará la noción de “campos de relación simbólica” planteada por López Austin (1985) para la determinación de los temas y conceptos presentes en la obra. De esta manera, se analizarán los elementos visuales que componen a la pieza, bajo el entendido de que las imágenes representadas constituyen en su conjunto una unidad mayor. Para establecer los campos de relación simbólica, a los que se asocian los iconos del altar, se considerará la relación que estos guardan con los tres grandes conjuntos de dioses del panteón mexica, planteados por Nicholson (1971b: 411-427), por lo que quedarían dispuestos de la siguiente forma:

- I. Creatividad celestial y paternalismo divino  
Ámbito creacional
- II. Lluvia, humedad y fertilidad agrícola  
Fertilidad de la tierra e inframundo<sup>32</sup>
- III. Guerra y sacrificios de sangre para la alimentación del Sol y la Tierra  
Elementos chichimecas  
Guerra y sacrificio

III. *Interpretación iconológica*: Se examinan los valores simbólicos a partir de las tendencias socio-históricas bajo las cuales se elaboró la obra, para la explicación de su significado social de acuerdo con la tradición a la que pertenece (Panofsky, 1983: 60).

Por lo tanto, en complementación con la fase anterior, se explicarán los iconos del Altar de Itzapálotl como una unidad a partir de su significado, función y simbolismo. Asimismo, se integrarán los datos disponibles sobre la cultura y cosmovisión mexicas, temas desarrollados en apartados del primer capítulo. De esta manera, se enfatizarán las características escultóricas del monumento; se identificará qué tipo de objeto escultórico

---

<sup>32</sup> Aunque de acuerdo con Nicholson (1971b), la muerte alude al complejo de guerra y sacrificio, por su estrecha relación con la fertilidad, se decidió que ambos aspectos quedaran incluidos en un mismo campo de relación simbólica.

religioso era y su relación con el concepto de *ixiptla*. Pues como menciona López Austin (1979: 137) es necesario considerar el contexto de los símbolos y la sacralidad atribuida a la pieza, pues de ello dependerá su contenido, significado y funcionalidad.

Tales factores permitirán una construcción crítica e inteligible de esta escultura como producto social, generada en situaciones históricas específicas con los medios comunicativos de su momento.

### 3.3. Descripción preiconográfica de la pieza

El “Altar de Itzapálotl”<sup>33</sup> es una pieza lítica de basalto de 36 cm de alto y 103 cm de largo, fue elaborado durante el periodo posclásico tardío (1250-1521 d.C.), procedente del Altiplano Central y atribuido a la cultura mexicana. De acuerdo con los datos del registro de la pieza, ésta tiene por MID 82\_20140130-123000:552, número de catálogo 11.0-10914 y de inventario 10-0613278 (Mediateca INAH, 2018)<sup>34</sup>.

A grandes rasgos, se trata de un prisma rectangular o paralelepípedo<sup>35</sup> de roca que, debido a su desgaste, da la impresión de tener bordes romos<sup>36</sup>. Tiene cinco de sus caras labradas en bajorrelieve, de las cuales algunos elementos representados no están bien definidos, pues sólo se encuentran delineados y no tienen volumen como en el resto del conjunto. La cara de su base no se exhibe, debido a que no presenta ningún motivo grabado<sup>37</sup> y sólo muestra una serie de desgastes como ondulaciones o irregularidades en toda la superficie (ver figura 16).



Figura 16. Altar de Itzapálotl, (Mediateca INAH, 2018).

<sup>33</sup> Denominación reciente otorgada por los investigadores del Museo Nacional de Antropología del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

<sup>34</sup> Esta información ya no está disponible actualmente en la página de la Mediateca INAH.

<sup>35</sup> *Un paralelepípedo* según la RAE es un “sólido limitado por seis paralelogramos, cuyas caras opuestas son iguales y paralelas”.

<sup>36</sup> De acuerdo con la RAE, *romo* significa “obtusos y sin punta”. Aplicado a la pieza, se hace referencia a bordes redondeados.

<sup>37</sup> Bertina Olmedo Vera, comunicación personal (20/04/2018).

Debido a que no es el objetivo central de esta investigación y académicamente no se dispone de las herramientas suficientes para la realización de un estudio cromático, no se determinará si la coloración observada corresponde a pigmentos o materiales de la manufactura original del altar o a alteraciones posteriores. Sin embargo, para ofrecer una descripción más completa de este monumento es necesario mencionar de forma breve la policromía de la escultura mexicana al ser ésta una de sus principales características y un aspecto imprescindible para enfatizar en su contenido simbólico.

La observación directa del monolito permite ver restos de color. El blanco está presente en pequeñas manchas (algunas de ellas salpicadas o alrededor de las perforaciones del relieve central) distribuidas en toda la escultura. Podrían constituir la evidencia de una capa de cal o estuco sobre la cual se aplicaron los demás colores que no sobrevivieron al paso del tiempo o, quizá, responde a cierta pigmentación producto del descuido hacia la pieza u otras circunstancias posteriores. Hay ocre en un tono más brillante en las cejas de los cráneos y, rojo, aparentemente como una de las tonalidades de la piedra. Por último, hallamos restos de color negro en la cara lateral derecha, aunque no parece un pigmento original, sino más bien un material que entró en contacto con fuego. Esta gama cromática se encuentra dispuesta en las distintas caras de esta escultura como se aprecia en las siguientes fotografías (figuras 17, 18, 19 y 20).



Figura 17. Color ocre en la ceja del segundo cráneo de la cara lateral derecha (fotografía de la autora).



Figura 18. Restos de hollín en el tercer cráneo de la cara lateral derecha (fotografía de la autora).



Figura 19. Color blanco en los orificios del relieve central (fotografía de la autora).



Figura 20. Pigmento rojo de la roca en el primer cráneo de la cara posterior (fotografía de la autora).

### 3.3.1. Cara superior

La cara superior ocupa el relieve central del altar; iniciando la descripción de abajo hacia arriba, se aprecia una figura antropomorfa de cuerpo completo, en posición descendente, con brazos y piernas flexionados hacia los lados; su rostro es un cráneo humano con cuencas oculares (debajo de éstas hay un par de círculos pequeños), hueso de la cavidad nasal, dientes expuestos (aunque no son muy visibles) y, quizá, pues presenta deterioro, muestra encías y unos largos colmillos superiores, así como maxilares.

Este personaje lleva un collar de dos hileras, cada una con seis cuentas ovaladas completas (pues la séptima en ambas tiras se talló parcialmente) alternando una corta con una alargada y cinco colgantes al final. Además, porta unas elaboradas orejeras de círculos concéntricos con plumas, tres cuentas rectangulares y aproximadamente catorce cuentas cuadrículadas en la parte final. Tiene cabello lacio; una banda en la cabeza; una especie de penacho con un par de plumas dobles prolongadas de cada lado con plumas pequeñas en medio (entre ellas hay dos plumones), y cinco plumones debajo (cuatro pequeños y el del centro de mayor tamaño) de los que pende, de cada lado, una tira con tres plumones arriba, les siguen un nudo, una cuenta trapezoidal con una especie de medias lunas pequeñas (sólo visibles en el lado derecho), así como cuatro plumas que se hallan terminadas en trapecios alargados con rayas verticales –simulando la continuación del cabello–.

Probablemente una parte de la espalda de esta figura antropomorfa está descubierta o la primera parte del atavío no presenta motivos. Casi a la mitad del cuerpo, debajo o despleándose a los costados del ser representado, hay una especie de alas con el contorno doble y ondas lobuladas pronunciadas (tres completas del lado izquierdo y dos incompletas del derecho, pues es menos visible), cuyo fondo está reticulado –rombos formados a partir del cruce de líneas onduladas con pequeños círculos concéntricos en el centro– (aproximadamente 36 en total, considerando que el lado derecho presenta un mayor desgaste, aunado a que no todos los espacios tienen tallados estos motivos) y, a su vez, la silueta exterior tiene incrustados cuatro pedernales en cada extremo (cada uno de doble contorno, una especie de maxilar o encías y tres dientes) (figura 21).





Figura 21. Cara superior del Altar de Itz'papálotl (Ojeda Díaz, 1986: 113).

Al parecer, como parte su atavío hay dos elementos trapezoidales en ambos lados con rayas verticales (cabello o algún otro atuendo militar) y, arriba de estos, hay unos motivos de líneas onduladas horizontales con círculos concéntricos, les suceden, de forma ascendente, seis pedernales distribuidos tres a la izquierda y tres a la derecha.

Posteriormente, de cada lado, continúa el patrón de líneas onduladas con el círculo concéntrico más pequeño, el cual sobresale de las plumas prolongadas del penacho; tiene una especie de cordón que encierra pequeños círculos concéntricos con una fila de plumas (aproximadamente cuatro) arriba de éste; a un lado de las líneas onduladas y plumas hay dos hileras inclinadas, una de éstas tiene tres discos y, justo al lado, se repite el motivo de ondas pero cruzadas en tres, cuyo centro es un círculo concéntrico y está terminado en un pedernal<sup>38</sup> (cada uno de estos elementos se encuentra en ambos lados de la figura central sin presentar variaciones). En la parte trasera del personaje, continúa el cordón y una especie de líneas con nueve plumas alrededor, integrando, a su vez, elementos que podrían formar una falda trenzada de seis hileras anudadas y caracoles colgantes.

<sup>38</sup> Todos los pequeños cuchillos de pedernal u obsidiana tienen la misma representación que en las alas.

Las manos y pies tienen rasgos faunísticos, pues parecen de felino con cinco garras (que sólo son visibles en su totalidad en el pie y mano izquierdos, ya que los otros dos presentan un mayor deterioro) con mascarones formados por ojos con pupila, cejas y hueso nasal (pequeña línea ondulada), mismos que aparecen también en codos y rodillas, pero con tres colmillos afilados formando un total de ocho mascarones. Asimismo, porta tres brazaletes rayados, uno de menor grosor y los otros dos en igual condición y, en el caso de los pies, estos tienen (de arriba hacia abajo) una hilera de cuentas de bordes romos, una cinta delgada y otra con cinco cuentas circulares separadas, una franja gruesa con rayas (de la misma forma que en las manos); ambos lados terminados en cuatro cascabeles. A la altura de estos brazaletes y antes de empezar los pies, hay dos elementos similares a plumas con diagonales cortas en el fondo-contorno y en el centro una tira doble ondulada.

Cabe señalar que el altar, en la parte central del relieve, presenta dos perforaciones profundas (una en el centro del tocado y la otra en la falda). Una de éstas, de acuerdo con la información de la Mediateca del INAH (2018), se originó en el periodo novohispano<sup>39</sup>, aunque no se menciona cuál y, en lo que respecta a la segunda, se desconoce la fecha y finalidad de su factura.

### **3.3.2. Caras laterales**

En las caras laterales izquierda y derecha, tomando como eje la imagen del personaje central de la cara superior, se plasmó en una franja horizontal una serie de cuatro cráneos o calaveras con el contorno ondulado y de perfil casi del mismo tamaño: muestran un solo ojo con pupila, ceja, hueso nasal, en algunos casos maxilar, encías, ocho dientes y lengua.

Los cráneos se representaron con 11 pares de vírgulas, cinco en el interior y seis en el exterior, las cuales surgen de un leve abultamiento, como de un pequeño medio círculo que no está tallado; portan en la parte superior penachos de cinco plumas pequeñas cada uno sujetadas por dos franjas horizontales, de los que sobresalen tres círculos concéntricos –pero debido al daño de la pieza no están bien definidos–, sujetados con bastones de medidas menores, divididos verticalmente a la mitad. La cara lateral izquierda muestra los cráneos dirigidos hacia la derecha y, partiendo del relieve central de la pieza, las series de ambas caras se ven en forma descendente. Además, en la arista inferior izquierda tiene el número de inventario con pintura blanca (figura 22).

---

<sup>39</sup> No se indican más detalles y no se han encontrado más datos al respecto.



Figura 22. Cara lateral izquierda (fotografía de la autora).

La cara lateral derecha presenta las calaveras orientadas hacia la dirección opuesta y, a diferencia de la otra cara, no se logran percibir los tres círculos concéntricos superiores, así como una parte del penacho de la primera calavera y arriba de las encías se marcan unas pequeñas líneas verticales. Al mismo tiempo, el penacho del último cráneo de la serie no está representado en su totalidad, quizá por el desgaste de los bordes de la pieza –al parecer, se trata de cortes originados por el choque con otra superficie– (figura 23). Es preciso mencionar que algunas de las vírgulas están definidas en bajorrelieve y en otras sólo se delineó la figura sobre la roca. Asimismo, es una de las caras que presenta mayor variedad de colores (blanco, ocre y negro –quemadura–) y desgastes o cortes.



Figura 23. Cara lateral derecha (fotografía de la autora).

En la cara posterior –detrás de la cara superior–, la secuencia es de tres cráneos, en relación con las dimensiones de la pieza (menores en su alto), uno con orientación hacia la izquierda, el cual está deteriorado en casi la mitad del rostro (a un lado de las vírgulas se aprecia la tonalidad rojiza de la pieza), además, presenta una grieta en las vírgulas exteriores, los otros dos, están dirigidos hacia el lado contrario (el que está en la orilla sólo tiene tres dientes). En el cráneo que secunda al primero,



es posible apreciar con una mayor definición el maxilar. Sin embargo, los penachos tienen un mayor grado de deterioro y, al igual que en la cara descrita líneas antes, no se alcanzan a percibir los círculos concéntricos superiores (figura 24).



Figura 24. Cara posterior (fotografía de la autora).

Finalmente, en la cara frontal –adelante del relieve central, dando la impresión de descenso de la figura representada–, se visualizan sólo dos cráneos con la mirada encontrada; el primero, orientada a la derecha, con la pupila no tan visible y, el segundo, a la izquierda, cuyos círculos superiores no se aprecian con facilidad y las vírgulas no están en bajorrelieve; al centro de la cara está el glifo calendárico 12-Pedernal (figura 25). El glifo se encuentra dentro de un recuadro o marco no totalmente recto y con algunos desperfectos en la roca; los numerales aparecen como círculos concéntricos repartidos seis de cada lado y los superiores están incompletos. El pedernal tiene doble contorno, un mascarón similar al de las coyunturas de la figura antropomorfa de la cara central con un ojo con pupila, ceja, hueso nasal y tres colmillos alargados. Cabe señalar que este último está de perfil como las calaveras y con la vista hacia la izquierda, encontrándose con la calavera derecha.



Figura 25. Cara frontal (fotografía de la autora).

De esta manera, al Altar de Itzapálotl lo integran en total 13 cráneos, distribuidos como se mencionó anteriormente y dan la impresión de rodear al personaje principal o delimitarlo. Siete calaveras dispuestas hacia la derecha y seis al igual que el pedernal a la izquierda, por lo que ambas direcciones de este circuito se encuentran en la mirada de aquel. Para una mejor comprensión de la disposición de estos motivos se realizó el siguiente esquema (figura 26).

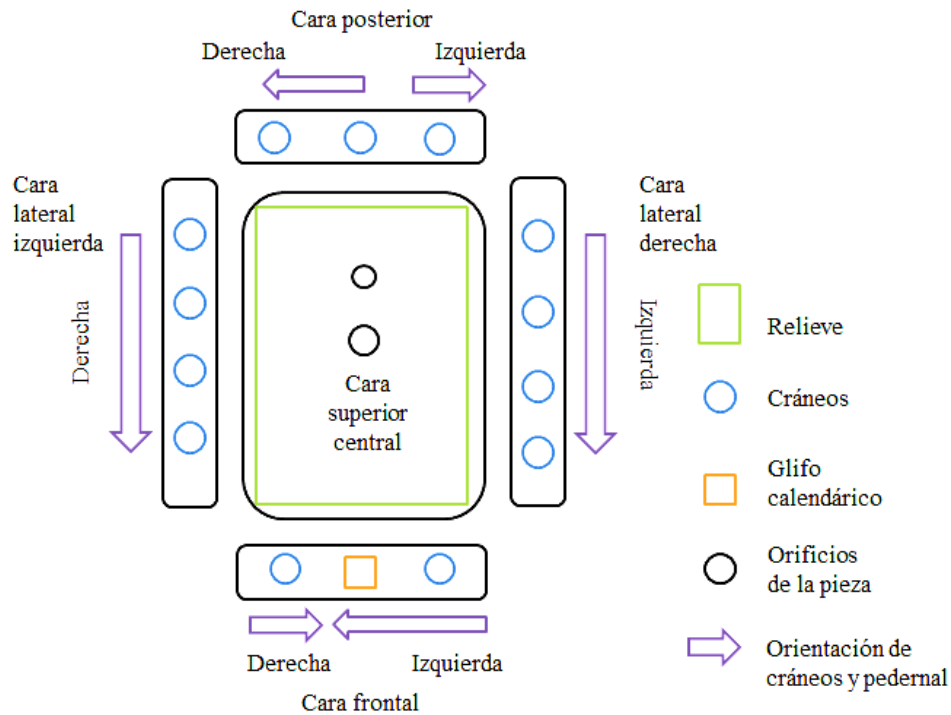


Figura 26. Esquema del Altar de Itzapálotl (elaborado por la autora).

En relación a las principales características de la escultura mexicana, el altar se ajusta al material (basalto), técnica (piedra contra piedra), talla, tipo (bajorrelieve), colores (blanco y ocre) y temática (religiosa) del periodo de máximo esplendor de las manifestaciones culturales.

### 3.4. Análisis iconográfico

A continuación se expone la identificación de los iconos presentes en el Altar de Itzapálotl a partir de las imágenes de la diosa, fuentes y estudios modernos considerando tanto la cara superior como las caras laterales y se exponen los campos de relación simbólica de tales iconos que en conjunto forman parte esencial para entender el significado de esta escultura.

### 3.4.1. Identificación de iconos según representaciones artísticas similares al Altar de Itzapálotl

#### 3.4.1.1. Cara superior

Ahora bien, como parte del análisis de nuestra investigación y con base en el corpus de representaciones de deidades, estudios sobre iconografía mesoamericana, así como lo expuesto anteriormente, podemos afirmar que la figura del relieve central del Altar de Itzapálotl corresponde a la diosa Itzapálotl<sup>40</sup>, afirmación justificada con los elementos que prosiguen en esta exposición. Coincidimos con Seler (1990) en que algunos de los iconos presentes en el relieve central comparten similitudes con la imagen de la lámina 15 del *Códice Borbónico* (aunque ésta sea del periodo colonial y, en el caso del altar, la diosa no disponga de un traje de águila).

Aparte, basándonos en estudios sobre la deidad y su comparación con otras representaciones de dioses, tiene el rostro descarnado, con el cabello lacio y suelto a la altura de los hombros o quizá hasta la espalda; pues no se puede apreciar del todo por la disposición del mismo, aunado a las formas similares en su atavío.

Si bien esta representación tiene alas de mariposa representadas con bordes ondulados o lobulados que cubren sus hombros y espalda (misma que al parecer está descubierta) con cuchillos de obsidiana incrustados, personalizados con doble contorno, maxilar y tres dientes, denotando su carácter filoso y punzocortante. No presenta el disfraz completo de mariposa “*itzapatnahualli*”, pues todo parece indicar que más bien porta un atavío guerrero, debido al aspecto terrestre, bélico y telúrico de la deidad en esta escena.

Si bien la falda termina en pedernales como en el *Códice Borgia*, se trataría de una “*tecpacueitl*” con cintas circulares, motivos ondulados y chalchihuites (aludiendo a su carácter terrestre), pero por los elementos acuáticos que cubren el resto de su cuerpo quizá sea el *chalcatl*<sup>41</sup>, como refirió Seler. Elementos similares, aunque no están presentes directamente en su cuerpo, aparecen en la representación de Itzapálotl en la lámina 63 del *Códice Vaticano B* y están ubicados en la parte

---

<sup>40</sup> Con base en la información sobre el Altar de Itzapálotl, la diosa representada no es Tlaltecuhli, (aunque comparten algunos elementos) debido a que los motivos más frecuentes en su representación escultórica son, además de esta posición y los mencionados por Gutiérrez Solana, cabello rizado, una banda curvada con banderas de papel; torso desnudo; chalchihuites en el abdomen. Falda corta con huesos cruzados y cráneos y una *citlalicue* “falda de estrellas” (esta última común en las imágenes de las diosas terrestres) con el cielo nocturno (serie de círculos), glifos de Venus y plumas de águila con tiras de cuero y caracoles. En casos especiales, los restos de color permiten ver rayas sacrificiales, también tenía mascarones, garras de águila o sandalias (López Luján, 2012: 420-432).

<sup>41</sup> Existen escasas representaciones de este atavío.

trasera (figura 27). Seler (1988: 218) los interpretó como una posible defecación u orina de la deidad.



Figura 27. Elementos acuáticos presentes en la representación de Itzapálotl (*Códice Vaticano B*, 1993: lám. 66).

Encima o delante de la falda, al parecer sujeta con un cordel, tiene una *citlalicue* “divisa dorsal característica de las *tzitzimime*”; es decir, “la pirámide al nivel de la falda compuesta por trenzas de cuero con caracoles al final” y un *cuauhpilolli*, “adorno compuesto por dos plumas largas de águila que cuelgan de dos plumones grandes superpuestos, flanqueados por un par de plumones pequeños” (Matos Moctezuma, 2012: 189).

Al tratarse de un ser híbrido, las manos y pies tienen garras, mismas que podrían ser de felino pues así se le representaba en los códices prehispánicos<sup>42</sup>. Asimismo, las garras de los miembros funcionan como los colmillos de los mascarones. Por otro lado, se sugiere que la diosa tiene vendas de piel en las piernas; además de las ajorcas con flecos y pulseras convencionales con cuentas circulares (parecidas a las cintas que sobresalen de sus tobillos) y cuadradas con bordes redondeados, así como cascabeles ovoidales de cobre al final de éstas.

En cuanto a los adornos en su cabeza tiene

[...] una gran borla de plumón, *ihuitetelolohltli*, rodeada de una faja de plumas azules y de una especie de halo de plumas finas blancas; además, pendientes, dos tiras, de borlitas de plumón, que quedan limitadas por unas cintas o cordones rojos que rodean

<sup>42</sup> Aunque autores como Seler (1990) y Olivier (2004) sugieren que son de águila.

casi de inmediato las extremidades, rematadas con un fleco de plumas blancas sueltas.

(Mateos Higuera, 1992: 196)

Del mismo modo, porta un *aztaxelli* (“conjunto honorario formado por plumas de garza”, según la traducción del Gran Diccionario Náhuatl); *teoquechol* “dos grandes plumas de águila”, común en imágenes de Mixcóatl y los cazadores en la fiesta del *Quecholli*; *tzoncueltlachtli* “correa roja cuyos extremos caen a los lados; es el cuero para la cabellera, distintivo de los cazadores”; *epcoatli* “collar de conchas, formado por cuatro o más hileras de plaquitas de concha ligeramente trapezoidales” (Mateos Higuera, 1992: 196). En esta ocasión, el collar consiste en dos tiras de piedra, y de él penden conchas o pequeños cascabeles (figura 28).

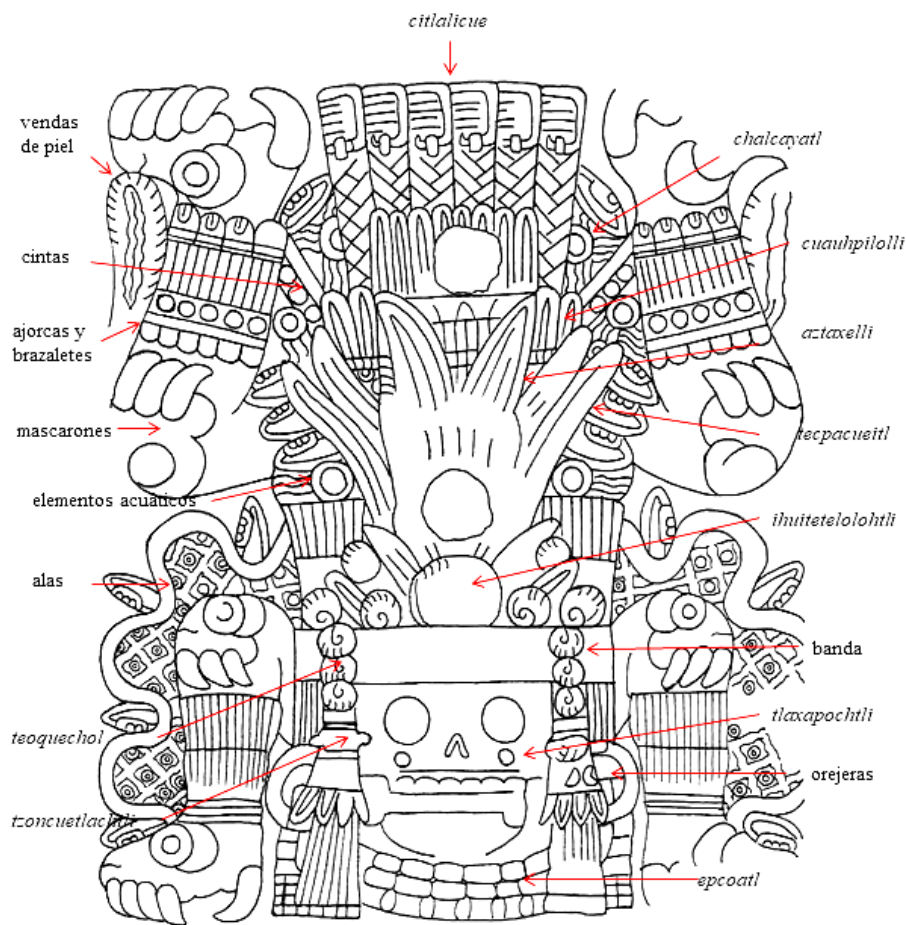


Figura 28. Relieve de la diosa Itzpapálotl con sus elementos (dibujo de la autora).

Para reforzar esta afirmación, como se aprecia en la lámina 66 del *Códice Borgia*, la representación de la deidad comparte muchas similitudes con el relieve del Altar de Itzpapálotl, entre las que destacan: a) las alas de mariposa con las orillas onduladas, pero en este códice no están tan



pronunciadas las ondas y se representaron solamente tres pedernales en los soportes a diferencia del monumento en cuestión que tiene ocho<sup>43</sup>; b) *aztaxelli*; c) *teoquechol*; d) *tzoncuatlachtli* y e) *tecpacueitl*<sup>44</sup> (figura 29).



Figura 29. Atavío de la diosa Itzpapálotl (*Códice Borgia*, 1963: lám. 66).

Si bien en el *Códice Vaticano B* las alas de la diosa Itzpapálotl son onduladas y están decoradas con pedernales (figura 30), también se les ha identificado como una especie de *huipilli* en lugar de alas (Spranz, 2006: 91-92).



Figura 30. Alas de mariposa (*Códice Vaticano B*, 1993: lám. 29).

<sup>43</sup> De forma similar, suelen aparecer las alas del dios murciélago, pero en lugar de cuchillos de pedernal posee dientes o garras (puntas o bastones pequeños).

<sup>44</sup> Tocado similar al que tiene en el *Códice Telleriano Remensis*, así como los cuchillos de obsidiana en su atavío en el *Códice Vaticano B*.

Una imagen final, con la que guarda similitud el contorno lobular de las alas, sería la representación de Chicomóztoc (figura 31), lugar mítico que la *Historia Tolteca-Chichimeca*, pinta y describe como una cueva situada en el cerro de Colhuacan (Colhuacatépec). Esta imagen es similar a las citadas alas, remite al interior de la tierra en la base de un cerro curvo y tiene cactáceas y una biznaga. Según las láminas II y VII tenía siete cámaras que salían de la parte central y fue un lugar para las reuniones de los jefes principales. De este lugar salieron nueve tribus divididas por sus características culturales en dos: los nonoualca-chichimeca y los tolteca-chichimeca, así como otras siete tribus. “Para ciertos grupos étnicos, la combinación o subdivisión en siete tribus o clanes, parece haber sido una tradición sagrada, como lo era para otros la subdivisión o combinación de cuatro” (Kirchhoff, 1989: XXV-XXXV).

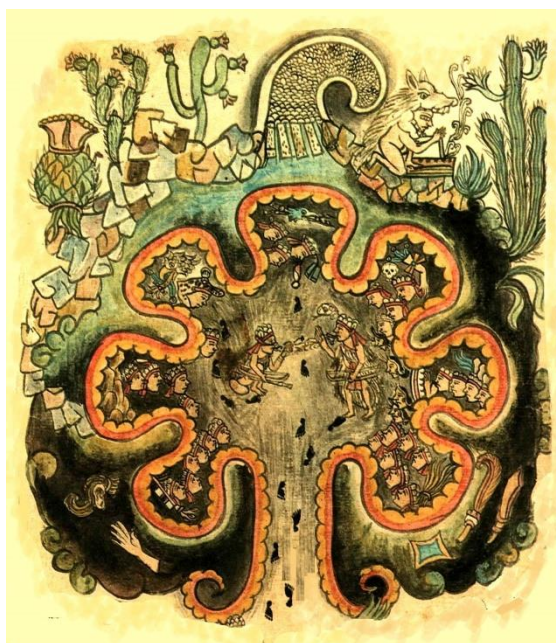


Figura 31. Chicomóztoc (*Historia Tolteca-Chichimeca*, 1989: fo. 16r).

Otros elementos de la iconografía mesoamericana que aparecen con el contorno ondulado como las alas de mariposa, son los pedernales o piel cortada con capa de grasa en amarillo (figura 32); los caracoles cortados (aunque con las puntas triangulares). Lo mismo sucede con el glifo de Venus (ondas pronunciadas) con el fondo reticulado más carece de los círculos concéntricos en el centro como en las representaciones de la tierra. Incluso el contorno de los cráneos de las caras laterales del alar es ondulado. De tal modo que, la representación de este contorno podría aludir más bien al ámbito nocturno o a una textura.



Figura 32. Pedernales con contorno ondulado similares a la forma de las alas de la diosa (*Códice Borgia*, 1963: lám. 32).

### 3.4.1.2. Caras laterales

En cuanto a la serie de cráneos plasmados en estas caras, no se encontró una representación similar; aunque Seler (1990: 145) mencionó la existencia de un monumento de piedra propiedad de Boker y Cía<sup>45</sup> con cráneos similares pero sin los tocados, los cuales, según interpretó, tienen perforaciones<sup>46</sup> en varios lugares donde emergen llamas. Esto se contrapone a la información de la ficha museográfica del INAH, pues en ella se menciona que estas figuras son biznagas con rostro de calavera de las que podría pensarse que los pares de vírgulas que las adornan son espinas (figura 33).



Figura 33. Cráneo de la cara lateral izquierda (dibujo de la autora).

Asimismo, en la Mediateca INAH (2018), se refiere que los cráneos tienen tocados de plumones, pero las formas de estos como se ha visto en el atavío de la diosa, no son análogas pues son dos

<sup>45</sup> No se halló información al respecto.

<sup>46</sup> Estas perforaciones se representaron en el dibujo mediante secuencias de puntos.

elementos distintos. No obstante, algunos de los elementos que contribuyen a la identificación de los cráneos con biznagas son, quizás, el contorno ondulado (por la forma de éstas en su estado natural) y los penachos similares a las flores de estas cactáceas, donde los bastones y chalchihuites serían pistilos. Además, estos últimos le confieren un carácter “precioso”<sup>47</sup> (figura 34).

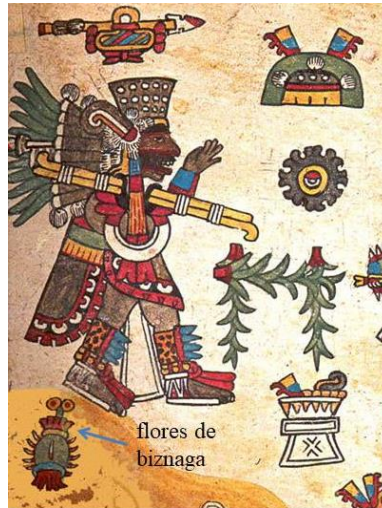


Figura 34. Biznaga (Códice Borbónico, 1988: lám. 6).

Estas flores-penachos de las biznagas del altar, recuerdan a la representación del árbol roto en la lámina de la decimoquinta sección del *Tonalámatl de Aubin* (figura 11) y la lámina 18 del *Códice Telleriano Remensis* (figura 35).



Figura 35. Árbol roto con flores (Códice Telleriano-Remensis, 1995: lám. 18).

<sup>47</sup> Sin embargo, se trata de representaciones posteriores.



Cabe mencionar que su aspecto físico no es totalmente semejante a estas plantas en la escultura, las cuales tienen una especie de divisiones y sus espinas se representaron en forma de asterisco con cinco puntas y un círculo en el centro. Esto se podría explicar puesto que tanto los materiales como las imágenes plasmadas en ellos son distintos ya que no aluden a una representación naturalista, aunado a que el contenido y fines de la pieza en cuestión expresan otras cualidades míticas (figura 36).<sup>48</sup>



Figura 36. Piedra de la Librería Porrúa que representa una biznaga (López Luján, 2005: 18).

Sin embargo, si se retoma el planteamiento de Seler, los pares de vírgulas se parecen más a la forma de representar llamas como se aprecia en la lámina 66 del *Códice Borgia*, donde se plasmó una vasija con fuego por medio de una mariposa roja con llamas de color naranja (figura 37).



Figura 37. Vasija con fuego (*Códice Borgia*, 1963: lám. 66).

<sup>48</sup> No se ha encontrado una representación de las “espinas” (bajo la forma de vírgulas dobles) en cactáceas igual a las que tiene el Altar de Itzapálotl.

En la cara frontal el glifo 12-*Tecpatl* o *matlactli omome tecpatl* “doce cuchillo de pedernal”, de acuerdo con Seler (1990: 145), corresponde al duodécimo día de la tercera sección del *Tonalámatl* que comienza con *ce mazatl* “uno ciervo” y es la primera de las cinco secciones en las que se suponía que las *cihuateteo* descendían a la tierra (figura 38).

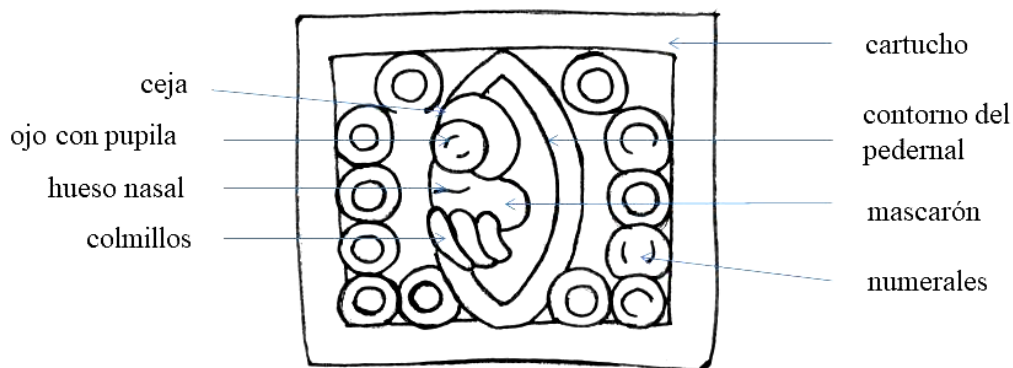


Figura 38. Glifo calendárico 12-Pedernal de la cara frontal (dibujo de la autora).

Por otra parte, 12-*Tecpatl* era el nombre del dios de la tierra o de la muerte (Caso, 1967: 198).

En ocasiones se nombra indistintamente las fechas de días y años (considerando la información disponible sobre éstas). Las fechas eran representadas con recuadros, glifos y numerales y respondían a acciones míticas de los dioses o históricas de los gobernantes; ambos significados se conjugaron en este monumento.

### 3.4.2. Campos de relación simbólica de los iconos según fuentes escritas

El complejo por excelencia de Itzapálotl es el de la fertilidad, aunque como veremos a continuación, los iconos presentes en el altar establecen ciertas relaciones con el creacional y el de la guerra<sup>49</sup>. Por lo que, los campos de relación simbólica quedarían dispuestos de la siguiente forma:

<sup>49</sup> Se debe aclarar al lector que algunos de estos iconos no es posible considerarlos exclusivamente dentro de un sólo campo, porque la riqueza en su simbolismo denota otras características y funciones que se trasladan a otros planos para la complementación metafórica de su significado y las convenciones establecidas en su representación.

Campos de relación simbólica	Iconos del Altar de Itzpapálotl
<b>Ámbito creacional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cráneos y cara descarnada</li> <li>• Postura de sapo</li> </ul>
<b>Fertilidad de la tierra e inframundo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alas de mariposa</li> <li>• Mascarones</li> </ul>
<b>Elemento chichimecas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Tzoncuetlachtli</i></li> <li>• Vendas de piel</li> <li>• Biznagas</li> <li>• Cuchillos de pedernal</li> <li>• Glifo 12-Pedernal</li> <li>• Posibles elementos ígneos</li> </ul>
<b>Guerra y sacrificio</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Ihuetetelohltli</i></li> <li>• <i>Teoquechol o tlauhquecholtli</i></li> <li>• <i>Aztaxelli</i></li> <li>• Ajorcas</li> <li>• Obsidiana</li> </ul>

### 3.4.2.1. Ámbito creacional

*Cráneos y cara descarnada.* Elementos asociados con la muerte y la creación (Mikulska, 2008: 223). Los grupos de cazadores consideraban que “colgar las cabezas [...] debía tal vez garantizar la reproducción de guerreros enemigos” (Graulich, 2010: 410). Los cráneos y huesos además de ser vistos como trofeos, tenían un tratamiento ritual para “[...] propiciar el renacimiento de las víctimas, tanto humanas como animales” (Olivier, 2010: 460).

De esta manera, los huesos eran vistos como semillas y por tanto tenían como fin el renacimiento, pensamiento común de los pueblos cazadores, que entrelazaba la cacería y agricultura; es decir, los *mimixcoa* y difuntos tenían un papel fecundador; es probable que de ahí deriven las concepciones posteriores sobre esta diosa. “El simbolismo de los montes y de las cuevas donde se colocan los cráneos y los huesos es bien conocido, morada del dueño de los animales y matriz donde se regenera la vida” (Olivier, 2010: 460-471).

Comúnmente en las imágenes de los dioses terrestres se recurrió a elementos óseos como el rostro y la mandíbula descarnados como en las representaciones de la diosa Itzpapálotl en los códices *Borbónico*, *Tonalámatl de Aubin*, *Telleriano Remensis* y *Vaticano Ríos* (Mikulska, 2008: 207-209).

Por otra parte, lo descarnado también alude al interior de la tierra, al cielo nocturno y al inframundo (Mikulska, 2008: 241).

### **3.4.2.2. Fertilidad de la tierra e inframundo**

*Postura “de sapo”*. Al parecer es una representación de la faz de la tierra en la naturaleza (superficie horizontal), así como su ubicación en el espacio cósmico; es decir, el límite del mundo terrenal y el inframundo, de donde se deriva la relación inframundo-tierra-agua, factores que propician la renovación de la vida. A su vez se asocia al parto, debido a los atributos de la tierra como productora y paridora, ya que Tlaltecuhltli, diosa de los mantenimientos, era considerada como una madre, pues cumplía la función de nutrir a los hombres (Mikulska, 2008: 153-161). Pero este acto también se asemeja con el inicio de una nueva etapa y la regeneración, uno de los fines de las *tzitzimime* o estrellas.

En este sentido de fertilidad, la postura “de sapo” también se liga con el coito, Tlazoltéotl, las *cihuateteo* y personas libidinosas para quienes se empleaba la expresión metafórica “encrucijada de caminos”. Según las fuentes, en estos lugares se solía enterrar a las mujeres muertas en el primer parto, donde se les rendía culto (Mikulska, 2008: 161-163).

Por otro lado, las representaciones terrestres con postura de sapo están relacionadas con la muerte, lo cual refuerza las características telúricas, amenazantes y devoradoras con las garras, colmillos o cara descarnada y remiten a los principios de vida en el interior de la tierra (Mikulska, 2008: 192-194).

*Alas de mariposa*. En un primer momento, indican el nombre de la diosa, así como su posible identificación con la mariposa nocturna “cuatro espejos” (según Beutelspacher, 1989: 43). Simbólicamente las mariposas representaban el alma de las mujeres muertas en el primer parto, consideradas guerreras por su valentía y a quienes se convertían en acompañantes del Sol antes del amanecer. Asimismo, la mariposa alude al movimiento, al fuego (pues es común en representaciones del agua y fuego y, en este sentido, a la guerra), vejez, muertos y ancestros (Seler, 2004: 209).

Para Miller y Taube (1997: 99), el nombre de Itzapálotl podía tener dos significados “mariposa de obsidiana” o “mariposa con garras”, por lo que estos autores prefirieron el segundo. Señalan que las navajas en su atavío son de pedernal y no de obsidiana<sup>50</sup>. Además, sugieren que este concepto se

---

<sup>50</sup> Ojeda Díaz (1986: 35-39) también menciona que no hay una diferenciación clara entre la representación de estos materiales dentro de las imágenes de Itzapálotl y se inclina más por el aspecto frío, cortante y nocturno de la obsidiana, presente en el nombre de la diosa en un sentido figurado, aunque la representación iconográfica sea con cuchillos de pedernal.



refiere al murciélago pues en varias ocasiones, la diosa aparece con las alas de tal mamífero, mariposa o águila (este último en representaciones tardías). Por lo cual, podría pensarse que los colmillos también podrían ser de murciélago o felino, por su naturaleza nocturna.

Si consideramos que las alas son semejantes a la representación de Chicomóztoc, tendríamos que:

Como refugio de los dioses, los montes han sido depósitos de futuras creaciones, recipientes de gérmenes de pueblos que esperan que su patrono produzca el parto y los conduzca hacia la luz y la historia. Del Chicomóztoc de los antiguos nahuas, la montaña de las siete matrices, saldrían los pueblos en su turno de aparición histórica, y el patrono los conduciría hacia la tierra prometida. Las poblaciones serían, recíprocamente, réplicas de los cerros sagrados, y en ellas se erigirían las pirámides, montículos artificiales en cuyas cúspides habitarían los dioses.

La permanencia de los dioses en los cerros hace de los sitios agrestes lugares sagrados. Los cerros son huecos. Bajo su costra de piedra y tierra están las moradas de dioses y muertos, ámbitos de frescura y de vegetación vedados al hombre [...] Las bestias monteses se refugian en las oquedades y son familiares a los dioses. Cotidianamente los venados van a reposar al interior del monte, y allí los dioses cosen la piel de la bestia herida por el arma del cazador. A su vez, dioses y muertos –que ya son dioses menores– salen a cuidar sus parajes. Son seres cargados de nocturnidad y de muerte. Son los productores del alimento: de la vegetación, de la fauna, de la sustancia pesada que hace pesados a quienes la ingieren. Están llenos de humedad, ya se encuentren en las profundas venas de la tierra, ya en las corrientes superficiales como habitantes de los ríos y los arroyos, ya sobre los cielos como vientos, nubes y rayos liberados de las montañas. (López Austin, 2006: 183)

Las cuevas eran lugares muy importantes para los chichimecas, pues éstas simbolizaban la creación y vida; además este culto según la autora, podría vincularse al del murciélago (Muñoz Espinosa, 2006: 22-23). Los muertos pasan por la cueva o son devorados por la tierra. Incluso, ésta devora “al sol durante su puesta o eclipse” de la misma manera en la que el monstruo terrestre lo hace con las estrellas y planetas muertos; es decir, el inframundo. La cueva era un “pasaje cósmico” y al aludir al inframundo era el lugar de transición para la vida terrena, una especie de matriz, de la cual salieron los primeros grupos humanos o nuevas generaciones (Colhuacan-Tamoanchan). La cueva es, asimismo, la boca de la tierra, un lugar peligroso, temeroso, de muerte (destruye o devora) y de vida (mantenimientos y renovación de la vida) (Mikulska, 2008: 145-150).

*Piel-superficie reticulada.* Del mismo modo, la retícula que simbolizaba el recubrimiento del monstruo terrestre, ha sido comparada con la piel de algunos reptiles como cocodrilos y serpientes, incluso se establece que aludía a las estrellas o cielo nocturno<sup>51</sup> (Mikulska, 2008: 187-189). Este motivo se encontraba en capas de gobernantes, diosas del agua, fertilidad, maíz (Boone, 1999: 190-191). Era común encontrarlo también en cactáceas, montañas, cuevas y, en este caso, en las alas de la diosa Itzpapálotl o del dios murciélago. Además, los chalchihuites en su interior, también simbolizan el centro del mundo (Klein, 2008: 75).

*Elementos acuáticos.* El agua era opuesta al fuego y podía cumplir una función creadora (relacionada con el origen) o devastadora (aniquilación del mundo) (Limón Olvera, 2001: 64); aunado a que era considerada como una vía de comunicación con el inframundo (Mikulska, 2008: 145).

*Mascarones.* López Austin (1985: 265) menciona que aluden a la muerte, tierra y agua; mientras que los ojos discoidales y “bigoterías” con dientes agudos a los *tlaloque*, cuchillos de pedernal y a la diosa terrestre. Pues según el mito, Tlaltecuhltli tenía ojos y dientes en todo el cuerpo y lloraba porque quería corazones y sangre humanos para dar frutos. “El ciclo de la vida y la muerte se da sobre su superficie, de la que brotan los frutos, pero por la que traga a los hombres” (López Austin, 1979: 143). Sin embargo, añade que:

Los mascarones en las coyunturas significan tanto la posesión que los seres de la muerte hacen de un cuerpo humano o divino, como la potencia de agresión múltiple de este ser, convertido a su vez en monstruo de la muerte. La ocupación de las coyunturas obedece a la concepción de éstas como sitios en los que se concentran entidades anímicas, precisamente las que originan la facultad que tiene el organismo de moverse. Como puntos de localización de sustancia vital, son los sitios que atacan los seres fríos de la lluvia, de la tierra y de la muerte que originan las enfermedades frías, entre ellas el reumatismo. El cadáver tiene invadidas sus coyunturas, y se convierte así, como todos los cuerpos bajo posesión, en un vaso dentro del que obra el poseedor. (López Austin, 1985: 263).

Las fuentes describen la ceremonia fúnebre de un emperador: “un hombre que se hacía pasar por ‘señor de la defensa’ llevaba ‘máscaras’ en los hombros, las rodillas, los codos y el estómago” (Klein, 2008: 79).

---

<sup>51</sup> El inframundo se compara con el cielo nocturno, en el Mictlan había estrellas y estaba tanto arriba como abajo, por lo que los seres esqueléticos que en él habitan se identificaban con estos astros (Mikulska, 2008: 245).

### 3.4.2.3. Elementos chichimecas

*Tzoncueltlachtli*. En cuanto al atavío de la diosa, la banda en la cabeza era portada por nobles y guerreros valientes, quienes llevaban una correa roja de cuero de venado y solía tener plumas de águila o quetzal. Era una prenda distintiva de Mixcóatl y los *mimixcoa*, así como un elemento asociado al mundo chichimeca, a los cazadores, al ámbito solar y los ritos de entronización (Olivier, 2015: 504-506).

*Vendas de piel*. Prendas que porta en las piernas. Remiten a los cazadores, al origen chichimeca y a la relación de Itzpapálotl con la fauna (Olivier, 2004: 97). Durante las cacerías organizadas por los mexicas, el *tlatoani* las llevaba por ser el señor de los animales e *ixiptla* de Mixcóatl. También la portaba Tlaltecuhltli (Olivier, 2015: 448).

*Biznagas*. Si consideramos a los cráneos como biznagas, tenemos que esta planta es uno de los elementos míticos distintivos de Itzpapálotl y el símbolo sexual femenino en el que se escondió Mixcóatl, vinculado al flechamiento que ocasionó la muerte de la diosa (Milulska, 2008: 167). Esta cactácea aludía al lugar de origen del norte-chichimeca, pero también al inframundo, lugar donde crecían estas plantas (Olivier, 2015: 485).

Al parecer la biznaga cayó del cielo como la *titzimitl*-mujer-venado. Esta planta era concebida como una piedra de sacrificio (Olivier, 2015: 486-489). Por otro lado, el

[...] nopal y biznagas sirven de soporte a cabezas decapitadas un poco a la manera de *tzompantli* [...] los que perecían sobre las biznagas formaban parte de los sacrificados elegidos para alcanzar la morada del Sol, lo que comprueba que sí se realizaban sacrificios humanos sobre biznagas. (Olivier, 2015: 491-492)

*Cuchillos de pedernal*. El pedernal tenía un carácter sacrificial; los cuchillos o navajas elaborados con este material se empleaban en la extracción del corazón de las víctimas. A su vez, poseía un carácter ígneo (por ser una herramienta con la que se producía fuego), así como celestial y de la generación (Olivier, 2004b: 199). Míticamente, los cuchillos de pedernal en las alas de Itzpapálotl se explican puesto que de los restos de su cuerpo brotaron pedernales de colores y su bulto sagrado fue uno de estos.

*Glifo 12-Pedernal*. Se trata de una fecha recurrente en la peregrinación, establecimiento, nacimiento, entronización o muerte de gobernantes y enfrentamientos de los chichimecas de Cuauhtitlán, aunque no se dice específicamente qué pasó. Como se refiere en los *Anales de Cuauhtitlán*:

(Párr. 55) 12 *tecpatl*- 13 *calli*. 1 *tochtli*- 2 *acatl*- 3 *tecpatl*- 4 *calli*- 5 *tochtli*- 6 *acatl*- 7 *tecpatl*- 8 *calli*- 9 *tochtli*- 10 *acatl*- 12 *calli*. En este año murió el rey de Cuauhtitlan, de

nombre Nequamexochitzin, que reinó XV años. También entonces murió Nauhyotzin, rey de Tollan; luego le substituyó y se entronizó Matlaccoatzin. 13 *tochtli*. En este año se entronizó Mecellotzin, rey de Cuauhtitlan. Fué hecha su casa real en el lugar nombrado Tianquizçolco (mercado viejo) de Cuauhtlaapan (acequia del bosque). (*Anales de Cuauhtitlán*, 1975: 12)

Sin embargo, durante 12-*Tecpatl* a 13-*Calli*, en la misma fuente se menciona lo siguiente:

(Párr. 128) 12 *tecpatl*- 13 *calli*. En este año murió el que era rey de Cuauhtitlan, llamado Huactzin; luego vino a asentarse su teniente. Hacía poco que estos colhuas quisieron tener su

rey, eligiendo al hijo del rey Huactzin; porque sabían que era nieto del rey que fué de Colhuacan y que se llamó Coxcochteuctli. Le edificaron su casa pajiza donde estaba la casa del “diablo” Mixcoatl, primero solamente en su barrio, porque el rey Iztactótotl era el guarda (sacerdote) de Mixcóhuatl. Además, estos colhuas con grandes honores custodiaron y reverenciaron al rey Iztactótotl y le hicieron muchos dones. También vinieron a inventar todo: diferentes atavíos, loza, esteras, ollas, escudillas y tantas otras cosas. Ellos dieron forma al pueblo de Cuauhtitlan y lo asentaron en la tierra, porque no más andaban cambiando de lugar los chichimecas. Ellos introdujeron la idolatría y añadieron muchos de sus dioses; y cuando ya fueron bien queridos de los chichimecas, empezaron a labrar la tierra. Poco a poco, también, empezaron a amojonar las tierras y a ordenar las de sus barrios. Después que toda la gente idolatró, cuando reinaba Itzcoatzin en Tenochtitlan, y aún había muchos chichimecas, fueron los colhuas a quejarse a México, de los que no querían idolatrar ni hacer lo que se nombra *neacaçahualiztli* (ayuno de carne), cuando todos ayunaban. Con tal motivo vinieron presos y fueron encarcelados en México estos chichimecas: el nombrado Xiuhcac, que era natural de Toltépec, que hoy se llama Xiuhcacco; luego los nietos de Pitzállotl, que estaban en Tlazcolpan y Hueytoctitlan; luego éstos, Cócotl, natural de Cocotitlan, y Pipilo, que era también de allá, hacia Tzictla; y otros. Fueron éstos a morir en México; y luego los despojaron de sus tierras, que hoy se llaman Acxotecatlalli y Mexicatlalli, de la misma manera que algún otro de sus compañeros. Igualmente fué muerto Maxtlaton, natural de Xallan cuya tierra se llama hoy también Acxotlanlli y Mexicatlalli. Así es que todo Coltépec y Cuauhtépec y alguna otra parte fueron tierra mexicana (*mexicatlalli*). En este tiempo había chichimecas. Después de esa matanza, sin advertir se acabaron: salieron y se fueron a establecer en Motoçahuican y en Tlachco. (*Anales de Cuauhtitlán*, 1975: 31)

Lo curioso sobre este pasaje, radica en que, en la misma fuente al año siguiente, en 13-*Calli* y 1-*Tochtli*, Acamapichtli, se convierte en el *tlatoani* de los tenochcas y, precisamente a este personaje, se le atribuye la introducción del culto a Itzpapálotl entre los mexicas.

En la *Historia Tolteca-Chichimeca* en la sección “Partida de los tolteca-chichimecas a Tlachial Tepec-Cholollan” se mencionó que un grupo de tolteca-chichimecas partió de Tollan a Ueycan tamállac y Toxpállatl yyonocan donde se quedaron 11 años, uno de ellos 12 *Tecpatl* (Kirchhoff, 1989: 77).

En esta fuente también se aludió a la fecha, en algunas ocasiones, acompañada de otros años en los que se alude a establecimientos, gobernantes o situaciones a las que se enfrentaron los tolteca-chichimecas en su peregrinación. Específicamente en 12 Pedernal, del párrafo 404 al 409, se agrega que:

(Párr. 404) Años 12 Técpatl. Entonces Totomochtli tomó allá en Tlaxocotenpan nuestra tierra.

Después de haberla tomado Ixcocatzin y Ayoquantzin, le rogaron y dijeron:

(Párr. 405) “Escucha mi príncipe, no importa que la propiedad y riqueza sean de tu hermano menor, el Tezcacóuacatl Quayhtzin. En Tlaxocopan Zoltépec, de ahí sale la comida, así pues lograd hacer un arreglo entre vosotros.” Contestó “Bueno, que lo vea el señor.”

(Párr. 406) Luego por esto envió al Oyóual, su padre que era Tizapanécatl y le dijo: “Visita al soberano y dile que mañana visitaremos los terrenos en Zoltépec-Tlaxocopan.”

(Párr. 407) Luego aquel se dirigió al señor Tezcacóuacatl, diciéndole: “Tu hermano mayor, el soberano Totomotzin te notifica: «Mañana iremos a ver las siembras allá en Zoltépec-Tlaxocopan».”

(Párr. 408) Tezcacóuacatl entonces le contestó: “Bueno, que se verifiquen (los deseos) de mi hermano mayor. Mañana lo veremos.”

(Párr. 409) Y luego al día siguiente partieron hacia Zoltépec et cétera (sic!). Allá se llegó a un acuerdo y aquí está señalado cómo se puso en la relación de los años.

(Kirchhoff, 1989: 122)

*Posibles elementos ígneos.* Por otra parte, en cuanto a los elementos ígneos (llamas en los cráneos), encontramos que fueron parte esencial en el pensamiento religioso de los grupos cazadores – Mixcóatl creó el fuego–, a la vez que estaban asociados con el Sol, la superioridad cultural, agricultura, ritos mortuorios, capacidad de transformación, fungir como mediador entre hombres y

dioses, aunado a la celebración del Fuego Nuevo –y fecha en la que descendían las *tzitzimime*– (Limón Olvera, 2001: 49-66).

#### **3.4.2.4. Guerra y sacrificio**

*Ihuitetelohltli*. Las borlas de plumón en el tocado de Itzapálotl simbolizan a las víctimas o cautivos del sacrificio (Mateos Higuera, 1992: 195). Solían utilizarse cuando se celebraba a los guerreros muertos y formaban parte del atavío de diosas guerreras (muertas en el parto y acompañantes del Sol). El sacrificio humano era un acto destinado tanto a la tierra como al Sol, por tanto, los plumones simbolizaban la luz solar, tierra, noche, estrellas y nubes –específicamente, la lluvia– (Olivier, 2015: 493-495).

*Teoquechol* o *tlauhquecholtli*. Este tocado de plumas estaba asociado a un ave cazadora; era una prenda del atuendo de los guerreros (y también simbolizaba las almas de los guerreros muertos en batalla), nobles o reyes (Olivier, 2015: 368-370).

*Aztatelli*. Tocado cuyo simbolismo se vincula a la guerra, sacrificio y muerte (Vauzelle, 2017: 89-90).

*Ajorcas*. Se usaban como protectores en el combate (Ojeda Díaz, 1986: 74).

*Obsidiana*. Material inmerso en el nombre de Itzapálotl, relacionado al interior de la tierra, autosacrificio, culto, mundo nocturno y subterráneo, decapitación y desmembramiento de las víctimas sacrificiales. La obsidiana era un “símbolo del sacrificio y del don de la vida”<sup>52</sup> (Olivier, 2004b: 200-215).

En resumen, estos elementos iconográficos vistos de manera aislada, forman parte de la tradición de la Mixteca-Puebla, cuyo simbolismo se halla inmerso dentro del pensamiento político, religioso y social mexicana. Con ello, se refuerza la relación de Itzapálotl con otras divinidades remitiendo a sus principales ámbitos y características; de modo que, se establezcan ciertas relaciones que permitan dar sentido al significado de la pieza en su conjunto.

---

<sup>52</sup> Mientras el pedernal se empleaba en la estación seca para fecundar a la tierra, la obsidiana proporcionaba la frescura necesaria para el periodo caliente (Olivier, 2004b: 215). Tanto los cuchillos de pedernal como de obsidiana indican el carácter amenazante y destructor de la tierra, pues ésta destruye toda forma de vida después de la muerte, los seres vuelven a su interior, pero para que estos últimos logren su sustento, aquella precisa ser alimentada con sacrificios humanos (Mikulska, 2008, 175-179).

### **3.5. Interpretación iconológica del monumento**

Ahora bien, a partir del análisis del simbolismo de los iconos del Altar de Itzpapálotl se pretende dar una lectura a la pieza en su totalidad, explicando su significado mítico o político y posible función para la sociedad mexicana.

#### **3.5.1. Significado del Altar de Itzpapálotl**

En general, las descripciones e información sobre el Altar de Itzpapálotl resultan adecuadas y son un buen punto de partida para ampliar el conocimiento del simbolismo de éste como unidad.

El momento mítico que se representó en la pieza es el que se narra en la *Leyenda de los Soles* donde bajaron dos venados de dos cabezas que los *mixcohua* Xiuhnel y Mimich persiguieron para cazarlos, pero esos animales se transformaron en mujeres. Xiuhnel se acostó con una de ellas, la mordió y la agujeró. Mimich persiguió a la otra mujer, quien cayó en un espino, la flechó y regresó la que fue comida por su hermano mayor. Después Itzpapálotl guió a Mimich, la quemaron y estalló en pedernales de colores: azul celeste, blanco (con el que la adoraron y sirvió como amuleto en batallas), amarillo, rojo y negro.

En este mito es evidente la transición de Itzpapálotl en ámbitos como el nocturno, al que pertenece y regresa cuando muere; terrestre, al presentarse e interactuar con los hombres bajo la forma de guía, mujer-venado y *tzitzimil*, y celeste, considerando la transformación de la obsidiana (material frío característico de esta deidad y relacionado con el interior de la tierra) en pedernal, debido a la posesión del cuerpo o flechamiento por Mixcóatl, pues al concentrar entidades anímicas mediante los mascarones, estos permitieron la intromisión de otra fuerza nocturna, pero masculina.

En este altar la imagen de Itzpapálotl más que compartir elementos iconográficos con las *tzitzimime* es muy similar a Tlaltecuhltli y en relación al momento mítico representado, se resaltan dos características de esta última: la tierra fecundada que da vida y su capacidad como devoradora de cadáveres que, a su vez, pare a los muertos para que cumplan su destino (Matos Moctezuma, 1997: 36). De estos planteamientos, deriva concebir a “Mariposa de obsidiana” en esta escultura como una diosa fecundada que tras ser flechada se transformó o dio origen a pedernales, lo que le da una connotación sexual y de fertilidad, aunado a los cráneos-biznaga. Sus restos volvieron a la tierra al ser devorada y parida por la Tierra, paso que le permitió cumplir su destino como guerrera o astro muerto, renacer y marcar el inicio de una nueva etapa, sujeta a cambios significativos tanto en su apariencia, simbolismo y culto.

Al morir Itzpapálotl en combate, se relaciona con las *cihuateteo*<sup>53</sup>, pues se le consideraba patrona de éstas, tenía como destino ser acompañante del Sol, y con el glifo calendárico<sup>54</sup>. Por otra parte, en su aspecto de venado<sup>55</sup> de dos cabezas fue el amuleto de Mixcóatl en las conquistas desarrolladas por aquel. Al igual que los venados y los *mimixcoa*, Itzpapálotl fue una víctima de sacrificio y las biznagas el altar donde se efectuó este tratamiento ritual chichimeca (Olivier, 2015: 38-39), pero tras ser cremada podría pensarse que los cráneos-biznaga están en llamas. Además, de acuerdo con esta escena mítica se establece una “equivalencia entre cacería y guerra actividades para conseguir presas o cautivos, víctimas sacrificiales” (Olivier, 2010: 457), actos que combinan la tradición tolteca-chichimeca con la mexicana.

Por otra parte, “[...] la guerra era asimilada a un acto sexual [...] y se concebía que los guerreros muertos fecundaban la tierra [...] se reactualizaba la fecundación de la diosa de la tierra – Chimalman o Coatlicue– por Mixcóatl” (Olivier, 2015: 392). Xiuhnel o Mixcóatl serían una especie de cazadores y los temas relacionados con estos son la captura de mujeres, seducción y muerte (Olivier, 2015: 246), acontecimientos míticos pasmados en este monumento.

Para reforzar la idea que Itzpapálotl era una diosa que beneficiaba a los seres humanos, se resalta su aspecto como *tzitzimitl*. Ya que “tenía la capacidad de curar a los enfermos, especialmente los niños, además de otorgar a los funcionarios recién elegidos sus poderes generativos”. Su ámbito de acción aludía, en un primer momento, al periodo formativo y originario donde las *tzitzimime* asumieron roles heroicos pues su objetivo era asegurar la existencia los seres vivos. Sólo en los momentos en los que el movimiento del Sol peligraba, se temió su descenso y que devoraran a la humanidad (Klein, 2000: 63).

El uso de imágenes de deidades muertas indica la finalización de los ciclos cósmicos, permitiendo la renovación del espacio y el tiempo, en complementación con los sacrificios y obtención de sangre humana<sup>56</sup>, que proporcionaban la energía y fuerza necesarias para la revitalización de los dioses y el sostenimiento del universo (Klein, 1973: 83). En este sentido, la cremación de la deidad permitió su renacimiento (Olivier, 2010: 461) y el comienzo de una nueva etapa con la resignificación de su culto y la reactualización del mito a través del altar.

En otra interpretación del Altar de Itzpapálotl, se podría suponer que en realidad este personaje no tenía alas, al tratarse de una *tzitzimitl*, por lo que el motivo ondulado o alas, sería una cueva con los

---

<sup>53</sup> Itzpapálotl podría ser una *mocihuaquetzque*, una especie de sinónimo de *cihuateteo*.

<sup>54</sup> Si consideramos a este último como un día y no un año, de acuerdo con Selser (1990) en esta fecha bajaban estas criaturas a la Tierra.

<sup>55</sup> Animal vinculado con fecundidad y la caza (Olivier, 2015).

<sup>56</sup> Elementos que formaban parte de la ofrenda del culto a la diosa Itzpapálotl.



motivos de la superficie de la tierra, destino de su muerte y transformación para renacer. O como en el caso de Chicomóztoc, aludiría al origen y salida del grupo tolteca-chichimeca que la adoró en un principio. Por ello se concebiría como el alumbramiento de este grupo y la conmemoración de la sujeción mexicana mediante el glifo calendárico 12-Pedernal.

Además, tras la transformación de la diosa en pedernales se habla de la pérdida de poder, fin de una era y de su fusión con otro dios para iniciar una nueva (Olivier, 2004b: 225), debido a que la ausencia de la muerte ocasionaría el fin del tiempo, espacio y la existencia misma (Klein, 1973: 83).

La relación de esta explicación con el glifo calendárico 12-Pedernal radica en que además de aludir al nombre del dios de la tierra o de la muerte, conmemora un acontecimiento histórico. Específicamente, se trata de la asimilación de la ideología mexicana por parte del grupo chichimeca que adoraba a “Mariposa de obsidiana” y su sujeción a este señorío, pues fue una diosa guía que, tras ser integrada al panteón mexicano fue resignificada con caracteres bélicos muy particulares. El fin de su antiguo culto se marca con el comienzo de otra etapa, inaugurada con el gobierno del *tlatoani* Acamapichtli Itzpapálotl, quien al parecer introdujo el culto de esta deidad entre los mexicanos. Sin embargo, se debe considerar también que “el mito histórico es sensible a las transformaciones políticas” (López Austin, 2006: 413).

La relación de Itzpapálotl con el poder y el *tlatoani* podría responder también a que:

[...] el futuro rey mexicano (*tlatoani*) participaba en tres actos rituales durante los cuales moría de manera simbólica: reclusión y descenso al inframundo, donde se identificaba con los bultos sagrados de sus dioses titulares, Huitzilopochtli y Tezcatlipoca; agujeramiento del tabique nasal, que transformaba al soberano en potencial víctima de sacrificio y; por último, sacrificio del primer cautivo del rey, cautivo con quien el soberano se identificaba como imagen de una deidad solar e ígnea. El rey, a través de estos rituales, se convertía simbólicamente en una víctima sacrificial. (Olivier, 2010: 462)

En estas ceremonias de acceso al poder las víctimas de sacrificio podían ser venados (Olivier, 2010: 456). Por eso la escena alude al sacrificio de una diosa-mujer-venado en la posible entronización de Acamapichtli Itzpapálotl u otro gobernante. Además, para Klein (2000: 53) esta diosa vencida sirvió como asesora del *tlatoani*, pues sus poderes peligrosos eran capturados y aprovechados por los vencedores.

Con base en lo anterior, el Altar de Itzpapálotl nos permite observar que esta diosa se integró al panteón mexicano conservando algunas de sus características y funciones originarias (diosa guía, de la

caza y de los mantenimientos), pero resignificada con otros elementos (nocturnos y bélicos). En esta representación se fusionan principalmente elementos de Tlaltecuhltli, Mixcóatl y las *tzitzimime*, manifestando el ámbito de acción transitorio de la diosa.

Su transformación o cambio de personalidad (de nocturna a celeste) fue temporal como parte del ciclo cósmico (Olivier, 2004b: 204-205), lo que permitió su regeneración. Por otro lado, también podría simbolizar un acto desafortunado como el enfrentamiento bélico, derrota y muerte.

En suma, se trata de la transición del grupo tolteca-chichimeca al mexicana, es decir una nueva etapa marcada y legitimada desde el ámbito mítico, bajo la figura de la *tzitzimitl* Itzapálotl y concretada en el plano terrenal, por la entronización de un gobernante y la conmemoración del culto de “Mariposa de obsidiana”. Por tanto, este acontecimiento formó parte esencial en la historia de los mexicanos, remitiendo a sus orígenes, en conjunto con la ideología bélica, así como los sacrificios al Sol y la Tierra, elementos característicos de este señorío.

### **3.5.2. Importancia y posible función del altar**

Para explicar la posible función social del Altar de Itzapálotl se considerarán tres aspectos: algunas características de la escultura mexicana; conceptos arqueológicos y artísticos para determinar qué tipo de escultura es (religiosa, histórica o arquitectónica)<sup>57</sup> y el concepto de *ixiptla*.

El nivel alcanzado en la talla de los motivos del Altar de Itzapálotl, responde a la etapa de mayor complejidad y esplendor escultórico mexicana, pues:

[...] se trata de un relieve plano que no intenta dar la ilusión de profundidad. Se emplea un bajorrelieve cuyos contornos, para que se distingan claramente, se rebajan en un ángulo, y se utiliza la incisión para señalar las divisiones internas y los detalles de las imágenes. La fragmentación de las superficies principales en múltiples áreas secundarias dificulta la percepción de las formas, aunque la pintura que probablemente las cubría reduciría esta dificultad.

Los diseños se componen de líneas curvas y de líneas rectas, por lo que no se cae ni en la rigidez excesiva ni en una fluidez marcada; es un arte equilibrado y disciplinado que refleja la vida austera y de gran dominio interno del pueblo mexicano.

Las figuras talladas no responden a un arte naturalista, sino a un arte conceptual, en el que el dato visual se modifica; el uso de símbolos es además muy frecuente. El tamaño

---

<sup>57</sup> Es preciso mencionar que las definiciones empleadas son retomadas de forma general y no aluden específicamente al contexto mesoamericano, porque la construcción del conocimiento de estos objetos del pasado se ha valido de ciertos préstamos de la teoría del arte europeo.

de las imágenes responde a una categoría jerárquica particular y en la realidad visual [...] A semejanza del de la prosa y de la poesía, el lenguaje empleado en el relieve es reiterativo y metafórico. (Gutiérrez Solana, 1983: 186-187)

Si bien en las representaciones escultóricas se imprimió un mayor realismo y volumen y se uniformaron las convenciones simbólicas empleadas para expresar el mensaje deseado, aquellas comparten semejanzas con las pictóricas, tales como:

[...] la división de las figuras en múltiples áreas secundarias; el uso frecuente de símbolos; el labrado de gran parte de las superficies; por lo que se deja poco espacio libre; la representación muy detallada de los atavíos, y el uso de un esquema estereotipado de la figura humana, compuesta de partes independientes sin unificación visual. (Gutiérrez Solana, 1983: 187)

Ahora bien, para determinar qué tipo de escultura es el Altar de Itz'papálotl, es preciso recordar que los autores que han escrito sobre éste no lo han considerado un “altar” como los investigadores del Museo Nacional de Antropología –quienes a su vez lo clasifican como un elemento arquitectónico (Mediateca del INAH, 2018)–, sino que se han referido a él como un relieve<sup>58</sup>, monolito, monumento, ya que no se mencionan el resto de sus caras (sólo Eduard Seler) o como una caja de piedra. Por ello, definiremos estos términos y otros relacionados para llegar a un tipo escultórico específico con base en la materialidad y contenido iconográfico de la pieza.

Un monolito es una “escultura, monumento o elemento arquitectónico, realizado con una sola piedra” (Ocampo, 1998: 145) o más concretamente, se realiza a partir de un bloque de piedra.

Mientras, un monumento se define como:

Cualquier obra arquitectónica que excede de su función meramente utilitaria para incorporar y desarrollar un concepto artístico. Se suele aplicar a edificios del pasado que son exponente de un estilo. Construcción, casi siempre con esculturas o inscripciones que explican su significado, dedicada a la memoria de un personaje o acontecimiento histórico. (Monreal y Tejada, 1999: 269)

Estos términos se relacionan entre sí y definen a nuestro objeto de estudio en términos generales, pues fue hecho a partir de un bloque de piedra y, en un sentido más funcional, conmemora un acontecimiento mítico e histórico.

Para ser más precisos, es necesario conocer los conceptos para caja de piedra, lápida y altar.

---

<sup>58</sup> La RAE (2014) define a un relieve como “labor o figura que resalta sobre el plano”. Por lo que, en este caso, aludiría a los motivos labrados en la escultura.

Las cajas de piedra o “*tepetlacalli*” fueron empleadas para el culto a divinidades agrícolas y de la fertilidad. Formadas por una caja con tapa; sus caras eran lisas o estaban decoradas tanto en el interior como en el exterior con pinturas o bajorrelieves y sus temáticas fueron “la realeza, la automortificación, la riqueza agrícola, el cielo, los cuatro rumbos del universo, el inframundo y el calendario”. En ellas se guardaban restos humanos, objetos rituales y ofrendas (López Luján y Santos, 2012: 8-16). Si trasladamos estas características a nuestra pieza, notamos que no coinciden, pues este bloque de basalto (material con el que se elaboraban también las cajas de piedra) carece de tapa y profundidad, además de que la cara de la base no tiene ningún relieve.

Una lápida es una “piedra llana en la que está grabada una inscripción, sea conmemorativa, funerario o de otro carácter” (Monreal y Tejada, 1999: 227). Este concepto podría ajustarse con la pieza en cuestión; sin embargo, cuando comparamos las esculturas del México antiguo que han recibido esta denominación, se advierte que las dimensiones no son las mismas, aunado a que las caras laterales no presentan iconos. Por lo que se descarta que la pieza sea una lápida, debido al simbolismo de la pieza en función al mito y de las biznagas vistas como un altar destinado a las víctimas del sacrificio.

Respecto a su denominación actual, un altar es una “construcción, generalmente de pequeño tamaño, rodeada de un espacio sacro que en la Antigüedad se destinaba a escenario para las ofrendas a la divinidad. Su aspecto material varió grandemente; algunas aras llegaron a constituir verdaderas edificaciones” (Fatás y Borrás, 1988: 25). Se trata de un “monumento realizado para ofrecer sacrificios a los dioses, generalmente en forma de mesa. A veces podía tener dimensiones colosales y estar profusamente decorado. Podía estar en el interior del templo o en exterior, frente a su fachada” (Ocampo, 1998: 20). También se puede definir como:

[...] el lugar con forma paralelepípeda donde habitualmente se realiza el sacrificio o libación; a veces no tiene carácter funcional, sino simbólico, como en el caso de las aras votivas. En las aras sacrificiales, además de inmolar a la víctima, ésta se consumía en el fuego. Por eso, solían estar en el exterior de los templos, mientras que las votivas se situaban en distintos emplazamientos e incluso en las casas particulares. Unas y otras podían tener motivos decorativos vinculados al ritual que se celebraban en ellas o inscripciones conmemorativas del sacrificio o del exvoto que estaba en relación con la monumentalidad del altar. (Alcina Franch, 1998: 47)

Cabe agregar que, las esculturas monumentales fueron concebidas como recipientes o altares para los sacrificios humanos. “Las piedras de sacrificio (*téhcatl*) ordinarias, para las inmolaciones por extracción del corazón, eran más chicas. Las encontramos a menudo en los códices o en las ruinas,

y los museos poseen varios ejemplares”. Los *téchcatl* eran trapezoidales, cónicos y en forma de paralelepípedo y se concebían como *ixiptla* de los dioses (Graulich, 2010: 414).

Mikulska (2008: 151) indica que las representaciones de postura de sapo fueron comunes en cajas de piedra y pequeños altares; Gutiérrez Solana (1983: 185) agrega las esculturas de bulto y relieves. Ello aunado a las representaciones escultóricas actuales de la diosa Itzapálotl (lápida y monumento), nos proporcionan algunos indicios más sobre qué tipo de pieza religiosa era el Altar de Itzapálotl en el mundo mexica.

Por lo tanto, con base en estos conceptos<sup>59</sup>, las características de esta escultura y su simbolismo, se trató de un pequeño altar en forma de paralelepípedo, quizá formó parte de la estructura arquitectónica y su contenido temático en conjunto fue político, histórico, bélico y religioso.

Antes bien, como el relieve central del Altar de Itzapálotl es una diosa, es preciso retomar que el término *teotl* aludía, principalmente, a “una serie de fuerzas naturales”. De acuerdo a su sacralidad se resguardaban en templos específicos para su culto. Además, como esta ideología religiosa, radicó en sacrificios de sangre, una parte de estas figuras la contenían (Miller, 1999: 206-207).

Para explicar la función y el significado del Altar de Itzapálotl, se retomará de la cosmovisión mexica el término *ixiptla* entendido como la expresión, representación, personificación y encarnación de lo sagrado (Carreón Blaine, 2014: 276-278). Este concepto derivado del pensamiento religioso náhuatl, tuvo un papel relevante en la creación de obras del México antiguo que hoy consideramos artísticas, en la especialización del artista, la procedencia de los materiales, el proceso de elaboración y la función de las mismas.

En el contexto mexica, *ixiptla* aludía a las imágenes de los dioses hechas en distintos materiales, los sacerdotes ataviados como estos, algunas prácticas en las que había comunicación entre el hombre y la divinidad y las víctimas de sacrificio (Carreón Blaine, 2014: 249-251). La composición de la palabra *ixiptla* determinada por la partícula *xip*, está asociada con la piel, cáscara o cobertura, confiriéndole el significado de “contenedor de sacralidad”. En este sentido, se relaciona con el concepto de “hombre-dios” al ser éste la cobertura, semejanza o el receptor de la posesión de los dioses, incluyendo a las reliquias de éstos. La fuerza divina se adquiría, por tanto, a través de estos elementos, que posteriormente fueron utilizados por las personas que los poseían como un medio para concentrar, a la vez de ejercer, el poder en la sociedad mexica (López Austin, 1989: 120-125).

---

<sup>59</sup> Es común encontrar que estos términos se usan, hasta cierto punto, de forma indistinta (pues no son claras las características que se le atribuye a cada escultura para considerarla en un tipo específico) para denominar esculturas mexicas, quizá se deba, por una parte, a la complejidad de su simbolismo (importante a raíz del estudio de una pieza) y, por otra, a que se trata de conceptos retomados del arte europeo y, por ende, son contextos distintos.

*Ixiptla* era la expresión, reconocimiento y representación de los dioses en contenedores de sacralidad donde depositaban su energía, fuerza y poderes. Es así como “la forma física, vestimenta y elementos, aditamento y equipo que comprenden y forman el *ixiptla* y los rituales de su fabricación, el darles forma, llevaban a su consolidación”. De manera que, la relación entre el material, su contexto y la deidad representada hace posible la concentración y encarnación del poder sagrado (Carreón Blaine, 2014: 258-259).

En cuanto a la aplicación de este término en la escultura, el mito remite al primer amanecer donde la proyección de los rayos del sol en la Tierra petrificó a algunos dioses. Tras ser descubiertos en esa apariencia por el hombre, fueron venerados por éste, quien además retiraba esa capa para devolverles su aspecto. En el caso de los artistas, se encargaban de la creación de objetos semejantes a los dioses. Así, las esculturas eran consideradas por los mexicas como depósitos numinosos, por lo que animaban a estas piezas mediante la introducción de piedras semipreciosas en una cavidad a la altura del pecho a manera de corazón. Se pensaba que los escultores recibían la inspiración y destreza en esta actividad de la revelación y posesión divinas. En relación con la carga divina de estas obras, el proceso de obtención de los materiales era de carácter ritual y en algunas ocasiones el producto obtenido no era visto a los ojos por las personas, quienes mantenían respeto y temor hacia los dioses (López Luján y Fauvet-Berthelot, 2012: 75-80).

La escultura teomórfica representó el concepto, “el poder incontrolable y terrorífico, la superhumanidad absoluta; un alejamiento radical entre su naturaleza divina y la humana” (Flores Guerrero, 1962: 109).

Al tallarlos en piedra el artista no es sino un instrumento de la sociedad que necesitaba de una imagen visible de los poderes inmanentes. Anónimo, pero consciente de su gran responsabilidad, el escultor empleaba su maestría en una misión que iba más allá del mérito personal. Alejado de todo y de todos, en una especie de trance continuo acentuado por el autosacrificio y el ayuno, manejaba el cincel de piedra, los mazos de madera, el estilete de cobre, las arenas pulidoras [...] (Flores Guerrero, 1962: 109-110)

Si se relaciona lo anterior con el mito encontramos que Klein (2000: 52) basándose en las fuentes, refiere que según los mitos de la creación, algunos de los primeros seres humanos que poblaron la tierra emergieron o se convirtieron en piedra. En una versión Citlalinicue dio a luz a una piedra o un cuchillo de piedra, que sus hijos arrojaron a la tierra. Tras romperse, se convirtió en 1600 deidades que fueron enviadas al inframundo para reunir los huesos para formación de la nueva población humana. Paralelamente, el hijo de Cihuacóatl era un cuchillo de piedra que la diosa llevaba en su

espalda. El cual podría asemejarse al bulto sagrado de Mixcóatl, el pedernal blanco que formaba parte de los restos de Itzapálotl.

En este sentido y como otra forma de explicar el enfrentamiento entre Itzapálotl y Mixcóatl<sup>60</sup>; es decir, la escena del altar, algunos autores consideran a Itzapálotl como la diosa patrona de los canteros. Asimismo, avanzado el siglo XX investigaciones demostraron que algunos nahuas creían que las piedras contenían antiguas fuerzas peligrosas y tenían la capacidad de cobrar vida durante períodos de oscuridad para atacar a las personas. De modo que, las estrellas protegían a las personas de estos seres, lanzándoles flechas en forma de meteoros; incluso las piedras con agujeros fueron asesinadas por aquellas. Probablemente, algunas de estas estrellas usaban o estaban hechas de piedra. Por tanto, las piedras en el suelo, pudieron considerarse como *tzitzimime*; algunas quizá vigilaban a otras, pues no todas eran hostiles con los humanos (Klein, 2000: 53).

Con base en lo anterior, el Altar de Itzapálotl fue un instrumento receptor de sacralidad desde el momento de su elaboración, la cual implicó desde la selección del material y técnicas adecuadas, así como el empleo de la tradición pictórica y simbólica a plasmar. El artista tenía a la diosa en su corazón, quien lo guió para darle forma a la roca, plasmando la imagen y los valores de una divinidad poderosa, valiente, temida por su aspecto y pertenecer al ámbito nocturno considerada, a su vez, como una diosa madre, guía y guerrera. Todo el simbolismo inmerso en la diosa denota su influencia en el plano cósmico y terrenal, pues en el primero, alude al ámbito creacional y, en el segundo, fue una diosa de los mantenimientos, fuertemente relacionada con la guerra, pues se trata del *ixiptla* de una víctima de sacrificio, cuya transformación conserva la fuerza, sacralidad y poder de Itzapálotl, pero resignificándola en un nuevo espacio y tiempo que tuvo por objeto cumplir con el ciclo vida-muerte.

En consecuencia, en el ámbito terrenal, esta deidad cumplió un papel importante dentro de la vida del pueblo mexicana, pues estableció contacto con estos y además tenía la capacidad de dañar, pero también de beneficiar. Así, este altar se convirtió en el receptor de la posesión de Itzapálotl por Mixcóatl, conmemorando una de sus batallas contra los *mimixcoa* e indirectamente, podría tratarse de una alusión a sus reliquias por su transformación mítica en pedernal. Es por ello, que su imagen quedó plasmada en un altar con un trabajo escultórico excepcional, cuya temática relacionó el tiempo mítico con el contemporáneo. Su finalidad se divide en dos partes: su adoración y la evocación del culto de una diosa que remitía al pasado chichimeca y su papel renovador; es decir, rememora el inicio de una nueva etapa para los grupos que la adoraban y la sociedad mexicana,

---

<sup>60</sup> El enfrentamiento mítico alude a Itzapálotl y a Iztac Mixcóatl, sin embargo, al morir la diosa, Mixcóatl recoge el pedernal que sería el bulto sagrado para su adoración.

mediante la recreación del mito y la legitimación del poder mexica, lo cual sugiere que, posiblemente, en un templo especial para su culto o bien, si procedía de otro señorío estaría en un recinto dedicado a resguardar las esculturas de los dioses principales de los pueblos vencidos en las campañas militares.



## Conclusiones

El propósito de este trabajo de investigación fue resolver cuál fue el significado visual y la función social del Altar de Itzapálotl en el contexto mexica. Para darle respuesta a este planteamiento, es importante subrayar los aspectos y aportaciones más relevantes de cada uno de los capítulos abordados y, de esta forma, exponer su contribución en la explicación de este estudio.

En lo que respecta al “Capítulo 1. La escultura mexica” se destaca el impacto del dominio territorial alcanzado por el señorío mexica, así como el desarrollo económico del mismo hacia manifestaciones culturales como la escultura. Mismo que experimentó una transformación tecnológica en el uso y aprovechamiento neolítico, imprimiéndole un carácter propio que alcanzó su máxima expresión y desarrollo en el posclásico tardío.

Simultáneamente, la complejidad de la ideología política (basada principalmente en la guerra) y religiosa (politeísmo) permeó en el mensaje expuesto en los objetos escultóricos; pues estos fueron vistos a manera de receptores de sacralidad y un medio eficaz para comunicar ideas que explicaban tanto el mundo mítico como el terrenal a través de ciertas convenciones asimilables por la población y útiles para su culto, legitimación del poder y continuación de la existencia de los seres vivos.

Asimismo, la información disponible en las fuentes coloniales y estudios sobre la escultura aplicados a nuestro objeto de estudio, permiten establecer que:

- a) Mediante la selección de un bloque de basalto, se trazó un dibujo cuya iconografía corresponde con las principales convenciones de la representación de los dioses de ese momento. La escultura pertenece a la etapa de mayor esplendor del señorío mexica (según la propuesta de Umberger) debido a los trazos y dimensiones de la pieza. Si bien en el trabajo que implicó su factura debieron participar varios individuos (al menos en la extracción de la roca, cantero, su traslado y, quizá, en la talla de una preforma), posiblemente la talla fue realizado por un solo escultor.
- b) La técnica empleada fue piedra sobre piedra (con la utilización de hachas de piedra, arenas pulidoras, entre otras herramientas) y es probable que el traslado de la pieza lo realizó una persona. Sin embargo, debido a que no es el objetivo central de este estudio y a la escasez de herramientas ahondar en ello, se abordaron de forma somera los pigmentos, así como los desgastes (fragmentación, choques con otras superficies o naturaleza de la roca) y daños que representa este monumento (perforaciones del relieve central). Lo cual tiene que ver con su manufactura original y el uso posterior que experimentó el altar hasta la actualidad.

Con relación al “Capítulo 2. Itzpapálotl: deidad del panteón mexicana”, el recuento de los principales estudiosos de los dioses mesoamericanos tuvo el fin de aportar algunos elementos sobre la clasificación, características y funciones de las deidades en un plano general, para complementar los datos disponibles sobre Itzpapálotl, así como su importancia como rectora de la vida de los seres humanos. En cuanto a su representación iconográfica en los soportes escultórico y pictórico, se puede observar la permanencia de los motivos del México antiguo en los códices coloniales, enfatizando principalmente en la rica complejidad de iconos y simbolismo de las deidades terrestres. Aunado a la similitud de los ejemplares escultóricos, cuya representación tuvo la forma de una mariposa o *tzitzimitil* con cuchillos de obsidiana en las alas.

Los vínculos existentes entre ésta y otras deidades del panteón mesoamericano (principalmente femeninas) se desprenden de su naturaleza divina, su transición en los distintos niveles y su relación con los seres humanos, pues se partió de la concepción general sobre estos para ir a lo más específico de acuerdo a la clasificación propuesta por Nicholson.

“Mariposa de obsidiana” fue una diosa importante por su carácter ancestral, creador, chichimeca, de los mantenimientos y animales, de regeneración, nocturno y guerrero, elementos fundamentales en la ideología mexicana. Aunque por su aspecto telúrico, desgarrador o transgresor, bajo la forma de una *tzitzimitil*, su reinterpretación por parte de los frailes peninsulares durante el periodo novohispano, provocó que su concepción tuviera una carga negativa, relacionada con el demonio. Visión no complementaria y funcional dentro de la dualidad y el equilibrio cósmico como para los nativos mesoamericanos. Al menos, las ideas sobre las diversas manifestaciones de esta diosa –debido a su capacidad de transformación– perduraron, hasta cierto punto, en el pensamiento nahua y de otros pueblos a manera de hechicera, bruja, demonio, estrella o mariposa nocturna (portadora de presagios funestos), pero con otras connotaciones, pues continuó inmersa en el ámbito nocturno, su fuerza fue temida y relacionada con la capacidad de dañar a los seres humanos.

En el “Capítulo 3. El Altar de Itzpapálotl”, la aplicación de la propuesta metodológica de Erwin Panofsky, en complementación con el contexto de la pieza, términos artísticos, cosmovisión e ideología del grupo que lo produjo, nos permiten entender el contenido visual y mensaje de este altar. Mediante el estudio de las convenciones icónicas creadas por el grupo que estuvo en contacto con el altar y las fuentes escritas se puede exponer una parte de realidad histórica, política y religiosa mexicana.

De forma general, este estudio nos permite reparar en la importancia de la historia, la religión y la política para el grupo mexicana dominante tanto en su organización social como en su permanencia en el mundo. En este sentido, se debe precisar la preponderancia del pensamiento religioso para el

posclásico tardío en conjunto con el político y militar y cómo fueron expresados en esta escultura para cumplir tales fines. Por tanto, la posible función del Altar de Itz'papálotl está relacionada directamente con el contenido del mismo, debido a la relación mítica de la diosa con las rocas, el pedernal, la obsidiana, el sacrificio, el cambio y el término de *ixiptla*. Desde la cosmovisión mexica, el altar es un contenedor de sacralidad, en el que el escultor imprimió la imagen de Itz'papálotl que encarna y resalta el poder de la diosa mediante sus hazañas míticas, el origen de su culto, la transformación y su relación con los seres humanos.

Así, tenemos que el Altar de Itz'papálotl cumple un papel histórico, pues los gobernantes del señorío mexica retomaron el pasado de los grupos tolteca-chichimecas que adoraban a esta diosa (mezcla de tradiciones) como un recurso para legitimar su poder, aunado la reproducción de su origen y peregrinaje. En este sentido, la recreación del mito mediante esta escultura remite a la conquista militar y religiosa que los mexicas hicieron sobre estos grupos y su sujeción. El valor simbólico de esta diosa fue útil dentro de la ideología del poder mexica, basada en principios bélicos, así como sus asociaciones con la fertilidad agrícola y humana indispensables para la existencia de los seres vivientes.

Otra forma de explicar el mensaje de esta pieza, parte de considerar la creación de seres para su adoración y sacrificio (Olivier, 2004b: 204-205) se podría plantear que en el Altar de Itz'papálotl se plasmó la recreación del mito del culto de “Mariposa de obsidiana”, donde de sus restos nace el pedernal para su veneración, o bien el Sol parido por la noche, es decir, una metáfora del amanecer. Cabe recordar que esta diosa se sujetó al panteón mexica, con la finalidad de cumplir un ciclo de vida-muerte, donde la guerra y la sangre eran imprescindibles, marcando así el inicio de una nueva etapa para la sociedad mexica.

Por tanto, la realización de este trabajo abre la posibilidad de discutir las diversas formas en las que pueden ser interpretadas las fuentes prehispánicas y coloniales y las explicaciones que se puede dar a los objetos arqueológicos del México antiguo al establecer un dialogo con otras disciplinas afines. Los límites de esta investigación se concentran principalmente en la escasez de información sobre la pieza y su itinerario, aunado a la falta de herramientas para abarcar todos sus aspectos materiales y brindar una explicación más completa del Altar de Itz'papálotl, aunque los resultados obtenidos sobre su significado son satisfactorios.

Respecto a la explicación que este trabajo brinda sobre el significado visual o contenido temático del Altar de Itz'papálotl quedan algunos pendientes sobre el simbolismo de algunos iconos, así como su representación plástica y las relaciones con otros dioses. Lo cual es comprensible debido a la complejidad de la cosmovisión mexica, sus convenciones y las ambigüedades de las fuentes. Entre

estos iconos destacan las llamas, mismas que disponen de más referentes pictóricos o si pueden emplearse a manera de espinas y los cuchillos de obsidiana o pedernal. Respecto a estos últimos, por el nombre de la diosa que alude al primer material y que engloba su concepción y función simbólica y, el segundo, por el mito. Sin embargo, nos inclinamos a pensar que se trata más bien de navajas del pedernal debido al mito. Asimismo, un estudio cromático ampliaría tanto el simbolismo como los datos sobre el contexto arqueológico de la pieza. Además, se debe enfatizar en el empleo de los términos artísticos y arqueológicos para denominar a los objetos del México antiguo con base en sus características y su probable función dentro de la sociedad que los elaboró.

Cabe enfatizar, en el esfuerzo por reconstruir tanto la biografía de Arístides Martel como el itinerario del Altar de Itzapálotl, dado que se trata de una pieza de colección de la que no se dispone de mucha información o quizá está restringida por sus familiares. Por ende, esta escultura carece de contexto arqueológico, mismo que contribuiría a explicar tanto su función como significado. Debido a ello, algunos aspectos quedaron sin resolver como la manera en la que la pieza fue adquirida por Martel y el final del proceso legal para que el Altar de Itzapálotl formara parte del acervo del Museo Nacional de Antropología, lo cual sugiere seguir indagando hasta agotar los recursos de archivo.

Finalmente, se perciben varios aspectos interesantes sobre la importancia de los objetos arqueológicos en nuestro país, específicamente en lo que se refiere a su conservación, estudio, significado y preservación. En este sentido, la historia del coleccionismo en México permite reflexionar sobre las causas de su instauración, el desarrollo de sus fines e intereses a través del tiempo, aunado al impulso de exploraciones, investigación y publicación de resultados. Además, cómo este proceso desde un inicio fue motivado por la élite y pese a la justificación de sus beneficios (protección y conservación de las piezas arqueológicas), tuvo consecuencias como la descontextualización de estos objetos, problemas con su catalogación y registro.

Esta investigación buscó contribuir al estudio de uno de los vestigios materiales del México antiguo, para lo cual fue necesario emplear recursos procedentes de otras disciplinas, tales como la historia del arte, la arqueología, la etnohistoria, la iconografía, elementos de lengua náhuatl, entre otras. Como se aprecia, este campo de estudio de la investigación histórica representa un reto por la integración de información diversa y la necesidad de iniciarse en el manejo de distintas herramientas.

Anexos

Dibujos del Altar de Itzapálotl

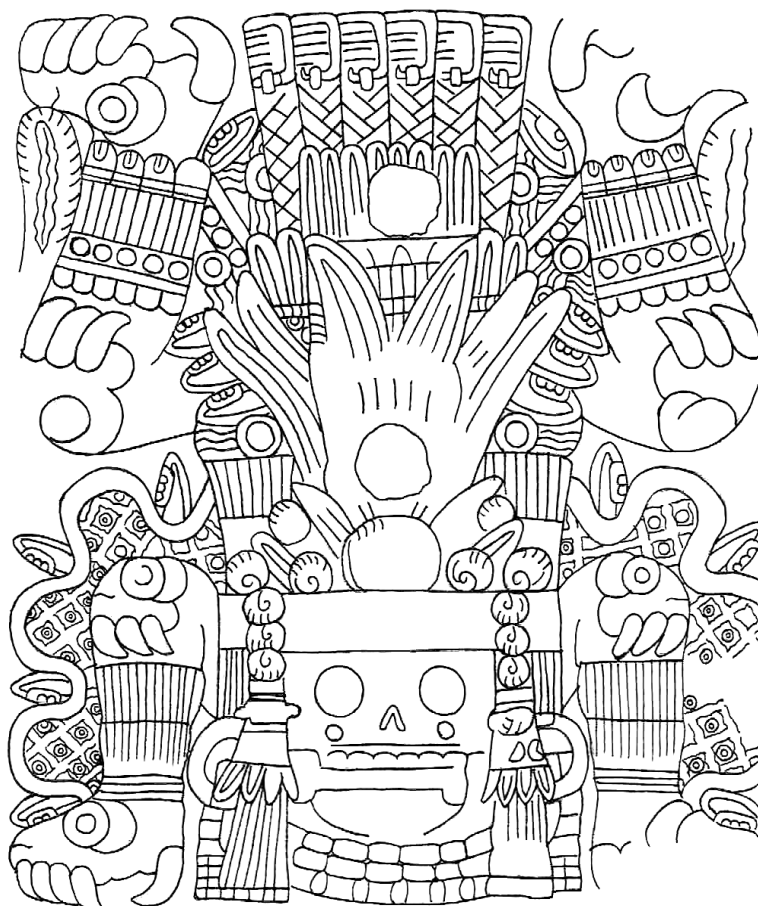


Figura 1. Cara superior del Altar de Itzapálotl (dibujo de la autora).



Figura 2. Cara lateral izquierda (dibujo de la autora).



Figura 3. Cara lateral derecha (dibujo de la autora).



Figura 4. Cara posterior (dibujo de la autora).

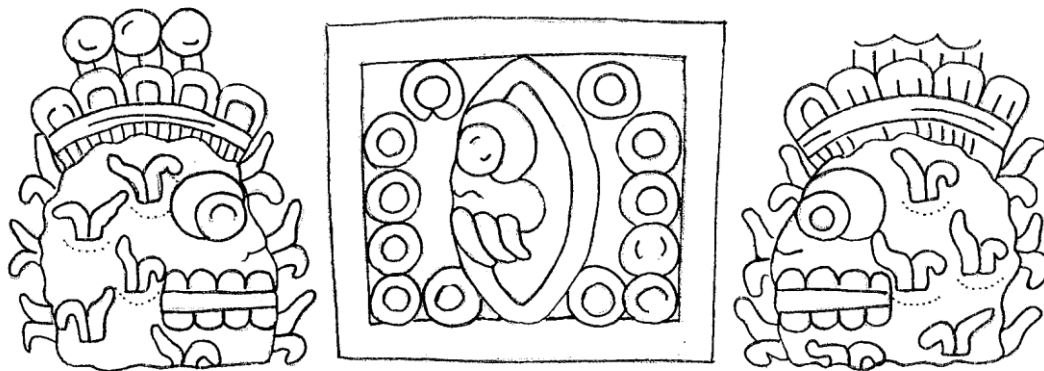


Figura 5. Cara frontal (dibujo de la autora).

## Apéndices

### Apéndice 1. El mito de Itzpapálotl en los *Anales de Cuauhtitlan* (1975: 3).

(Párr. 1) “... un águila amarilla, un tigre amarillo, una culebra amarilla, un conejo amarillo y un venado amarillo. Tirad con el arco por Huitztlan (entre las espinas, el sur), en Huitznahuatlalpan (el suelo limpio de espinas), en Amilpan (la sementera de riego) y en Xochitlalpan (la tierra florida), donde flecharéis un águila roja, un tigre rojo, una culebra roja, un conejo rojo y un venado rojo; y cuando hayáis vuelto de tirar con el arco, ponedlos en manos de Xiuhteuctli (el señor del año – dios del fuego) Huehueteotl (el dios antiguo), a quien guardarán los tres, Mixcoatl, Tozpan e Ihuitl. ” Estos son los nombres de las tres piedras del hogar. De esta manera instruyó Itzpapálotl (mariposa de navajas) a los chichimecas.

(Párr. 2) Cuando los chichimecas vinieron, los guiaron cuatrocientos mixcoas, hasta que salieron por los nueve lugares donde se pone uno negro (*chiucnauh Tlillihuican*), por sobre los nueve llanos (*chiucnauh ixtlahuatlipan*) donde cayeron en poder de Itzpapálotl, que se comió a los cuatrocientos mixcoas y los consumió. Solamente Iztacmixcoatl, al que se nombra Mixcoaxocóyotl (Mixcoatl el menor), huyó, escapó de sus manos y se metió apresurado dentro de una biznaga. Itzpapálotl arremetió contra la biznaga; salió de prisa Mixcoatl, luego la flechó repetidas veces y evocó a los cuatrocientos mixcoas que habían muerto y aparecieron y en seguida la flecharon una y otra vez. Así que murió, la quemaron; con su ceniza se empolvieron y se pintaron ojeras. Y así que se acabó de hacer el *tlaquimilolli* (envoltorio de las cenizas), se aparejaron todos en el punto llamado Mazatépec.

(Párr. 3) Allí tuvieron los cuatro contadores de años: el primero, *acatl* (caña); el segundo, *tecpatl* (pedernal); el tercero, *calli* (casa); y el cuarto, *tochtli* (conejo).

(Párr. 4) Que en 1 *acatl* salieron de Chicomóztoc los chichimecas se ha referido en su glosa. La cuenta de los años, la cuenta de los signos (de los hados o adivinataria) y la cuenta de cada veintena estaban al cuidado personal de los nombrados Oxomoco y Cipactónal. Oxomoco, varón; Cipactónal, mujer; ambos eran de los muy viejos y viejas. Posteriormente, también así se llamaban los que eran viejos y viejas.

Culto y relación de la diosa con los hombres en los *Anales de Cuauhtitlan* (1975: 6-51).

(Párr. 21) 1 *tecpatl*. En este año se dieron rey los chichimecas cuauhtitlaneses; con que empezó nuevamente el señorío de los chichimecas de Cuauhtitlan, que nuevamente tomaron por señor a Huactli en el lugar nombrado Nequameyocan. Así es la relación de los viejos chichimecas, que dejaron dicho que, cuando comenzó el señorío de los chichimecas, una mujer, de nombre Itzapálotl, los convocó y les dijo: “Haréis vuestro rey a Huactli. Id a Nequameyocan a poner una tienda de *tzihuactli* y *nequametl*, donde tenderéis esteras de *tzihuactli* y *nequametl*. Luego iréis al oriente (*tlapco*) y ahí tiraréis con el arco; de igual manera tiraréis por el norte (*mictlampa*), dentro del valle (*teotlalli*, tierra divina); asimismo tiraréis por el sur; también tiraréis por la sementera de riego (*amilpampa*) y en la tierra florida (*xochitalpan*). Y en habiendo flechado y cobrado a los dioses, el azul celeste, el amarillo, el blanco y el rojo, águila, tigre, culebra, conejo, etc., luego pondréis a Tozpan, Ihuitl y Xiuhnel a guardar a Xiuhteuctli, etc. Ahí se cocerán vuestros cautivos y después que Huactli ayune como rey cuatro días, convendrá que vuestro cuativo, etc.”

(Párr. 22) Se hicieron reyes estos chichimecas que aquí se nombran: Mixcóhuatl, Xíuhnel, Mímich, Quahuícol; luego estos: Itztlacoliuhqui, Nequámetl, Amímitl, Iquéhuac, Nahuacan; y las mujeres chichimecas Cóhuatl, Miáhuatl, Coacueye, Yaocíhuatl, Chichimecacíhuatl y Tlacoche.

(Párr. 31) 11 *tochtli*. En este año se entronizó a la señora Xiuhtlacuilolxochitzin. Estaba su casa pajiza en la orilla de la plaza, que está hoy en la orilla del peñasco. Y la causa por que a esta señora le traspasó Huactli el pueblo, se dice que es porque fué su mujer, y que invocaba al “diablo” Itzapálotl.

(Párr. 127) En este (mes) Tóxcatl vinieron los colhuas a celebrar por primera vez la fiesta en Cuauhtitlan y a matar hombres en sacrificio; lo cual aún no hacían los chichimecas ante sus dioses. Sacrificaban hombres, puesto que cautivaban y se comían a sus cautivos; pero no los mataban ante sus dioses, ni hacían con ellos dedicación. Tampoco tenían aún templo alguno. Después se empezó el templo que edificaron los colhuas y chichimecas: se empezó el que hay ahora en el pueblo. Por eso está en la esquina del pueblo, donde hacían a los colhuas impacientarse. Pensaban los chichimecas al poner allá a los colhuas, que alguna vez se los llevaría el agua y se enfadarían y quizá se irían a otra parte. No fué posible, antes por ahí creció el ser de Cuauhtitlan que ahora tiene. Además, cuando los colhuas fueron ahí asentados, ahí



estaba el río y ahí se repartía el agua de las avenidas; y después se cambió el río, porque el agua se llevó las casas y los toltitlaneses se destruyeron; por eso se cambió el cauce en el tiempo en que vino a reinar Ayactlacatzin, que fué quien cambió el cauce. Por último, estos chichimecas no tenían templo: sólo una flecha que izaban sobre un ovillo de paja y ponían en un altar; y también izaban ahí una bandera blanca; y cada uno de ellos se ataviaba como los *mixcoas*. Con eso recordaban lo que el diablo Itzpapálotl les enseñó; y lo iban conmemorando en el tiempo oportuno, que se decía Quecholli. Cuando se dispersaron los colhuas que se han mencionado, de tantas partes adonde se dirigieron las principales fueron Azcapotzalco, Cohuatlichan, Huexotla y Cuauhtitlan.

(Párr. 186) 1 *calli*. En este año contendieron entre sí y se pelearon los cuitlahuacas: sólo contendieron y se maltrataron los de la misma familia. Acolmiztli era entonces rey de los atenchicalcas. Y aconteció un día del signo 4 *itzcuintli* (perro), que, estando la guerra en Chalco, fueron ahí a combatir los tiçicas cuitlahuacas, cuyo rey era Teçoçomocli. En cuanto lo miró en atalaya el atenchicalca, dijo: “Fue a pelear a Chalco el tiçica: cuando vuelva, acabé yo con la mujer y el muchacho”. Luego Acolmiztli dió principio a su guerra, y escaramuzó y contendió con los tiçicas, que fueron solamente los muchachos y los vejezuelos. Cuando regresaron los tiçicas que fueron a pelear en Chalco, en sus casas habían entrado y habían ido a sentarse los atenchicalcas. En seguida envió Teçoçomocli mensajeros a Atenchicalcan y dijo: “Id a decir a Acolmiztli que por qué sólo a traición me quiere destruir.” Y esto: “De aquí al cinco, nos agarramos fuertemente; que se apareje bien, porque ya yo, el tiçica, me aparejo bien.” Fueron a notificar a los atenchicalcas. Y dos días después sucedió que en sólo la noche fué destruído el atenchicalca. Al amanecer del VI *mallinalli*, se mudaron a Itztapallapan las vejezuelas, los vejancones, los muchachos y los mancebos; y cumplieron dos días en el 7 *acatl*. Luego fueron a informar a Moteuçcomatzin el viejo y a decirle que habían abandonado su pueblo. Fué a informar el llamado Cuauhtlatohua, que le dijo: “Hijo mío y rey, mi prójimo el tiçica nos ha vencido. Hace dos días, hijo mío, que tu pobre vasallo fué a morar en Itztapallapan. Hoy no tiene ya nada de lo que acostumbraba comer; pues por la prisa dejó todas su mazorquillas de maíz. Y ahora ¿acaso tú, señor, nos vas a abandonar? He aquí que nosotros, los atenchicalcas, te entregamos nuestro pueblo.” Llamó luego Moteuçcomatzin a sus hijos: al primero, el *tlacochcalcatl* Citlalcohuatzin; y al *tlacateccatl* Iquehuacatzin. Y

les dijo: “Venid vosotros, señores y nobles. Ved aquí que el atenchicalca nos entrega su pueblo.” Y esto: “Si llamamos al acolihua (acolhua), ¿de dónde diablos le daremos algo?” Y esto: “Ojalá que sólo nosotros los mexicanos y nuestras cuatro espadas, los tlatilolcas y el mexicatzinca, el colhua y el itzapallapaneca, sólo nosotros vayamos a meter en su casa al atenchicalca.” Esto quedó acordado en el día 8 *ocelotl* (tigre); en el día 9 *quauhtli* (águila) entró en su casa el atenchicalca y entonces quemaron el templo de los cuitlahuacas, la casa del “diablo” Mixcoatl. Un soldado de Mexicatzinco fué el primero que se apresuró a subir encima de Mixcoatl y tomó las cenizas de Itzapálotl, que se decían *tlaquimillolli* (envoltura o lío), etc., de que estaban llenas dos cañas duras de pluma rica. Luego a Teçoçomoctli le hablaron a Citlalcohuatzin de Tenochtitlan, Iquehuacatzin y Axicyotzin (los tres hijos de una madre) y le dijeron: “Teçoçomoctli, ardió (el templo de) Mixcoatl el menor, puesto que ya no cogiste la flecha y la rodela.” Y esto: “¿Dónde pusiste a Mixcoatl? Nos lo llevaremos, dánoslo.” Luego dijo Teçoçomoctli, rey de Tíçic: “Si doy a Mixcoatl, ¿cómo vencerán a mis hijos, cuando esté lejos!” Por esto los hicieron traer solamente la imagen del “diablo” Teúhcatl, que era dios de Tíçic y se guardaba en el lugar nombrado Tepixtloco. Esta fué la que trajeron los mexicanos; ésta la que había en Tenochtitlan, en el lugar llamado Mixcoatépec. No es verdad que esa imagen fuera la que se decía Camaxtle Mixcóhuatl, sino la nombrada Teóhcatl. Su atavío era igual al de Mixcóhuatl; y los mexicanos lo tuvieron por el mismo: pensaron quizás que era verdad lo que sólo fué un embuste o ficción de aquéllos. Esto aconteció hace CIII años.

Apéndice 2. Mito sobre el flechamiento de Itz'papálotl en la *Leyenda de los Soles* (1975: 123-124).

Luego llamó el Sol a los *mixcohua*, les entregó flechas y les dijo: “He aquí con que me serviréis de comer y me daréis de beber.” También (les entregó) rodelas. Las flechas preciosas, con cañones de plumas de *quetzalli*, con cañones de plumas de garza, con cañones de plumas *çaquan*, con cañones de plumas de *teoquechol*, con cañones de plumas de *tlauhquechol* y con cañones de plumas de *xiuhtototl*. Asimismo (les dijo): “Vuestra madre es Tlaltecuhli.” Pero no hicieron su deber; y porque sólo flecharon aves y se divirtieron, después se llamó aquel lugar Totómitl (flecha de ave). A veces cogen un tigre y no lo dan al Sol. Así que cogieron al tigre, se bizmaron con plumas, se tendieron empleados y durmieron con mujeres y bebieron vino de *tzihuactli* y anduvieron enteramente beodos. Llamó también el Sol a los cinco que nacieron a la postre; les dió flechas de *tzihuactli*, les dió escudos fuertes y les dijo: “Mirad, hijos míos, que ahora habéis de destruir a los cuatrocientos *mixcohua*, que no dedican algo a nuestra madre y a nuestro padre.”

En seguida me agruparon 7 sobre un mezquite, de donde los vieron y dijeron: “¿Quién son estos que son tales como nosotros?” Y fué la oportunidad de que se hicieran guerra. Quauhtliicohuauh se metió dentro del árbol; Mixcóhuatl se metió debajo de la tierra; Tlotópetl se metió dentro de un cerro; en el agua se paró Apanteuctli; y su hermana mayor, Cuetlachcíhuatl, se paró en el juego de pelota. Cuando los cercaron, ya ninguno estaba en la red de huacales en que se habían juntado encima del mezquite. Crujió el árbol, se desgajó sobre ellos y salió Quauhtliicohuauh, de adentro del árbol; tembló la tierra y salió Mixcóhuatl, que se había metido debajo de la tierra; se reventó y derrumbó el cerro y salió Tlotópetl; hirvió el agua y salió Apanteuctli. Luego los vencieron y los destruyeron (a los cuatrocientos), y entonces sirvieron de comer y de beber al Sol. Otros, que quedaron, vinieron a suplicarles para aplacarlos y dijeron: “Nosotros os hemos afligido. Id a Chicomóztoc, que ya es vuestra cueva, y entrad, que ya es vuestra casa. ¿Por ventura habéis echado a perder poco ha nuestra cueva, que antes era nuestra cueva y nuestra casa? Solamente nos sentaremos a la boca de la cueva”.

Luego bajaron dos venados, cada uno de dos cabezas; y también estos dos *mixcohua*, el primero llamado Xiuhnel y el segundo llamado Mimich, que cazan dentro del valle. Xiuhnel y Mimich persiguieron a los venados; quieren flecharlos. Una noche los persiguieron y lo mismo un día; y ya a la puesta del sol los cansaron. Luego se

consultaron entre sí: “¡Oye! Hazte allá una choza; aquí hago la mía.” No vinieron los bellacos. Luego fueron a pasearse los que eran venados y que ya se convirtieron en mujeres. Van dando voces y diciendo: “Xiuhneltzin, Mimichtzin, ¿dónde estáis? Venid a comer y a beber.” Cuando eso oyeron, se consultaron entre sí: “¡Oye! ¿No les hablas?” Luego les habló no más Xiuhnel y les dijo: “Ven acá, hermana mía!” Y ella dijo: “Xiuhneltzin, bebe”. Bebió Xiuhnel la sangre, y al punto se acostó junto a ella. Después que se echó con ella, se volvió bocabajo sobre ella, la mordió y la agujeró. Luego dijo Mimich: “¡Guay! Ya fué comida por mi hermano mayor.” La otra mujer aún está en pie, llamándole y le dice: “Niño mío, come”. Pero Mimich no le habla. Luego arrojó Mimich el tizón, hizo lumbre, y así que la hizo, entró ahí corriendo, persiguiéndole, entró en el fuego, le persiguió una noche y en él otra vez al mediodía le persiguió, hasta que, finalmente, él bajó en medio del espino grande, sobre el cual fué a caer la mujer: así que cayó en las espinas. Cuando la vió el *tzitzimitl* nombre del demonio) que estaba echada, le disparó varias flechas, y ella no más se volvió de un lado. Luego vino la que fué comida por su hermano mayor: viene apartando y atando algo a los cabellos y arreglándolos y llorando. La oyeron los dioses Señores del año y fueron a traer a la mujer Itzapálotl: iba guiando Mimich. No bien la trajeron, la quemaron, y estalló varias veces. Primero brotó el pedernal azul celeste; la segunda vez brotó el pedernal blanco. Tomaron el blanco y lo envolvieron en una manta. La tercera vez brotó el pedernal amarillo; tampoco lo tomaron, solamente lo vieron. La cuarta vez brotó el pedernal rojo; tampoco lo tomaron. La quinta vez brotó el pedernal negro; tampoco lo tomaron. Mixcóhuatl adoró por dios al pedernal blanco, al cual envolvieron; lo cargó a cuevas y se fué a combatir en el lugar nombrado Comallan: va cargando su dios pedernal, Itzapálotl. Cuando lo supieron los comalteca, vinieron al encuentro de Mixcóhuatl y le pusieron la comida; sólo con eso le aplacaron. Seguidamente fué a Teconma, y de igual manera le aplacaron. Dijeron “¿Qué hace el señor? Sea bienvenido. Id a traerle su *tzihuactli*, para que yo aquí lo desmenuce.” Luego fué a Cocyama, donde combatió; y después de haber peleado en Cocyama, se fué a Huehuetocan, y también combatió; después que combatió; después que combatió en Huehuetocan, fué a Pochtlan y también peleó.

Apéndice 3. Edicto sobre la sucesión de los bienes arqueológicos de Arístides Martel, publicada en 1948 en el *Diario Oficial* (1948: 11-12).

**Sección de avisos**

**Avisos judiciales**

**Estados Unidos Mexicanos**

**Tribunal del Primer Circuito.—México, D.F**

**EDICTO**

En el toca número 12/1947, al recurso de apelación interpuesto por el C. Agente del Ministerio Público contra la resolución de fecha veintidós de marzo de 1939, dictada por el Juez Primero de Distrito del D. F., en Materia Civil, en el juicio ordinario número 13/1928 promovido por el recurrente contra la Sucesión del señor Arístides Martel, sobre reivindicación de unos objetos arqueológicos, se dictó un auto que a la letra dice:

“México, Distrito Federal, a 2 de mayo de 1947 mil novecientos cuarenta y siete. — Vista la promoción del C. Agente del Ministerio Público adscrito a este Tribunal, contenida en su notificación de fecha veinticinco de abril último, se provee: desprendiéndose de la razón asentada por el Actuario de este Tribunal en quince del propio mes de abril, que actualmente se ignora dónde se encuentra el albacea de la sucesión del señor Arístides Martel, y que el mismo no tiene domicilio conocido en esta capital en que puedan hacerse las notificaciones personales relativas a este negocio, como lo solicita dicho funcionario, y con fundamento en el artículo 125 del Código Federal de Procedimientos Civiles aplicable, notifíquese a la repetida sucesión el auto de radicación de primero de abril próximo pasado, por medio de edictos que deberán publicarse en el “Diario Oficial” de la Federación y en el periódico “El Nacional”, diariamente, durante un término de dos meses, con el apercibimiento de que si pasado ese término no ha comparecido por sí el citado albacea, por apoderado o por gestor que pueda representarlo, se nombrará a dicha sucesión un procurador con quien se entenderá las diligencias del presente Toca.—Notifíquese y cúmplase.—Con el

fundamento expresado, lo proveyó y firmó el Magistrado del Tribunal del Primer Circuito.–Doy fe.–**Ezequiel Parra.–E. C. Martínez.–Rúbricas**”.

El auto a que se refiere el acuerdo inserto es el siguiente:

“México, Distrito Federal, a 1° de abril de 1947 mil novecientos cuarenta y siete.–Por recibidos, en grado de apelación, los autos a que se refiere la anterior razón de cuenta, y visto el escrito que presentó el C. Agente del Ministerio Público con fecha cuatro de septiembre de mil novecientos cuarenta y dos, que obraba en el expediente formado con motivo de las actuaciones practicadas con anterioridad con relación a este negocio, se provee: fórmese y regístrese el Toca correspondiente, al que se agregarán dichas actuaciones; se tiene por mejorado en tiempo el recurso de que se trata; hágase saber a las partes la radiación en este Tribunal de los mencionados autos; y pónganse los mismos a su vista por el término común de quince [días.–Notifíquese, cúmplase y en su oportunidad asiéntela]<sup>61</sup> Secretaría el computo respectivo.–Con fundamento en el artículo 432 del Código Federal de Procedimientos Civiles de anterior vigencia, lo proveyó y firmó el licenciado Ezequiel Parra, Magistrado del Tribunal del Primer Circuito.–Doy fe.–**Ezequiel Parra.–Antonio Vázquez C. –Rúbricas**”.

Se expide en cumplimiento de lo ordenado en el auto primeramente inserto, para que sea publicado en el “Diario Oficial” de la Federación y en el periódico “El Nacional”, diariamente, durante un término de dos meses.

México, Distrito Federal, a 19 de enero de 1948.

El primer secretario del Tribunal del Primer Circuito,

Lic. **Antonio Vázquez C.**

23 feb. a 22 abril. (R.–331)

---

<sup>61</sup> Este fragmento se retomó del edicto del 10 de abril (Diario Oficial, 1948: pl. 12), debido a que esta versión está incompleta.

## **Bibliografía**

Aguilera, Carmen (1977), *El arte oficial tenochca. Su significación social*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Alcina Franch, José (coord.) (1998), *Diccionario de arqueología*, Madrid, Alianza.

Álvarez Noguera, José Rogelio (1974), *Enciclopedia de México*, vol. 8., México, Secretaría de Educación Pública.

Arias Gómez, María Eugenia (1999), “Un empresario español en México: Delfín Sánchez Ramos (1864-1898), en *En la cima del poder: élites mexicanas 1830-1930*, México, Instituto Mora, pp. 54-101.

Arreguín, José Luis (1974), *Técnicas de talla en piedra a escala monumental en el Valle de México precortesiano*, México, Universidad Autónoma del Estado de México.

Batres, Leopoldo (1908), *Civilización prehistórica de las riberas del Papaloapan y costa de Sotavento, estado de Veracruz*, México, Imprenta Buznego y León.

Beutelspacher, Carlos R. (1989), *Las mariposas entre los antiguos mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

Boletín (1908), “Los Dioses Recostados del México Precolombino”, *Boletín de la Sociedad Michoacana de Geografía y Estadística*, México, Talleres de la Escuela Industrial Militar “Porfirio Díaz”, pp. 231-233.

Carrasco, Pedro (1996), “La Triple Alianza. Organización política y estructura territorial”, en *Temas mesoamericanos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 167-205.

Carreón, Emilie (2014), “Un giro alrededor de *ixiptla*”, en *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 246-274.

Caso, Alfonso y Salvador Mateos Higuera (1944), “Catálogo de la Colección de Monolitos del Museo Nacional de Antropología”, Manuscrito mecanografiado, Resguardado en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología.

Castañeda de la Paz, María (2006), “La tira de la peregrinación. La ascendencia chichimeca de los mexicas”, *Arqueología Mexicana*, núm. 80, julio-agosto, pp. 66-71.

Castro-Leal, Marcia (1988), “Museo Nacional de Antropología”, en *La antropología en México*, vol. 7., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp.206-230.

*Codex Telleriano-Remensis* (1995), *Codex Telleriano-Remensis: ritual, divination, and history in a pictorial Aztec manuscript*, Eloise Quiñones Keber, Austin, University of Texas.

*Códice Borbónico* (1988), *Descripción, historia y exposición del Códice Borbónico*, Francisco Del Paso y Troncoso, 5ª ed., México, Siglo Veintiuno.

*Códice Borbónico* (1991), *Códice Borbónico. El libro del Cuicacatl: Homenaje para el año del Fuego Nuevo*, Estudio introductorio de Ferdinand Anders y Maarten Jansen, México-Austria, Fondo de Cultura Económica- Akademische Druck-und Verlagsanstalt.

*Códice Borgia* (1963), *Códice Borgia. Los templos del cielo y de la oscuridad, oráculos y liturgia*, Estudio introductorio de Ferdinand Anders y Maarten Jansen, México-Austria, Fondo de Cultura Económica- Akademische Druck-und Verlagsanstalt.

*Códice Borgia* (1963), *Comentarios Mariana Frenk*, México, Fondo de Cultura Económica.

*Códice Borgia* (2008), *Códice Borgia: una guía para un viaje alucinante por el inframundo*, Juan José Batalla Rosado, España, Biblioteca Apostólica Vaticana.



*Códice Chimalpopoca: Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles* (1975), Primo Feliciano Velázquez, 2ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Históricas.

*Códice Laud* (1994), *La pintura de la muerte y de los destinos: libro explicativo del llamado Códice Laud*, Estudio introductorio de Ferdinand Anders y Maarten Jansen, México-Austria, Fondo de Cultura Económica- Akademische Druck-und Verlagsanstalt.

*Códice Tepeucila* (1997), *El códice Tepeucila. El entintado mundo de la fijeza imaginaria*, María del Carmen Herrera Meza, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

*Códice Vaticano A* (1996), *Religión, costumbres e historia de los antiguos mexicanos: libro explicativo del llamado Códice Vaticano A*, Estudio introductorio de Ferdinand Anders y Maarten Jansen, México-Austria, Fondo de Cultura Económica- Akademische Druck-und Verlagsanstalt.

*Códice Vaticano B* (1993), *Códice Vaticano B 3773. Manual del adivino: libro explicativo del llamado Códice Vaticano B*, Estudio introductorio de Ferdinand Anders y Maarten Jansen, México-Austria, Fondo de Cultura Económica- Akademische Druck-und Verlagsanstalt.

Davies, Nagel (1988), *Los antiguos reinos de México*, México, Fondo de Cultura Económica.

*Diario Oficial. Órgano del gobierno constitucional de los Estados Unidos Mexicanos* (1948), México, miércoles 18 de febrero, pl. 11-12.

*Diario Oficial. Órgano del gobierno constitucional de los Estados Unidos Mexicanos* (1948), México, sábado 10 de abril, pl. 12.

*Diccionario de la lengua española* (2014), 23ª ed., Madrid, Real Academia Española.

Duncan, Carol y Alan Wallach (2003), “El museo como arquitectura ceremonial”, en *Museos: comunicación y educación. Antología comentada*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas.

Fatás, Guillermo y Gonzalo M. Borrás (1988), *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, 2ª ed., Madrid, Alianza.

Fernández, Adela (1992), *Dioses prehispánicos de México: mitos y deidades del panteón náhuatl*, México, Panorama.

Flores Guerrero, Raúl (1962), *Historia general del arte mexicano. Época prehispánica*, México, Editorial Hermes, S.A.

Galindo y Villa, Jesús (1904), “La escultura nahua. Algunas Notas según los monumentos del Museo Nacional de México”, *Anales del Museo Nacional*, Segunda época, Tomo I, pp.195-234.

Galindo y Villa, Jesús (1921), “Los museos y su doble función educativa e instructiva”, *Memorias de la Sociedad Científica “Antonio Alzate”*, tomo 39, México, Sociedad Científica “Antonio Alzate”, pp. 415-473.

Galindo y Villa, Jesús (1922), *El Museo Nacional de Arqueología, historia y etnología*, México, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología.

Garibay Kintana, Ángel María (2000), *Historia de la literatura náhuatl*, 2ª ed., México, Porrúa.

Gendrop, Paul (1994), *Escultura Azteca: una aproximación a su estética*, México, Trillas.

Gendrop, Paul (2001), *Diccionario de arquitectura mesoamericana*, México, Trillas.

González Torres, Yolotl (2008), “Historia de los estudios sobre religión mexicana”, *Arqueología Mexicana*, núm. 91, mayo-junio, pp. 57-61.

Graulich, Michel (2013), “Reflexiones sobre dos obras maestras del arte mexicana: la piedra del calendario y el *teocalli* de la guerra sagrada”, en *De hombres y dioses*, 2ª ed., México, El Colegio Mexiquense, A.C., pp. 141-147.

Gutiérrez Solana Rickards, Nelly (1983), *Objetos ceremoniales en piedra de la cultura mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Heyden, Doris (1974), “La diosa madre: Itzpapálotl”, *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Segunda Época, núm. 11, pp. 3-14.

*Historia tolteca-chichimeca* (1947), *Historia tolteca-chichimeca: Anales de Quauhtinchan*, Versión de Heinrich Berlín, Silvia Rendón y Paul Kirchhoff, México, Antigua Librería Robredo, de José Porrúa e Hijos.

Kirchhoff, Paul (1989), *Historia Tolteca-Chichimeca*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad Autónoma de Puebla.

Klein, Cecelia F. (1973), “Post-classic mexican death imagery as a sign of cyclic completion”, en *Death and the afterlife in pre-Columbian America: a conference at Dumbarton Oaks*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collections Trustees for Harvard University.

Klein, Cecelia F. (2000), “The devil and the skirt an iconographic inquiry into the prehispanic nature of the *tzitzimime*”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 31, noviembre, pp. 17-62.

León-Portilla, Miguel (1992a), *Literaturas indígenas de México*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica.

León-Portilla, Miguel (1992b), *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, 2ª ed., México, Universidad Autónoma Nacional de México/Instituto de Investigaciones Históricas.

Limón Olvera, Silvia (2001), *El fuego sagrado: ritualidad y simbolismo entre los nahuas según las fuentes documentales*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos/Universidad Nacional Autónoma de México.

Lombardo de Ruiz, Sonia (1994), *El pasado prehispánico en la cultura nacional: memoria hemerográfica, 1877-1911*, vol. 2, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

López Austin, Alfredo (1979), “Iconografía mexicana. El monolito verde del Templo Mayor”, *Anales de Antropología*, vol. 16, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 133-153.

López Austin, Alfredo (1985), “El dios enmascarado de fuego”, *Anales de Antropología*, núm. 22, pp. 251-285.

López Austin, Alfredo (1989), *Hombre-Dios: religión y política en el mundo náhuatl*, México, Instituto de Investigaciones Históricas/Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 47-77, 102-142.

López Austin, Alfredo (1996), “Los rostros de los dioses mesoamericanos”, *Arqueología Mexicana*, vol. IV, núm. 20, julio-agosto, pp. 6-19.

López Austin, Alfredo (2006), *Los Mitos del Tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas.

López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján (2014), *El pasado indígena*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica.

López de Gómora, Francisco (1985), *Historia general de las Indias*, Barcelona, Orbis.

López Luján, Leonardo (2005), “La Piedra de la Librería Porrúa y los orígenes de la arqueología mexicana”, *Arqueología Mexicana*, núm. 76, noviembre-diciembre, pp. 18-19.

López Luján, Leonardo (2012), “La Tlaltecuhli”, en *Escultura monumental mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 381-447.

López Luján, Leonardo y Marco Antonio Santos (2012), “El *tepetlacalli* de la colección Leof: imagen cuatripartita del tiempo y el espacio”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 43, enero-junio, pp. 7-46.

López Luján, Leonardo y Marie-France Fauvet-Berthelot (2012), “El arte escultórico de los mexicas y sus vecinos”, en *Escultura monumental mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 71-113.

Martínez Torres, Mayeli (2016), *La construcción del Museo Nacional de Arqueología e Historia (1867-1910). De la colección privada a la pública*, México, Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora (Tesis Maestría en Historia Moderna y Contemporánea).

Mateos Higuera, Salvador (1992), *Enciclopedia gráfica del México antiguo: Los dioses supremos*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

Matos Moctezuma, Eduardo (1997), “Tlaltecuhli, Señor de la tierra”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 27, enero-junio, pp. 15-40.

Matos Moctezuma, Eduardo (2012), “Del gabinete de antigüedades al MNA”, en *Museo Nacional de antropología 50 años (1824-1925)*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 52-72.

Mikulska, Katarzyna (2008), *El lenguaje enmascarado. Un acercamiento a las representaciones gráficas de deidades nahuas*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas/Universidad Nacional Autónoma de México.

Miller, Mary Ellen (1999), *El arte de Mesoamérica de los olmecas a los aztecas*, Barcelona, Ediciones Destino.

Miller, Mary y Karl Taube (1997), *The Gods and symbols of ancient Mexico and the maya: an Illustrated dictionary of the gods and symbols of ancient Mexico and the Maya*, Estados Unidos de América, Thames and Hudson.

Monreal y Tejada, Luis (1999), *Diccionario de términos de arte*, 2ª ed., Barcelona, Juventud.

Morales Moreno, Luis Gerardo (2002), “Objetos monumento y memoria museográfica a fines del siglo XIX en México”, *Historia y Grafía*, núm. 18, pp. 63-98.

Muñoz Espinosa, María Teresa (2006), “El culto al dios murciélago en Mesoamérica”, *Arqueología Mexicana*, núm. 80, julio-agosto, pp. 17-23.

Navarrete, Federico (1998), *La migración de los mexicas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Nicholson, H. B (1971a), "Major sculpture in Pre-Hispanic Central México", en *Handbook of Middle American Indians*, vol.10, parte I, Austin, University of Texas Press, pp. 92-134.

Nicholson, Henry B. (1971b), "Religion in Pre-Hispanic Central México", en *Handbook of Middle American Indians*, vol.10, parte I, Austin, University of Texas Press, pp. 395-445.

Nicolás Caretta, M. A. (2001), *Fauna mexicana: naturaleza y simbolismo*, Leiden, Universiteit Leiden.

Noguez, Xavier (2005), “Los mexicas”, en *España Medieval y el legado de occidente*, México, LUNWER, pp. 225-234.

Obregón Rodríguez, Ma. Concepción (2001), “La zona del Altiplano central en el posclásico: la etapa de la Triple Alianza”, en *Historia Antigua de México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Fondo de Cultura Económica, pp. 277-315.

Ocampo, Estela (1998), *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*, Barcelona, Icaria.

Ojeda Díaz, María de los Ángeles (1986), *Estudio iconográfico de un monumento mexicana dedicado a Itzapálotl*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Olivé Negrete, Julio César (1988a), “El patrimonio histórico cultural”, en *La antropología en México*, vol. 3, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 679-698.

Olivé Negrete, Julio César (1988b), “Dirección de estudios arqueológicos y etnográficos de la Secretaría de Fomento (Dirección de Antropología)”, en *La antropología en México*, vol. 7, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 57-70.

Olivé Negrete, Julio César (1988c), “Instituto Nacional de Antropología”, en *La antropología en México*, vol. 7, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp.206-230.

Olivier, Guilhem (2004a), “Las alas de la Tierra: reflexiones sobre algunas representaciones de Itzpapálotl, ‘Mariposa de obsidiana’, diosa del México antiguo”, en *Le Mexique Préhispanique et Colonial*, París, L’Harmattan, pp. 95-110.

Olivier, Guilhem (2004b), *Tezcatlipoca: burlas y metamorfosis de un dios azteca*, México, Fondo de Cultura Económica.

Olivier, Guilhem (2010), “El simbolismo sacrificial de los *mimixcoa*: cacería, guerra, sacrificio e identidad entre los mexicas”, en *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas.

Olivier, Guilhem (2015), *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica. Tras las huellas de Mixcóatl “Serpiente de nube”*, México, Fondo de Cultura Económica.

Panofsky, Erwin (1972), *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza.

Panofsky, Erwin (1983), *El significado en las artes visuales*, 3ª ed., Madrid, Alianza Editorial.

Panofsky, Erwin (1995), *La perspectiva como forma simbólica*, 7ª ed., Barcelona, Tusquets.

Pérez Montfort, Ricardo (2001), “El Museo Nacional como expresión del nacionalismo mexicano”, *Alquimia*, núm. 12, mayo-agosto, pp. 33-38.

Pinna, Giovanni (2003), “Las contradicciones internas”, en *Museos: comunicación y educación. Antología comentada*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas.

*Primeros Memoriales* (1993), Edición facsimilar por Ferdinand Anders, Madrid-Norman, University of Oklahoma Press-Patrimonio Nacional-Real Academia de la Historia.

Riviére, Georges-Henri (1993), *La museología: curso de museología: textos y testimonios*, Madrid, Ediciones AKAL.

Ruiz Martínez, Apen (2010) “La construcción del conocimiento en ruta. Expediciones antropológicas y arqueológicas en México a fines del siglo XIX”, *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología*, núm. 1, pp. 215-237.

Saldaña, Juan José (2005), “Historia de las instituciones científicas en México”, en *La casa de Salomón en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, pp. 9-33.

Saldaña, Juan José (2005), “De lo privado a lo público en la ciencia: la primera institucionalización de la ciencia en México”, en *La casa de Salomón en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, pp. 34-82.

Saldaña, Juan José y Consuelo Cuevas Cardona (2005), “La invención en México de la investigación científica profesional: El Museo Nacional (1868-1908)”, en *La casa de Salomón en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, pp. 185-217.

Seler, Eduard (1988), *Comentarios al Códice Borgia*, México, Fondo de Cultura Económica.

Seler, Eduard (1990), “Excavations at the site of the principal temple in Mexico”, en *Collected works in mesoamerican linguistics and archaeology*, 2ª ed., vol. VI, New York, Labyrinthos, pp. 114-193.



Seler, Eduard (2004), *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*, México, Casa Juan Pablos.

Sin autor (1895), “*El XI Congreso de Americanistas*”, *El Diario del Hogar*, México, jueves 3 de octubre, pl. 2.

Sin autor (1895), “*Jolly Jaripes*”, *The Two Republics*, México, 15 de octubre, pl.8.

Sin autor (1895), “*La solemnidad del ayer*”, *El Monitor Republicano*, México, miércoles 31 de julio, pl.2.

Sin autor (1898), “*En honor del señor Adrian Fournier. Una fiesta simpática y significativa*”, *La Patria de México*, México, martes 11 de octubre, pl.1.

Sin autor (1898), “*En Loreto*”, *El Tiempo*, México, domingo 5 de junio, pl.1.

Sin autor (1904), “*La cuestión electoral en el Estado de México*”, *El Tiempo*, México, miércoles 23 de noviembre, pl.1.

Sin autor (1906), “*Excursión*”, *El Imparcial: diario ilustrado de la mañana*, México, miércoles 16 de mayo, pl.2.

Solares, Blanca (2007), *Madre terrible: la diosa en la religión del México antiguo*, Barcelona, Anthropos.

Solís Olguín, Felipe (2002), “*El arte de la época azteca*”, en *Aztecs*, Lodon-México, Royal/Academy of Arts/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 56-70.

Soustelle, Jacques (1982), *El universo de los aztecas*, México, Fondo de Cultura Económica.

Spranz, Bodo (2006), *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia: una investigación iconográfica*, México, Fondo de Cultura Económica.

*Tonalámatl de Aubin* (1981), Comentarios de Carmen Aguilera, México, Gobierno del Estado.

Umberger, Emily (2007), “Historia del arte e Imperio Azteca: la evidencia de las esculturas”, *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 37, núm. 2., pp. 165-195.

Vauzelle, Loïc (2017), “Los dioses mexicas y los elementos naturales en sus atuendos: unos materiales polisémicos”, *Trace. Travaux et Recherches dans les Amériques du Centre*, núm. 71, enero, pp. 76-110.

Vega y Ortega Báez, Rodrigo Antonio (2014), “La vida pública del Museo Nacional de México a través de la prensa capitalina, 1825-1851”, *Tzintzun. Revista de estudios históricos*, núm. 59, enero-junio, pp. 94 -138.

#### Recursos electrónicos

Charlot, John (2017), *Jean Charlot: Life and work. Volume 2: Mexico, 1921 to 1928*, Books on Jean Charlot, documento pdf en <<http://www.jeancharlot.org/books-on-jc/>> (Actualización: 2017) (Consulta: 15/05/2018).

*Gran Diccionario Náhuatl* (2012) “en línea”, UNAM, México, documento html en <<http://www.gdn.unam.mx>> (Consulta: 16/08/2018).

*Mediateca INAH*, Colección, fotografía e información en <[https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/objetoprehispanico%3A16501](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetoprehispanico%3A16501)> (Consulta: 16/08/2018).