

ENTRE EL ARTE Y EL RITUAL

**Las manifestaciones artísticas
en México Pre-colonial y Colonial,
y sus supervivencias actuales**

**THE ARTISTIC
TRADITIONS
OF NON-EUROPEAN
CULTURES**

**LAS TRADICIONES ARTÍSTICAS
DE LAS CULTURAS NO-EUROPEAS**

VOL. 3

Editorial Board / Consejo editorial:

Jerzy Malinowski

Bogna Łakomska

Katarzyna Szoblik

En colaboración con

**LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
DE LA UNIVERSIDAD DE BIELSKO-BIAŁA**

**POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES
INSTITUTO POLACO DE INVESTIGACIÓN DEL ARTE MUNDIAL**

ENTRE EL ARTE Y EL RITUAL

LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN MÉXICO PRE-COLONIAL Y COLONIAL, Y SUS SUPERVIVENCIAS ACTUALES

**BETWEEN THE ART AND THE RITUAL
THE ARTISTIC MANIFESTATIONS
OF THE PRECOLONIAL AND COLONIAL MEXICO,
AND THEIR PRESERVATION IN THE PRESENT TIMES**

Editado por / Edited by Katarzyna Szoblik

**INSTITUTO POLACO DE INVESTIGACIÓN DEL ARTE MUNDIAL & EDITORIAL TAKO
VARSOVIA-TORUŃ 2015**

Proofreading / Corrección de textos:

Dr. (hab.) Carlos Dimeo Álvarez

Reviews / Reseñas:

Dr. (hab.) Carlos Dimeo Álvarez

Prof. dr (hab.) Magdalena Śniadecka-Kotarska

Cover design / Diseño de la portada: *Szymon Saliński*

© Copyright by Katarzyna Szoblik & Authors 2015

© Copyright by Polish Institute of World Art Studies 2015

© Copyright by Tako Publishing House 2015

Publication financed by: Ministry of Sciences and Higher Education
(agreement no. 630/P-DUN/2015)

ISSN 2450-5692

ISBN 978-83-62737-90-1

The book can be ordered by mail / Venta (por correo electrónico):

Polish Institute of World Art Studies – biuro@world-art.pl

Tako Publishing House – www.sklep.tako.biz.pl

INSTITUTO POLACO DE INVESTIGACIÓN DEL ARTE MUNDIAL

UL. FOKSAL 11-6, 00-372 WARSZAWA

WWW.WORLD-ART.PL

E-MAIL: BIURO@WORLD-ART.PL

EDITORIAL TAKO

UL. SŁOWACKIEGO 71/5, 87-100 TORUŃ

WWW.TAKO.BIZ.PL

E-MAIL: TAKO@TAKO.BIZ.PL

ENTRE EL ARTE Y EL RITUAL
Las manifestaciones artísticas en México Pre-colonial y Colonial,
y sus supervivencias actuales

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Introducción..... 7

ÉPOCA PRE-COLONIAL

Katarzyna Szoblik

Los instrumentos musicales de los antiguos nahuas..... 13

Katarzyna Mikulska

Las “metáforas visuales” en el Códice Borbónico y otros manuscritos religiosos: signos de bolas de zacate y de la noche 31

José Contel

Tlalloc, el agua, el cerro y el poder. Estudio del dios de la lluvia desde las fuentes tezcocanas..... 69

Zuzanna Jagodzińska, Kajetan Jagodziński

El carácter audiovisual de los murales precolombinos mayas de las pinturas seleccionadas de San Bartolo y Bonampak..... 105

ÉPOCA COLONIAL

Édgar García Valencia

Fernán González de Eslava, teatro y jeroglíficos para una fiesta jesuita 131

Enriqueta M. Olguín

México en madera, hueso y concha, un efecto del Galeón de Manila..... 139

Laurence Le Bouhellec

Música de castas en la Nueva España de los siglos XVII y XVIII 177

SUPERVIVENCIAS ACTUALES

Elizabeth Araiza Hernández

Formas de ser mujer indígena en el teatro en México del siglo XVII al XX .. 199

Mirtea Elizabeth Acuña Cepeda, Florentina Preciado Cortés

Creencias y rituales en torno a la fiesta de la Candelaria:
feminidad sublimada y sometida 227

David Terrazas Tello

La Danza del Diablo: Estéticas-rituales-comunitarias
en la Mixteca Oaxaqueña 249

Rafael Ernesto Sánchez Suárez

Las fiestas oaxaqueñas como elemento simbólico del espacio:
el caso de las Velas Istmeñas 267

ENTRE EL ARTE Y EL RITUAL

Las manifestaciones artísticas en México Pre-colonial y Colonial, y sus supervivencias actuales

INTRODUCCIÓN

Lo mexicano no es una inalterable esencia, una estática y pareja suma de reacciones, sino una cambiante como la propia vida, voluntad y comprensión humanos frente a hechos objetivos e irremediablemente concretos, específicos, nacionales.¹

La cultura de México se caracteriza por su riqueza extraordinaria que surge de la fusión de civilizaciones distintas que se encontraban en esas tierras a lo largo de los siglos. Primero, en la época prehispánica la región de los presentes estados mexicanos presenció el desarrollo y el ocaso de las altas culturas indígenas de Mesoamérica: los olmecas iniciaron el sistema de registro gráfico y el uso del calendario, que fue perfeccionado en las décadas siguientes por los mayas y los zapotecas; grandes centros ceremoniales fueron construidos por los teotihuacanos y los toltecas, de cuyos logros se aprovecharon luego los mixtecas y los nahuas, para mencionar sólo algunos entre muchos más. Las influencias mútuas que se produjeron entre estas tribus a lo largo de la historia le permitieron a Paul Kirchhoff² (1943) distinguir la región mesoamericana por un conjunto de rasgos característicos para la mayoría de los pueblos nativos que la habitaban antes de la llegada de los españoles. Aunque el eminente estudioso no lo mencione explícitamente, una de las características de esas culturas era la presencia de la religión y religiosidad en todos los ámbitos de la vida cotidiana. Parece que el intento de hacer la división de los dominios de la vida indígena en lo religioso y lo profano o estatal es en realidad una tarea bastante artificial e irrealizable, pues el pensamiento mítico, mágico y religioso fundamentaba todas las acciones tanto del individuo como de la sociedad entera. Por este motivo, también todo tipo de acción que desde el punto de vista europeo podríamos denominar como artística tenía en las antiguas sociedades nativas de México un valor profundamente religioso, y al revés, cada manifestación religiosa gozaba de

¹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, (1950).

² Kirchhoff (1943).

una elaboración artística extraordinaria. El presente libro, como lo indica su título *Entre el arte y el ritual*, procura capturar esta armonía entre el mundo del arte y el de la religión, que sobrevivió a la conquista y la colonización europea, se mantuvo por arriba de las turbulencias de las guerras por la independencia y de los problemas relacionados con la formación de la nación mexicana contemporánea, para manifestarse en todo tipo de actividades cotidianas y festivas hasta el día de hoy.

Los artículos que conforman el presente libro tratan de acercar al lector algunos aspectos de la diversidad y del sincretismo cultural y religioso, que a lo largo de los siglos caracterizaban y siguen caracterizando a la realidad mexicana. Los temas abordados por los autores han sido estructurados en tres partes que a grandes rasgos corresponden a las etapas cruciales para la historia mexicana, esto es: la época precolonial, los tiempos de la Colonia y las supervivencias actuales. Sin embargo, vale la pena subrayar que lo que realmente destaca en todas las páginas de este libro es la continuidad de varias tradiciones, que a pesar de modificaciones e influencias ajenas, sobrevivieron hasta el tiempo presente. Igualmente, se presenta el proceso dinámico de influencias mútuas que se dio entre culturas diferentes, y que lleva inevitablemente a una cualidad completamente nueva, sincrética y fascinante.

La primera parte gira en torno al pensamiento religioso de los antiguos pueblos indígenas que habitaban la región del presente México en la época precolonial y a las diversas expresiones artísticas que lo acompañaban. En esa parte el lector encontrará reflexiones acerca de la música indígena, el análisis del sistema de la expresión gráfica registrada en los códices, observaciones acerca del carácter audiovisual de las pinturas murales escogidas, así como las referencias al pensamiento antiguo en las fuentes alfabéticas de la Colonia.

En la segunda parte se encuentran los textos que analizan los fenómenos relacionados con tres elementos cruciales de la realidad colonial de la Nueva España. Por un lado, el lector podrá encontrar allí un estudio que hace referencia al problema de la cristianización de los indígenas y, en concreto, al teatro jesuita. Por otra parte, destaca aquí el artículo acerca de las influencias orientales en el arte mexicano de aquella época, que fueron consecuencia natural de la enorme extensión a que llegó a el Imperio Español, al que pertenecían tanto la mayor parte del continente americano como muchas de las islas asiáticas. Finalmente, el último texto que conforma esta parte analiza la creciente jerarquización y diversificación de la sociedad mexicana en los tiempos coloniales.

La tercera parte está dedicada a las supervivencias actuales de las antiguas tradiciones y creencias. Aunque de las religiones profesadas por los nativos en los tiempos prehispánicos en forma pura ha quedado hoy muy poco o casi nada, sus influencias en el modo de entender y practicar la religión cristiana permanecen vivas. Es un fenómeno bien visible tanto en la fiesta de la Virgen de la Candelaria

como en la Danza del Diablo y otras fiestas oaxaqueñas. Igualmente, en esta parte se presta mucha atención a los roles sociales de género con enfoque especial en la mujer indígena como parte que por mucho tiempo ha sido marginada, y que sin embargo puede asumir gran variedad de papeles dependiendo del contexto dado.

En resumen, el presente libro trata de revelar al lector, por lo menos algunos aspectos del enorme espectro de fenómenos de orígenes distintos que mutuamente se influyen conformando la realidad mexicana. Esta realidad es como un ser vivo, sometido a cambios continuos, que llevan a las formas híbridas y sincréticas, cada vez más complejas e interesantes.

Katarzyna Szoblik

ÉPOCA PRE-COLONIAL

ENTRE EL ARTE Y EL RITUAL

Las manifestaciones artísticas en México Pre-colonial y Colonial, y sus supervivencias actuales

KATARZYNA SZOBLIK

UNIVERSIDAD DE BIELSKO-BIAŁA

INSTITUTO POLACO DE INVESTIGACIÓN DEL ARTE MUNDIAL

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DE LOS ANTIGUOS NAHUAS*

Como parte integral del ritual, la música gozaba de un lugar privilegiado en la ideología nahua que la conceptualizaba como un medio perfecto de comunicación con lo divino. La melodía que acompañaba la palabra cantada podía producirse bien con varias partes del cuerpo humano, bien con los instrumentos especializados, algunos de los cuales se presentan en las líneas siguientes.

Los instrumentos eran considerados objetos provenientes de los dioses y contenedores de las fuerzas divinas. Como observa Arnd Adje Both, algunos de los instrumentos principales como las trompetas de caracol “eran a tal grado importantes en la cosmogonía prehispánica, que se hicieron altares para colocar las representaciones de ellos”.¹ Sus sonidos muchas veces imitaban las voces de la naturaleza, – como por ejemplo el ruido producido por el viento, el agua, las aves o las semillas – aplicándose en ceremonias de magia simpática,² pero también extendiendo su significado simbólico en los fenómenos no relacionados directamente con el origen del sonido imitado.³ Los instrumentos acompañaban casi todos los acontecimientos religiosos, políticos o sociales. Con ellos se adoraba a los dioses, daba la bienvenida a los visitantes, honraba a los guerreros victoriosos, iniciaba la batalla, etc.

* El proyecto cofinanciado por el Centro Nacional de Ciencia de Polonia (Narodowe Centrum Nauki), UMO-2011/01/N/HS2/02503.

¹ Both (2008: 37).

² La magia simpática, llamada a veces también la magia empática o imitativa, es una práctica ritual basada en la creencia en que ciertos fenómenos pueden producir resultados similares en otros ámbitos de la vida, p.ej. el llanto y las lágrimas de los niños sacrificados en el ritual pueden traer la lluvia abundante.

³ Both (2006: 322).

Si seguimos las categorías europeas, los antiguos nahuas de la época precortesiana usaban los instrumentos de viento y de percusión; no conocían los instrumentos de cuerda. Los dos grupos podrían ser identificados por la palabra que se usaba para designar el modo de tocarlos. Los primeros se soplaban, *tlapitza*, los segundos se golpeaban, *tzotzona*. Por otra parte, Luis Antonio Gómez⁴ propone otra división destacando tres grupos básicos: los idiófonos, los membranófonos y los aerófonos.

LOS IDIÓFONOS

El grupo más numeroso eran al parecer los idiófonos, es decir los instrumentos que producen el sonido básicamente por la vibración de su propio cuerpo. Uno de los idiófonos que con bastante frecuencia aparece en las descripciones de las fiestas es el palo de sonajas llamado *chicahuaztli*. Como explica Gómez⁵ el *chicahuaztli* era considerado una insignia de Xipe Totec (Fig. 1), el dios de la fecundidad de la tierra. Sin embargo, el palo de sonajas aparecía también como atributo de otros dioses, por ejemplo, los de maíz, viento y lluvia.

Era un instrumento muy usado en las celebraciones rituales. En la descripción de la fiesta de *tlacaxipehualiztli* registrada por Sahagún⁶ leemos que los que presentaban a sus cautivos al sacrificio iban agitando su palo de sonajas y golpeando con él en la tierra. Si en realidad el *chicahuaztli* representaba el rayo solar que fecundaba la tierra, como lo sugiere Gómez,⁷ éste sería tal vez el significado de esta acción. En las siguientes etapas de la fiesta, el *chicahuaztli* servía de arma a los *xipeme* quienes los usaban en el combate ritual.⁸ Finalmente, el joven que andaba vestido con los adornos de Xipe Totec usaba el palo de sonajas junto con la rodela para perseguir a la gente.⁹

Un tipo especial de *chicahuaztli* era el *ayaauhchicahuaztli*, es decir “las sonajas de niebla”. Sahagún lo describe como “una tabla tan larga como dos brazas, tan ancha como un palmo o poco más. Iban dentro desta tabla unas sonajas, y el que la llevaba iba sonando con ellas”.¹⁰ En la veintena de *etzalqualiztli* el *ayaauhchicahuaztli* era llevado por el sacerdote principal, llamado *tlenamac*, “el sacerdote de fuego”, quien guiaba las siguientes etapas de la celebración (Fig. 2). Por ser una insignia del sumo sacerdote era también llamado *ayaauhcuahuitl* o *nahualcuahuitl*, que quiere decir

⁴ Gómez (2008: 38–46).

⁵ Gómez (2008: 39).

⁶ *Códice Florentino* (II: 46). En adelante: *CF*.

⁷ Gómez (2008: 39).

⁸ *CF* (II: 50).

⁹ *CF* (II: 59).

¹⁰ Sahagún (1988: 125).

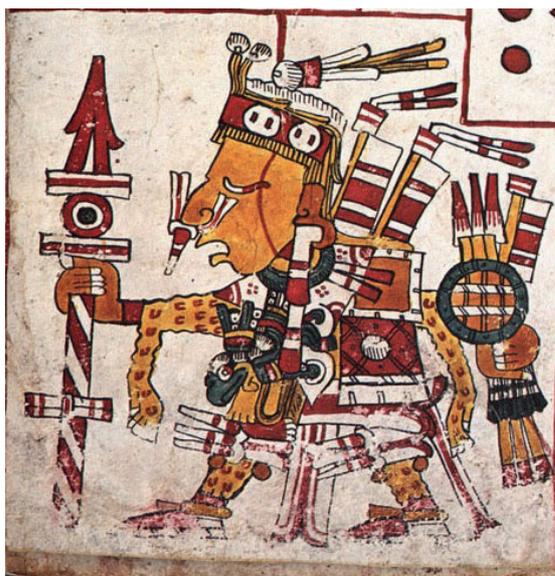
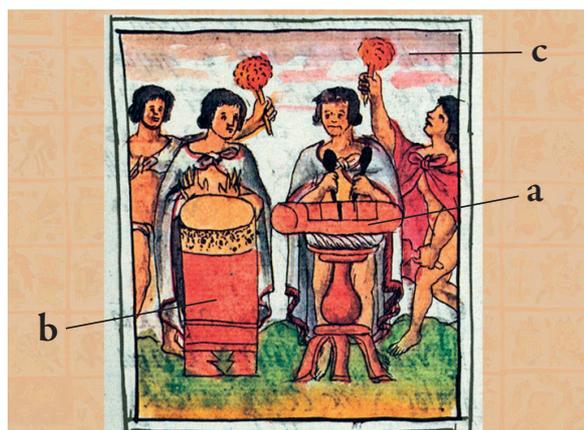


Fig. 1 Xipe Totec con un *chicahuaztli*,
Códice Borgia lám. 25



Fig. 2 El sumo sacerdote mexica con un
ayahuchicahuaztli, *Primeros Memoriales*, lám.
250r

Fig. 3 Los músicos nahuas tocando
instrumentos:
a) *teponaztli*,
b) *huehuetl*,
c) *ayacachili*
CF IV



“árbol de la niebla”¹¹ o “palo de hechicero” respectivamente. El sacerdote manejaba ritualmente el instrumento: *concalatza*, *conujuxoa*, *coniyiaoa* (“lo hacía sonar, lo sacudía, lo levantaba en dedicación [a dios]”; trad. K.Sz.¹²), procurando mágicamente la lluvia.¹³

Si bien los dos instrumentos mencionados más arriba desempeñaban un papel importante sobre todo en las fiestas de las veintenas, el siguiente de los idiófonos que presentamos, el *teponaztli*, era al parecer de uso general, independientemente

¹¹ Es la traducción exacta de la palabra. No obstante, *ayahcuahuitl* era también un tipo de árbol que Molina identifica como “pino aluar” Molina (1992 2: 3r). La descripción de este árbol la podemos encontrar, por ejemplo, en: *CF* (XI: 107).

¹² *CF* (II: 87).

¹³ Gómez (2008: 39), Both (2006: 322).

de la ocasión. Era un tambor hecho del tronco de madera ahuecado que se tocaba con dos baquetas llamadas *olmaitl*, es decir, “manos de hule” (Fig. 3a).

La palabra *teponaztli* es traducida por Dibble y Anderson¹⁴ y Bierhorst¹⁵ como “two-toned drum”, indicando de este modo la complejidad del sonido producido por este instrumento. Gómez apoya esta idea explicando que la elaboración de los ejemplares que hoy en día se encuentran en el Museo Nacional de Antropología “evidencia conocimientos musicales que rebasan un nivel primario, ya que las dos lengüetas (...) producen sonidos afinados con intervalos musicales de segunda mayor, tercera mayor o menor, cuarta o quinta”.¹⁶ El *teponaztli* era tocado en las fiestas rituales en los templos, en las reuniones del palacio y en los *cuicacalli*. En el manuscrito de *Cantares mexicanos*¹⁷ encontramos un tipo de canto al parecer destinado precisamente a ser enunciado al son del *teponaztli*, pues lleva el nombre de *teponazcuicatl*.¹⁸ Como sugieren los investigadores, los cantos acompañados por el tambor eran probablemente creaciones semi-recitadas,¹⁹ que podían constituir el origen de poemas dramáticos.²⁰ El ritmo era una de las ayudas principales para los artistas orales, cuya tarea constituía principalmente en organizar las fórmulas, construidas sobre una medida métrica dada, en composiciones innovadoras, o en reconstruir de memoria cantares ya conocidos. El ritmo monótono del tambor podía facilitar a los artistas entrar en un tipo de trance en el cual representaban sus obras por más largas que fuesen. Por otro lado, la diferenciación del tono que sugieren los investigadores podía abrir el camino a la división de papeles entre actores distintos sugerida por Garibay,²¹ pero también tal vez pudiese aplicarse para distinguir entre varios tipos de narración presentados por un solo artista.

Otro instrumento muy popular tanto en las fiestas de las veintenas como en los cantos enunciados en otros contextos eran los *ayacachtli*: sonajas, generalmente producidas de frutos de guaje o de barro, que contenían un determinado número de cuentas o granos según la sonoridad que se deseaba. En varias ocasiones aparecen como atributo de Huehuecoyotl, uno de los dioses patronos de la música (Fig. 4, fig. 3c, fig. 7b).

Como indica Gómez,²² los *ayacachtli* podían acompañar otros instrumentos, como cascabeles, *coyolli* u *oyohualli*, en las reuniones de la nobleza, o *teponaztli* en los ritos mortuorios. En la fiesta de *tlacaxipehualiztli* se hacía un canto y bai-

¹⁴ *CF* (II-88 y *passim*).

¹⁵ Bierhorst (1985b: 313).

¹⁶ Gómez (2008: 39).

¹⁷ En adelante: *CM*.

¹⁸ *CM* (26v, 31r; *CF* IV: 26).

¹⁹ Bierhorst (1985a: 43–45).

²⁰ Garibay (1971: 84).

²¹ *Ibidem*.

²² Gómez (2008: 41).

le llamado *ayacachpixollo* “la siembra de *ayacachtli*”, en el cual bailaban todos,²³ tanto los nobles como la gente común, agitando sus sonajas.²⁴ En este baile, estrechamente vinculado a la fertilidad, de acuerdo con Both,²⁵ se agitaban los granos situados dentro de los *ayacachtli* para hacerlos germinar. En el lenguaje poético el *ayacachtli* forma parte del difrasismo *in huehuetl in ayacachtli*,²⁶ que constituye la única expresión en la lengua náhuatl para referirse precisa y únicamente al sonido producido por instrumentos musicales. Finalmente, cabe mencionar que la palabra en cuestión forma también parte del nombre de un pájaro llamado *ayacachtotl*, literalmente “pájaro sonaja”, identificado como *Campylorhynchus zonatus*²⁷ es decir matraca barrada tropical. El pájaro en cuestión aparece también en los *Cantares mexicanos*²⁸ y en los *Romances de los señores de la Nueva España*,²⁹ donde según Bierhorst³⁰ personifica al guerrero muerto evocado en el ritual. La idea del investigador norteamericano parece interesante si recordamos la relación que se plantea entre el sonido de *ayacachtli* y la fertilidad, que en la ideología nahua estaba por su lado vinculada a los pasos constantes entre la vida y la muerte.

Entre los idiófonos más importantes y de significado muy complejo hay que mencionar también los *coyolli* u *oyohualli*, es decir, todo tipo de cascabeles y campanillas. Éstas podían ser producidas de materiales diversos, como por ejemplo, oro, cobre o barro, y tomar formas diferentes, p.ej. armadillo, caracol, tortuga.³¹ Parece que una importancia especial se les daba a los cascabeles hechos de metales ya que, como sugiere Both,³² los sonidos metálicos producidos por ellos eran considerados expresión del poder señorial, por lo cual su uso estaba restringido a los personificadores de los dioses y los representantes de la alta nobleza. Esta propuesta encuentra un apoyo en los códices donde, efectivamente, varias divinidades están representadas con los *coyolli* en los tobillos (Fig. 5). Lo que es significativo es que, como apunta Both,³³ los cascabeles de oro excavados en el recinto de Templo Mayor se encontraban solamente en las ofrendas dedicadas a Huitzilopochtli y a Coyolxauhqui. Por consiguiente, el autor opina que en la ideología mexica el sonido de estos cascabeles podía estar relacionado con el sol, la guerra y el sacrificio. Al analizar los *cuicatl* encontramos varios argumentos para apoyar esta sugerencia.

²³ Según el *Códice Florentino* en dicho baile participaban sólo los ancianos de Yopico (*CF* II: 57).

²⁴ Sahagún (1997: 57).

²⁵ Both (2006: 322)

²⁶ *CM* (fols. 15r, 17v, 64r).

²⁷ *CF* (XI: 46, nota 2).

²⁸ *CM* (fols. 39v, 64r).

²⁹ *RSNE* (fol. 23r).

³⁰ Bierhorst (1985b: 48; 1985a: 263, 462).

³¹ Gómez (2008: 40), Both (2006: 323).

³² Both (2008: 32).

³³ Both (2006: 323).



Fig. 4 Huehuecoyotl, dios de la música, con el ayacachtli en la mano, *Códice Borbónico*, lám. 4



Fig. 5 Huitzilopochtli con los coyolli en los tobillos, *Códice Telleriano-Remensis*, lám. 5r

Para empezar, en los textos de los cantares aparece un personaje llamado Oyohualteotl, literalmente “el dios de los cascabeles” que, según Gómez,³⁴ era uno de los nombres de Huitzilopochtli, cuyo *ixiptla* también llevaba cascabeles en sus tobillos en la fiesta de *toxcatl*.³⁵ La propuesta de Gómez nos parece acertada tomando en cuenta el siguiente fragmento de un canto que hace referencia directa al nacimiento de Huitzilopochtli sobre el escudo:

In cuauhpetlapan, ocelopetlapan
On tlatlauhtilo, Aya
Zan chimaltemo yehuan ipalnemoni
*Oyohualtemoc Mexica, Aya*³⁶

En la sociedad de Águilas y en la sociedad de Tigres,
 es invocado el que nació en su escudo,
 el que hace vivir todo,
 el que nació con sus cascabeles, en México.³⁷

Puesto que Huitzilopochtli era un dios guerrero por excelencia, no es de extrañar que los *oyohualli*, uno de sus atributos, estuviesen también relacionados con la guerra. En realidad, parece que eran uno de los elementos fijos de la armadura. Como explica y detalla uno de los informantes de Sahagún, los Centzon Huitznahua al prepararse para la batalla contra Huitzilopochtli se pusieron, entre otros

³⁴ Gómez (2008: 40).

³⁵ *CF* (II: 76).

³⁶ *CM* (fol. 19v).

³⁷ trad. Garibay (1965: 18).

ornamentos, los *oyohualli* en los tobillos,³⁸ lo que tal vez podía tener su reflejo en la costumbre de los soldados mexicas de llevar los cascabeles en sus tobillos en la lucha. En los cantares el sonido de los *oyohualli* es a menudo la metáfora del campo de batalla, como por ejemplo en el fragmento siguiente:

| | |
|---|--|
| <p><i>Oyohualpan tepoloa in mexicatl in chichimecatl, ayao, chimal ayabuitl zan hual moteca. Ayyo. A oyohual ehuaya cuauhtli ya ocelotl Tolchimaltica, aya tlachixticac In quetzalpanitla moyahua, aya, Ipan mihcali mexicatl. Ayyo.</i>³⁹</p> | <p>Entre cascabeles derrota gente el mexicano chichimeca: viene a tenderse niebla de escudos. Con cascabeles águilas y tigres, Con sus escudos de juncia están atisbando: ya las banderas de quetzal se esparcen con ellas lucha el mexicano.⁴⁰</p> |
|---|--|

Finalmente, cabe mencionar también a Coyolxauhqui, la hermana mayor de Huitzilopochtli. Su nombre significa tanto como “la que tiene pintura facial de cascabeles”. De acuerdo con este atributo, Coyolxauhqui aparece en el mito sobre el nacimiento de Huitzilopochtli como una mujer guerrera, que se enfrenta a su hermano y queda vencida. En el plano mítico los dioses en cuestión representaban al Sol y a la Luna. Los dos astros eran asociados por los nahuas, según la interpretación de Graulich,⁴¹ a varias oposiciones conceptuales, entre otras, a la que se produce entre lo real y lo ilusorio. El autor toma como punto de partida el mito sobre la división entre los tlatelolcas y los tenochcas. De acuerdo con este cuento, durante su peregrinación los grupos en cuestión encontraron dos bultos que dividieron entre sí: los futuros tlatelolcas optaron por el paquete en el cual estaba una piedra preciosa y los tenochcas, siguiendo el consejo de Huitziton, escogieron el bulto menos atractivo. En éste encontraron dos palos, con los cuales luego sacaron el fuego, que resultó ser una riqueza verdadera.⁴² Por este motivo, argumenta Graulich,⁴³ en la vida política posterior las dos ciudades, México Tenochtitlan y Tlatelolco eran consideradas representaciones del Sol y de la Luna. Volviendo al tema de los cascabeles, en el cerro de Coatepec se enfrentaron Huitzilopochtli, el dios de los cascabeles y verdadero guerrero, y Coyolxauhqui, que solamente aspiró a tal dignidad mostrándose como una guerrera con pintura facial de cascabeles. No obstante, ya que sus cascabeles no eran nada más que una aparición ilusoria, que se veía pero que no funcionaba como debería, es decir, no sonaba, tuvo que fracasar en el combate.

³⁸ *CF* (III: 3).

³⁹ *CM* (fol. 31r).

⁴⁰ trad. Garibay (1968: 20).

⁴¹ Graulich (2000: 81).

⁴² Torquemada (1986 1: 79–80).

⁴³ Graulich (2000: 81).



Fig. 6 Las diosas con adornos de los *cuechtli*: a) Ixcuina, b) Itzpapalotl. *Códice Telleriano-Remensis*, a) lám. 17v, b) lám. 18v

Como contraparte femenina de los cascabeles de oro, asociados a lo caluroso, solar y guerrero, podrían mencionarse los *cuechtli*, sonajas de conchas marinas pequeñas, y *tzitzilli*, cascabeles de cobre. Los *cuechtli* aparecen a menudo como adorno de las diosas relacionadas con la tierra, la fertilidad y la noche (Fig. 6)⁴⁴ donde, según Mikulska Dąbrowska,⁴⁵ representan la fila de estrellas.

Otro idiófono, de cierto modo relacionado con el dominio acuático femenino es el *ayotl*. La palabra significa simplemente “tortuga”, indicando de este modo al material del que se producía dicho instrumento. Es significativo que la tortuga de cuya concha se hacían los *ayotl* era uno de los seres marinos, que de acuerdo con el mito del origen de la música,⁴⁶ le facilitaron al mensajero de Tezcatlipoca el acceso a la Casa del Sol. En la interpretación de Olivier,⁴⁷ los seres acuáticos del mito podían ser en realidad las divinidades femeninas personificadas en la fiesta de *toxcatl* por cuatro mozas con las cuales se casaba el *ixiptla*⁴⁸ de Tezcatlipoca. Según este autor, el nombre de la diosa Acapachtli⁴⁹ podría ser una transcripción errónea por Acapechtli, y ésta, una de las acepciones de la divinidad mexicana Ayopechtli, “cama de tortuga”.⁵⁰ Ayopechtli aparece en los himnos sacros recogidos por Sahagún como la

⁴⁴ Both (2006: 323).

⁴⁵ Mikulska Dąbrowska (2008: 397).

⁴⁶ El mito en cuestión aparece en dos versiones suavemente diferentes en las fuentes siguientes: *Histoyre du Mexique* (2005: 111–112) y Mendieta (1999 II, cap. 2).

⁴⁷ Olivier (2008: 221–222).

⁴⁸ *teixiptla*: “imagen de alguno, sustituto o delegado” Molina (1992 2: 95v).

⁴⁹ *Histoyre du Mexique* (2005: 111).

⁵⁰ Olivier (2008: 221).