



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

LICENCIATURA EN HISTORIA

T E S I S

**Estudio iconológico de la escultura de Tlazoltéotl del Museo
Arqueológico Dr. Román Piña Chan**

Que para obtener el título de:
Licenciado en Historia

Presenta:
Erick Alfredo Olivares Osorio

Asesor(a):
Dr. Raymundo César Martínez García

Co-asesor(a):
Mtra. Susana Poleth Sánchez Ramírez

Toluca, Estado de México, 2022

Índice general

Introducción	5
Capítulo 1. La escultura entre los mexicas y sus contemporáneos en el Centro de México	9
1.1. Preámbulo: historia y sociedad mexicana	9
1.1.1. La historia mexicana	9
1.1.2. Economía	13
1.1.3. División social	14
1.1.4. Educación	15
1.2. La escultura, una manifestación del arte mexicano	15
1.2.1. El arte mexicano	15
1.2.2. La escultura: el escultor, herramientas, materiales y técnicas	17
1.2.2.1. Escultor	17
1.2.2.2. Herramientas	18
1.2.2.3. Materiales	20
1.2.2.4. Técnicas	21
1.2.3. Tipos de escultura, función, estilo y características	22
1.2.3.1. Definiciones de los tipos de escultura	22
1.2.3.2. Características y función	24
1.2.3.3. El estilo escultórico y las etapas de desarrollo de la escultura en el Posclásico	25
Capítulo 2. Tlazoltéotl en el panteón mexicano	28
2.1 La religión mexicana	28
2.2 La diosa Tlazoltéotl	29
2.2.1 Origen del culto a esta diosa y etimología de sus nombres	29
2.2.2 La fiesta a Tlazoltéotl	32
2.2.3 Los oficios de la diosa Tlazoltéotl y su relación con otras deidades	33
2.2.4 La vestimenta propia de Tlazoltéotl	36

2.2.4.1	La vestimenta compartida con otras deidades	38
2.3	Representaciones de Tlazoltéotl en los códices y esculturas	39
2.3.1	<i>Códice Laúd</i>	40
2.3.2	<i>Códice Tonalamatl Aubin</i>	45
2.3.3	<i>Códice Borbónico</i>	46
2.3.4	Un caso particular: parentesco de los <i>Códice Telleriano-Remensis</i> y <i>Códice Vaticano A</i>	49
2.3.5	<i>Códice Vaticano B</i>	51
2.3.6	<i>Códice Fejervary-Meyer</i>	53
2.3.7	<i>Códice Zouche-Nuttall</i>	57
2.3.8	<i>Códice Borgia</i>	57
2.3.9	Esculturas con la representación de Tlazoltéotl	65
Capítulo 3. Análisis de la escultura de Tlazoltéotl del Museo Arqueológico		
Dr. Román Piña Chan		68
3.1	Propuesta de trabajo y sus fases	68
3.1.1	Método a utilizar en la fase tres	68
3.1.2	Aplicación del método de Erwin Panofsky en los estudios mesoamericanos	70
3.2	Historia e itinerario de la escultura de Tlazoltéotl	72
3.2.1	Primer acercamiento a la escultura de Tlazoltéotl	72
3.2.1.1	Recinto actual de la escultura	75
3.2.2	Noticias sobre el origen e itinerario de la pieza	77
3.2.2.1	Antiguo Museo de Toluca	79
3.3	Estudio pre-iconográfico	81
3.3.1	Descripción pre-iconográfica de la escultura	82
3.4	Análisis iconográfico	91
3.4.1	Iconos de la escultura a analizar	91
3.5	Interpretación iconológica	104
3.5.1	Significado y simbolismo de la escultura de Tlazoltéotl	104

Reflexiones finales
Anexos

110
115

Introducción

El estudio de las culturas mesoamericanas es una parte importante de la historia de nuestro país. Actualmente se cuenta con diversas investigaciones basadas en fuentes de información como textos de la época escritos por los frailes, nobles indígenas, conquistadores, códices, zonas arqueológicas, piezas arqueológicas, entre otras. A través de estos estudios podemos conocer cómo concebían el mundo los mesoamericanos, como era su organización, religión, su vida diaria.

Los objetos arqueológicos permiten explicar e interpretar aspectos de la cosmovisión de una cultura. Cada estudio y análisis realizado enriquece, complementa o plantea nuevas preguntas para el conocimiento de esa cultura, un museo es uno de los puntos donde se puede compartir y conocer personajes, eventos u objetos del pasado. Esta investigación servirá para proporcionar información verosímil de una escultura ubicada en el museo arqueológico Dr. Román Piña Chan en Tenango del Valle, también se espera que pueda servir de apoyo a otros investigadores e interesados por esta pieza. Por esta razón considero que es significativo y necesario realizar el análisis de la llamada “escultura femenina”.

Hoy por hoy, dentro del museo, la escultura cuenta con una ficha descriptiva, a continuación, se coloca un fragmento de ella:

Escultura femenina

Esta escultura representa a una mujer sentada sobre sus piernas con los brazos apoyados en los costados de su cuerpo. Aunque el rostro está incompleto es posible apreciar en las mejillas restos de pintura facial, como dos pequeños círculos rojos alrededor de las mejillas.

Destaca la ornamentación en la parte frontal de la escultura, donde a manera de un especie de delantal, se encuentran varias representaciones (...).

Actualmente no se tiene ningún estudio sobre esta escultura. La falta de información sobre esta pieza genera preguntas como ¿A quién representa? ¿De qué está hecha? ¿Qué significan sus tallas? ¿Para qué era usada? ¿Dónde fue encontrada? Con estas preguntas en mente se planteó el objetivo principal de esta investigación, que es, analizar los motivos iconográficos y simbolismo de esta escultura. A través de esta investigación también se podría comprobar o negar si la escultura fue utilizada para el culto agrario dentro de alguna fiesta en particular.

Para lograr este objetivo general se organizó la investigación en tres capítulos con algunos objetivos específicos. El primer capítulo contiene los siguientes objetivos:

- Reseñar las características de la escultura en el Centro de México en el Posclásico Tardío.
- Mencionar material y técnicas de manufactura de la escultura en el centro de México en el Posclásico Tardío.

En este capítulo se presenta la historia mexicana (cultura de la que se piensa esta pieza es originaria, esto por el estilo escultórico que presenta), dividida en cinco momentos que son: la migración mexicana, los primeros años de México-Tenochtitlan, la liberación de Azcapotzalco, la formación del Estado Mexica y la expansión del imperio Mexica; esto conforme a lo propuesto por Obregón Rodríguez (2001). Después se abarcan aspectos como la economía, la división social, la educación y una breve descripción como se conformaban estas vertientes.

El siguiente apartado está destinado al arte plástico mexicano, primero se exponen en general los tipos de arte plástico que había entre los mexicanos, después se aborda al escultor; cuál era la idea que se tenía de alguien que ejercía este oficio y cómo eran tratados. También se mencionan los materiales que usaban los escultores. El siguiente subapartado está basado en el texto *Técnicas de talla en piedra a escala en el valle de México precortesiano* de José Luis Arreguín (1974) y destinado a mencionar las herramientas que empleadas para elaborar una escultura, así como su material y función. El siguiente subapartado enumera las técnicas que se usaban para la elaboración de una escultura. También se mencionan los tipos de esculturas

conforme a lo referido por J. Adeline, (1887) y López Luján y Fauvet-Berthelot (2010), se concluye con la función que desempeñaban las esculturas. En el último apartado del primer capítulo se menciona los estilos escultóricos y su desarrollo desde el Posclásico temprano y su desarrollo hasta llegar a los mexicas.

El capítulo dos tiene el siguiente objetivo:

- Dar a conocer más información sobre la diosa Tlazoltéotl, diosa que se presume está tallada en la escultura.

Se empieza dando un contexto religioso. Después se abordan aspectos más puntuales de esta diosa como: el origen de su culto, las distintas interpretaciones de su nombre, la festividad de esta deidad, los oficios con los que se le relacionaba y su relación con otras deidades. También se abordan algunos de sus atavíos más frecuentes, los que comparte con otras deidades y sus distintas representaciones en los códices y las esculturas.

El último capítulo presenta los siguientes objetivos particulares:

- Indagar el hallazgo e itinerario de la escultura objeto de investigación.
- Determinar los motivos e iconografía de la escultura.
- Confirmar la identidad de la diosa y su simbolismo en la escultura.
- Explicar la función de la escultura en el México antiguo y proponer la función de la escultura objeto de análisis.

Estos objetivos van relacionados con la metodología de investigación y el método de Erwin Panofsky para el análisis iconográfico de la escultura. En el primer apartado se explica la propuesta de trabajo, sus fases, el método a utilizar para su análisis y como se ha usado en los estudios mesoamericanos.

Después se da la contextualización la pieza, se describe a grandes rasgos el Museo Arqueológico Dr. Román Piña Chan, lugar donde se encuentra actualmente la escultura; los datos encontrados sobre su itinerario y su registro en un catálogo, para esto se entrevistó al arqueólogo Martin Mondragón (ex director del museo Dr.

Román Piña Chan), quien proporcionó información documental y oral sobre la pieza, además de sus posibles locaciones anteriores.

En los siguientes apartados se pone en práctica el método de Panofsky, se hace una descripción visual de las figuras en la escultura y el estado en el que se encuentra la pieza. Como segundo paso en este método se realizó un análisis de las tallas de la escultura comparándolas con otras representaciones de los códices u otras esculturas. Por último, se hizo una interpretación del simbolismo de la escultura basándome en los pasos anteriores. Se advierte al lector que, por la falta de información sobre la pieza, el análisis iconológico presentado en este trabajo se vio limitado.

Como última parte de este trabajo se presentan las reflexiones finales de la investigación y se comenta la hipótesis planteada en esta introducción. A manera de anexos se incluyen una serie de cuadros elaborados por Aguilar (2016) donde se esbozan los atavíos en las representaciones de la diosa Tlazoltéotl en los códices.

Capítulo 1. La escultura entre los mexicas y sus contemporáneos en el Centro de México

A la llegada de los peninsulares, serían los mexicas, quienes tendrían mayor presencia, influencia y dominio en Mesoamérica; por esta razón, se tiene más documentación sobre este pueblo. En el presente capítulo nos enfocaremos en esbozar los aspectos generales de su historia y cultura, con la finalidad de contextualizar al lector sobre el grupo cultural al que se le adjudica la elaboración de la escultura de Tlazoltéotl, ubicada en la colección del Museo Arqueológico Dr. Román Piña Chan en Tenango del Valle, objeto de estudio de esta investigación.

1.1. Preámbulo: historia y sociedad mexicana

1.1.1. La historia mexicana

La historia de los mexicas se encuentra en crónicas del siglo XVI como las de fray Bernardino de Sahagún, fray Toribio de Benavente, fray Juan de Torquemada, Bernal Díaz del Castillo, entre otros; además de los códices. En las versiones históricas escritas por los frailes se narra una larga peregrinación desde la tierra de Aztlán la llegada al lago de Texcoco en 1325 d.C, cuando encontraron en el lago la señal que su dios Huitzilopochtli les había indicado, un águila posada sobre un nopal (López Austin, 2014:207-209).

Hacia finales del siglo XV los mexicas llegaron a ser el grupo hegemónico en Mesoamérica, a manera de síntesis podemos señalar cinco fases en su historia:

1. *La migración mexicana*: abarcó del siglo XII al XIV, esta migración fue realizada por siete *calpultin* desde Aztlán, cada uno con su dios tutelar. Estos dioses se comunicaban con los *teomamaque*, que eran los voceros del dios (Navarrete 2019: 183) uno de estos *calpultin* era del dios Huitzilopochtli. Las fuentes señalan a varios dirigentes o guías de los mexicas, los más constantes podemos mencionar a Ténoch, Cuauhcóatl y Cuauhtlequetzqui. (Navarrete 2019: 185)

Durante su trayecto los mexicas pasaron por varios lugares, muchos de ellos no se tiene certeza de su ubicación geográfica o si esa fue la ruta que siguieron; pues las fuentes señalan diferentes lugares. (Navarrete 2019: 198) de los lugares que se tiene certeza son Coatépec Tula, Atlitalaquia, Tlemaco, Atotonilco Apazco, Tequixzquiac, Zumpango Xaltocan y Acolhuacan Chapultépec, entre otros. En este último se establecieron por 20 años, construyeron obras defensivas y centralizaron su poder en un solo líder religioso y militar, pero su crecimiento fue considerado como una amenaza por varios señoríos, entre ellos Azcapotzalco, Culhuacán y Xochimilco. Los señoríos se aliaron y expulsaron a los mexicas. Llegaron a Culhuacán con el fin de ofrecerse como tributarios para tener un lugar donde asentarse, pero poco tiempo después tuvieron conflictos con los culhuacas (probablemente provocado por los mismos mexicas) y de nuevo tuvieron que partir en busca de otro lugar para asentarse (Obregón, 2001: 282-284).

Al llegar al noroeste del Lago de Texcoco se asentaron en un islote donde creyeron ver la señal de su dios (un águila sobre un nopal). Esto ocurrió en el año 2 *calli* o 1325 d.C., el señor de Azcapotzalco les permitió quedarse a cambio de tributo y ayuda en campañas militares (Obregón, 2001: 285).

2. *Los primeros años de Mexico-Tenochtitlan*: los mexicas se enfocaron en hacer adaptaciones del islote donde se establecieron, consiguieron materiales para la construcción y explotaron los recursos lacustres que poseía el islote y en sus obligaciones tributarias a Azcapotzalco (Obregón, 2001: 288-289; Navarrete, 2019: 498-500). Trece años después, una parte de la población estaba inconforme por cuestiones territoriales y decidieron separarse, se fueron a un islote aledaño en el norte y fundaron México-Tlatelolco. Para este momento se tenía mayor organización y estratificación por lo que decidieron nombrar a Acamapichtli, hijo de un dirigente mexica y una mujer noble culhuaca, como primer *tlatoani*. Gracias a la ascendencia de Acamapichtli los mexicas se consideraban descendientes de los toltecas y de los colhuacas, esto dio origen a un proceso de apropiación de los símbolos y tradiciones de

dichos señoríos (Florescano, 1990: 639). se puede decir que su elección como primer gobernante fue por una cuestión de legitimidad ideológica y política, por lo antes mencionado. Aunque el poder de los tres primeros gobernantes mexicas (Acamapichtli, Huitzilíhuitl y Chimalpopoca) fue muy limitado, este fue un periodo importante para la consolidación de la sociedad mexicana (Obregón, 2001: 288-289).

3. *Liberación de Azcapotzalco*: hay varios factores que determinaron el levantamiento y la liberación mexicana, algunos de ellos fueron los constantes roces que había entre Tenochtitlan y Azcapotzalco; el sentimiento anti-mexica que surgía en los tepanecas; las elites mexicas sentían que eran frenados en su desarrollo económico y territorial; el asesinato de los señores de Tlatelolco (Tlacatéotl) y Tenochtitlan (Chimalpopoca).

El momento coyuntural que marcó el inicio de la rebelión mexicana fue la muerte de Tezozómoc en 1426 y la disputa del trono tepaneca tras la muerte de Tezozómoc. Durante la rebelión los mexicas buscaron aliados como Texcoco, Tlacopan y Huexotzinco. La victoria de los mexicas se consumó en 1428 d.C. (Obregón, 2001: 290-291).

4. *Estructuración del Estado Mexicano*: después de la derrota de Azcapotzalco los señoríos aliados repartieron las tierras del antiguo señorío y el tributo en especie. Dentro de la sociedad mexicana esta distribución de tierras y tributo fue desigual por lo que provocó una división social marcada entre la nobleza y la gente común. También hubo una mayor centralización del poder en el *tlatoani* y consejo de asesores. Para su expansión territorial, los mexicas afianzaron alianzas con las que apoyaron su rebelión contra Azcapotzalco (Tlacopan y Texcoco), en esta alianza se respetarían los territorios originales de los integrantes, los tributos y tierras serían repartidos de manera igualitaria (esto no se cumplió) y debían brindar apoyo militar cuando fuese solicitado. Hubo un aumento en la calidad de vida de la nobleza, de manera inmediata, y

aunque tardíamente, también mejoró la calidad de vida de la población (Obregón, 2001: 291-294).

5. *Expansión del Imperio mexicana*: cuando ya tenían el dominio de la zona lacustre decidieron expandirse al valle de Morelos. Cada uno de los miembros de la Triple Alianza atacó por separado. Se conquistó Cuauhnáhuac, Tepoztlán y Huaxtépéc obteniendo recursos como el algodón; en el sur llegaron a Tepecuacuilco y Cuetzalan (sur de Iguala, Guerrero). Antes de seguir la expansión, Moctezuma Ilhuicamina decidió reafirmar su dominio sometiendo rebelión a través de la incorporación de varios centros otomíes y del último señorío de importancia que tuvieron los mexicas para expandirse fue conseguir Chalco.

Los motivos para expandirse eran para conseguir materias primas y objetos preciosos que no se podrían obtener por comercio; en este sentido, conquistar los señoríos de Tuxpan, Ahuilizapan, Cotaxtla, Coixtlahuaca y Coxtla era algo importante.

En los tiempos de Axayácatl se anexaron grupos matlatzincas, mazahuas y otomíes. Llegando hasta las fronteras con el Imperio Tarasco. Este último repelió de manera total a los mexicas y sus aliados. Uno de los eventos más notorios fue en Tlatelolco a raíz de rivalidad y después enemistad hacia Tenochtitlan, lo que derivó en una victoria militar para Tenochtitlan. En los años de Tízoc se intentó conquistar Metztitlán sin éxito, además se expandían hacia las costas en dirección a lo que hoy es Guerrero y Veracruz. Durante el gobierno de Ahuítzotl se expandió al sur hasta llegar a Guatemala, en esta región se tenían materias primas y productos codiciados como el cacao, plumas preciosas y ámbar. Pocos años antes de la conquista, Tenochtitlan tenía el dominio de casi toda Mesoamérica con excepción de la región maya, la zona tlaxcalteca y tarasca (Obregón, 2001: 297-303)¹.

¹ Si es de interés para el lector saber más sobre la historia mexicana y las distintas versiones encontradas en las fuentes; puede consultar los textos de "El camino migratorio de los mexicas" y "Las fundaciones mexicas de Chapultepec a México" en *Los orígenes de los pueblos indígenas del valle de México. Los altépetl y sus historias*

1.1.2. Economía

En un principio su economía estaba basada en la agricultura, su principal cultivo era el maíz y la herramienta que se utilizaba para trabajar la tierra era la *coa*. Algunos métodos de cultivo eran las terrazas y las chinampas. Los magueyes servían como cerca. Conforme se expandió el poderío mexica esta actividad se acompañó del comercio y la guerra. El comercio les permitía conseguir materiales, objetos y alimentos de otras regiones y así dar abasto a la ciudad. La guerra permitía continuar con la expansión del Imperio y con las actividades tributarias de los señoríos conquistados (Aguilera, 1985: 23).

El comercio era de dos tipos: primero el local, en el que se intercambiaban productos de la región y los que se necesitaban para el consumo diario. El segundo era el masivo, a gran escala, como las materias primas, los objetos de lujo o artículos importados (Aguilera, 1985: 25).

Como ya se mencionó, la guerra permitió conseguir territorios, tributo y víctimas para los sacrificios (Aguilera, 1985: 26). El tributo se dividía de dos maneras: tributo en especie o producto y el tributo en trabajo. El primero consistía en materiales como algodón, oro, maderas, plumas, grana cochinilla, trajes de guerrero o productos semi-labrados como maderas trabajadas, mantas, lámina de oro. El segundo tipo de tributo podía ser con trabajo en los diferentes *calpultin*, o como respuesta a la solicitud realizada por los mexicas para ayudar en la construcción de acueductos, caminos, canales, entre otros (Obregón, 2001: 303-304).

El trabajo fue fundamental para los pueblos mesoamericanos, todas las clases sociales desempeñaban una función que contribuía al crecimiento de la sociedad. Había trabajos o actividades que podían ser realizadas por un gran número de personas (agricultura, el trabajo forzado, entre otras) y otras que no, como era el de la escultura o el sacerdocio.

(2019) libro escrito por Federico Navarrete. También se puede revisar el texto de Enrique Florescano (1990) "Mito e historia de la memoria nahua" en la revista *Historia Mexicana* volumen 39 número 3.

Los sacerdotes, consejeros del *tlatoani* y los sabios pintores son ejemplos de individuos que necesitaban una especialización en áreas particulares. Esta misma especialización permite observar como la sociedad mexicana estaba, de alguna manera, jerarquizada por los oficios que desempeñaban.

1.1.3. División social

Algunos autores como Alfredo López Austin y Leonardo López Luján (2014: 217) y Carmen Aguilera (1985: 28-37) mencionan que la sociedad mexicana estaba dividida principalmente en dos estratos sociales:

1) Los *pipiltin* o la nobleza. La constituían sacerdotes, sabios pintores (depositarios del saber esotérico y los libros de adivinación) los jefes de los *calpultin* y altos miembros del gobierno. Sus descendientes eran educados en el *calmecac*. Este estrato social era una minoría de la población que conocía a profundidad la cuenta de los días, los cantos, la poesía y también tenían el usufructo de grandes extensiones de tierra.

2) Los *macehualtin* o plebeyos. En este estrato se encontraba el resto de la población, mayormente constituida por los agricultores; su educación la recibían en el *telpochcalli*. En lo más bajo de este estrato estaban los *tameme* o cargadores que trabajaban para los comerciantes y los *tlatlacotin* o esclavos que se vendían a sí mismos para pagar alguna deuda.

Otros grupos que no pertenecieron a la nobleza ni a los plebeyos, pero que por su oficio tenían privilegios, fueron los *pochtecas* (comerciantes) y los diversos artistas. Los primeros, estaban al servicio del *tlatoani*, sus rutas eran escoltadas y también eran usados como espías, cuando iban a otro *calpulli*. Para los últimos años de los mexicas, los comerciantes tenían grandes riquezas (Aguilera, 1985: 31).

El grupo de los artistas se puede dividir en dos tipos: los que de manera independiente trabajaban en gremios de la capital y los que estaban al servicio del

tlatoani. A cambio de sus servicios recibían beneficios, en formas de trato, tributos o servicios (Aguilera, 1985: 32).

1.1.4. Educación

La primera educación que se les daba a los jóvenes mexicas, hombres o mujeres, era en el hogar haciendo quehaceres, supervisados por el padre o la madre. En caso de que los hijos se negaran a aprender, se les aplicaba un castigo como poner su cabeza en el humo del chile quemado, pegarles con palos o picarlos con púas de maguey (Matos, 2010: 46).

A cierta edad, los hijos iban a otro lugar a ser educados con base en los conocimientos, filosofía y moral de su sociedad. Esto ocurría en el *calmecac* o el *tepochcalli*.

En el *calmecac* cuyo nombre significa “en la hilera de casas”, se educaban a los hijos de los *pipiltin* (nobles). Se recibía una educación relacionada con los asuntos militares, religiosos, los rituales, las cuentas calendáricas y la historia del pueblo. Se les preparaba para desempeñar oficios como la metalurgia, la escultura, la carpintería y el arte plumario. Al finalizar su educación podían ejercer el sacerdocio o cargos altos dentro de la sociedad mexicana (Vela, 2017: 44-51).

El *tepochcalli* o “casa de los jóvenes” era la institución a la que asistía la gran mayoría los jóvenes mexicas (los *macehualtin*). Ahí se adquirían las habilidades necesarias para apoyar las actividades militares, agrícolas, en algunos rituales y en diversas construcciones. Los jóvenes debían permanecer en la escuela hasta que estaban listos para contraer matrimonio (Vela, 2017: 44-51).

1.2. La escultura, una manifestación del arte mexicana

1.2.1. El arte mexicana

La Real Academia de la Lengua Española (2014) nos brinda varias defunciones del término “arte”, de las cuales retomaremos dos para tratar de dilucidar de manera

general dicho concepto. La primera dice: “Manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros”, la segunda es “Capacidad, habilidad para hacer algo”. Tomando en cuenta los dos conceptos anteriores podemos decir que existen muchos tipos de arte y se necesita habilidad y técnica para su realización, para este capítulo nos enfocaremos en el arte plástico que se desarrolló en el México antiguo, particularmente en la cultura mexicana, esta responde al contexto y necesidad cultural de sus creadores.

La sociedad mexicana contaba con muchos artesanos especializados en diferentes materiales como la pluma, los metales, la roca y la piedra preciosa. Estos materiales eran moldeados, tallados o modificados para servir a diferentes propósitos dentro de la política, la religión, la guerra el hogar o la vestimenta. Los artesanos que usaban las plumas como materia prima se les llamaba *amantecas*, y se dedicaban a extraer y pegar las plumas de distintas aves para fabricar artefactos destinados para la nobleza (Sahagún, 2016, Libro IX, Capítulo XV-XXI: 496-501), tales como el llamado *Penacho de Moctezuma* o para los atavíos de las deidades.

De los labradores de oro y plata o *tecuitlehuaque*, Sahagún (2016, Libro IX, Adiciones al libro nono. Capítulo XV: 502-503) nos menciona que existían dos tipos; los martilladores o amajadores que golpeaban el oro hasta hacerlo delgado como hoja de papel, con el cual hacían collares, narigueras u orejeras; y los *tlatlalianime* que incrustaban objetos en el oro o la plata.

Los lapidarios (escultores de piedra) realizaban esculturas con piedra de basalto, piedra volcánica o andesita, los objetivos podían ser de carácter religiosos, políticos o militar (Ledesma, 2019: 49-50), algunas obras escultóricas pueden ser La Coatlicue, La Piedra del Sol, la Tlaltecuhli, el Ocelotl Cuauhxicalli o La Piedra de Tízoc. Un oficio relacionado es el labrador de piedras preciosas, quien creaba objetos a base de piedras como el jade, turquesa, cristal de obsidiana o esmeralda. Un ejemplo de estos objetos eran los bezotes, narigueras, orejeras; o complementos para otras esculturas, un caso particular que se puede mencionar es La Vasija del

Mono ubicada en la sala mexicana del Museo Nacional de Antropología e historia en la Ciudad de México. El proceso de creación inicia con el corte de estas piedras preciosas con arena de sílice y utensilios de metal, para perforar se usaba un punzón de metal y para pulir un pedernal o un palo de madera (Sahagún, 2016, Libro IX, Adiciones al libro nono. Capítulo XV: 506-508).

Para adentrarnos al estudio de la escultura de Tlazoltéotl de la colección del Museo Arqueológico Dr. Román Piña Chan será necesario conocer a los artífices, técnicas y herramientas con las que se manufacturó; por lo tanto, en los siguientes apartados se expondrán los distintos elementos necesarios para la elaboración de una escultura lítica.

1.2.2. La escultura: el escultor, herramientas, materiales y técnicas

1.2.2.1. Escultor

Un aspecto de las esculturas mesoamericanas es que no tienen autor, no hay a quién se le pueda atribuir su realización. Para López Luján y Fauvet-Berthelot (2010: 80) esto se debía a que se pensaba que el escultor no era el verdadero autor de la escultura, sino que este era el medio por el cual los dioses se manifestaban para dar lugar a la creación de una obra.

Los artistas y pintores, en su mayoría, nacían en el año *ce xóchitl* (uno flor), fecha en la que se creía que las personas tenían el corazón endiosado y podían plasmar a las deidades en pintura u objetos (Luján y Fauvet-Berthelot, 2010: 80). A estos artistas, en general, se les decía toltecas, pero también tenían nombres particulares según fuera su oficio; los escultores de piedra recibían el nombre de *tetzotzonque* (Luján y Fauvet-Berthelot, 2010: 81). Con respecto a los escultores, Sahagún (2016, Libro X, Capítulo VII, párr. II: 536) menciona:

Un buen lapidario está bien enseñado y examinado en su oficio, buen conocedor de piedras, las cuales para labrarlas quítales la raza, cortarlas

y las junta o pega con otras sutilmente con betún, para hacer obras de mosaico.

El buen lapidario artificiosamente labra e inventa labores, sutilmente esculpiendo y puliendo muy bien las piedras con sus instrumentos que usa en su oficio.

El mal lapidario suele ser torpe o bronco, labra mal, no sabe pulir, sino que echa a perder las piedras, labrándolas atolondronadas o desiguales, o quebrantándolas o haciéndolas pedazos.

Cuando un escultor realizaba una pieza podían ocurrir dos cosas; se le amenazaba con destierro o castigos si no cumplía con el tiempo estipulado o con las expectativas del *tlatoani*; o en caso de ser satisfactorio su trabajo, se le podía otorgar cargas de frijol, maíz, chile, cacao, sal, algodón, o, incluso, títulos (Luján y Fauvet-Berthelot, 2010: 84).

1.2.2.2. Herramientas

José Luis Arreguín (1974) retoma algunos textos de Motolinía² donde se mencionan las herramientas utilizadas para hacer esculturas y cuál era la función de estas. Las herramientas que usaban los mexicas estaban hechas de piedras o algunos metales, hueso o madera. Había tres tipos de metales que eran usados para el momento de la llegada de los europeos: el estaño, el cobre y el bronce, siendo este último el más usado por ser el más duro (Arreguín, 1974: 17).

Los instrumentos que se usaban para las tallas (véase Figura 1, 2, 3 y 4) fueron: las hachas, parecido a lo que hoy en día es la cabeza de hacha, pero más gruesa (si son de piedra), se podía usar sin mango o con, en el caso de ser sin mango la parte aplanada era para cortar por percusión y la parte contraria para martillar; los destraes, que parecen pequeñas hachas de bronce, se cree tenían la función de un pequeño martillo; las cuñas, para desprender grandes trozos de piedra (Arreguín, 1974: 30-32).

² Misionero franciscano, escribió la obra *Historia de los indios de la Nueva España*.

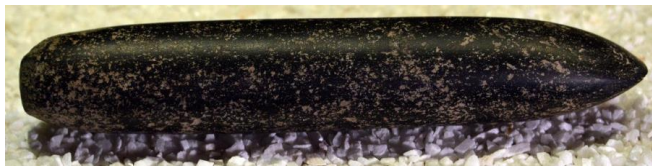


Figura 1. Cincel de piedra. (Mediateca INAH, 2021).



Figura 2. Hacha de mano de piedra verde (Mediateca INAH, 2021).



Figura 3. Hacha de bronce (Mediateca INAH, 2021).



Figura 4. Hachas de piedra que eran usadas con un mango (Mediateca INAH, 2021).

Para lograr el sentido geométrico en la escultura se usaba el “plomo” (véase figura 5), un objeto con suficiente peso para tensar un hilo atado a un extremo (Arreguín:1974: 44) y el *atezcatl* de este instrumento no se conoce su forma o cómo funcionaba, pero servía para medir la horizontalidad de una escultura o estructura, se sabe de su existencia gracias a las notas de Motolinía que rescata Arreguín (1974: 46). Otra herramienta que podemos mencionar es la broca (Arreguín,1974: 48), situada en la sala Teotihuacana del MNA, recibe este nombre porque tiene una enorme similitud con lo que hoy se conoce como broca³, pudo ser fabricada de piedra, bronce o madera y se usaba junto con un abrasivo en polvo para hacer perforaciones por de fricción.



Figura 5. Plomada (Mediateca INAH, 2021).

Las herramientas reunidas por Arreguín (1974: 47-50) desde el periodo Preclásico hasta el Posclásico muestran que la forma base de las herramientas y el modo de utilizarlas no cambio mucho, esto se puede deber a que el diseño de las herramientas y la forma de emplearlas fue eficiente y no hubo necesidad de cambiarlas.

1.2.2.3. Materiales

Para la escultura se utilizaban materiales como el basalto gris o negro, la escoria volcánica de colores rojizos y negros, la andesita de tonalidades rosáceas y madera.

³ Barrena de boca cónica que se usa con las máquinas de taladrar. *Diccionario de la Lengua Española*.

De forma accesoria se usaron las riolitas, rocas volcánicas de la Cuenca de México (Luján y Fauvet-Berthelot, 2010: 88). Algunos de estos tipos de piedra podían encontrarse en las cercanías del lago de Texcoco y el lago de Xochimilco, otros debían ser traídos de distintos lugares (Luján y Fauvet-Berthelot, 2010: 88). Algunos materiales empleados como adorno fueron la pirita, turquesa, azabache, hoja de oro o jade; para hacer alusión a los ojos, los dientes u ornamentos faciales (Luján y Fauvet-Berthelot, 2010: 94).

Los materiales perecederos (madera) o duraderos (roca) de las esculturas, dependían de quienes las mandaban a hacer y con qué propósito. El grupo de los *pipiltin* era el que encargaba las esculturas de gran tamaño, de materiales duraderos para los templos y ceremonias importantes. Los materiales perecederos eran para templos menores y para grupos que realizaban culto a sus dioses en las zonas habitacionales (Aguilera, 1985: 29-30).

1.2.2.4. Técnicas

Como ya se mencionó, las herramientas tenían una función específica para la realización de una escultura. Existieron diferentes técnicas de tallado que están presentes en las esculturas prehispánicas. Algunas de ellas son:

1. **Percusión:** Se realiza con un material duro sobre otro, con golpes controlados y de manera constante para obtener una forma y tamaño específicos, pero no detallado (Mirambell, 2005: 20-22).
2. **Presión:** Se realiza, como su nombre lo indica, por presión y reducción en el área donde ésta se efectuó. Las piezas que fueron talladas con esta técnica son las que tienen un mayor retoque que, en palabras de Mirambell, es arreglar o mejorar una lasca o navaja ex profeso (Mirambell, 2005: 22-30).
3. **Abrasión:** Técnica usada para dar forma y acabado tosco a través del desgaste por frotamiento a un objeto, los abrasivos pueden ser arena o piedras. Por lo general, el abrasivo es más duro que el objeto sobre el que se va a trabajar (Mirambell, 2005: 32).

4. Pulido: Se realiza de la misma manera que la abrasión, pero con madera semidura, con el objetivo de quitar imperfecciones microscópicas y en ocasiones da brillo a pieza (Mirambell, 2005: 32).
5. Bruñido: Se frota un material suave ya sea arena muy fina o un textil para dar lustre y brillo a la pieza (Mirambell, 2005: 32-33).

Estas tres últimas técnicas se realizaron de manera consecutiva como parte de un proceso para dar forma, tamaño y detalle a una pieza mediante el desgaste en distintos niveles.

1.2.3. Tipos de escultura, función, estilo y características

1.2.3.1. Definiciones de los tipos de escultura

Siguiendo a Paul Gendrop (2001) y Adeline J. (1887), a continuación, se definen y enlistan algunos tipos de escultura del México antiguo ateniendo su forma y material rocoso:

Altar: Monumento dispuesto para quemar incienso, inmolar a la víctima u ofrecer algún otro tipo de sacrificio (Gendrop,2001:18).

Altorrelieve: Saliente de una escultura en que el relieve resalta más de la mitad de su espesor con respecto al fondo; puede tener algunas de sus partes exentas (Gendrop, 2001: 18).

Bajorrelieve: Escultura que sobresale de una superficie plana o curva, a la cual está adherida (J. Adeline, 1887: 66).

Estela: Piedras monolíticas colocadas verticalmente y cuyas inscripciones estaban inscripciones estaban destinadas a conservar el recuerdo de los hechos históricos (J. Adeline, 1887: 245).

Caja: Recipiente de madera, metal, piedra u otra materia, que suele cubrirse con una tapa suelta o unida a la parte principal (Gendrop, 2001: 39).

Lapida: Losa o piedra plana, usualmente provista de alguna talla o inscripción, que se coloca en mausoleos, monumentos o edificios para conmemorar un a fecha, un suceso o una persona (Gendrop, 2001: 123).

López Luján y Fauvet-Berthelot (2010: 101-113) nos brindan dos definiciones más sobre los tipos de escultura

- 1) Tallas exentas: Son aquellas que están en tercera dimensión, de 90 cm aproximadamente. Tienen una expresión neutra y su postura es erguida o sentada. Cabe mencionar que hay excepciones como el Chac Mool, los *ehecatontin*, las representaciones de los cargadores con imágenes divinas o de bultos de maíz. Para distinguir si en la escultura se representa a un hombre o una mujer es necesario tomar en cuenta algunos elementos como la postura de la escultura, que lleva puesto o la anatomía. Las mujeres pueden tener el pecho abultado, están sentadas sobre sus piernas, en posición para hilar o para moler y llevan prendas como el *cueitl* o *quechquemitl*. Los hombres rara vez mostraban los genitales, por lo general están sentados en sus glúteos y usan un *maxtlatl* (López Luján y Fauvet-Berthelot, 2010: 101-104).

Cabe mencionar que los mexicas también plasmaron gran cantidad de animales y plantas. Los animales están tallados de una forma precisa y detallada en los aspectos físicos (plumas, escamas, picos, hocicos) como que en ocasiones permite identificar el género y la especie. (López Luján y Fauvet-Berthelot, 2010:108).

Las esculturas exentas que eran talladas como instrumentos con fines útiles eran empleadas para algún ritual, unos ejemplos de estos instrumentos son las piedras gladiatorias, los Chac Mool o los *techcatl* que eran usados para recostar a los sacrificados y sacarles el corazón. También están los *cuauhxicalli* eran los recipientes donde se ponía el corazón y la sangre del sacrificado (López Luján y Fauvet-Berthelot, 2010:110).

- 2) Bajorelieves: son representaciones bidimensionales esculpidas sobre lápidas, peñas y varias esculturas exentas. Los motivos tallados son inspirados en pictografías. Tiende a usarse la iconografía de la tradición Mixteca-Puebla como glifos numéricos, para las fechas calendáricas, los onomásticos (nombres de reyes), topónimos (nombres de ciudades), los

metafóricos usados para rituales como la sangre, el corazón, el cuchillo, espinas o caracoles. Aquí también entran las figuras estereotipadas de los dioses, reyes, sacerdotes y militares (López Luján y Fauvet-Berthelot, 2010: 110-112).

Otro elemento característico de este tipo de escultura es que no se deja mucho espacio entre cada uno de los tallados, estos tienden a ser más dinámicos y a seguir una secuencia establecida por la simetría, la alternancia, la sucesión o la repetición (López Luján y Fauvet-Berthelot, 2010: 112). Cabe mencionar que las tallas en las esculturas, así como la combinación de los elementos dependían del motivo y el mensaje religioso, político, histórico o bélico.

1.2.3.2. Características y función

Para el caso de la escultura mexicana, Flores Guerrero (1981: 160-179) y Salvador Toscano (1991: 349-372) la dividen en dos tipos: la escultura suntuaria⁴ y la escultura teomórfica. La primera tiene funciones ceremoniales; físicamente es simple en sus representaciones, busca la síntesis de los objetos, animales, deidades o cosas para plasmarlos en una escultura, pero sin perder lo que representa.

Dentro de esta categoría Flores (1981: 163-164) asigna otras subcategorías:

- A) Esculturas antropomorfas (máscaras mortuorias o rituales).
- B) Esculturas zoomorfas (representaciones de animales como la mariposa, el jaguar, la serpiente).
- C) Esculturas fitomórficas (flores o plantas).
- D) Esculturas para usos ceremoniales, estas se pueden componer de varios elementos como: los *cuauhxicalli* (envases decorados con grecas que contenían sangre); monumentos conmemorativos como la Piedra de Tízoc; los

⁴ También conocida como escultura exenta.

elaborados con el objetivo simbólico de animales o cosas y altares, como el Altar de los Cráneos.

La escultura teomórfica es algo metafísico que nace a partir de la abstracción y el realismo. Muchas de estas esculturas o representaciones de las deidades (Tláloc, Coatlicue, Quetzalcóatl, etcétera) tienen elementos que no entrarían en lo humano, ni animal, sino en algo más abstracto (Flores 1981: 175-176) que usa elementos humanos animales o vegetales.

Para las culturas mesoamericanas la escultura era algo más que un objeto, esto se explica en el texto de López Austin (1989) *Hombre-Dios: religión y política en el mundo náhuatl* a partir del término *ixiptla* que significa cáscara, piel, imagen, delegado que hace alusión a la encarnación de la deidad en la escultura (según sea el caso del objeto) y es el término con el que los nativos se referían a las esculturas de las deidades (López Austin, 1989: 119).

Emile Carreón (2014: 259-260) menciona que este término de *ixiptla* también se puede emplear para designar a los sacerdotes que se convertían en la imagen o representantes de los dioses por los atavíos que se colocaban al momento de llevar a cabo una ceremonia. Por lo tanto, se podría decir que la escultura teomórfica tenía esta idea de la imagen viva de un dios.

1.2.3.3. El estilo escultórico y las etapas de desarrollo de la escultura en el Posclásico

En el Posclásico Temprano surgen dos estilos⁵ pictóricos, uno en Cholula (mayormente encontrado en vasijas) y el otro en Oaxaca, en la Mixteca; la combinación de estos dos estilos se conoce actualmente como Mixteca-Puebla. Este estilo no fue común en la escultura solo en la cerámica, metal, papel, tela o madera (Nicholson, 1971: 107-108).

⁵ Estilo es un conjunto de rasgos característicos que posee la obra de un artista, estas son dadas por un artista, una escuela artística, una ciudad, una región o un pueblo, a la vez que vienen acompañados de diferentes técnicas (Gendrop, 2001: 86).

La influencia del estilo Mixteca-Puebla se expandió por toda Mesoamérica, al llegar al área tolteca los habitantes se apropiaron de él y formaron un subestilo. A diferencia del área original, los toltecas elaboraron esculturas de piedra en una cantidad masiva, la gran mayoría de las piezas no están en la ciudad, sino esparcidas por el centro de México (Nicholson, 1971: 109).

En la capital tolteca la escultura comenzaba a ser parte importante de las estructuras relevantes, un ejemplo de esto son los Atlantes de Tula o los Chac Mool (Nicholson, 1971: 109). El estilo escultórico de Tula fue retomado por varios grupos al paso del tiempo, los tepanecas y los mexicas fueron algunos de estos grupos.

Cuando los mexicas retomaron el estilo escultórico de otras culturas (teotihuacana y Tula) para crear uno propio, podemos hablar de una herencia cultural (Nigel, 1988: 218). Esta herencia cultural significaba mantener la esencia del estilo anterior, pero con algunas modificaciones para adaptarla a su nuevo contexto. Cabe mencionar que algunas esculturas como los portaestandartes o los Chac Mool no tuvieron cambios significativos en la iconografía o en su forma. Nicholson (1971: 118) nos menciona que el estilo mexica es más realista que el de Tula.

Para que se formara el estilo escultórico mexica se tienen que considerar varios factores externos e internos. El primer factor externo, como ya se mencionó, tiene que ver con la herencia cultural y la reelaboración simbólica de otras culturas, como la teotihuacana o tolteca. Otro factor son los pueblos conquistados y su intercambio comercial (para obtener materia prima para las obras artísticas o la arquitectura), o de tributo en trabajo donde se llevaban a artistas extranjeros habilidosos a trabajar en Tenochtitlan (Ségota, 1984: 10-11).

El factor interno, que tiene que ver con la sociedad mexica (en este caso para el arte oficial) y los temas que cubrían con el arte escultórico. Tales como la agricultura, la guerra física (contra otros señoríos) y cósmica (el sol haciendo su camino por la bóveda celeste). Muy relacionado con este punto tenemos a los materiales y materias primas que eran trabajadas en la capital para crear las esculturas (Ségota, 1984, 11-12).

También se debe mencionar que dentro del arte mexicana tenemos dos tipos. El arte de la elite o “arte oficial” destinado a los grandes templos y hecha con materiales duraderos. El arte del pueblo destinada a los templos de los barrios y con materiales perecederos. Las dos con funciones similares, pero la complejidad iconográfica, el material y la técnica usada en el arte oficial era más elaborada (Ségota 1984: 8-10).

Aguilera (1985: 150) menciona que el “arte oficial” tenía funciones sociales de control impuesta por la élite, pues este arte podía servir de impulso para guiar al pueblo y era usado en los rituales religiosos, enfundando miedos a los dioses, a los eventos naturales o a las mismas celebraciones.

Una vez mencionados los factores externos, internos y los tipos de arte podemos pasar a las características escultóricas del estilo mexicana. Emily Umberger (2007: 169) señala a la escultura mexicana poco antes del año 1450 y hasta 1521, estos rasgos son: partes del cuerpo redondeadas hasta parecer hinchadas; áreas con detalles anatómicos como rodillas, tobillos y huesos de muñecas; énfasis exagerado en manos, pies y cabeza; el vestido en tres dimensiones; línea de pelo, nariz carnosa, labios ligeramente partidos, superficies pulidas y el detalle antes de pintar.

Como pudimos leer en las líneas de arriba, crear una escultura mexicana tenía una base simbólica que se retomó y transformó de otras culturas, un propósito social establecido, características específicas en su estilo y un proceso para obtener la materia prima y la obra terminada. Esto nos muestra que hacer una escultura era un proceso que necesitaba tiempo, planeación y precisión en la ejecución.

Capítulo 2. Tlazoltéotl en el panteón mexica

Como se mencionó al principio del Capítulo I el objeto de estudio es una escultura de Tlazoltéotl que está ubicada en el Museo Arqueológico Dr. Román Piña Chan de Tenango del Valle, pero antes de entrar en el análisis de la escultura y sus tallas es necesario conocer a la deidad que está plasmada en la pieza, sus atavíos principales y las interpretaciones que se han dado de ella. En este capítulo analizaremos a la deidad en su fiesta, su iconografía, convenciones visuales en códices y esculturas.

2.1 La religión mexica

La religión fue uno de los aspectos más importantes de las culturas mesoamericanas, como un principio rector de la vida. Sus tres elementos fueron los sacerdotes, los dioses y el tiempo.

El grupo de los *pipiltin*, como ya se mencionó, concentró a los sacerdotes, había varias clases, al frente de las cuestiones religiosas estaban dos sacerdotes. El primero era el *quetzalcoatl totec tlamacazqui* “serpiente de plumas sacerdote de nuestro señor” y el *quetzalcoatl tlaloc tlamacazqui* “serpiente de plumas sacerdote de Tláloc”; los templos donde se encontraban los dos sacerdotes estaban en el *huey teocalli*. Cabe destacar que el término de “serpiente de plumas” nos da una connotación de representante y sucesor de dicho dios (Soustelle, 1970: 65).

Después de las dos figuras ya mencionadas, había más sacerdotes o ayudantes que se encargaban de las cuestiones adivinatorias, de auxiliar en los rituales, enseñar los cantos, danzas rituales o revisar que todo estuviera conforme a las indicaciones de los sumos sacerdotes (Soustelle, 1970: 66).

En cuanto a las deidades, Aguilera (1985: 37) refiere lo siguiente:

Las deidades eran numerosas, pues desde muy antiguo casi cada parte de la naturaleza y la cultura estaba controlada por una deidad y se atribuía a ella. Se agrupaba a los dioses alrededor de unos cuantos cultos

fundamentales o complejos, que muchas veces se superponían y cuyas líneas divisorias eran difíciles de marcar.

De lo anterior se evidencia que hacer una distinción entre los dioses puede ser complicado, pero hay ciertos factores que pueden ayudar a su distinción y, en este sentido, a su clasificación. Una de estas clasificaciones es la que propone Aguilera (1985: 37), quien divide a las deidades en: creadoras, astrales, tutelares de la muerte y del inframundo, dioses de las artes y los juegos; otra clasificación es dada por Henry B. Nicholson (1971: 395-447), quien agrupó a los dioses en tres grupos: 1) deidades celestes creadoras, 2) deidades agrícolas de la lluvia y de la fertilidad, 3) deidades de la guerra y del sacrificio. Estos grupos a su vez tienen subgrupos o complejos.

Finalmente, el tiempo es un elemento fundamental en la cosmovisión del México antiguo: el *tonalpohualli* y *xiuhpohualli* fueron las dos cuentas calendáricas para medir el tiempo y comprender el destino de las personas. El *tonalpohualli* o “cuenta de los días”, fue un medio de adivinación que consistió en la combinación de 13 numerales y 20 signos, donde cada día tiene un nombre formado por un número del uno al trece y un signo diferente hasta completar 260 días. Esta forma de medir el tiempo tenía un objetivo religioso y adivinatorio (Vela, 2017: 32-33).

El *xiuhpohualli* o cuenta de los años consistía en 18 meses, cada uno de estos con 20 días, al último mes se le agregaban 5 días llamados *nemontemi*. Esta forma de medir el tiempo tenía como objetivo organizar actividades civiles o agrícolas tales como la siembra o la cosecha. La convergencia en el inicio de ambas cuentas se marcaba con la ceremonia del Fuego Nuevo llevada a cabo cada 52 años (Vela, 2014: 16).

2.2 La diosa Tlazoltéotl

2.2.1 Origen del culto a esta diosa y etimología de sus nombres

Muchos de los dioses del Posclásico fueron retomados de las sociedades mesoamericanas de periodos anteriores; al paso del tiempo el culto de estas

deidades se fue expandiendo y transformando según la necesidad cultural de las diferentes regiones (Báez-Jorge, 2000: 119).

Respecto a Tlazoltéotl, deidad con la que aquí se ha asociado a la escultura analizada, investigadores como Cabada (1992), Soustelle (1982), Eudave (2010) y Mikulska (2001) señalan que tuvo su origen en la región huasteca, como *numen* de la fertilidad, la vegetación y también se le atribuyó la creación del tejido de algodón. Esta diosa recibió varios nombres además de Tlazoltéotl, “comedora de inmundicias”, uno de los más frecuentes es Ixcuina, que según Soustelle (1982: 123) proviene de *ixcuynin*, “algodón” en huasteco. Este nombre también se puede interpretar como “señora del maguey o del algodón”. Otro elemento que refuerza su posible origen huasteco es que el algodón no se encuentra de manera natural en el área del altiplano, sino en una zona intermedia entre el altiplano y la Costa del Golfo (Cabada, 1992: 127).

Rincón (1997 en Gajewska, 2015: 97) retoma las ideas escritas por Sahagún para dar otra interpretación del nombre de Ixcuina, al dividir la palabra en *ixtli* “haz o cara” y *cui* “tomar algo o tener parte hombre con mujer”. Se puede interpretar “la que toma varios rostros”, a palabras de Gajewska (2015: 97) “podríamos afirmar que esta interpretación del nombre de Ixcuina refleja su pluralidad y multiplicidad como diosa, por lo que es importante destacar este matiz en la traducción”. Una tercera interpretación de su nombre tiene que ver con la palabra *cuynal* “flechar” en huasteco, esto puede relacionarse al rito de fertilidad *tlacacaliliztli* “sacrificio de hombres por flechamiento”; en este ritual Ixcuina era la protagonista y flechadora. También se utiliza el nombre *ixcuiname* que es un nombre pluralizado gracias el termino *-me* y señala su rol como diosa multifacética. Este rol se componía de cuatro diosas diferentes (Gajewska, 2015: 97-98). Sahagún (2016, Libro I, Capítulo XII, párr. I-II: 34) registra estos nombres en su obra *Historia general de las cosas de la Nueva España*:

Esta diosa tenía tres nombres: el uno era que se llamaba Tlazoltéotl, que quiere decir la diosa de la carnalidad; el segundo nombre es *Ixcuina*:

Llamabanla este nombre porque decían que eran cuatro hermanas: la primera era primogénita o hermana mayor, que llamaban *Tiacapan*, la segunda era hermana menor que llamaban *Teicu*, la tercera era la de en medio, la cual llamaban *Tlaco*; la cuarta era la menor de todas, que llamaban *Xucotzin*. Estas cuatro hermanas decían que eran las diosas de la carnalidad. En los nombres bien significa a todas las mujeres que son aptas para el acto carnal.

El tercer nombre de esta diosa es *Tlaelquani*, que quiere decir comedora de cosas sucias, esto es, que según decían, las mujeres y hombres carnales confesaban sus pecados a estas diosas, cuanto quiera que fuesen torpes y sucios, que ellas los perdonaban.

Para la etimología de Tlazoltéotl, Gajewska (2015, 96) rescata lo mencionado por fray Alonso de Molina en *Vocabulario en lengua Castellana y Mexicana y Mexicana y Castellana* en el que dice que esta palabra está compuesta por *tlazolli*, “basura que hecha en el muladar”, que viene de las palabras *tlah* “cosa” y *zollo* “viejo, sucio” y *teotl* “dios”. Es interesante la observación que nos hace Gajewska (2015: 96) de que el término muladar, en la lengua española significa “aquello que se ensucia, infecta lo material o moral”, dando a entender su papel en lo físico y mental.

Dentro del panteón mexica Tlazoltéotl también recibe diferentes denominaciones o títulos como *teteo innan*, “madre de los Dioses”; *tlalli iyollo*, “corazón de la tierra”; *tocí*, “nuestra abuela”, *tonan* o *tonatzin* “nuestra madre”, *ilamatecuhtli* “vieja señora” o *temazcalteci* “abuela del temazcal” (Aguilar, 2016: 10-11; Gajewska, 2016, 153)

Sullivan (1982 en Gajewska, 2015: 96) propone otra interpretación del nombre de la diosa, a partir de la imagen de Tlazoltéotl en el *Códice Borbónico*, donde ésta lleva una codorniz en la boca:

El nombre se podría escribir fonéticamente al conformarse con las palabras *tlantli* “diente” y *zolin* “codorniz” y de esta manera no solo se lograría escribir el nombre de la diosa, sino que también se reflejaría su

rol de patrona de la fertilidad, viendo en el pájaro el símbolo de la tierra y la fecundidad. No hay que olvidar que Tlazoltéotl esconde en sí dos conceptos más, es decir, *tlalli* “tierra” y *ollin* “temblor, movimiento”. De ahí podemos hablar del aspecto telúrico de la diosa y su protagonismo en la trecena Ce-Ollin (1 Temblor).

Este análisis del nombre nos expone algunos roles de la diosa (fertilidad y tejido) y uno de los animales (codorniz) con los que se puede representar a la diosa.

Tlazoltéotl fue objeto de culto por parte de los mexicas y los huastecos, pero también entre los mixtecos y probablemente entre los olmecas (Báez-Jorge, 2000 :122). No se tiene claro cómo es que el culto de una deidad puede expandirse o cambiar de lugar, es probable que haya llegado a los mexicas de dos maneras, la primera es a través de la tradición tolteca; una segunda teoría, es por el contacto que los mexicas tenían con otras culturas a través del comercio. Al llegar el culto de Tlazoltéotl a territorio mexica los sacerdotes se apropiaron de él, haciendo modificaciones para adaptarlo a su cultura, aunque mantuvieron algunos elementos y conceptos de la región Huasteca (Cabada,1992: 128).

2.2.2 La fiesta a Tlazoltéotl

La fiesta dedicada a Tlazoltéotl era llamada *Ochpaniztli*, que tenía lugar en el mes de agosto y en el undécimo mes del calendario mexica (Gajewska, 2015: 114). Se escogía a una mujer para que encarnara a *teteo innan* o Toci-Tlazoltéotl, era acompañada todo el tiempo por mujeres parteras, médicas o mujeres de edad avanzada, también se realizaban bailes y peleas con flores en su honor. La diosa caminaba por la ciudad hacia el mercado y de vuelta. En esta fiesta la diosa daba las armas para los futuros guerreros y sembraba maíz con los ayudantes de Chicomecóatl. Al final de la celebración se sacrificaban a algunos cautivos, se sacrificaba a la diosa, que era decapitada y desollada, su piel era usada por un sacerdote llamado *teccizcuacuilli* (Gajewska, 2015: 116).

Gajewska (2015: 116) parafrasea lo escrito por fray Diego de Durán en *Historia General de las cosas de la Nueva España e Islas de Tierra Firme* sobre lo relacionado a esta fiesta:

Durante la fiesta sacrificaban una mujer de cuarenta años que tenía que tejer e hilar, y le ponían en la cabeza el algodón durante la procesión (evidente relación con Ixcuina). Fray Diego Durán destaca que era una gran fiesta de barredura, barrían con escobas y limpiaban no solo las casas, sino también las calles, los baños, las acequias, fuentes y ríos, y además las calzadas reales que conducían al templo de la diosa.

Cabe mencionar que existía una fiesta que se celebraba casi en las mismas fechas que era la de Chicomecóatl, deidad del maíz. Durante esta celebración vestían a una mujer joven con las mazorcas de maíz, atavíos de la diosa, la sacrificaban y después un sacerdote vestía su piel (Gajewska, 2015: 116).

Sobre estas dos celebraciones Gajewska (2015: 118-119) nos comenta que se complementaban porque eran ritos que se celebraban antes de la llegada de la nueva estación y un rito para la cosecha de maíz. También había un ritual de purificación y regeneración de la naturaleza, en el que la protagonista era Tlazoltéotl; es aquí donde podemos ver la relación que tenía la diosa con otros dioses, en este caso con Chicomecóatl.

Sahagún (2016, Libro I, Capítulo XII, párr. IV-XXIII: 36) nos menciona otro ritual con relación a Tlazoltéotl que es el de la confesión. Era un ritual importante que se debía hacer una vez en la vida (a una edad avanzada), se tenía que ir con el sacerdote para solicitar la confesión; para que la diosa los perdonara por sus pecados, el sacerdote les decía qué día debía ir conforme al *tonalamatl* y qué penitencia debían hacer, una vez hecho esto se les otorgaba el perdón de su deidad.

2.2.3 Los oficios de la diosa Tlazoltéotl y su relación con otras deidades

Considero necesario identificar los oficios y los dioses con los que se relaciona, con esta idea en mente se realizó el siguiente cuadro en el que se colocan los dioses

relacionados a Tlazoltéotl en cuanto a sus oficios (Gajewska, 2016: 152-154, 157-160).

Cuadro 1. Funciones que comparte Tlazoltéotl con otras deidades del panteón mexica												
Función/ Nombre	Partera (posición de parto)	Amor y fertilidad	Guerra (diversas armas)	La tierra	Agrario	Hogar	Pulque, maguey	Agua	Hilanderas y tejedoras	Lunar	Medicina	Adivinación
* Teteo innan	X	X		X						X	X	X
* Toci		X		X						X	X	X
* Ixcuina/ Ixcuiname		X			X		X		X	X		
*Tonantzin	X	X	X	X						X		
* Tlalli iyollo	X		X	X								
*Ilamatecuhtli	X		X									
*Temazcalteci	X			X						X	X	
*Xochiquétzal		X	X	X					X	X		
*Cihuateteo		X	X									
*Cihuacóatl		X	X	X								
Quilaztli			X	X								
Coatlícue		X		X								
Chicomecóatl				X	X					X		
Xilonen				X	X							
Chantico						X						
*Mayahuel							X			X		
Ometochtli							X			X		
Petecatli							X			X		
Tlatecayoua							X			X		
Chalchiuhtlicue								X		X		
Xipe Tótec					X							

Leyenda: los nombres marcados (*) son consideradas advocaciones de la diosa

Una vez que tenemos presente con qué dioses comparte oficios Tlazoltéotl se debe explicar esta afinidad. López Austin (1994: 25-27) expone que los dioses poseen cualidades que hacen posible dicha relación. Una de estas cualidades es la capacidad de “separar sus componentes”, esta característica hace posible la existencia de las advocaciones de los dioses como sería el caso de Tlazoltéotl y las múltiples deidades mencionadas en el cuadro 1. Otra cualidad relacionada a la anterior es la de “la mutabilidad de los dioses” que está presente cuando las deidades están en un ciclo de tiempo o de su existencia. Para Tlazoltéotl es el ciclo de vida en una mujer, en este ciclo la diosa es la segunda representación, una mujer

madura madre, Xochiquétzal es la primera representación, que corresponde a una mujer joven y seductora, y Toci es la tercera que representa a la vejez.

Otra forma de explicar la afinidad de Tlazoltéotl nos la ofrece Gajewska (2016: 159) a través de los elementos y su efecto en ellos. Al ser una diosa que come desechos o inmundicias también es una deidad del abono, que fertiliza el suelo y lo nutre para dar una nueva o una mejor cosecha aspecto con el que se relaciona a Xipe Tótec, en su papel como dios agrario y su atavío de la piel del desollado. Lo anterior, también puede explicar porque la diosa tiene afinidad con Cintéotl y Mayahuel, por ser ambos, dioses de frutos de la tierra: el maíz y el maguey, respectivamente.

Con respecto a Chalchiuhtlicue y el agua, esta relación es complementaria por su función de purificación, Tlazoltéotl como la comedora de inmundicias que abona la tierra y Chalchiuhtlicue como la purificadora de la suciedad que se lleva todo con agua, otro ejemplo de su función complementaria es que la tierra y el agua son necesarias para las actividades de siembra (Gajewska, 2016: 153).

Gajewska (2016: 157) rescata un análisis realizado por Eric Thompson en 1939, este análisis nos puede servir para relacionar a más deidades con Tlazoltéotl partiendo de su vínculo con la luna. Dicho análisis es acerca de la diosa Xochiquétzal, ella es una de las encarnaciones de Tlazoltéotl, es la esposa de Cinteótl uno de los dioses solares, por lo tanto, ella es una diosa lunar. Las diosas lunares son las patronas del hilar (una de las ocupaciones más destacadas de Tlazoltéotl). La diosa lunar, es también, patrona del nacimiento de los bebés y es la primera mujer en tener relaciones sexuales, esto se asocia con la lujuria y la fertilidad. Además, era considerada madre de los dioses, nombrada *teteo innan*. Este análisis pone en evidencia la relación estrecha con la tierra, el maíz, el hilar, las actividades canales, los bebés, la fertilidad y el agua.

Por lo anterior, la luna es una característica importante para Tlazoltéotl y es la que permite, en muchos casos, relacionarla con otras actividades o roles. Otra afinidad que se puede tener entre la luna, el agua y el maguey se puede notar gracias a la creencia de que la luna estaba llena de agua o pulque que a su vez se asocia con

la tierra. Además, estas deidades eran relacionadas con la araña, el ciervo, y águila (Gajewska, 2016: 157-158). Cabe mencionar que Tlazoltéotl es regente de la decimotercera sección del *tonalpohualli* y forma parte de uno de los señores de la noche (relacionados a la luna y lo nocturno) y regente del decimocuarto signo de los días (*ocelotl*) (Báez-Jorge, 2000: 122).

2.2.4 La vestimenta propia de Tlazoltéotl

Los atavíos de Tlazoltéotl son diversos, de estos elementos podemos mencionar “La banda de algodón sin hilar ciñendo la frente, el gorro cónico, el pectoral en concha, la pintura negra alrededor de la boca y la nariguera en forma de media luna” (Aguilar, 2016: 16). Con frecuencia el pectoral en concha de forma triangular invertido era portado con un listón de cuero rojo, como se observa en el *Códice Borgia* y en el *Códice Vaticano B* (Aguilar, 2016: 16-17).

Cabada (1992:127) y Sullivan (1982: 37-39) mencionan que el *quechquemitl* es otro elemento característico, ésta es una prenda triangular de uso típico en las mujeres del oriente de México, por lo general teñido con colores negro y rojo.

Aguilar (2016:15) menciona que la pintura facial que porta Tlazoltéotl está en casi todos los códices, en particular el color negro en la boca y barbilla. Si este color está ausente, en su lugar aparecen círculos o líneas horizontales en las mejillas del mismo color, esto se puede observar en *Códice Borgia* (láminas 12, 16, 48, 68 y 74); en el *Códice Vaticano B* (lámina 17) y en el *Códice Laud* (lámina 41). También menciona que la pintura corporal suele ser amarilla o blanca, esta aparece en las representaciones rituales de la diosa, podemos ver ejemplos de esto en el *Códice Borbónico*, el *Códice Telleriano-Remensis* y *Códice Vaticano A*.

Según Aguilar (2016: 16), los atavíos frecuentes de esta diosa son: un collar y pulsera de cascabeles; brazaletes o lazo ornamental, dibujos de lunas menguantes en el vestido o falda, nariguera de media luna y diversos adornos en la nuca o la

espalda. A veces también es acompañada por búhos, serpientes coralillo, armas (escudos y flechas) e instrumentos de sacrificio (punzones de hueso y espinas).

Aguilar (2016: 22) nos menciona que entre los elementos presentes en las distintas representaciones de Tlazoltéotl uno de los más importantes y característicos es la nariguera de media luna:

Lo porta como señora del día en el *Códice Borgia* con el signo *ocelotl* 'jaguar' y *ollin* 'movimiento'; como señora de la noche (lám. 14), con el signo *mazatl* 'venado'; en la sección de Trecenas (lám. 68) con el signo *ollin*, y está acompañada de una serpiente coralillo y de un *cozcacuauhtli* 'zopilote'.

En las láminas donde falta este adorno, Toci-Tlazoltéotl porta un bezote o nariguera en forma de mariposa "distintiva de *Xochiquétzal*".

Mikulska (2001: 93) por otra parte, considera que los elementos característicos de la diosa son los siguientes:

la banda de algodón sin hilar en la cabeza, en la que a veces están metidos uno o dos husos, orejeras de las cuales cuelgan trozos de algodón, dibujados en la misma forma que en la banda. [...] la nariguera en forma de medialuna (*yacameztli*) y la pintura negra alrededor de la boca".

Seler (en Gajewska, 2016:165) menciona los mismos elementos de la siguiente forma:

- *Ichtcaxochitl* "flores de algodón".
- *Zoyatemalli* "tocado de plumas".
- *Yacameztli* "nariguera de media luna".
- *Tlacaueuatl ieuayo micqui* "la piel del hombre muerto".
- *Teocuitlacomalli* "el plato de oro para preparar maíz".
- *Cuauhxicalli*, "vaso para el sacrificio de sangre y corazones".

- *Amaneapanalli* “manta rica con que se arrear y atavían los caciques”.

Sullivan (1997 en Gajewska, 2016:166) complementa la lista de los elementos característicos de la diosa con el llamado *coxoliyo huey itepol* “el gran tocado de plumas de Crasino”⁶ que está compuesto por plumas negras de las que sobresalen cuatro plumas rojas. También se nos menciona que la diosa usa hojas color verde y amarillo de una palmera llamada *zoyatl*.

A partir de los autores mencionados, se puede resumir que los rasgos más frecuentes de la diosa son los siguientes: elementos de algodón, nariguera de media luna y pintura negra alrededor de la boca. Cabe aclarar que pueden existir muchos más atavíos y que varían dependiendo de que función este desempeñando en ese momento la deidad, por lo tanto, decir que tiene una vestimenta fija no sería lo correcto. Tiene vestimentas que se presentan de manera más frecuente y se volverían “característicos”.

2.2.4.1 La vestimenta compartida con otras deidades

Como pudimos demostrar en los apartados anteriores Tlazoltéotl tiene relación con varias deidades, por lo tanto, los elementos iconográficos que representan sus diferentes roles o actividades son diversos y algunos se “comparten” entre las deidades.

Las deidades lunares y del pulque presentan algunos elementos que comparten con Tlazoltéotl estos son: algodón sin hilar en la cabeza en la que a veces están metidos uno o dos husos, orejeras de trozos de algodón (*ichcaxochitl*), la nariguera en forma de media luna (*yacametztl*), adornos en forma de media luna, la pintura negra en la boca, la posición de parto (Gajewska, 2016:158).

⁶ Ave de plumas negras que habita en México, Brasil y Paraguay (perrins, 2006: 365).

Aunque hay otros rasgos de las deidades lunares y del pulque que son diferentes, como el collar de *malinalli*, el escudo rectangular en el pecho, el peto triangular, la pintura roja en la frente y negra en el resto de la cara y el pendiente cuadrado. A su vez estos elementos relacionan a las deidades con la muerte, la fertilidad y la vegetación (Batalla, 2004: 219). Con respecto a Cihuateteo, comparten la banda de algodón sin hilar y la nariguera de media luna (*yacametzli*), calaveras o huesos (Aguilar, 2016: 23).

Los elementos mencionados anteriormente se vinculan con actividades humanas y con otras a deidades relacionadas a Tlazoltéotl, para tratar de sintetizar la relación de los elementos con sus actividades o dioses se presenta el siguiente cuadro.

Cuadro 2. Relación de la vestimenta	
Vestimenta	Relación
<i>zoyatemalli</i> coxoliyo huey itepol “el gran tocado de plumas de Crasino”	Tocado de plumas asociado a Quetzalcóatl y/o Xipe Tótec
<i>Ichtcaxochitl</i> “flores de algodón” la banda de algodón sin hilar en la frente. También pueden estar el huso y el malacate	Como patrona de las hilanderas, el destino y tejedoras
Medias lunas en la vestimenta, el <i>yacametzli</i> , elementos de algodón	Las diosas lunares y el pulque
postura de parto o sapo	La fertilidad, connotaciones telúricas y lascivas
<i>tlacaeuatl ieuayo micqui</i> “la piel del hombre muerto”	Relación con la agricultura y la fertilidad de la tierra
<i>teocuitlacomalli</i> (los elementos de jade también tienen relación con el sustento o fertilidad)	Relacionado al sustento y Chicomecóatl
algodón sin hilar, la nariguera de media luna, calaveras, huesos	Relación con la muerte y las Cihuateteo, dios Xolotl y la fiesta de <i>Ochpaniztli</i>
Púas de maguey, hueso, cuchillo de pedernal, bolsa de copal y <i>cuauhxicalli</i>	Relacionadas al sacrificio y al uso ritual

2.3 Representaciones de Tlazoltéotl en los códices y esculturas

Ahora se dará una breve descripción de las diferentes formas de la diosa Tlazoltéotl en códices, así como los trabajos en los que se han analizado y descrito dichas representaciones. En estas imágenes se pueden ver los elementos característicos para su identificación iconográfica. Después se mostrarán algunas de las esculturas

que representan a la diosa y se mencionará su lugar de procedencia y algunas de sus características físicas e iconográficas.

2.3.1 *Códice Laúd*

Gajewska (2015: 99) en su texto “Tlazoltéotl, un ejemplo de la complejidad de las deidades mesoamericanas” nos presenta algunas de las distintas representaciones de esta deidad, comenzando por el *Códice Laúd* (ver Figura 6) donde podemos encontrar cuatro representaciones de Tlazoltéotl, interpretadas como las etapas de la vida de la mujer: la primera (véase Figura 7), la juventud acompañada de la seducción, la mujer guerrera relacionada a las mujeres en parto y las Cihuateteo (Figura 8), la mujer dedicada al sacerdocio que exige sacrificio (véase Figura 9) y la vejez relacionada con la brujería (véase imagen 10).



Figura 6. Láminas 39, 40, 41 y 42 del *Códice Laúd* imagen tomada de *Tlazoltéotl, un ejemplo de la complejidad de las deidades mesoamericanas* (Gajewska, 2015: 100).

En la Figura 7 se puede ver del lado derecho, a Tlazoltéotl como una joven mujer con el pecho descubierto con un coralillo que pasa por sus piernas y de su boca emerge la cabeza de Ehécatl, en las manos porta puntas de maguey rotas y un uso de algodón. En esta etapa de la vida tiene el papel de una mujer femenina y fertilizadora. Del lado izquierdo podemos ver una mujer en posición de parto con

elementos que pueden hacer alusión a la misma diosa (banda de algodón, aretes de algodón, pintura negra en la boca) sobre agua; también podemos ver qué está el dios del viento (Anders, Ferdinand, Jansen, Maarten, 1994: 191).

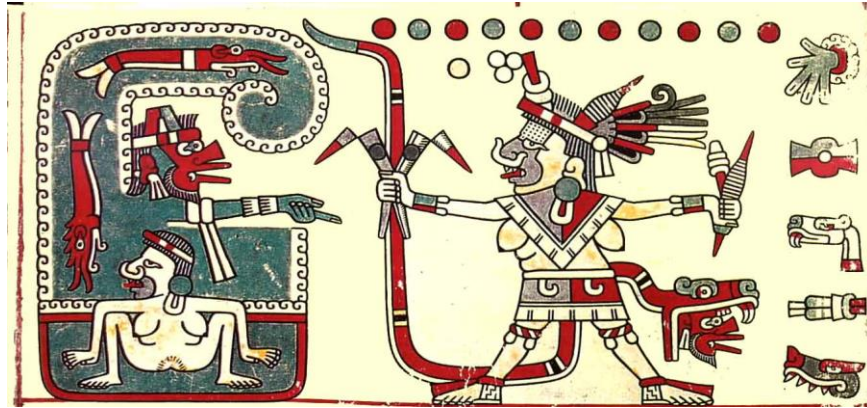


Figura 7. Tlazoltéotl en una de las etapas de vida de la mujer (*Códice Laúd*, 2020: lámina 39).

En la representación de la esquina superior derecha (Figura 8) se encuentra una guerrera, asociada con la Cihuateteo (Gajewska, 2015:100); en la mano izquierda porta una flor y en la derecha joyas que se pueden relacionar alegría y riqueza. También se nos menciona que porta con cintas de Xipe y que de la parte baja de su falda sale humo y una serpiente con cabeza de venado, esta influye en el juego de pelota (Anders, Ferdinand, Jansen, Maarten, 1994: 193).



Figura 8. Tlazoltéotl en su etapa guerrera (*Códice Laúd*, 2020: lámina 40).

En la Figura 9 se representa como una sacerdotisa, porta un *cueitl* largo y un *quechquemitl*, además lleva en la mano izquierda una bolsa de sacerdote, en la derecha algunos tipos de púas que podrían ser de maguey, pedernal o hueso y pueden representar los instrumentos de penitencia. Estos instrumentos son para que la diosa Tlazoltéotl les otorgue el perdón después de haber hecho la penitencia (Gajewska, 2015: 100) del lado de la diosa se puede ver cómo están perdiendo fuego sobre una serpiente y esto puede hacer alusión a la ceremonia del Fuego Nuevo.



Figura 9. Tlazoltéotl vestida de sacerdotisa (*Códice Laud*, 2020: lámina 41).

En la Figura 10 se representa la dominación de la mujer sobre el hombre, es la de una bruja que invoca a un demonio para matar a los hombres en caso de que la ceremonia del *Fuego Nuevo* no se realice, esto se representa por la serpiente de coralillo que tiene entre las piernas (Gajewska, 2015: 100). Anders Ferdinand, Jansen Maarten (1994: 196-197) nos mencionan otra lectura de esta lámina; la diosa está con los atavíos de Itztlacolihqui (oreja y astas de venado, cruces de papel en su cabello) lleva en las manos un hacha de pedernal para ejecutar malhechores, un collar que sale de una caja y puntas para el sacrificio. La diosa está encima de un hombre muerto. A su lado izquierdo hay un ave que bebe sangre sale de la misma caja de donde sale el collar que sostiene la diosa.



Figura 10. Tlazoltéotl como una bruja dominando a los hombres
(Códice Laud, 2020: lámina 42).

Como se puede observar, en las representaciones anteriores, Tlazoltéotl lleva consigo los elementos o vestimenta frecuentes expuestos en el apartado anterior, pero también se mencionan otros elementos diferentes como las faldas, los diferentes tocados y la venda que le cubre los ojos.

Otra representación se encuentra en la lámina 15 (Figura 11). En esta imagen Tlazoltéotl se encuentra en el centro de los cuatro rumbos, presenta la piel del desollado; da una ofrenda para la renovación de la tierra, también lleva sus elementos característicos, que son, la banda de algodón, hule en la boca, *yacameztli*, huso y malacate, también cuenta con tocado de plumas y papel (Eudave, 2010: 154). Anders Ferdinand y Jansen Maarten (1994: 236) mencionan que la diosa está en una cueva y rodeada por símbolos de guerra, además de que en la ofrenda que sostiene hay una serpiente de coralillo decapitada, un mal augurio.



Figura 11. Lámina 15 del *Códice Laúd* extraída de *Tlazohtéotl: entre el amor y la inmundicia. Invasión a la palabra y los símbolos del México antiguo* (Eudave, 2010: 154).

En la lámina 42 (Figura 12) podemos encontrar otra representación de la diosa, en la que se observa cómo Tlazoltéotl entrega a un individuo a la diosa de la muerte y esta se encuentra en la entrada de la tierra (representada por dos cabezas de serpientes) (Eudave, 2010: 156). También se observar en la parte superior un colibrí que porta una flor, este puede significar gloria, en particular para los hombres muertos en batalla (Anders Ferdinand, Jansen Maarten: 1994: 166).



Figura 12. Lámina 42 del *códice Laúd* extraída de *Tlazohtéotl: entre el amor y la inmundicia. Invasión a la palabra y los símbolos del México antiguo* (Eudave, 2010: 156).

2.3.2 *Códice Tonalamatl Aubin*

Otra representación de la diosa está en el *Códice Tonalamatl Aubin* (Figura 13), en este códice podemos observar algunos rasgos característicos como la nariguera de media luna, un vestido con lunas que hace referencia a la noche, una banda de algodón en la frente, un cráneo en la nuca que se relaciona con la muerte, un águila o cuervo que está en un templo, una serpiente que está debajo de la deidad y un símbolo de *olin* con figuras entrelazadas, una de estas figuras puede ser Tezcatlipoca que lleva en su mano una bolsa sacerdotal y la otra un humano que está atada a ella, la postura en la que se encuentran estos dos personajes puede hacer referencia al acto sexual, esta es una de las actividades que se relaciona con Tlazoltéotl. Esta forma de *olin* que se puede referir al movimiento o a la decimotercera sección del *Tonalámatl* donde Tlazoltéotl es regente. (Giasson, 2001: 140).

Otra propuesta de análisis de esta lámina nos la da Gajewska (2015: 108) que la describe de la siguiente manera:

[...] sentada en el trono, con las manos extendidas. La serie de elementos que caracterizan a Tlazolteotl en este documento son adornos de algodón en la cabeza y en las orejas junto a la nariguera en forma de media luna, las hojas de la palmera en la cabeza, la cara pintada de rojo y la calavera en la espalda (relación con la fiesta de *Ochpaniztli*). También puede verse el collar de turquesa en el cuello y el *teocuitlacomalli* (plato de oro para preparar maíz) en el vestido rojo adornado de medias lunas. Como en el *Códice Borbónico* lleva la piel de la mujer desollada. Lo que diferencia a esta representación es que en la cabeza le entra un niño, lo que sabemos por las huellas que deja al andar, y sin embargo sale una serpiente que puede significar un falo, fertilidad o vicio.



Figura 13. Representación de Tlazoltéotl junto a un glifo *olin* (Códice Tonalamatl Aubin, 2020: lámina 13).

2.3.3 Códice Borbónico

En la lámina 13 (Figura 14) se puede observar que lleva la piel del desollado, el cuerpo pintado, aparecen con las medias lunas en su vestimenta, el cuello y la cara pintada, además está dando a luz a un niño que se interpreta como la “revitalización” del niño que se encuentra en la parte superior. Este niño está sujetando dos cuerdas entrelazadas que se asemejan al glifo *olin*, que vuelve a estar presente en la serpiente y cien pies que está al lado de la diosa. También se observa un templo del lado derecho con un cráneo y una cabeza, esto puede representar la fiesta *Ochpaniztli* en la que se hacían sacrificios (Giasson, 2001: 142).

Gajewska (2015: 108) nos da otra propuesta de análisis sobre la lámina 13 (Figura 14) del *Códice Borbónico*:

Tlazoltéotl está representada con la cara de frente, rasgo iconográfico poco común en los códices. Está en posición de parto con las manos y las piernas extendidas. En su cabeza entra un niño al que da a luz expulsándolo del útero. La escena simboliza la procreación y la fertilidad de la diosa [...] teniendo en cuenta los atavíos de la criatura que está pariendo, que son una cinta de algodón en la cabeza y trozos del mismo material en las orejas, podríamos suponer que la diosa se está dando a

luz a sí misma. La diosa representaría de este modo la eterna regeneración de la naturaleza.

La posición “en sapo” indica la función de Tlazolteotl como la patrona de las mujeres embarazadas y las parteras. Está vestida con un huipil de colores rojo y negro, con la abundancia de los ornamentos de medias lunas, lo que la asocia tanto con el complejo de los dioses lunares, como con los del pulque.

En la cabeza y las orejas lleva los adornos de algodón, también lleva un gorro cónico (alusión a su origen huasteco) que está adornado con las medias lunas. Se puede observar que de su cabeza y cono salen las hojas de la palmera *zoyatl*. Además, tiene la cara pintada de rojo y negro en la nariz, en la boca lleva un ave que probablemente sea una codorniz. Como adornos lleva un collar de turquesa con conchas. La diosa está vestida con la piel de una mujer a semejanza de Xipe Tótec “el desollado”, lo que subraya su rol en la fertilidad (Gajewska, 2015: 108).

En estas dos propuestas podemos apreciar que hay diferentes interpretaciones para la iconografía presente en esta lámina. Gajewska es más detallada en su descripción de la imagen y en la postura que tiene la diosa, Giasson por otra parte; hace una síntesis más general sobre la imagen por lo que no menciona detalles como los colores, la postura de la diosa o su tocado.



Figura 14. Tlazoltéotl en el dónde da a luz así misma (*Códice Borbónico*, 2020: lámina 13).

En la Figura 15 (lámina 29) podemos observar la representación de la fiesta *Ochpaniztli*, a la izquierda aparece Chicomecóatl acompañada por dos personajes vestidos de blanco, a la derecha podemos ver a Toci-Tlazoltéotl con maíz en las manos y junto a un templo con ofrendas haciendo referencia al tiempo de cosechas (Eudave, 2010: 147).

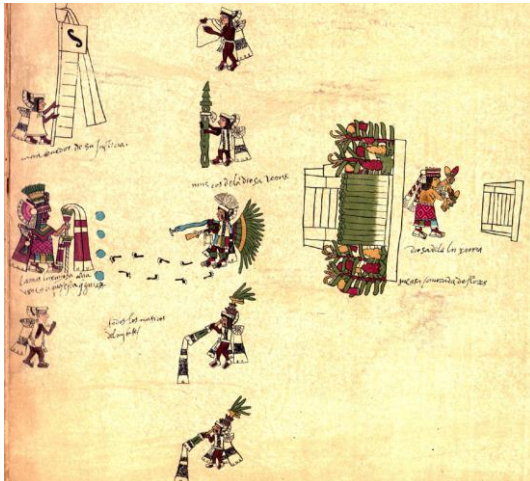


Figura 15. Lámina 29 del Códice borbónico extraída de Tlazohteotl: entre el amor y la inmundicia. Invasión a la palabra y los símbolos del México antiguo (Eudave, 2010: 146).

En la Figura 16 (lámina 30) en esta representación Tlazoltéotl lleva el tocado de Toci-Tlazoltéotl, lleva papel amate con hule y maíz, también está presente el *yacapapalotl* (nariguera de mariposa). Se ubica en un templo acompañada de cuatro personajes con atuendos y bolsas ceremoniales (Eudave, 2010: 147).



Figura 16. Tlazoltéotl rodeada de cuatro sacerdotes (Códice borbónico 2020: lámina 30).

Existe otra representación de Tlazoltéotl en esta misma lámina ubicada en la parte inferior derecha (Figura 17); Giasson (2001: 142) la menciona como la deidad embarazada o también como la que está sentada frente a un guerrero y un huasteco que sostienen grandes falos, esto recuerda a la fiesta de *Ochpaniztli* y la reproducción. En esta representación se puede ver flechas como atributo guerrero y la mancha negra que podría ser hule, basura o excremento.

Esta representación, aunque “sencilla”, cuenta con los elementos necesarios para identificar a la diosa Tlazoltéotl.

De esta representación Eudave (2010:147) nos menciona lo siguiente: “Detalle en el que se observa a Toci (Teteo innan-Tlazohteotl) con el hule alrededor de la boca, tocado y ofrenda de papel salpicado de hule ritual. Lleva su tocado de plumas con el huso y el malacate”.



Figura 17. Parte inferior derecha de la lámina (*Códice borbónico*, 2020: lámina 30).

2.3.4 Un caso particular: parentesco de los *Códice Telleriano-Remensis* y *Códice Vaticano A*

Gajewska (2015: 109) nos ofrece una observación y explicación sobre las láminas de las Figura 18 y 19. Las dos láminas tienen un gran parentesco y esto se puede deber a que fueron copiadas de otro códice desconocido. Como se puede observar, ambas representaciones tienen falda roja, un collar de turquesa, pecho y brazos desnudos, cabe mencionar que se propone que la piel desnuda corresponda a la de

una mujer sacrificada a esta deidad. Esto se confirma con la posición de las manos caídas.

Sobre su cabeza vemos las cintas de algodón y cómo de su tocado salen hojas de maíz y la palmera *zoyotl*, también comparten el de la espalda cráneo que puede indicar un sacrificio y una bandera de líneas rojas y negras adornada con medias lunas. Aunque estas dos representaciones son similares, existe un error en los trazos de la figura 18, detrás de la cabeza los elementos de algodón cambian su forma, esto hace pensar que el pintor se equivocó y quiso plasmar Tonatiuh, esto basándose en la parte del tocado, el escudo en su mano y lo que parece el disco solar en el centro del pecho (Gajewska, 2015: 109).

Giasson (2001 :143) nos da únicamente su interpretación del *Códice Telleriano-Remensis* (Figura 18), se puede observar que lleva el huso de algodón lo que sugiere que es patrona de las hilanderas, la calavera en la nuca que es el signo de la muerte, las lunas como elementos nocturnos propios de los nueve señores de la noche, también se alcanza a notar que lleva la piel del desollado sobre los brazos, la sangre que parece un brote vegetal, aunque puede ser que la sangre se pueda asociar al nacimiento. Sus manos sostienen a un niño (referencia a que es deidad de los recién nacidos), además tiene un corazón que refiere a la vida.



Figura 18. Representación de Tlazoltéotl (*Códice Telleriano-Remensis*: 2022: lámina 17v).



Figura 19. *Códice Vaticano A* lámina 25v. imagen tomada de *Tlazoltéotl, un ejemplo de la complejidad de las deidades mesoamericanas* (Gajewska, 2015:107).

2.3.5 Códice Vaticano B

En la Figura 20 podemos encontrar otra representación de la deidad Tlazoltéotl, en esta podemos observar que presenta formas circulares y líneas pintadas por todo el cuerpo, está amamantando a un niño en posición de parto y tiene la boca abierta con la lengua expuesta que puede representar un grito. De su lado derecho podemos ver el glifo de movimiento (*olin*) y al lado de él parece haber una forma circular de color rojo, de donde sale una flor y una flecha (símbolo de guerra) (Giasson, 2001: 144).



Figura 20. Representación de Tlazoltéotl amamantando a un niño (*Códice Vaticano B* 2020: lámina 41).

En la lámina 74 del *Códice Vaticano* (Figura 21) encontramos otra representación de la diosa desnuda, pintada y dando a luz a una flor haciendo alusión a la tierra, se encuentra delante de un templo donde se puede distinguir la figura de un ave. El símbolo de *olin* vuelve a estar presente en la parte frontal de su cabeza; con su pie derecho está pisando un cuchillo de pedernal haciendo referencia a la fiesta del *Ochpaniztli* (Giasson, 2001: 145).



Figura 21. Tlazoltéotl en posición de parto (*Códice Vaticano B*, 2020: lámina 74.)

Gajewska (2015: 107) considera que otra representación de Tlazoltéotl se encuentra en la lámina 61 (Figura 22), aparece representada como un bulto mortuorio sobre un trono. Encima de la cabeza tiene hojas de la palmera *zoyotl*, también lleva algodón en la frente y las orejas, la cara está pintada de rayas rojas y amarillas, lleva un *yacametzli* (nariguera de media luna). También porta un collar de turquesa adornado de conchas. En el centro tiene el *teocuitlacomalli* “el plato de oro para maíz” (Gajewska, 2015: 107).



Figura 22. Representación de Tlazoltéotl como bulto mortuorio. (*Códice vaticano B*, 2020: lámina 61).

2.3.6 Códice Fejervary-Meyer

En la lámina 1 parte inferior central (Figura 23) de este códice podemos observar que están los cuatro rumbos del universo, en el rumbo de las mujeres (*cihuatlampa*), se encuentra Tlazoltéotl con la nariguera en forma de media luna (*yacameztli*), banda de algodón, hule alrededor de la boca, el uso y el malacate de algodón (Eudave, 2010:149).

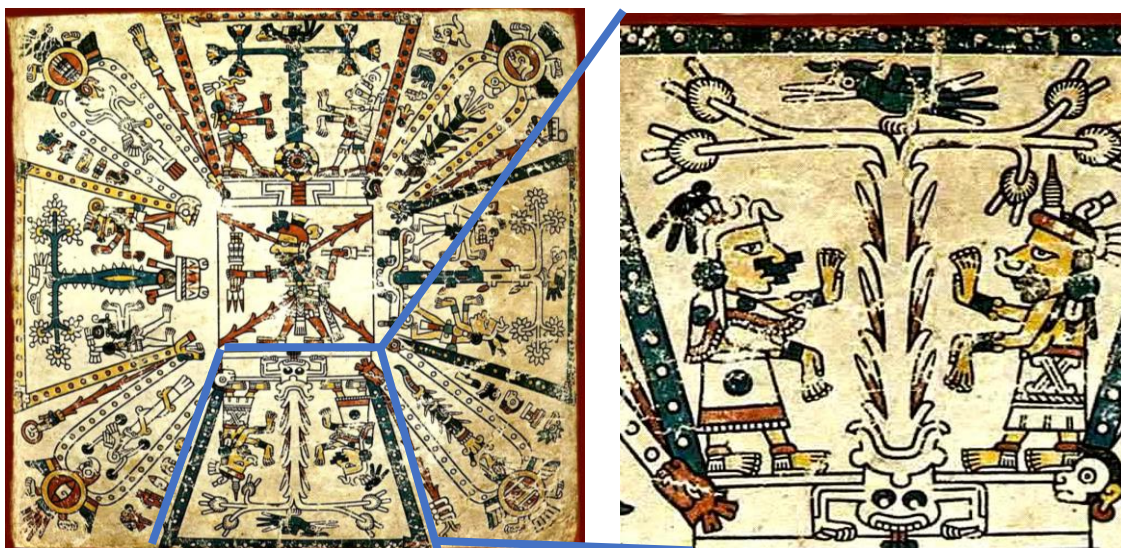


Figura 23. Del lado izquierdo está delimitado en naranja el *cihuatlampa* o rumbo de las mujeres donde esta Tlazoltéotl y del lado derecho se encuentra una ampliación del mismo (Códice Fejervary-Meyer, 2020: lámina 1).

En la lámina 4 del *Códice Fejervary-Meyer* aparece representada Tlazoltéotl (Figura 24), Eudave (2010: 150) nos menciona que la diosa sostiene dos serpientes en su cuerpo, se encuentra frente a un icono que representa el cruce de caminos, donde se juntan los cuatro rumbos del universo, también está en el centro de este conjunto una ofrenda y abajo la casa del tecolote que contiene una ofrenda de hule.

De esta misma lámina Giasson (2001: 146) hace una descripción de la diosa en la que menciona la presencia de la nariguera de medialuna, su pecho descubierto, una serpiente que rodea su cuerpo y a otra que sale de la parte inferior de su cuerpo. En ambas manos sostiene brotes de flores. La diosa parada frente a un fogón con un corazón invertido que es símbolo de la muerte. Debajo de la diosa hay un

corazón⁷ del que brota una flor debajo de este un templo con una lechuza, símbolo de la noche.

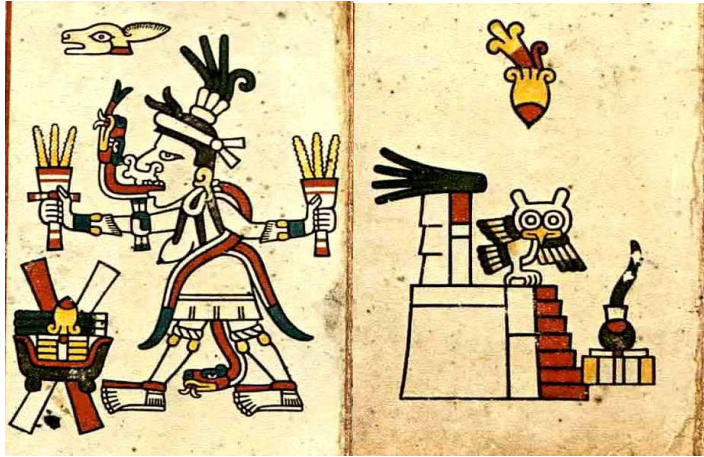


Figura 24. Representación de Tlazoltéotl junto a una ofrenda (Códice Fejérváry-Mayer, 2020: lámina 4).

De la Figura 25 podemos identificar a Tlazoltéotl desnuda por el uso del tocado con malacate y el huso, la banda de algodón, el *yacameztli*. También podemos observar que esta sobre una serpiente y una serie de cuentas (Eudave, 2010: 151).



Figura 25. La diosa Tlazoltéotl con elementos de algodón (Códice Fejérváry-Mayer, 2020 Lamina 17).

En la lámina 28 (Figura 26) podemos ver que hay un niño pintado de azul junto a una serpiente, la diosa está pintada de amarillo, los signos para identificar a la diosa son la nariguera, el pecho descubierto (señala que esta lista para amamantar) y el

⁷ La Figura 23 se dividió en dos partes, la que está del lado izquierdo es la parte superior y la derecha es la parte inferior.

glifo *olin* que está alrededor de un hacha (símbolo de guerra) (Giasson, 2001: 144). Algo interesante en esta representación de dioses es que la nariguera no es de media luna, se asemeja a una vírgula de la palabra.



Figura 26. La diosa Tlazoltéotl acompañada de un individuo (Códice Fejérváry-Mayer, 2020: lámina 28).

En la Figura 27 se encuentra otra representación de Tlazoltéotl. Se encuentra en la entrada de un templo con dos serpientes a cada lado (haciendo referencia a la dualidad). La diosa está en posición fetal con sus elementos característicos, boca roja y abierta (Eudave, 2010: 152).



Figura 27. La diosa Tlazoltéotl frente a un templo (Códice Fejérváry-Mayer, 2020: lámina 32).

En la Figura 28 podemos ver que Tlazoltéotl tiene un tocado de papel y plumas, pintura facial roja, el *yacameztli* y un caracol marino en su ropa. Frente a ella

hay otro personaje, probablemente varón con varios atavíos de la diosa (Eudave, 2010: 152).



Figura 28. La diosa Tlazoltéotl frente a otro personaje (*Códice Fejérváry-Mayer*, 2020: lámina 35).

En la Figura 29 podemos ver que Tlazoltéotl tiene pintura roja en la boca, porta el *yacapapalotl* “nariguera de mariposa”, banda de algodón, tocado de plumas y de sus brazos cuelgan adornos de papel dual (Eudave, 2010: 153) cabe mencionar que la nariguera de mariposa es asociada con Xochiquétzal una de las advocaciones de la diosa.



Figura 29. La diosa Tlazoltéotl frente a la muerte (*Códice Fejérváry-Mayer*, 2020: lámina 3).

2.3.7 Códice Zouche-Nuttall

En la Figura 30 podemos observar el uso de algodón en el tocado, la nariguera de semicírculo, la boca pintada de negro, al lado de su pie una flor que puede representar la fertilidad (Giasson, 2001: 146). Eudave (2010: 157) nos da una descripción de la lámina muy similar, pero agregando lo siguiente: lleva una cabeza de serpiente con el tocado de plumas y en las manos un bastón con plumas.



Figura 30. La diosa Tlazoltéotl con sus atavíos característicos y boca de serpiente (Códice Nuttall, 2020: lámina 35).

2.3.8 Códice Borgia

En la Figura 31 se ve a la diosa Tlazoltéotl llevando una ofrenda de leña y una bola de hule, es acompañada por un venado y una serpiente, frente a ella los rumbos del universo. En estos cuatro rumbos hay una ofrenda y un muerto (Eudave 2010: 144).



Figura 31. La diosa Tlazoltéotl sosteniendo a una ofrenda de madera del (Códice Borgia 2020: lámina 14).

En la Figura 32 podemos ver dos representaciones de la diosa, la que está del lado derecho tiene los elementos característicos de la diosa, aparte cuenta con símbolos acuáticos en su atuendo y está amamantando a un pez, esta acción puede ser asociada a una madre dando el sustento. En la lámina de la izquierda se observa a Tlazoltéotl con el huso y el malacate, además de una persona que está siendo amamantada (Eudave, 2010: 143).

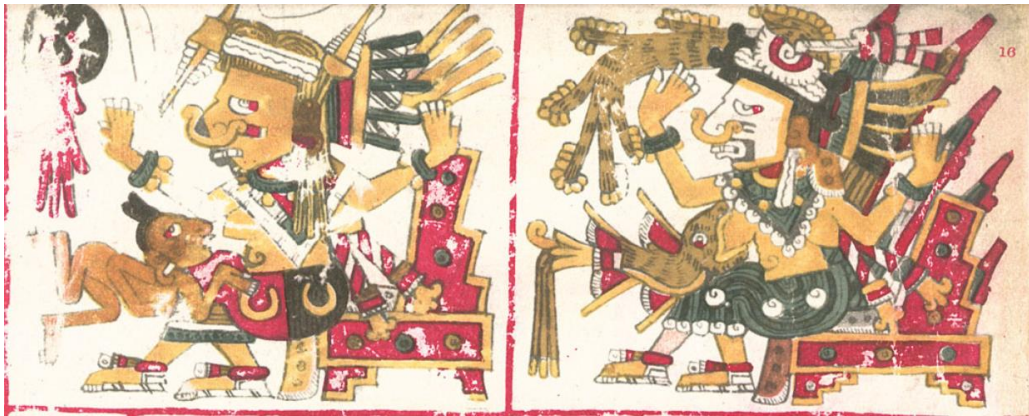


Figura 32. La diosa Tlazoltéotl en dos representaciones de misma lámina en el (*Códice Borgia*, 2020: lámina 16).

En la lámina 23 de este *Códice Borgia* (Figura 33) podemos ver otra representación de Tlazoltéotl, cuenta con una falda de color rojo y negro con medias luna, una nariguera de media luna, los elementos de algodón, la boca negra hasta la barbilla y el cuerpo pintado de amarillo. Frente a ella están un incensario con una bola de *oli* como ofrenda y arriba de este está el glifo *olin* (Eudave, 2010:143).



Figura 33. Tlazoltéotl frente a una ofrenda de olli (*Códice Borgia*, 2020: lámina 23).

En la Figura 34 podemos observar que Tlazoltéotl lleva la nariguera de media luna, pintura negra en la boca, banda de algodón en la cabeza, aretes de algodón, el hueso y malacate en su tocado. Enfrente de ella tiene a un jaguar que lleva pedernales y en la parte superior un templo con un tecolote, ave asociada con la noche (Eudave, 2010:144).



Figura 34. Tlazoltéotl frente a un jaguar con pedernal en
(*Códice Borgia*, 2020: lámina 12).

En la Figura 35 podemos ver dos representaciones de la diosa con la nariguera de media luna, pintura negra en la boca, banda de algodón en la cabeza, aretes de algodón, las dos portan escobas y de su boca salen vírgulas de la palabra. Cuentan con pintura corporal diferente y atuendos de diferente color, uno azul-verde y otro rojo; estos dos atuendos llevan pedernales (Eudave, 2010: 141).



Figura 35. Dos representaciones de Tlazoltéotl con diferente vestimenta y pintura facial,
(*Códice Borgia*, 2020: lámina 47).

La Figura 36 va en un sentido muy similar a la anterior, encontramos tres representaciones de Tlazoltéotl, Eudave (2010:141) nos menciona tienen pintura facial blanca, roja y amarilla, cuentan con el *yacameztli*, la banda de algodón y la boca negra. También menciona están representando tres tiempos diferentes, quizás haciendo referencia a las etapas de vida de la mujer.

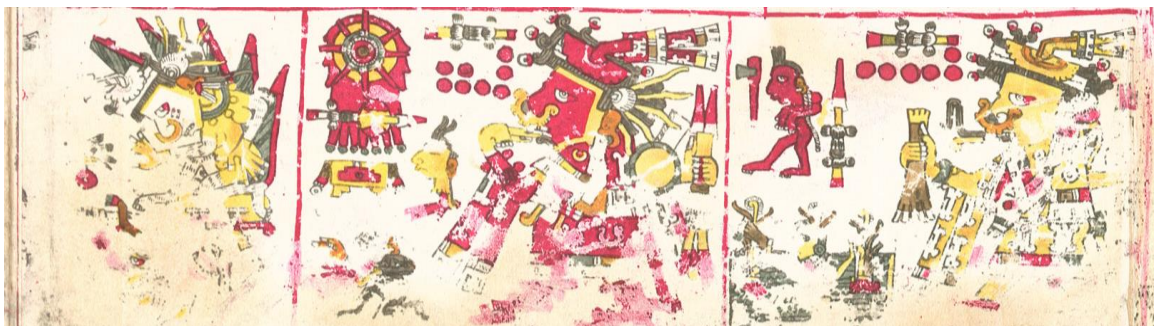


Figura 36. Representaciones de Tlazoltéotl con diferente pintura facial (Códice Borgia, 2020: lámina 48).

En la Figura 37 se observa que Tlazoltéotl está acompañada por su contraparte dual, Macuilxochitl; además la diosa tiene puesta una piel de venado, esto se asocia a la tierra (Eudave, 2010: 140).



Figura 37. Tlazoltéotl acompañada de Macuilxochitl (Códice Borgia, 2020: lámina 49).

En la Figura 38 podemos ver a Tlazoltéotl en dos representaciones, la primera (lado izquierdo) en su unión a Macuilxochitl, esta unión representa la dualidad de fuego-tierra que es el origen de los pueblos nahuas y en la segunda descende con esta misma pareja portando sus elementos característicos y de pintura corporal y facial azul-verde (Eudave, 2010: 140) además de las representaciones de la diosa con parejas duales mostradas en este apartado, también están las láminas 52, 57, 60 del mismo códice.



Figura 38. Tlazoltéotl en su unión con Macuilxochitl (lado izquierdo y descendiendo junto a él (lado derecho) (*Códice Borgia* 2020: lámina 50).

En la Figura 39 podemos ver que Tlazoltéotl usa los elementos característicos para su identificación, a su lado izquierdo está la representación de luna, esto indica la noche. Debajo del cuerpo celeste hay una serpiente que parece sangrar (Eudave, 2010: 137).



Figura 39. Tlazoltéotl frente al símbolo de la luna (*Códice Borgia*, 2020: lámina 55).

En la Figura 40 podemos ver a Tlazoltéotl usando el malacate, el huso de algodón, el *yacameztli* y la presencia de medias lunas en su vestimenta. La deidad se encuentra sujetando a un individuo pintado de rojo que es presentado al dios de la montaña (lado derecho) y frente a este individuo hay una ofrenda de maíz y pulque (Eudave, 2010: 136).



Figura 40. Tlazoltéotl frente al dios de la montaña (*Códice Borgia*, 2020: lámina 63).

En la Figura 41 vemos a Tlazoltéotl sentada en un trono, cuenta con sus elementos característicos para su identificación, también porta un *quechquemitl* y una *cueitl* con una media luna. Se encuentra frente a una serpiente con fuego y del lado derecho hay un templo con un águila (Eudave, 2010: 135).



Figura 41. Tlazoltéotl frente a una serpiente de fuego y un templo, (*Códice Borgia*, 2020: lámina 68).

En la lámina 72 (Figura 42) se encuentran los cuatro rumbos del universo, en el rumbo de *cihuatlampa* o rumbo de las mujeres encontramos a Tlazoltéotl con sus

elementos característicos. Cada uno de estos rumbos representa uno de los cuatro elementos, para el caso del rumbo de las mujeres es la tierra (Eudave, 2010: 135).



Figura 42. Tlazoltéotl en uno de los cuatro rumbos del universo (*Códice Borgia*, 2020: lámina 72).

En la Figura 43 podemos ver que Tlazoltéotl se encuentra en un templo donde se representan los colores de los cuatro rumbos, está en posición de parto y de ella nace una flor *ce xochitl-centeotl* que se puede relacionar con el sustento (Eudave, 2010: 134).



Figura 43. Tlazoltéotl se encuentra en un templo (*Códice Borgia*, 2020: lámina 74).

Como última representación de la diosa tenemos la lámina 76 (Figura 44) en la que aparece con la mancha negra de hule, la nariguera de media luna (*yacameztlí*), la banda de algodón en la frente y un tocado de plumas de águila y papel (Eudave, 2010: 134) además podemos observar que está sentada en un trono.



Figura 44. Tlazoltéotl con sus atavíos característicos sentada en un trono (*Códice Borgia*, 2020: lámina 76).

Algo que se pudo observar a en las representaciones recopiladas de la diosa, es la presencia de pintura facial y corporal de color amarillo, rojo, azul-verde o blanco; siendo la primera la más frecuente. Estas debían responder a alguna actividad, suceso o rol que la deidad desempeñaba en ese momento. Aguilar (2016:15) menciona que en el caso de la pintura amarilla está relacionada con el carácter ritual de la diosa. Elodie Dupey (2004: 20-31) señala que los colores pueden relacionarse con la dualidad frío-calor, luz-oscuridad y con aspectos vegetales y su ciclo de vida; en este sentido el rojo y blanco pueden estar relacionados con el calor (rojo), los astros (sol y luna) y la luminosidad que estos emiten. El color amarillo azul-verde pueden relacionarse con el maíz y a la vez evoca los tiempos de madures y los tiempos de juventud y de lo tierno.

Al final de este breve análisis de las representaciones de Tlazoltéotl en los códices nos podemos dar cuenta que los autores mencionan de manera frecuente algunos elementos como la boca negra, la nariguera de media luna, los elementos de algodón. Esto nos confirma lo ya mencionado en el apartado anterior, sobre los

elementos característicos de la diosa. Cabe mencionar que aparte de los elementos ya mencionados hay otros que son igualmente constantes, como el glifo *olin*, que llega a aparecer más de una vez en la misma lámina en las representaciones que acompaña a la diosa; además, se representa cerca o en un templo, sentada sobre uno de sus pies o sobre un trono, con pintura corporal amarilla o roja y acompañada de serpientes, búhos, águilas, flores, pedernales, puntas de maguey, ofrendas de madera o hule, cráneos, individuos a sus pies o cerca de ella.

Para este análisis se usaron las imágenes analizadas o mencionadas por Gajewska (2015), Giasson (2001) y Eudave (2010), los tres autores llegan a interpretar de manera diferente algunas representaciones, en otros casos no identifican los mismos elementos o representaciones. Cabe mencionar que Wendy Aguilar (2016) cuenta con una serie de cuadros (véase anexos) donde podemos ver que captura más representaciones de la diosa, pero sólo menciona los atavíos que portan, por tal motivo no se incluyó en esta recopilación.

Cabe mencionar que el trabajo realizado por Eudave (2010) es en donde se pueden encontrar el mayor número de representaciones de la diosa Tlazoltéotl, pero la descripción no es detallada, también se debe mencionar que no abarca algunos códices que Giasson y Gajewaka si (faltan el *Códice Vaticano* y el *Códice Tonalamatl Aubin*). Con este pequeño análisis nos podemos dar cuenta que existen muchas representaciones de la diosa con diferentes elementos y roles a desempeñar.

2.3.9 Esculturas con la representación de Tlazoltéotl

Las representaciones de la diosa en las esculturas son más escasas, en este sentido Eudave (2010) hace una recopilación en la que nos muestra las diferentes representaciones de la deidad, así como de sus elementos, pero no se tiene la certeza de que todas representen a Tlazoltéotl. Por tal motivo, sólo presentaré las que contienen más cualidades de la diosa.

En la Figura 45 (colección del Museo Dumbarton Oaks en Washington) está la representación de Tlazoltéotl desnuda, dando a luz a su hijo Centeotl, dios del maíz, de esta manera hace referencia a su atributo de diosa de la fertilidad.



Figura 45. Tlazoltéotl cultura mexicana (Eudave, 2010: 159).



Figura 46. Representación de Tlazoltéotl encontrada en Veracruz (Eudave, 2010: 160).



Figura 47. Representación de Tlazoltéotl encontrada en Veracruz (Eudave, 2010: 161).

La Figura 46 se encontró en Veracruz y está hecha de barro; representa a Tlazoltéotl portando un tocado de papel, tiene hule en la boca, también tiene los brazos levantados y en cada mano porta mazorcas de maíz.

La Figura 47 fue ubicada en Veracruz y representa a Tlazoltéotl sosteniendo plantas de maíz y un bastón en forma de serpiente (Eudave, 2010: 159- 161).

La Figura 48 representa a Tlazoltéotl y se localiza en el Museo Nacional de Antropología, cuenta con una vestimenta similar al de las Cihuateteo, mujeres deificadas que murieron en el parto, tiene una falda larga que cuenta con un cinturón de serpientes y se relaciona con las Cihuateteo (Mediateca, INAH) también podemos mencionar los elementos trenzados en el tocado. La Figura 49 procede del Golfo de México se puede observar con un gorro cónico, y detrás un tocado y los aretes de algodón que se alargan hasta sus hombros.



Figura 48. Tlazoltéotl cultura huasteca (Mediateca INAH, 2020).

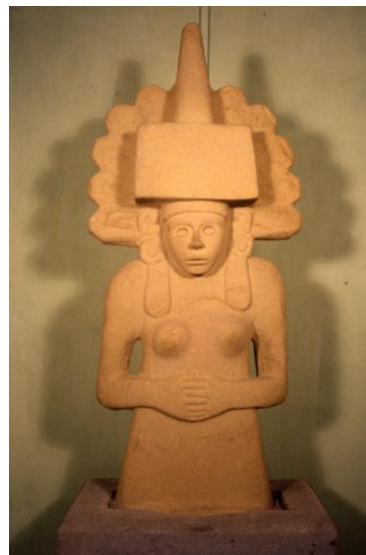


Figura 49. Tlazoltéotl cultura huasteca (Mediateca INAH, 2020).

Como podemos apreciar, la forma de representar a Tlazoltéotl en los códices y en las esculturas no tiene una estructura rígida, cambia según la región y el objetivo que tenga la representación, sin embargo algunos elementos de la diosa o sus roles siguen presentes, podemos notar que de la Figura 45 a la 47 Tlazoltéotl cuenta con elementos relacionados a la fertilidad (maíz) en forma de mazorca o dando a luz a Cinteotl, en el caso de las Figuras 48 podemos ver que porta elementos relacionados a las Cihuateto, pero se identifica como Tlazoltéotl gracias a la pintura negra de la boca. En la Figura 49, lo que hace posible su identificación es su vestimenta, en particular el gorro cónico y las orejeras de algodón; Dicho cono también nos puede hacer referencia del lugar de dicha escultura, pues el gorro cónico es característico del área huasteca.

Capítulo 3. Análisis de la escultura de Tlazoltéotl del Museo Arqueológico Dr. Román Piña Chan

En este capítulo se expondrá el método Erwin Panofsky, utilizado para el análisis iconográfico de obras pictóricas del Renacimiento y como se ha usado este para las imágenes mesoamericanas; tomando como ejemplos a López Austin o Michel Oudijk. Posteriormente se dará la historia e itinerario de la escultura con base en los datos recopilados y el primer acercamiento a la pieza en su recito actual. Por último, se realiza el análisis de nuestro objeto de estudio con el método antes mencionado.

3.1 Propuesta de trabajo y sus fases

Con el objetivo de proporcionar al lector un análisis completo de la escultura y de sus tallas, el presente capítulo se conforma de las siguientes fases:

Fase 1. Durante esta primera fase se buscará información relacionada a la pieza para ubicarla temporal y geográficamente en los distintos lugares en los que ha estado, hasta su repositorio actual.

Fase 2. En esta segunda fase se expondrá la materialidad con la que está manufacturada la escultura de Tlazoltéotl, su forma, dimensiones, pigmentos y estado de conservación.

Fase 3. El objetivo de esta última fase es analizar el mensaje visual de la escultura a través de su iconografía, con este análisis se podrá proponer la función y simbolismo que tuvo la escultura dentro de su contexto.

3.1.1 Método a utilizar en la fase tres

Para fines del análisis visual de la escultura se utilizará el método creado por Erwin Panofsky, el cual se desarrolla en su libro *Estudios sobre iconología* (1998), que fue ideado para el estudio de las imágenes en tres niveles de análisis diferentes y aplicado originalmente a las obras renacentistas; sin embargo, ha sido modificado para examinar esculturas en otros contextos como adelante se describirá.

De forma breve se comentarán los pasos del método de Panofsky:

- I. Nivel pre-iconográfico: Consiste en una descripción de la imagen basada en lo que se percibe de forma general y a simple vista de las formas, colores y volumen de la imagen. Panofsky nos da el ejemplo de una persona que pasa por la calle y se quita el sombrero frente a otra persona. Con este ejemplo podemos ver el primer nivel de método de Panofsky, podemos observar el color, la forma o el volumen de la ropa y del sombrero (Panofsky, 1998: 3).
- II. Nivel de análisis iconográfico: Para este nivel es necesario tener familiaridad con temas o conceptos específicos relacionados a la imagen, adquiridos a través de libros, investigaciones o fuentes orales. Continuando con el ejemplo anterior, la persona que se quita el sombrero (persona 1) frente a otra (persona 2) lo hace para saludar. La persona 2 de manera automática (por lo que conoce dentro de su propio contexto) reconoce el saludo, esto gracias a que está familiarizado con la acción (quitarse el sombrero) y el objeto (hombre) que realiza dicha acción.

En este nivel también podemos preguntarnos ¿Por qué quitarse el sombrero significa un saludo? Este saludo proviene de la era medieval, cuando los caballeros se quitaban el yelmo para dar a entender que tenían intenciones pacíficas y se esperaba lo mismo de los otros. Esta acción solo podía ser entendida por los caballeros medievales de occidente, porque estaban familiarizados con las acciones, los objetos, tradiciones y costumbres de una cultura determinada; por lo tanto, cualquier persona ajena a ella no la comprenderá (Panofsky, 1998: 3).

- III. Nivel de interpretación iconológico: Panofsky menciona que es el nivel más complejo, en este nivel se pretende dar una explicación de los motivos intrínsecos de la imagen (Panofsky, 1979: 8). En el caso del ejemplo de una persona que saluda a otra se puede preguntar ¿Por qué saluda? Esto se contesta conociendo que educación recibió en su vida,

que valores tiene, el tiempo en el que vivió y el contexto en el que vivió (Panofsky, 1998: 3).

3.1.2 Aplicación del método de Erwin Panofsky en los estudios mesoamericanos

El método de Panofsky está diseñado, como se ha dicho, para analizar obras del renacimiento, entonces, ¿Por qué usarlo para temas mesoamericanos? Otros investigadores como López Austin o Michel Oudijk han demostrado que el método se puede utilizar si se adapta para cumplir con algunos requerimientos de acuerdo al tema. A diferencia de Panofsky que usa la literatura o fuentes orales para hacer el análisis iconográfico (Panofsky, 1998: 6), los autores ya mencionados usan textos de la época u otras representaciones que se comparan y analizan. A continuación, mencionaré algunos de los trabajos de estos investigadores y cómo han utilizado este método.

López Austin en su texto “Iconografía mexicana: el monolito verde del Templo Mayor” (1979), utiliza el método de Panofsky de la siguiente manera: de inicio presenta las características generales de la cosmovisión mesoamericana y enseguida empieza el análisis con una descripción visual de la pieza, menciona las proporciones del cuerpo y las formas que se percibe a simple vista como cráneos, conejos y una nariguera. Después hace una identificación de las tallas y análisis de cada una de manera individual y por grupos según sean sus atributos (guerra, muerte, lunares, lluvia o terrestres). Como último paso del análisis hace una interpretación de su función y propósito (López Austin, 1979: 133-135).

Michel Oudijk, en su texto “Tradiciones y métodos: investigaciones pictográficas” (2008), menciona los distintos métodos que se pueden utilizar para estudiar una pictografía y entre ellas está un método llamado *etno-iconología*, que se basa en el método de Panofsky, con ciertas adaptaciones para el análisis de los documentos pictográficos mesoamericanos (Oudijk, 2008:125).

El primer nivel de la *etno-iconología* consiste en la identificación de los elementos pictográficos, estos siempre están en un conjunto, por lo que es necesario ubicarlos de esta manera. La identificación se puede hacer con base en la comparación de otros documentos pictográficos (Oudijk, 2008:125).

El segundo nivel es interpretativo consiste en un enfoque temático, en el que los conjuntos de elementos son interpretados mediante asociaciones significativas. Uno de los elementos más necesarios en este nivel es el *conocimiento histórico directo*, basado en la continuidad cultural de sociedades indígenas que aun existan en nuestros días, en particular la relación entre el significado y el significante (Oudijk, 2008:125).

Finalmente, en el tercer nivel interpretativo se generan las reflexiones y conclusiones obtenidas de los análisis previos, también es necesario dar un amplio contexto histórico, social e ideológico de la época. En esta etapa, el investigador puede proponer las razones de por qué se hicieron los documentos, por quiénes y cuándo. También se evalúa el significado de un documento o todo el grupo del que forma parte dentro de un contexto político e histórico más extenso (Oudijk, 2008: 129).

Otro caso que se puede mencionar sobre el uso del método de Panofsky es en la tesis de Licenciatura de Hernández Celis “El Altar de Itzpapálotl: una escultura mexicana en el Museo Nacional de Antropología” (2019), en la cual nos menciona el itinerario que tuvo la pieza hasta llegar a su ubicación actual en el MNA, después procede a hacer una descripción de lo que se ve en la escultura y sus diferentes lados, como siguiente paso clasifica los iconos encontrados por temáticas.

Estas temáticas están relacionadas con los llamados campos de relación simbólica propuestos por López Austin y la clasificación de dioses hecha por Nicholson (sacrificio, fertilidad, relación con la tierra, elementos del inframundo). Como último paso nos menciona cuál pudo haber sido su importancia, simbolismo y su función en el México antiguo.

Con los trabajos expuestos en estas líneas se puede demostrar que el método de Panofsky se puede adaptar a los estudios mesoamericanos con ligeras modificaciones y consideraciones. Se debe tener en cuenta las fuentes disponibles del tema que se quiere trabajar y dar al lector un contexto cultural sobre la temática y del objeto a analizar ya que los conocimientos y significados, o el conjunto de ellos es desconocido para la mayoría de los lectores. Estos elementos que se agregan al método original de Panofsky son importantes ya que el análisis no está hecho para esta temporalidad, pero al dar un contexto cultural e histórico se puede ayudar a su comprensión.

3.2 Historia e itinerario de la escultura de Tlazoltéotl

En los siguientes apartados se dará al lector información relacionada a al objeto de estudio, concretamente se hablará sobre el primer acercamiento a la pieza, su ubicación actual y el itinerario que ha tenido hasta el día de hoy. Se debe mencionar que en este trabajo se muestra de manera general el itinerario de la escultura, pues no fue posible encontrar información detallada relacionada con este apartado.

3.2.1 Primer acercamiento a la escultura de Tlazoltéotl

La pieza se ubica en la tercera sala del museo, está expuesta sobre una base y frente a ella se presenta con la siguiente información:

Escultura femenina

Esta escultura representa a una mujer sentada sobre sus piernas con los brazos apoyados en los costados de su cuerpo. Aunque el rostro está incompleto es posible apreciar en las mejillas restos de pintura facial, como dos pequeños círculos rojos alrededor de las mejillas.

Destaca la ornamentación en la parte frontal de la escultura, donde a manera de un especie de delantal, se encuentran varias representaciones.

En la parte posterior de la escultura, se encuentra el complemento a la decoración en la parte frontal, en donde se ven las líneas que forman un cuadrado así como una cuerda anudada en la parte de la cintura. (Museo Arqueológico Dr. Román Piña Chan en Tenango Estado de México).



Figura 50. Parte frontal de la escultura.
Fotografía tomada por el autor.

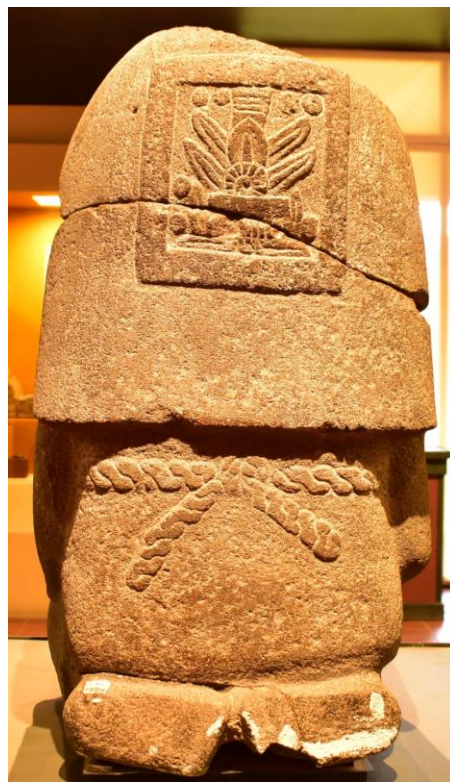


Figura 51. Parte posterior de la escultura
Fotografía tomada por el autor.

Con el primer acercamiento a la pieza pude observar algunas características que están presentes en ella. Como se puede apreciar en las Figura 50 y 51 presenta una fractura a la altura del cuello, además de pérdidas significativas en la parte superior de la cabeza, así como desprendimientos a la altura de la nariz, manos y lo que serían las rodillas. Cuenta con algunos pigmentos rojos y/o naranjas en las mejillas (Figura 52). y a la altura de las rodillas (Figura 54), además de pintura blanca

en la parte posterior inferior (Figura 55). Está manufacturada en roca de basalto y tiene como medidas 79 centímetros de alto, 45 centímetros de ancho y profundidad 49 cm. También se puede observar en la parte posterior inferior izquierda (véase Figura 53) una serie de letras y números, estos son A'52220 y P,E230, más adelante se explicará la razón de estos números.

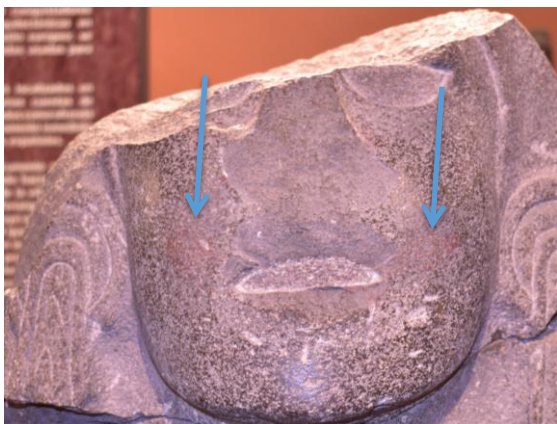


Figura 52. Cara de la escultura con pigmentos rojos en las mejillas. Fotografía tomada por el autor.



Figura 53. Números de la escultura en la parte posterior inferior izquierda. Fotografía tomada por el autor.

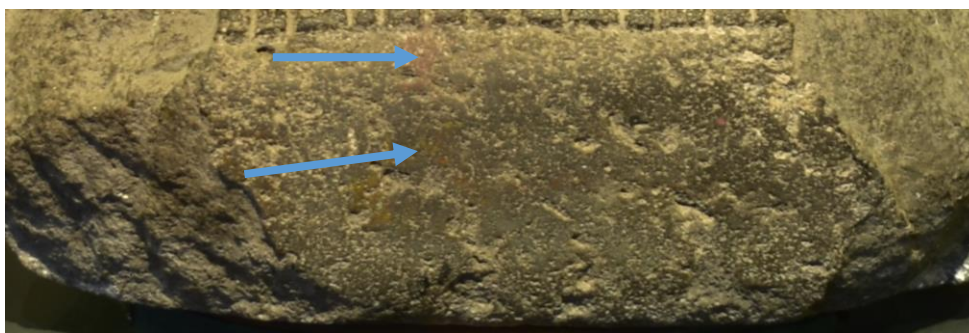


Figura 54. Parte inferior de la escultura de Tlazoltéotl con pigmento rojizo. Fotografía tomada por el autor.

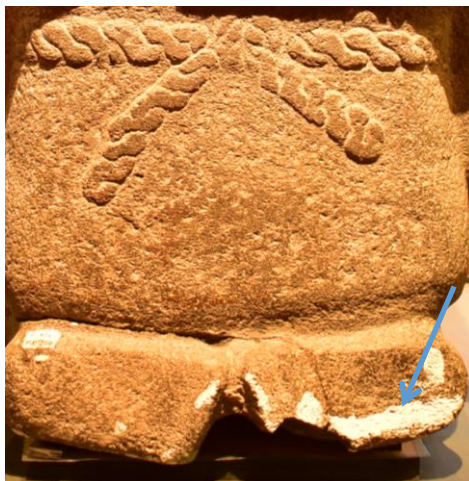


Figura 55. Parte correspondiente a los pies con pintura blanca. Fotografía tomada por el autor.

Por cómo se encuentra la escultura se puede pensar que fue hecha con un solo bloque de roca de basalto y se le fueron aplicando las técnicas de percusión y abrasión para darle tamaño, forma y detalle. La descripción detallada de las formas y la iconografía de la escultura se realizarán en siguientes apartados de la investigación.

3.2.1.1 Recinto actual de la escultura

Una vez presentada la escultura a analizar en este trabajo pasaremos a conocer de manera general el recinto actual donde se ubica. Como ya se dijo la escultura de Tlazoltéotl se encuentra actualmente en el Museo Dr. Román Piña Chan. Dicho museo se inauguró el 15 de julio de 1975, en un primer momento tenía los objetivos de preservar y exhibir el patrimonio arqueológico descubierto en las excavaciones del Proyecto Teotenango, dichas excavaciones se realizaron de 1970 a 1975, a cargo del Dr. Román Piña Chan. Después se expandieron dichos objetivos a preservar y difundir el patrimonio arqueológico del Estado de México en general, además de complementar la visita a la zona arqueológica expandieron de manera general las culturas del Altiplano central. El museo recibió su nombre actual el 27

de abril de 1988 en honor al Dr. Román Piña Chan (Sistema de Información Cultural, 2019).

El Sistema de Información Cultural del Estado de México (2019) nos da la siguiente información relacionada al inmueble del museo Dr. Román Piña Chan:

Ubicado en la zona arqueológica de Teotenango [...] Tiene por objeto preservar y difundir el patrimonio arqueológico del Estado de México y complementar la visita a este sitio, mediante un panorama general del desarrollo cultural del Altiplano de México, desde los primeros asentamientos humanos hasta llegar a las sociedades altamente estratificadas que caracterizaron el periodo posclásico. El inmueble que lo alberga fue construido en 1975, con un proyecto de los arquitectos Jesús Olimón y Alejandro César Rolón. La distribución y el guion museográfico corrieron a cargo del antropólogo Román Piña Chan, en cuyo honor fue abierto el museo. Resguarda la colección más importante de la cultura matlatzinca en el estado, proveniente de las excavaciones realizadas de 1970 a 1975 como parte del proyecto Teotenango. El acervo incluye cerámicas y esculturas teotihuacanas, matlatzincas, mexicas y aztecas.

Tiene tres salas de exposición permanente cuyo guion museológico ofrece un panorama general del desarrollo cultural en el altiplano de México. La primera sala está integrada por piezas características de los grupos nómadas y los asentamientos humanos del Periodo Preclásico (2000 a.C.-200 d.C.).

En la segunda sala se exhiben piezas arqueológicas de grupos con características sociales y culturales más complejas del Periodo Clásico (200-700 d.C.).

En la tercera sala se recrea la forma de vida de las sociedades altamente estratificadas y complejas del Periodo Postclásico, mismo que inició en

el año 1476 d.C., cuando los mexicas conquistaron Teotenango y culminó con la llegada de los españoles a América.

Cuenta con una sala temporal y biblioteca.

3.3.2. Noticias sobre el origen e itinerario de la pieza

A pesar de que la pieza se encuentra en el Museo Arqueológico Dr. Román Piña Chan, no se halló mayor información de ella más que la citada arriba, tampoco se encontró registro en los escritos del Arqueólogo Román Piña Chan⁸ (*Teotenango el antiguo lugar de la muralla*, 1975), quien fuera encargado en la década de los setenta de realizar los primeros trabajos de exploración en la zona arqueológica; de igual manera, tampoco se encontró registro de ella en los textos del arqueólogo Carlos Álvarez⁹, quien se dedicó a realizar un estudio conjunto de las esculturas encontradas en las excavaciones de la década de 1970 en Teotenango. La falta de evidencias de la escultura de Tlazoltéotl en estos textos indica que no fue una de las piezas encontradas en las excavaciones a cargo del arqueólogo Piña Chan.

El arqueólogo Martín Antonio Mondragón¹⁰ (2019) nos proporcionó información sobre la pieza, esta se encontró en las copias engargoladas de un catálogo del año 1969 elaborado por Felipe Solís y Noemí Castillo (véase Figura 55), dicho inventario fue creado como una de las contribuciones arqueológicas que podrían ayudar a investigadores en el registro de piezas poco conocidas, como es el caso de esta escultura de Tlazoltéotl. Con respecto a la escultura a analizar, se dice lo siguiente: “escultura en piedra de basalto. Representando a Tlazoltéotl, partida por la mitad del cuello (rota e incompleta de la cabeza)”¹¹. Esta ficha cuenta con el número 109246, el arqueólogo Mondragón nos explicó que es de un inventario nacional del

⁸ Álvarez A. Carlos (1975), “Petroglifos y esculturas” en Piña Chan Román (coord.), *Tenango el antiguo lugar de la muralla Tomo I*, México, Dirección de Turismo Gobierno del Estado de México, pp. 269-307.

⁹ Álvarez A. Carlos (1983), “Esculturas en Teotenango”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol.16, pp. 235-264.

¹⁰ Martín Antonio Mondragón, comunicado personal (03/05/2019).

¹¹ Registro de acervo del Estado de México atribuido a Felipe Solís y Noemí Castillo (1969) Tomo 2. pp. 523.

INAH. El catálogo cuenta con dos datos más, la valuación de la pieza, que es de 4,000 pesos y los números de la parte posterior inferior izquierda (Figura 56).

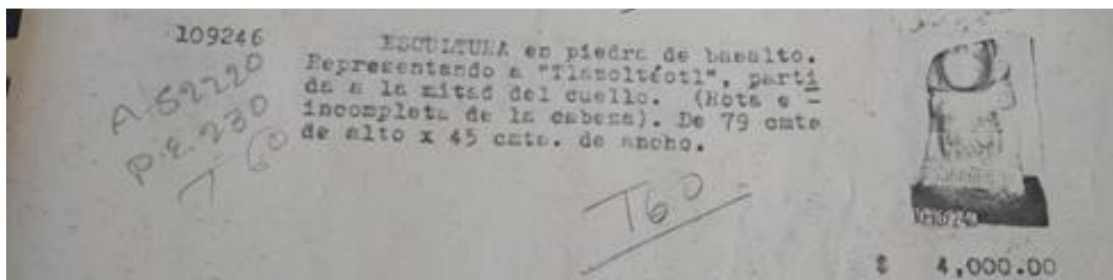


Figura 56. Información de la escultura de Tlazoltéotl encontrada en el catálogo atribuido a Felipe Solís y Noemí Castillo. Fotografía tomada por el autor.

El arqueólogo Mondragón¹² (2019) nos menciona que el número A´52220 se refiere al momento en que la pieza pasó al acervo del Instituto Mexiquense de Cultura en 1988 y el número P,E230 es asignado por Piña Chan a la colección del museo arqueológico Dr. Román Piña Chan. Cabe mencionar que la temporalidad de las series de números y del catálogo es diferentes, por lo tanto, se infiere que se usó el catálogo en distintos momentos para agregar dichos datos a la ficha de la escultura.

En un intento por encontrar la publicación original del catálogo mostrado por el arqueólogo Martín Mondragón¹³ se buscó información sobre catálogos de objetos de origen mexica con autoría de Felipe Solís y Noemí Castillo. En este sentido Michael Smith (2015: 356-357), en su texto *Las Bodegas de museos como fuente de información arqueológica. La contribución de Felipe Solís Olguín*, nos menciona que se publicaron cuatro libros sobre las colecciones de objetos del Posclásico Tardío. El primero elaborado por Noemí Castillo y Felipe Solís en 1975 *Artefactos de las ofrendas excavadas en el Templo Mayor*.

El segundo publicado en 1976, este era un catálogo de las esculturas del periodo Mexica resguardadas en el Museo de Santa Cecilia Acatitlán; el tercero fue en 1981, un catálogo y estudio de las esculturas de Castillo de Teayo. Por último, publicó un

¹² Martín Antonio Mondragón, comunicado personal (03/05/2019).

¹³ Martín Antonio Mondragón, comunicado personal (03/05/2019).

catálogo junto a David A. Morales Gómez titulado *Rescate de un rescate: colección de objetos arqueológicos de El Volador, Ciudad de México*, en 1991.

Algo que llama mi atención es que los catálogos mencionados por Smith no coinciden, al menos por las fechas, con el catálogo que tiene registrada la escultura de Tlazoltéotl, pero el primero sí coincide con los dos autores a los que se le atribuye que son Noemí Castillo y Felipe Solís, pero no en el contenido.

Al preguntar al arqueólogo Mondragón si sabía el lugar de procedencia de la pieza contestó no saber con certeza de dónde es.

3.2.2.1. Antiguo Museo de Toluca

El arqueólogo Mondragón¹⁴ nos mencionó que el catálogo que contienen el registro de la escultura fue elaborado en un principio con las piezas que se encontraban en el antiguo Museo de Toluca. Por esta razón fue necesario revisar el libro de *Guía del viajero en Toluca* (1990) publicada por primera vez en 1874 por Aurelio J. Venegas y el libro *Memoria de la administración pública del Estado de México presentada a la XV legislatura por el gobernador constitucional General José Vicente Villada* (1894). Estos libros tienen registradas las piezas que se encontraban en dicho museo.

En las *Memoria de la administración pública del Estado de México* se menciona que el museo fue construido para preservar todo vestigio arqueológico que se encontrara dentro de los territorios del Estado de México, este objetivo se cumplió rápidamente (Villada, 1894: 374).

La *Guía del viajero en Toluca* (Venegas, 1990:109-110) menciona que el museo está ubicado frente a la calle del Carmen, al sur se encuentra la escuela Riva Palacio. El salón del museo medía 23 metros de largo, 8 metros de ancho y casi 6

¹⁴ Martín Antonio Mondragón, comunicado personal (03/05/2019).

metros de altura. Tenía 10 estantes, cuatro en las paredes y seis distribuidos en la sala, dos pilastras, siete estantes con aparadores, entre otros muebles.

En las memorias (Villada, 1894: 390) se nos menciona que el museo contaba con secciones de arqueología, paleontología, aves, mamíferos, minerales y materiales de construcción. La sección de arqueología estaba dividida en tres partes, la primera contenía *14 ídolos de piedra grande* que representan a deidades mexicas, *cuatro fragmentos de ídolos grandes*, *18 ídolos medianos de piedra* que representan a deidades mexicas, *4 ídolos pequeños* de diferentes piedras, *1 ídolo grande de obsidiana*, uno pequeño del mismo material, *13 ídolos de barro*, *128 figurillas de barro* y *dos serpientes de barro una sin cabeza*.

En la segunda sección estaban 12 puntas de flecha, dos máscaras de barro, tres de piedra, siete malacates, tres hachas, dos plumadas, 27 fragmentos de instrumentos cortantes de obsidiana, 4 molcajetes, un *teponaztle* y dos monolitos de piedra con inscripciones (uno de Tenango y otro de Cuautitlán). En la tercera sección estaba una rueda de piedra que tiene tallado el escudo de armas español, una estatua de piedra de San Francisco, una armadura de yeso con dibujos y un estribo de madera de la época novohispana (Villada, 1894: 390-391).

Por su parte Venegas (1990: 110-111) menciona que las piezas que tenía el museo eran un *teponaztle* de Tlaxcala, un *tlapanhuehuetl*, una diadema, una cabeza de obsidiana del dios Tipztin originario de Tlaxcala, urnas de barro en forma de jarra o cubos y de cajas con un alto relieve del sol en cada uno. Hay lanzas y flechas de obsidiana, cuarzo o piedra, pipas, flautas, molcajetes, dos momias, una de niños y una mujer.

Como se puede leer arriba no se menciona la identidad o cuál es el origen de casi todas las piezas registradas por Villada y Venegas, también cabe mencionar que son diferentes en cantidad y tipo de piezas, esto puede deberse a los años en que ambas obras fueron escritas y posteriormente publicadas; ya que entre los registros de estas dos obras hay una diferencia de 20 años.

Por lo que nos menciona el arqueólogo Mondragón es probable que la pieza se mantuviera resguardada en el museo hasta la realización del catálogo de Felipe Solís y Noemí Castillo a finales de la década de 1960, después paso al Instituto Mexiquense de Cultura en 1988 y finalmente al Museo Dr. Román Piña Chan en una fecha no especificada.

3.3 Estudio pre-iconográfico

3.3.1 Descripción pre-iconográfica de la escultura

Como parte del método a utilizar en el análisis de las tallas de la escultura primero es necesario hacer una descripción pre-iconográfica, que, como ya mencionamos consiste en enumerar las diferentes figuras de la imagen, basándose en lo que se percibe de forma general y a simple vista. Por esta razón es necesario realizar un listado a partir de lo observado en la escultura. A continuación, se presenta fotografías de la escultura y un dibujo de la misma donde se pueden apreciar la mayoría de sus tallas, las líneas negras más oscuras representan partes que fueron desprendidas por razones desconocidas y una grieta en la sección inferior posterior.

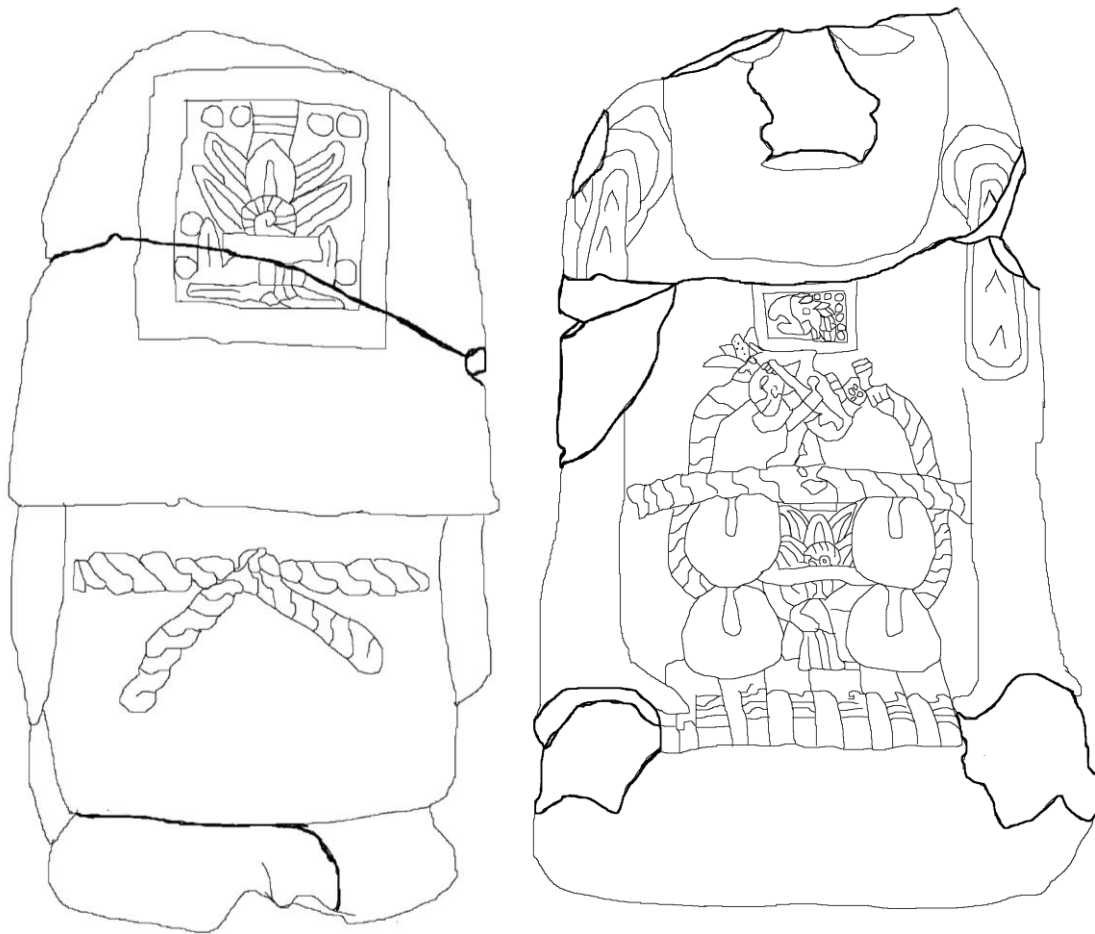


Figura 57. Escultura de Tlazolteotl vista posterior (izquierda) y vista frontal (derecha)
Dibujo elaborado por el autor.

Parte frontal de la escultura

Empezando con la descripción por la parte frontal superior de la pieza, podemos observar que la parte superior de la cabeza está desprendida y también casi todo el ojo izquierdo, la escultura tiene orbitas oculares almendradas talladas. Presenta un desprendimiento general en el área de la nariz hasta llegar a la parte superior de la boca; la boca se encuentra entreabierta, con restos de pigmento negro en el labio superior e inferior (véase la Figura 58), en las mejillas se puede distinguir un tenue color rojo (Figura 58). El rostro es inexpresivo. En los laterales de la cara se observan

“joyería circular”, descendiendo de esta misma hay un óvalo vertical con triángulos incompletos de la base descendiendo hasta sus hombros y está fragmentada del cuello.



Figura 58. Se observa cabeza de la escultura. Se alcanza a distinguir el color rojo en las mejillas y la pintura negra en el labio inferior. Fotografía tomada por el autor.

La siguiente parte de la descripción se encuentra en la Figura 59 que corresponde al área del cuello hasta las rodillas. Abajo del cuello se representó un ave dentro de un marco a doble línea. En su parte superior derecha se observan tres círculos y cuatro junto a su costado derecho. Debajo de este cuadro encontramos el área del busto, mismo que presenta en cada seno una oquedad, donde probablemente se encontraban dos incrustaciones algún material.

En el área del busto también presenta una serie de tallas¹⁵, la primera de estas es un personaje que cuenta con varios elementos de los que se pueden observar los siguientes: una corona que se conforma por conos, uno al centro y dos a cada lado ligeramente doblados. En su cara parece haber una espiral que inicia en el lateral de la barbilla y termina en la mejilla, también podemos ver que debajo de su cabeza hay una banda o collar en el área del pecho (véase la Figura 59), parece estar sujetando un objeto alargado con los dos brazos, este objeto llega a un costado de su cabeza, un brazo pasa por el

¹⁵ En el apartado de anexos se encuentra una imagen en particular para estas tallas

cuello y el otro a la altura de su cabeza, también parece estar cargando algunos objetos en la espalda, desgraciadamente no se logra distinguir con claridad lo que carga, solo se ve una esfera con cuatro círculos y algo más del lado derecho pegado a ella.

A los lados del personaje hay una cuerda formada por una serie de “z” que forma un arco, de igual manera, debajo de este personaje se encuentra una segunda cuerda que parece fungir como sostén de la escena, puesto que los pies del hombre la pisan.

Debajo de la cuerda continúa el arco antes mencionado y encontramos otros tallados, una barra que debajo tiene un símbolo conformado por un cono, abajo del cono, círculos concéntricos con líneas verticales entre ellos. A los lados de estas dos tallas que parecen ser hojas alargadas, dos salen hacia la derecha y dos hacia la izquierda. Enseguida se ubica una franja y bajo esta encontramos un nudo que es el fin del arco antes mencionado. A los lados de estos tallados podemos ver cuatro círculos incompletos, dos de cada lado y que están alineados unos con otros.

En la parte inferior, a la altura de las rodillas, se colocaron los dedos de las manos, pero debido al deterioro poco se puede apreciar, de las cuales solo se observan los pulgares apuntando hacia adentro (Figura 59). Entre los pulgares hay una sección rectangular, que contiene seis barras verticales gruesas entrelazadas con cuatro barras horizontales más delgadas, que se entrelazan con las barras verticales. Debajo de estas barras ya no presenta ningún tallado solo un posible desprendimiento en las rodillas y ligeras tonalidades rojas (Figura 60).

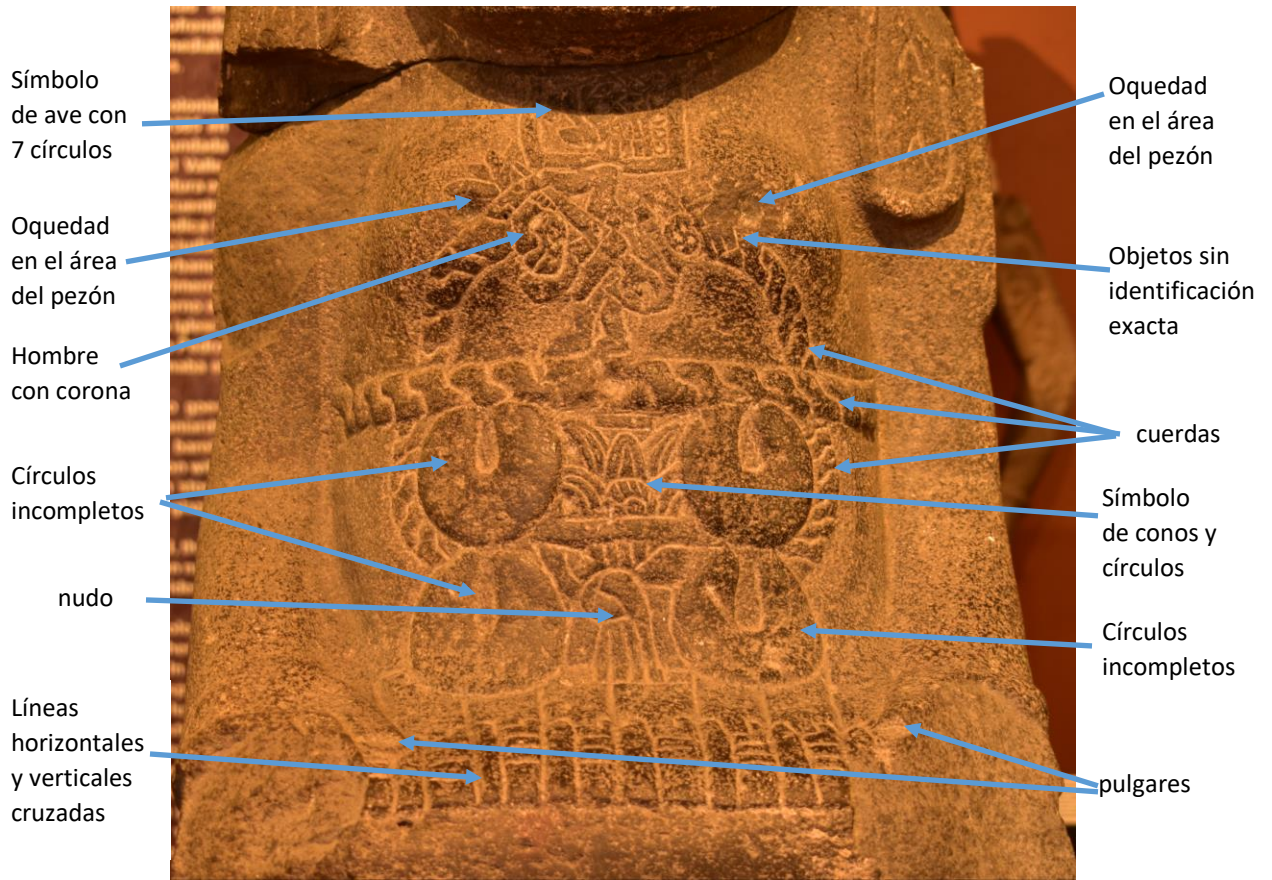


Figura 59. Se alcanza a distinguir varias de las tallas de la escultura en su parte frontal tales como, el símbolo de ave, el hombre con la corona, las oquedades las cuerdas formadas por "Z" y los círculos incompletos, el nudo, los pulgares y las líneas cruzadas. Fotografía tomada por el autor

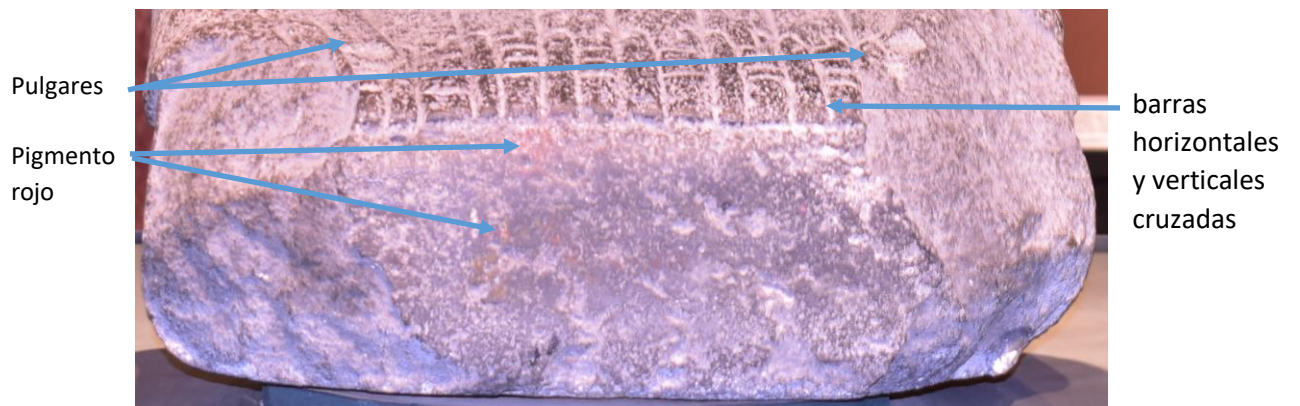


Figura 60. Acercamiento de la parte inferior de la escultura. Fotografía tomada por el autor.

Sección lateral derecha

En esta área de la escultura (Figura 61 y 62), la parte superior se presenta incompleta, debido a que perdió parte de la cabeza y los ojos. Como ya se mencionó, a la altura de las orejas porta joyería circular, que presenta un desprendimiento de la parte superior e inferior, al mismo tiempo que se observa una fractura que atraviesa el cuello y da la vuelta a la escultura. También se observa un desnivel que llega a la mitad del brazo. Debajo de este se puede observar el brazo flexionado y junto a él la cuerda formada por la serie de “z” horizontal que rodea toda la escultura y se une en la espalda.



Figura 61 y 62. Vista del brazo izquierdo de la escultura y vista del desnivel. Fotografía tomada por el autor.

El brazo está flexionado y apoyado en el muslo, no presenta tallados o rastros de algún pigmento, solo se distingue su contorno hasta el área de las rodillas; la mano izquierda está rota y falta gran parte de ésta (probablemente provocado por un desprendimiento), dejando solo la parte baja del dorso de la mano y el pulgar

apuntando a la izquierda. En la de la escultura, se identifican líneas que podrían delimitar su vestimenta, dejando entrever sus pies, cabe mencionar, que en esta área no es forma de pie, solo rectángulos con bordes redondeados.

Sección lateral izquierda

En esta sección (Figura 63 y 64), la cabeza está incompleta y se puede apreciar gran parte de la joyería circular, excepto por la parte central que se encuentra desprendida. El desnivel sigue presente a la misma altura del brazo, la grieta antes mencionada continúa también de este lado la joyería circular no tiene la parte central (por desprendimiento). En la zona de la cintura se encuentra la cuerda formada por la serie de “z” de manera similar a la sección derecha, de igual manera está el brazo flexionado y apoyado sobre el muso.

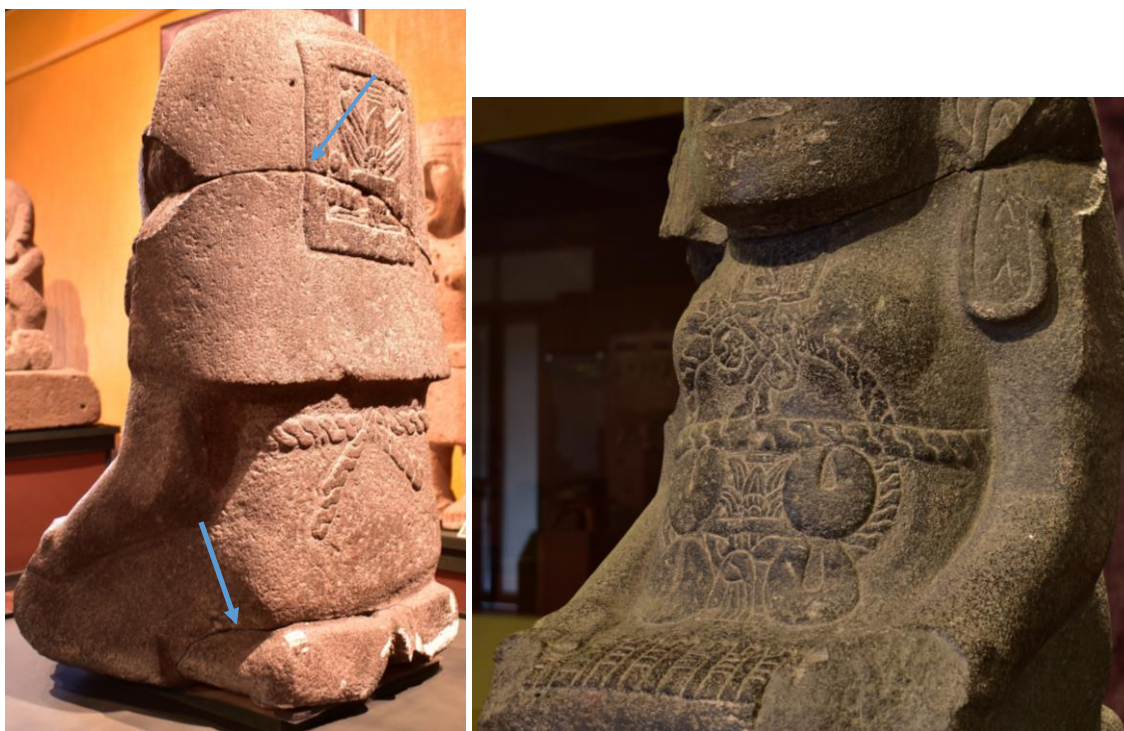


Figura 63 y 64. Vista del brazo izquierdo de la escultura, vista del desnivel y de la grieta en el contorno del pie (señalada con una flecha). Fotografía tomada por el autor.

La mano derecha presenta pérdida en su totalidad en el área del dorso de la mano y los dedos; de ésta solo se distingue el pulgar apuntando al lado derecho. En el área que delimita su vestimenta e inician sus pies se logra percibir una grieta que atraviesa todo el contorno del pie derecho.

Parte posterior de la escultura

Esta parte de la descripción de la escultura se encuentra en la Figura 65. Comenzando por la cabeza, se mantiene la pérdida, antes mencionada, y enseguida se observa un marco con un símbolo muy parecido al que aparece en la sección frontal, pero más detallado. Se puede describir de la siguiente manera: en la parte superior central del marco hay un rectángulo vertical con tres divisiones horizontales la parte superior de este, a los lados hay cuatro círculos (dos de cada lado) en línea horizontal.



Figura 65. Tallas de la parte posterior de la escultura. Fotografía tomada por el autor.

Debajo de este rectángulo aparece una especie de hoja vertical y un objeto puntiagudo dentro de la hoja. A los lados de esta hoja salen lo que podría entenderse como dos hojas alargadas y rectas. Debajo de estas tallas hay un círculo con varias divisiones que se dirigen hacia el centro de este y una línea en espiral que va desde un extremo hacia el centro.

A los lados de este círculo, igual salen dos hojas alargadas. Debajo hay una barra gruesa horizontal (a esta altura se atraviesa una grieta que esta de extremo a extremo de la escultura), a los lados de la barra hay hojas delgadas y pequeñas, así como tres círculos, dos del lado izquierdo (uno arriba del otro) y uno del lado derecho.

Toda la sección anterior comprende de la cabeza hasta la zona media del pecho, delimitada por el desnivel mencionado en las dos secciones anteriores. Debajo de esta sección está la continuación de la cuerda de la parte frontal que se anuda o entrelaza en el centro de la escultura.

En la parte inferior casi llegando a donde estarían los pies (Figura 66) se observa un color naranja rojizo, además se distingue una grieta en la parte izquierda que avanza a la derecha que llega hasta lo que sería el pie derecho, del lado inferior derecho se puede observar una mancha blanca donde tiene inscritos los números de registro de la escultura (estos números de registro se exponen en el capítulo dos). También hay varias manchas de pintura del lado derecho. Por último, la escultura parece tener un soporte en forma de círculo con volumen a los lados y por la parte de atrás a manera de apoyo (Figura 67 y 68).

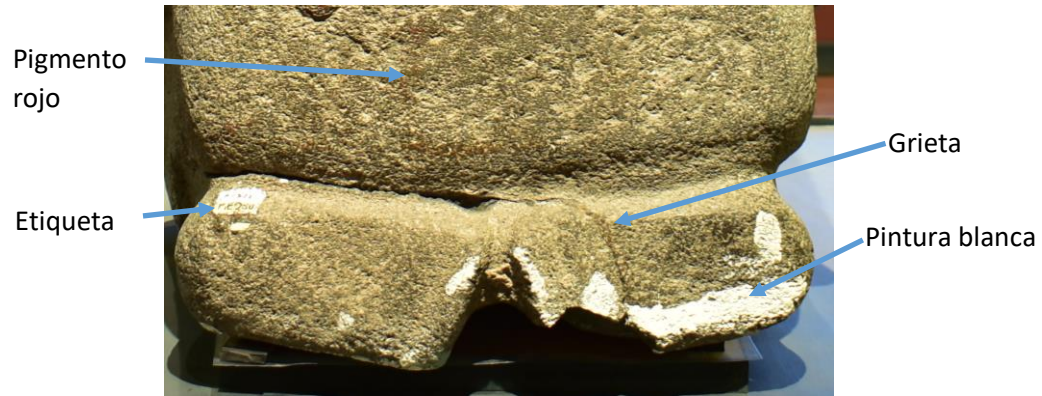


Figura 66. Color naranja rojizo y pintura en la parte de los pies junto a una agrieta en el área del pie. Fotografía tomada por el autor.



Figura 67. Grieta y apoyo en la parte posterior derecha de la escultura. Fotografía tomada por el autor.



Figura 68. Apoyo de la parte posterior izquierda de la escultura. Fotografía tomada por el autor.

Como se ha podido observar en esta descripción visual, la escultura cuenta con varios elementos a destacar como pigmentos, grietas, partes faltantes (lo que impediría la identificación de algunos elementos que se encontraran en las partes faltantes) y tallas complejas. A manera de síntesis, presento el siguiente cuadro con los motivos encontradas en la descripción visual de la escultura.

Cuadro 3 motivos encontradas en la escultura
<ul style="list-style-type: none">• Joyería circular acompañada de una figura ovoide descendiendo hacia los hombros.• Símbolo enmarcado con forma de ave y siete círculos.• Hombre con una corona cargando algunos artefactos.• Cuerda formada por una serie de “z”, en ángulo horizontal, que rodea la escultura y vertical que forman un círculo en la parte frontal de la escultura.• Dos nudos, uno en la parte frontal y otro en la parte trasera de la escultura.• Cuatro círculos incompletos.• Líneas gruesas verticales entrelazadas con cuatro líneas gruesas horizontales.• Símbolo en medio de los cuatro círculos incompletos.• Símbolo enmarcado en la parte trasera de la escultura.

3.4 Análisis iconográfico

3.4.1 Iconos de la escultura a analizar

En el capítulo anterior nos dimos cuenta de que algunas características frecuentes de la diosa Tlazoltéotl están presentes en esta escultura, pero por el estado de conservación en el que se encuentra la pieza no fue posible comprobar si contaba con tallados en el área de las manos, la cabeza y la nariz. En este apartado se analizarán de manera individual cada una de las tallas presentes en la escultura.

***Ichcaxochitl* “flor de algodón”¹⁶**

Los *ichcaxochitl* eran pendientes de algodón y dentro de las representaciones de la diosa cumplían con un papel de identificación de la deidad y de uno de sus roles como patrona de las hilanderas y del hilar, estos aretes de algodón están presentes en varias de las representaciones de Tlazoltéotl (véase en anexo cuadros I, II, III) por lo tanto, podemos decir que son característicos de la diosa, su representación puede variar poco (Figura 69,70, 71 y 72).



Figura 69. *ichcaxochitl* presentes en la escultura. Fotografía tomada por el autor.



Figura 70. *Ichcaxochitl* (Códice Borbonico, 2020: lam13).



Figura 71. Representación de los *Ichcaxochitl* (Códice Borgia, 2020: lam.50).



Figura 72. *Ichcaxochitl* (Códice Fejervary-Mayer, 2020: lam. 28).

¹⁶ Nombre en náhuatl extraído de Mateos Higuera, Salvador (1992), *Dioses supremos. Enciclopedia grafica del México antiguo*, Tomo 1

Fecha calendárica 7 *cuauhtli*

Esta talla se encuentra en la Figura 73. Alfonso Caso (1967: 197) en su texto *Nombres calendáricos de los dioses* nos dice que este era un día dedicado a la luna y también en este día se sacrificaba mujeres. Con estos dos puntos podemos pensar que se hacía alguna actividad ritual de noche y que era algo relacionado a con el sacrificio de mujeres. Este último punto puede hacer referencia la fiesta de *Ochpaniztli* dedicada la fertilidad en la que se sacrificaban mujeres (Gajewska, 2015: 114).

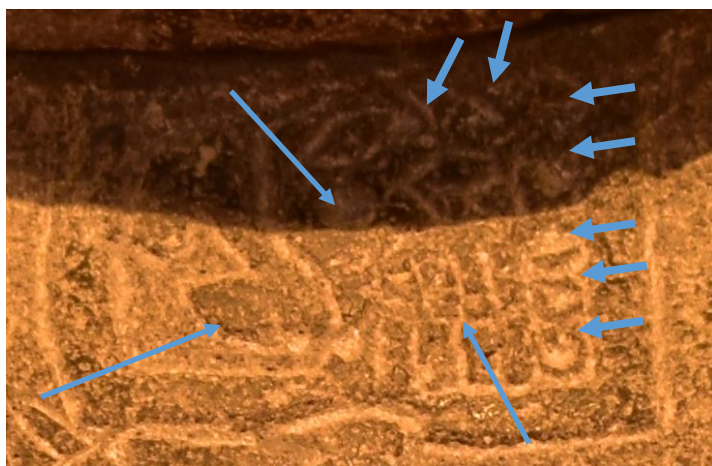


Figura 73. Fecha calendárica siete águila presente en la parte frontal de la escultura, del lado izquierdo está el pico, el ojo del águila, del izquierdo los numerales y plumas. Fotografía tomada por el autor.

Hombre con un *copilli* que estar cargando algunos artefactos

Esta talla en particular presenta dificultades en su análisis por el estado de conservación y poca nitidez en la que se encuentra. Puede tener varias interpretaciones, la primera, es la de un sacerdote ataviado como una deidad con gorro de plumas haciendo auto sacrificio, perforándose una oreja (Figura 74). La segunda interpretación plausible, remite a que es la misma diosa con algunos de sus atavíos característicos (véase anexos cuadro XIV y Figuras 77, 78), y la tercera, es que sea el dios como Xipe Tótec.

En el caso de la primera propuesta, el auto sacrificio fue una actividad común que se podía realizar por cualquier persona, pero en este caso que el personaje cuenta con un tocado, un collar en el área del pecho y con otros elementos en su espalda, esto puede significar que el auto sacrificio se realiza bajo un contexto ritual. Por lo tanto, eran necesarios varios artefactos y preparativos como sería el caso de las puntas de maguey, algunos atavíos (como el tocado que lleva y el collar), las *zacatapayolli* que eran bolas de heno donde se colocaban las puntas de maguey después de ser usadas (Aguirre, 2004: 88) o podría tratarse de una bolsa ceremonial que se representa de manera frecuente con los sacerdotes en el *Códice Borgia* (Gutiérrez, 1983:17-18).

Como se puede observar en la Figura 75, existe una similitud en la posición de los brazos y del instrumento que se sujeta (punta de maguey o hueso), pero los objetos a su espalda no muestran similitud con una bolsa ceremonial que lleva; sin embargo, si tienen semejanza con una ofrenda de madera y una bola de hule (Figura 75) que son elementos que pueden aparecer junto a Tlazoltéotl.



Figura 74. Hombre con *copilli*, del lado izquierdo se observa el *copilli*, la cara y uno de sus brazos que sostiene el punzón que perfora su oreja, del derecho objetos a su espalda y su brazo. Fotografía tomada por el autor.



Figura 75. Sacerdote haciendo auto sacrificio con bolsa ceremonial (Aguirre Molina, 2004: 104).

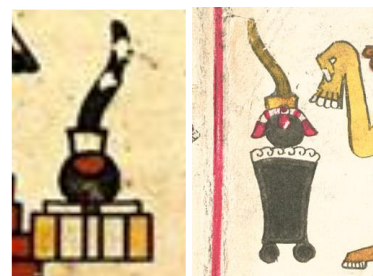


Figura 76. Ejemplos de ofrendas de bolas de hule y madera (*Códice Borbónico*, 2022: lámina 23; *Códice Fejérváry-Mayer*, 2022: lámina 4).

La segunda propuesta es que el personaje no sea un sacerdote, sino la misma deidad portando sus atavíos como el tocado de plumas o el collar de turquesa o las

marcas circulares en las mejillas que pueden estar en lugar de la pintura negra en la boca (Aguilar, 2016: 15) y los instrumentos para el ritual del auto sacrificio.

En algunas representaciones se observa a Tlazoltéotl con otros individuos, en algunos casos estos personajes que acompañan a la diosa pueden ser interpretados como la regeneración de la fertilidad o de la misma deidad (Gajewska, 2016:166) Esta propuesta la observamos en la lámina 13 del *Códice Borbónico* (Figura 77) en la que Tlazoltéotl está pariendo a un individuo que lleva sus mismos atavíos de algodón y representa a ella misma (Gajewska, 2015: 108). En la lámina 40 del *Códice Laúd* (Figura 78) ocurre algo similar, Gajewska (2015: 100) nos menciona que la diosa se encuentra del lado derecho y al lado izquierdo hay una mujer en posición de parto y con algunos atavíos de la diosa.



Figura 77. Tlazoltéotl dando a luz a un individuo con sus mismos atributos. (*Códice Borbónico*, 2020: lámina 13).



Figura 78. La diosa Tlazoltéotl del lado derecho y del lado izquierdo una mujer en posición con algunos de sus atavíos en de parto del lado izquierdo (*Códice Laúd*, 2020: lámina 39).

La última propuesta es que el personaje sea Xipe Tótec, estos dos dioses comparten algunos de sus atavíos característicos como es el caso de la piel del desollado y el tocado de plumas, esto por la estrecha relación que guardan con la fertilidad y temas agrarios (González González, 2016: 33-39); esta relación se puede notar gracias las fiestas que se celebraban en su honor; para Xipe Tótec era la *tlacaxipehualiztli* en la que se desollaban a hombres y para Tlazoltéotl, *Ochpaniztli* en la que también se desollaban mujeres, cabe mencionar que en ambas fiestas los

dos dioses estaban presentes, el carácter agrario y los elementos como el maíz eran parte importante de los rituales a estas deidades (González González, 2016: 87).

Otro evento ritual que puede marcar la relación existente con estas deidades es la llamada *tlacacaliliztli*, “sacrificio por flechamiento”, que se realizaba en las fiestas de ambas deidades. Se puede decir que estas dos divinidades tienen una relación opuesta complementaria en el rol de la fertilidad (González González, 2016: 64).

Existen otros elementos que se encuentran presentes en la espalda del personaje, la esfera con tres círculos en su interior, estos podrían tratarse objetos rituales como una ofrenda de hule y madera (véase Figura 74 y 76). Las ofrendas llegan a estar presente de manera continua en las representaciones de Tlazoltéotl, lamentablemente esta última propuesta no se puede confirmar o negar por el deterioro de la talla. De las tres propuestas planteadas se apoya la primera, en siguiente apartado se darán argumentos sobre esta interpretación.

Cuerda que está de manera horizontal y en los laterales

La cuerda es un elemento poco frecuente en las representaciones de Tlazoltéotl, en este caso la cuerda horizontal que rodea a la escultura puede tratarse de un *nelpiloni*, cinta que tenía la función de un cinturón (Fundación Cultural Armella Spritalier, 2008), por lo tanto, es parte de la vestimenta femenina de la deidad, un ejemplo de esta vestimenta está en la Figura 79. A simple vista no parece haber una razón para las cuerdas que se encuentra en los laterales formando un círculo (Figura 80), se hablará de este último elemento en el siguiente apartado.



Figura 79. Falda con medias lunas y un *nelpiloni* de la diosa Tlazoltéotl (*Códice Borgia*, 2020: lámina 13).



Figura 80. Cuerdas presentes en la parte frontal de la escultura. Fotografía tomada por el autor.

Cuatro incrustaciones semicirculares

Estos elementos son llamados “medias lunas” (Giasson, 2001; Mikulska, 2001; Eudave, 2010; Gajewska, 2015: 101; Mateos: 1992: 225) aunque no hay una explicación más allá de la similitud en la forma con la *yacameztli*. La autora Suárez Diez (2011) nos plantea que en vez de ser medias lunas sean incrustaciones de conchas, este material es muy frecuente en las vestimentas de deidades, así como en sus representaciones pictográficas y también tienen connotaciones lunares. Estos elementos lunares aparecen en varias de las representaciones de Tlazoltéotl al ser parte de los señores de la noche (Giasson, 2001: 140), al igual que los pendientes de algodón indican su rol como patrona de las hilanderas y de los destinos; la luna indica su rol de fertilidad, la frecuencia de su aparición está marcada en los cuadros realizados por Wendy Aguilar (véase anexo cuadro VII).



Figura 81. Medias lunas en la parte frontal de la escultura. Foto tomada por el autor.

Cabe mencionar que en las diversas representaciones de Tlazoltéotl se llegan a presentar dos elementos relacionados a la luna, que son las “medias lunas” en su vestimenta y el *yacameztli* (la nariguera de media luna), este último no hay duda de que sea una representación de la luna, pues existe elementos que lo indican, el nombre, las terminaciones de las narigueras en espiral o hacia afuera (véase figuras 82, 83, 84 y 85).

La aparición de estos dos elementos (*yacameztli* y “medias lunas”) puede ser independiente uno del otro o aparecer en conjunto. El diseño de las narigueras tiene ligero cambios, las únicas diferencias perceptibles en la mayoría de ellas es en los extremos laterales donde terminan. Según sea el códice tendrán un final en voluta, un final recto, siendo esta la que más se asemeja a los elementos de su vestimenta, con las puntas hacia afuera o una representación más compleja del *yacameztli* es la que tienen volutas que recorren el borde externo de la nariguera (Figura 85); esta última es la más parecida a una de las representaciones de luna en el *Códice Borgia* (Figura 87). Un ejemplo de la primera variación se encuentra en las representaciones del *Códice Borgia* (Figura 82), la segunda variante se puede encontrar en el *Códice Fejérváry-Mayer* (Figura 83), la tercera en el *Códice Laúd* (Figura 84) y la última en la lámina 4 del *Códice Fejérváry-Mayer* (Figura 85).



Figura 82. La diosa Tlazoltéotl con nariguera amarilla con las puntas en espiral (*Códice Borgia*, 2020: lámina 16).



Figura 83. La diosa Tlazoltéotl con nariguera blanca y recta (*Códice Fejérváry-Mayer*, 2020: lámina 32).



Figura 84. Tlazoltéotl con nariguera blanca con las puntas hacia afuera (*Códice Laúd*, 2020: lámina 42).



Figura 85. Tlazoltéotl con nariguera blanca con puntas en espiral y bultos que recorren el contorno exterior (*Fejérváry-Mayer*, 2020: lámina 4).

Las representaciones lunares de la vestimenta no varían más que en el color, que suele ser amarillo o blanco, y el grosor de estas (véase Figura 86). La propuesta de Suárez Diez (2011: 63, 66) nos menciona que estos elementos de la diosa probablemente son incrustaciones semicirculares de conchas blancas, estas eran pegadas o cosidas a diferentes superficies o materiales, entre ellas la tela. Este material tiene una connotación lunar gracias a que el caracol y la concha eran atavíos de Tecciztécatl quien se convertiría en la luna y en uno de sus dioses regentes. Para determinar si se trata de estos elementos la autora se basó en el *Códice Borbónico*, el *Códice Magliabecchi*, el *Códice Telleriano-Remensis*, el *Códice Florentino*, el *Códice Tonalámatl de Aubin* y la *Matrícula de Tributos*. Tomó en cuenta la representación del objeto de cocha en las pictografías, en las identificaciones arqueológicas, en las características biológicas (en caso de que la alteración del aspecto natural no sea tan drástica) y el color blanco de las mismas.

En este trabajo se menciona que los atavíos de concha o caracol (narigueras, pectorales, orejeras, pendientes, incrustaciones) son de los trabajos más comunes en la vestimenta de las deidades (Suárez, 2011: 21-32); algunas deidades que portan estos elementos son Quetzalcóatl, Xipe Tótec, Huitzilopochtli, Mayahuel, Tezcatlipoca Tláloc, Tlazoltéotl y Xochiquétzal, entre muchos otros. Este era un material que solo se obtenía en costas, por lo tanto, el comercio era la única forma de obtenerlas. En la *Matrícula de tributos* quedó registrado a que señoríos se

solicitaban y en qué cantidad, posteriormente su manufactura era realizada por manos mexicas especializadas (Suárez, 2011: 75).

Buscando en otras fuentes sobre el posible uso de concha en la vestimenta de Tlazoltéotl encontramos en el texto de Miguel León-Portilla *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses* (1992:129) donde se nos menciona que la vestimenta de *teteo innan* tiene una falda de caracol. Este elemento está presente en la lámina 17v del *Códice Telleriano-Remenis* (Figura 88), la autora se refiere a ellos como “caracoles de media *oliva*” (Suárez, 2011: 48).

Para comprobar el uso de estos atributos marinos podemos poner a otra deidad que tiene una fuerte relación con la luna, las deidades del pulque, en particular Pahtécatl (Suárez, 2011: 66), quien también porta estas incrustaciones de conchas o “medias lunas” en su vestimenta. Por todo lo anterior considero más exacto referirse a estos semicírculos como incrustaciones de conchas blancas.



Figura 86. Representación de incrustaciones de conchas en la vestimenta de Tlazoltéotl en diversos códices (Códice Borgia, 2022: Lámina 16, 63; *Códice Vaticano A* lámina 25v.; *Códice*



Figura 87. Representación de la luna (Códice Borgia, 2022: lámina 10).



Figura 88. Parte baja de la falda donde pueden ver los caracoles de media *oliva* (Códice Telleriano-Remensis, 2022: lámina 17v).

Glifo de acatl en la parte frontal de la escultura

Visualmente podemos observar que la Figura 90 muestra un glifo caña muy parecido al que tiene la escultura en la parte frontal (Figura 89), pero la diferencia es que uno tiene el numeral 7 y otro no, esto puede señalar otra función del glifo ubicado en la parte frontal de la escultura.

Isabel de la Rubia Rivas (2019: 192-193) en su tesis doctoral titulada “Análisis integral del *tonalpohualli* del Códice Tudela o Códice del Museo de América de Madrid” nos menciona algunos autores como fray Diego Durán y Cervantes de Salazar, J.J. dan un significado a este glifo con un carácter negativo, un signo relacionado con malas cualidades como la falta de corazón, el poco juicio o la falta de inteligencia.

Por otra parte, Joaquín Galarza (1986: 45) nos menciona que el glifo *acatl* puede significar la tierra cultivada, esto último puede relacionarse con a la fiesta de *Ochpaniztli*, pues tiene un carácter agrario y también se nos menciona que se sembraba maíz (Sahagún, 2016, Libro II, Capítulo XXX: 128-132).



Figura 89. Glifo *acatl* presente en la parte frontal de la escultura. Fotografía tomada por el autor.



Figura 90. Imagen del glifo *acatl*. (Mediateca INAH, 2020).

Vestimenta de la deidad

Esto podría ser la representación de un *cueitl*, una falda rectangular (Figura 91), muy común en la vestimenta femenina, inicia en la cintura y podía llegar hasta los tobillos, en la que puede tener distintos patrones dependiendo quien la portara. Está

acompañando de un *nelpiloni* o cinta, en la escultura sería la cuerda horizontal, que tenía la misma función de un cinturón actual (Fundación Cultural Armella Spritalier, 2008: 9). En los dos ejemplos mostrados en la Figura 91 podemos ver que *cueitl* puede tener distintas medidas, una que llegue hasta los tobillos o a la zona media del muslo, para el caso de nuestra escultura el *cueitl* llega a los tobillos (Figura 93).

Se puede observar una semejanza en el patrón de la vestimenta de la lámina 42 del *Códice Laúd* (Figura 91) y la vestimenta de la diosa, en ambos casos se cuenta con cuerdas entrelazadas.



Figura 91. Ejemplos de *cueitl*, Se puede observar como la falda derecha de Tlazoltéotl tiene un patrón entrecruzado de barras (*Códice Laud*, 2020: Láminas 41 y 42).



Figura 92. Parte inferior de la escultura donde se puede ver la vestimenta de la diosa. Fotografía tomada por el autor



Figura 93. Fin del *cueitl* (falda) vista desde el lateral de la escultura. Fotografía tomada por el autor.

Glifo 7 acatl en la espalda de la deidad

En este glifo a diferencia del que está en la parte frontal (Figura 89) cuenta con siete numerales, esto puede indicar que es una fecha calendárica o un nombre, es necesario señalar que pueden existir dudas sobre si son siete numerales o seis, como se puede observar en la Figura 95, porque el glifo que aparece en la parte inferior derecha podría ser la representación de un numeral o parte del glifo caña.

Comparando el glifo de caña de nuestra escultura con otro del mismo tipo (véase Figura 94) podemos ver que conservan características muy similares con respecto a la forma, pero en el caso de la Figura 94 está manufacturada en piedra verde, parece estar en un contenedor y tiene acabados más definidos y estéticos. El glifo de la escultura de Tlazoltéotl (Figura 95) no tiene tallas tan definidas, no está elaborada de la misma piedra y parece tener raíces u hojas en la parte baja del glifo.

Pasando a las posibles opciones de fechas calendáricas tenemos a 6 caña, Caso (1967: 196) nos menciona que sería el año de nacimiento Cinteotl y es uno de los nombres que se le daba a la diosa Tlazoltéotl. Para *7 acatl* podemos decir que era el nombre de Quetzalcóatl, de Tláloc, era el nombre de la luna y nombre de Topiltzin-Quetzalcóatl (Caso, 1967: 196).

Por lo anterior se considera que el glifo es 7 *acatl* porque a pesar de que el numeral no está bien definido y separado del glifo, tiene la forma circular de un numeral y no continua con el patrón de las tallas que se encuentra a un lado de ella.



Figura 94. Parte inferior de la *Lápida Conmemorativa del Templo Mayor* (INAH, 2020).



Figura 95. Fecha calendárica 7 caña. Fotografía tomada por el autor.

3.5 Interpretación iconológica

3.5.1 Significado y simbolismo de la escultura de Tlazoltéotl

Para llevar a cabo la interpretación iconológica del método de Panofsky es necesario tomar en cuenta lo dicho en los apartados anteriores, de esta forma será posible proponer un significado y una función que cumplía la escultura dentro del contexto mesoamericano.

Los elementos característicos de Tlazoltéotl con los que cuenta la escultura (la boca negra, los elementos de algodón, las conchas semicirculares o también llamadas “lunas menguantes”) confirman una vez más su identidad. Su advocación, rol y símbolo nos lo pueden dar las demás tallas. Algo que llama mi atención es la triple referencia a elementos lunares que son: la fecha calendárica de 7 águila que es un día asociado a la luna y al sacrificio de mujeres. La fecha calendárica 7 *acatl* “caña” correspondiente a uno de los nombres de la luna y por último las incrustaciones de concha semicirculares en su vestimenta. Este último elemento no sorprende ya que

se encuentra en varias representaciones de la diosa (Véase los cuadros VII, VIII y IX en anexos).

Trataremos de explicar este énfasis de los caracteres lunares. Primero mencionaremos a la luna y su relación con la diosa. González Torres (1972:115-117) nos menciona que la luna tiene su origen en el mito del Quinto Sol con Tecciztecatl, deidad con atributos marinos que se inmoló para crear el satélite, su color se debe a que cuando fue creada brillaba igual que el sol y para cambiar esto se le lanzó un conejo blanco, de esta manera su color cambio y también su intensidad bajo. González Torres (1972: 117-118) también rescata de los textos de Torquemada y Sahagún la existencia de un templo dedicado a luna llamado Teccizcalco “casa de los caracoles”, nombre dado por el carácter acuático de Tecciztécatl, en este templo se hacían sacrificios y auto sacrificios nocturnos con puntas de maguey frente a un ídolo.

De manera física la luna tiene influencia directa con el agua y las mareas, esta influencia es determinante para la vegetación y la fertilidad. A esto podemos agregar que la luna tiene un ciclo que los mesoamericanos relacionaron con el crecimiento, la muerte, el renacer, el ciclo de la mujer, la tierra, los animales y el hombre (Mikulska, 2001: 105).

Muchas deidades tienen relación con la luna, entre ellas podemos mencionar rápidamente a Quetzalcóatl, Tezcatlipoca, los dioses del pulque, Tlazoltéotl entre muchos otros.

Enfocándonos en la diosa podemos decir que el rol lo determina la vestimenta y a la vez también ayudan a determinar las advocaciones de la deidad. La relación que tiene con la luna la podemos ver en su vestimenta con la nariguera de media luna (Cabada,1992: 129), en el caso de la escultura está marcada con las incrustaciones de concha, y por sus propias características dentro de la cosmovisión nahua. Estas características se pueden ver con sus advocaciones y a través de las etapas de la vida de la mujer que encarna la diosa, tomando como ejemplo a Xochiquétzal (representación de la mujer joven) que está casada con Cinteotl que es un dios

solar, Xochiquétzal al ser su contraparte femenina es una deidad lunar. La luna está relacionada con la fertilidad, el agua, las relaciones sexuales, con el algodón, el hilar, y también se le da el título de Toci-Teteo Innan. Exceptuando el atributo del agua todos son atributos de Tlazoltéotl (Thompson 1939 en Gajewska, 2016: 157-158; González Torres, 1972:117).

Queda claro que los atributos de Tlazoltéotl o sus advocaciones se pueden vincular a la luna. La más importante de estas es que el astro y la deidad eran asociadas a la fertilidad, como vimos uno de los títulos es Toci-Teteo Innan, este título también es dado a la diosa, Toci-Tlazoltéotl es la luna vieja, esta tenía la fiesta de *Ochpaniztli* que era dedicada a la fertilidad de la tierra, en esta podemos ver referencias a la luna con el sacrificio de su *ixiptla* de la diosa a media noche y para posteriormente ser desollada por el sacerdote *teccizcuacuilli* “servidor del caracol¹⁷” o sacerdote de la luna, quien estaba vestido como la diosa y usaba su piel, también participan los sacerdotes de Cinteotl y Chicomecoatl (González Torres, 1972:122-123) de esta forma podemos ver la presencia de la luna y su impacto en la agricultura, en particular del maíz, alimento primordial para la existencia humana.

Con la relación de la diosa y la luna ya esclarecida pasaremos a las tallas de enfoque lunar. En búsqueda de más información relacionada a la fecha calendárica 7 águila nos remitimos al *Códice Telleriano-Remensis* en el folio 21r (Figura 96) que dice lo siguiente:

En siete águilas era día aplicado a la luna y mal día para los que en este día diese mal de corazón que decían que no sana al que en tal día diese. Y así la mujeres que padecía está bajo de su costumbre sacrificaba a la luna en este día para que les quitase de su trabajo.

¹⁷ Traducción realizada por el autor de este trabajo.

Esto era mostrar cómo se está sacrificando de las orejas y que lleva la talega en que llevaba el incienso para el sacrificio al diablo corresponde el sacrificio le que hacían.¹⁸



Figura 96. Mención del día siete águila y sus actividades en el folio 21r (Códice Telleriano-Remensis, 2022: folio 21r).

De esta manera podemos ver la relación entre la fecha calendárica 7 águila y el auto sacrificio del sacerdote que se encuentra justo debajo de ella. En este folio del códice resulta muy ilustrativo para la investigación, podemos darnos cuenta de los participantes (en este caso un sacerdote y las mujeres) de un ritual a la luna, los objetos que se usaban, y posiblemente el día en que se llevaba a cabo todo el ritual. Siguiendo con la otra fecha calendárica y con lo ya mencionado en líneas anteriores, podemos sustentar que la fecha 7 caña en la espalda de la escultura corresponde

¹⁸ Paleografía y transcripción hecha por el autor.

a la advocación de la diosa Toci-Tlazoltéotl con un carácter eminentemente lunar y de fertilidad.

Continuando con las demás tallas, la cuerda que forma un círculo y las lunas que rodean a un glifo de caña, podrían señalar la relación de la diosa en su carácter lunar, el ritual y la agricultura. Aunque también podrían marcar el ciclo lunar con relación a la agricultura, recordemos que Joaquín Galarza (1986: 45) nos menciona que el glifo *acatl* sin numeral y sin raíz hace referencia a la tierra cultivada, actividad agrícola que era influenciada por la luna y seguramente por la fase del ciclo en que se encontraba. Además, se relacionó este ciclo con crecimiento, la muerte y renacimiento; al querer tener cultivos con buen desarrollo no es difícil pensar que se buscara la fase lunar relacionada. Este crecimiento favorable de los cultivos se podía lograr gracias a todo lo realizado en los rituales de la fiesta de *Ochpaniztli*, acompañada de las personificaciones con los sacerdotes, los múltiples sacrificios, el tiempo del día (nocturno) y la luna en alguna de sus fases.

Hay que recordar que las esculturas, o los sacerdotes con la vestimenta de los dioses en los rituales, no eran para dar una representación de una deidad, sino que eran la encarnación misma de la deidad, eran la deidad presente en el momento del ritual (Carreón, 2014: 259-260). Mi interpretación de esta escultura es que se quiso encarnar a la deidad de Toci-Tlazoltéotl en su rol de deidad lunar, este rol como ya se explicó, tiene influencia en varias de las actividades del mundo mesoamericano, en particular las agrarias, al tener esta relación no es difícil pensar que podría tener una función dentro de la fiesta de esta diosa o su templo, pero lamentablemente, no es posible confirmar de manera contundente si la escultura fue usada durante la fiesta *Ochpaniztli* u otro algún ritual con carácter lunar, tampoco es posible saber si se encontraba resguardada en algún templo dedicado a la luna o a Toci-Tlazoltéotl. Cabe mencionar que, aunque no se puede comprobar esta información, tampoco se debe descartar, pues se sabe que la deidad tenía su propio templo, ya sea el mencionado arriba por Sahagún y Torquemada o por Durán (2018: 344), dicho templo se llamaba *ciuateocalli* y se encontraba al norte de Tenochtitlan en un lugar llamado *tocitlan* “Junto al lugar de la diosa toci”.

Para tratar de visualizar el impacto de los rituales agrarios y sus diversos participantes tomaremos como ejemplo la fiesta característica de la deidad, podemos ver pilares importantes de la cosmovisión mesoamericana que impactaban directamente en su vida. Como primer punto está la siembra del maíz y el buen desarrollo de los cultivos, la necesidad del sustento alimenticio, para lograr esto era necesario que la tierra fuera fértil desde el inicio con la siembra hasta el fin con la cosecha, esto gracias al favor de la diosa y la realización de los rituales en tiempo y forma.

Una cosecha favorable traía consigo múltiples beneficios, un ejemplo de esto es una sociedad bien alimentada que se podía enfocar en otras áreas de importancia; en el capítulo uno “Cultura Mexica” mencionamos que en un principio su actividad fundamental era la agricultura, después la guerra se volvió uno de los pilares de la economía de la sociedad mexicana, ya que de esta manera podían obtener múltiples recursos y cautivos para sacrificio. Para lograr esto era necesario que sus futuros guerreros, entre otras cosas, estuvieran bien alimentados, se puede ver la necesidad de hacer uno o varios sacrificios rituales para mantener el favor de los dioses en diversas actividades la guerra o la siembra.

En la fiesta también se debía mantener a la mujer que encarnaba a Toci-Tlazoltéotl de buen humor, si no era así podría ser un mal augurio a los guerreros y a las mujeres que iban a dar a luz (Gajewska, 2015: 116), esto en distintos niveles dentro de la sociedad mexicana representaba disminuir poder y estabilidad. En el caso de los guerreros, al perder una guerra contra un señorío rival se perdería territorio, recursos, guerreros, prestigio o incluso podían volverse subordinados de otro señorío. Para las madres y los recién nacidos significaría disminuir la densidad de población, perder a futuros trabajadores de la tierra, guerreros, sacerdotes, tlacuilos, escultores, entre otros, individuos que podrían contribuir a la continuación, expansión de la sociedad mexicana y su cultura.

Reflexiones finales

Como se mencionó al principio de esta investigación, el objetivo de esta tesis fue analizar la iconografía y simbolismo de una pieza escultórica expuesta en el Museo Arqueológico Dr. Román Piña Chan atribuida a los mexicas e identificada como Toci-Tlazoltéotl, para lo cual se desarrollaron tres capítulos. En el primero se esbozó de manera general la cultura mexicana, a la cual se atribuye la manufactura de la pieza, con atención especial en el arte y sus artífices. En los motivos tallados en sus esculturas se puede ver cómo es que los mexicas, especialmente su elite sacerdotal, interpretaban su mundo y su sociedad.

Una de las limitaciones presentes en este capítulo fue con relación al lugar de origen y a la cultura artífice, pues no se pudo encontrar dicha información. Sin embargo la escultura presenta características físicas propias del arte mexicana desde los años de 1450 hasta los años de la conquista (Emily Umberger, 2007: 169): está sentada sobre sus espinillas, rostro inexpresivo y posición serena, predilección por los ámbitos religiosos (López Luján y Fauvet-Berthelot, 2010: 101-104), partes del cuerpo redondeadas hasta parecer hinchadas (brazos y cabeza); el vestido en tres dimensiones; labios ligeramente abiertos, superficies pulidas y el detalle antes de pintar (Emily Umberger, 2007: 169) con estos elementos, aunque no se sabe su origen geográfico, podemos afirmar que la pieza es de la cultura mexicana.

En el segundo capítulo abordamos aspectos de la diosa Tlazoltéotl, tales como la fiesta dedicada a la deidad, los oficios, la vestimenta, y sus representaciones en los códices y la escultura apoyándonos en investigaciones previas sobre la diosa y sus representaciones en Eudave Eusebio (2010), Gajewska Marta (2015, 2016), Giasson Patrice (2001), entre otros. Esto con el fin de reseñar las características más importantes de la diosa plasmada en la escultura, pues la abundancia y complejidad que presenta esta diosa en su vestimenta y roles permite relacionarla con otras deidades, lo que dificulta su identificación.

Los obstáculos presentes en este capítulo se relacionan con el gran número de representaciones de la diosa, en muchas ocasiones los análisis son breves o se mencionan, pero no se analizan. También podemos señalar la gran cantidad de atavíos que acompañan a la diosa en las representaciones pictóricas, pero no en las escultóricas. Gracias a la comparación de las representaciones en los códices se pudo dilucidar sobre la mayoría de las tallas presentes en la escultura. Las tallas que se pudieron identificar fueron: las dos fechas calendáricas, los *ichcaxochitl*, el sacerdote sometido a autosacrificio, las cuerdas en la escultura, las incrustaciones de concha, el glifo de caña en la parte frontal de la escultura y su *cueitl*.

En el tercer capítulo se inició el camino para conocer la escultura de Tlazoltéotl. Esto a través distintos pasos, como fueron el acercamiento a la pieza, la búsqueda de escritos, catálogos, registros arqueológicos o fuentes orales, como fue el caso del Arqueólogo Martín Mondragón quien proporcionó indicios de su historia, itinerario y registro de ella en el catálogo atribuido a Felipe Solís y Noemí Castillo (1969). Después se aplicó el método de Panofsky, dividido en tres niveles: el pre-iconográfico, iconográfico e iconológico.

Algunos atavíos de la diosa fueron fácilmente identificados e interpretados, otros requirieron una investigación y análisis más profundo para encontrar un posible significado dentro del mensaje total de la escultura. Los que fueron fácilmente ubicados son:

- *ichcaxochitl* “flor de algodón”. Este es uno de los atavíos de la diosa que es representado con frecuencia. La talla presenta una gran similitud en la forma con la Figura 70.
- Cuerda que está de manera horizontal y en los laterales (*nelpiloni*). Esta talla forma parte de los atavíos presentes en la vestimenta femenina de la deidad, pero no siempre es representado con el *cueitl* (falda).
- Vestimenta de la deidad. Al ser una deidad femenina es seguro afirmar que su vestimenta sería una falda y un quesquémil, así se puede observar en las

representaciones analizadas en este trabajo. Aunque este último puede o no estar presente.

- Glifo de *acatl* en la parte frontal de la escultura, este glifo siempre presenta una forma similar en todas sus representaciones.

Las tallas que requirieron un análisis más profundo para su identificación e interpretación fueron:

- Fecha calendárica *7 cuauhtli*: gracias al texto de Alfonso Caso (1967: 197) y lo mencionado en el *Códice Telleriano-Remensis* Folio 21 (Figura 96) se puede determinar que esta fecha se relaciona con la luna y el sacrificio de mujeres.
- Sacerdote con un *copilli* que estar cargando algunos artefactos. Como se pudo leer, esta talla puede tener varias interpretaciones, pero gracias a la información presente en el *Códice Telleriano-Remensis* Folio 21 (Figura 96), se puede proponer con mayor nivel de certeza que esta talla es un sacerdote haciendo un sacrificio ritual a la luna.
- Cuatro incrustaciones semicirculares de concha. Estos atavíos junto con la nariguera de medialuna se presentan con frecuencia en las representaciones de Tlazoltéotl, conservan siempre la misma forma, pero no son iguales a las representaciones de las medias lunas y esto se puede ver en las comparaciones de las Figuras 82 a 86.
- Glifo *7 acatl* en la espalda de la deidad. Esta talla presentó complicaciones en su identificación debido a la poca claridad en una parte de sus tallas, se condecoraron, dos posibilidades que fueron 6 águila y 7 águila, la segunda encaminada a los ámbitos lunares. Considerando que la escultura ya presentaba otros elementos relacionados a la luna se optó por esta última opción.

Las limitaciones que se encontraron a lo largo de este capítulo fueron con relación a la falta de información sobre la pieza, se esperaba encontrar los registros arqueológicos. La pieza no contaba con investigaciones o mención de ella en

publicaciones relacionadas al recinto arqueológico donde se encuentra actualmente. Tampoco fue posible encontrar información documental de los distintos lugares en los que fue albergada, se debe mencionar la imposibilidad para consultar los archivos del INAH provocada por el COVID-19.

Otras dificultades fueron: el estado de conservación de las tallas de la escultura, pues en áreas como la cabeza, nariz y manos hay desprendimientos o falta total de ellas. Las diversas representaciones de Tlazoltéotl en los códices o en las esculturas mencionadas en este trabajo llevan tocados u objetos en estas áreas, por lo tanto, los posibles objetos que se tallaron en estas áreas se han perdido y con ellas una parte de la significación de la escultura. También se debe mencionar que algunas tallas como el sacerdote haciendo auto sacrificio y la fecha calendárica 7 caña presentan desgaste y falta de claridad en sus tallas.

Al principio de esta investigación la hipótesis era que la escultura fue empleada para los rituales agrarios relacionados a la fiesta de *Ochpaniztli*, hipótesis que no pudo ser comprobada del todo, como se pudo demostrar en este trabajo la escultura representa a Toci-Tlazoltéotl con su carácter lunar y de la fertilidad de la tierra, atributos relacionados a la agricultura, roles que cumple la diosa, sin embargo, no es posible demostrar si fue usada para la fiesta de la deidad festividad.

En esta investigación se trató de dilucidar sobre aspectos que rodean a la pieza analizada, tales como su posible cultura de origen, la iconografía y simbolismo. Cuando uno se acerca a esta escultura desconoce porque esta en rota o desprendida de varias partes, que es lo que tiene tallado en ella, de cierta forma capta la atención de la gente unos minutos. Al no contar con una ficha que nos dé más información sobre ella, esa atención se pierde. Con este trabajo podemos decir que esta quien está plasmada es Toci-Tlazoltéotl, en su rol lunar y de fertilidad. Al conocer la identidad de esta pieza los que la vean quizás quieran saber más sobre esta deidad y de esta manera adentrarse en el estudio de la Historia. Para los que ya estamos dentro de esta área y nos encontramos con una escultura sin datos, nos llega el interés por conocer más sobre ella, su posible significado y simbolismo. Al

hacer la investigación nos damos la oportunidad de contribuir al conocimiento histórico o ratificar el que ya se conocía y estas, sea cual sea, son labores importantes dentro de nuestra profesión.

Para el caso de esta escultura aún quedan dudas sobre su lugar de procedencia, su uso en algún ritual relacionado a Toci-Tlazoltéotl o a la luna, y complementar la información de su itinerario. Con el complemento de esta información podría ser posible presentar un análisis iconológico más completo y preciso que el expuesto en este trabajo.

Considero que este trabajo aporta un poco más a los conocimientos sobre las representaciones escultóricas de una de las diosas más complejas de la cosmovisión mexicana. Asimismo, espero que este trabajo sea el inicio de nuevas investigaciones relacionadas a esta escultura de Toci-Tlazoltéotl, pues la pieza se podría estudiar desde la perspectiva de otras disciplinas como la arqueología o en conjunto con ella, y de esta manera proponer nueva información que complemente lo que se sabe de esta escultura.

Anexos

Cuadros de los atavíos de la diosa Tlazoltéotl elaborados por Aguilar (2016:30-45).

Cuadro I

	Tocado con mechón de palmas ' <i>zoyatemalli</i> '	Tocado con plumas negras	Tocado con plumas color rojo	Tocado con plumas color verde	Tocado con plumas azules	Tocado con plumas de garza blanca,	Tocado con plumones	Tocado de plumas de codorniz	Tocado en forma de escudo en la frente,	Guirnalda de flores en el tocado	Tocado con manajo de hierba	Tocado en forma de tiara azul	Listón amarillo en el tocado	Banda de algodón sin hilar	Banda de algodón con círculo	Banda de algodón con línea roja	Banda de algodón roja	Banda de algodón con ave	Banda para la cabeza roja con ave	Banda multicolor	Banda multicolor entretrejida en el cabello	Adorno para el cabello	Caracol en el tocado	Extraídos	Husos ' <i>malacatl</i> ' en el tocado	Machete en el tocado, ' <i>tzotzopaztli</i> '	Rizos inhiestos sobre la frente
Borgia 12	*			*				*						*											*		
Borgia 14				*										*											*		*
Borgia 16	*			*				*						*											*		
Borgia 23		*	*	*										*											*		*
Borgia 47 ^{Der.}	*			*				*	*					*													
Borgia 47 ^{12q.}	*			*				*	*					*													
Borgia 48 ^{Der.}	*			*				*	*					*													
Borgia 48 ^{Cen.}	*			*				*	*					*													
Borgia 48 ^{12q.}	*			*				*	*					*													
Borgia 50														*											*		*
Borgia 52		*						*						*													
Borgia 55	*	*	*											*											*		
Borgia 57			?											*													*
Borgia 60														*													*
Borgia 63		?	*					*						*											*		*
Borgia 68	*	*	*											*													*
Borgia 70	*	*						*	*											*							
Borgia 72																*											*
Borgia 74		*						*						*											*		*
Borgia 76	*			*				*						*					*								
Vat. B. 9		*	*																								*
Vat. B. 17				*				*	*		*																
Vat. B. 22	*					*								*											*		

Leyenda: Borgia= *Códice Borgia* (1963); Vat. B.= *Códice Vaticanus B 3733* (1972).

Cuadro III

	Tocado con mechón de palmas ' zoyatemalli'	Tocado con plumas negras	Tocado con plumas color rojo	Tocado con plumas color verde	Tocado con plumas azules	Tocado con plumas de garza blanca, 'aztaxelli'	Tocado con plumones	Tocado con plumas de codorniz	Tocado en forma de escudo en la frente,	Guirnalda de flores en el tocado	Tocado con manajo de hierba	Listón amarillo en el tocado	Banda de algodón sin hilar blanca	Banda de algodón con círculo	Banda de algodón con línea roja	Banda de algodón roja	Banda de algodón con ave	Banda para la cabeza roja con ave	Banda multicolor	Banda de colores entretrejida en el cabello adorno	Caracol en el tocado	Orejera y/o asta de venado en el tocado	Huso, ' malacati' en el tocado	Machete en el tocado, ' tzoizopaztli'	Rizos inhiestos sobre la frente	Tocado con mechón de palmas ' zoyatemalli'	Tocado con plumas negras
Vaticano A 19r			*										*											*			
Vaticano A 26v	*			*							*			*										*			
Vaticano A 48v	*		*				*						*											*			
Tell. Rem. 3r	*					*	*						*											*			
Tell. Rem. 12r	*		*										*											*			
Tell. Rem. 17v	*		*	*			*						*											*			
Borbónico 13	*						*	*					*														
Borbonico 30			*				*	*					*														
Borbónico 34			*				*						*														
Borbónico 36			*				*	*					*														
Pr. M.251r						?	?						*								*						
Pr. M .251v ^{Arriba}			*							*			*											*			

Leyenda: Vaticano A = Códice Vaticano A o Ríos (1966); Tell. Rem. = Códice Telleriano Remensis (1995); Borbónico = Códice Borbónico (1988); Pr. M. = Primeros Memoriales (1974).

Cuadro IV

	Cruces de papel en el cabello	Ojos estelares en el cabello	Cabello rizado	Cabello color gris	Cabello color blanco	Cabello color amarillo	Orejera mosaico de turquesa	Orejera café con turquesa	Orejera de algodón sin hilar	Orejeras de algodón ovalada	Orejera de algodón sin hilar doble	Nariguera en forma de media luna	Nariguera en forma de mariposa	Nariguera en forma de voluta	Bezote	Pintura negra ' ulli' alrededor de la boca o nariz	Pintura roja alrededor de la boca o nariz	Pintura facial azul	Pintura facial/corporal amarilla	Pintura facial roja	Pintura facial blanca	Pintura facial con líneas verticales	Pintura facial con líneas horizontales	Pintura corporal roja	Pintura corporal blanca	Pintura corporal con círculos y líneas	Pintura corporal de líneas rojas y blancas	Círculo o líneas en las mejillas
Borgia 12				*					*						*												*	
Borgia 14				*			*		*			*				*			*									*
Borgia 16						*			*			*				*			*									*
Borgia 23						*			*			*				*			*									*
Borgia 47 ^{Der.}	*	*	*	*					*			*				*			*			*						
Borgia 47 ^{lza.}	*	*	*	*					*			*				*	*		*			*						
Borgia 48 ^{Der.}	*	*	*	*					*			*				*			*			*						
Borgia 48 ^{Cen.}	*	*	*	*					*			*				*			*			*						
Borgia 48 ^{lza.}			*						*		*	*				*			*	*							*	
Borgia 50			*						*		*	*				*			*	*				*				
Borgia 52					*				*		*	*				*			*					*				
Borgia 55			*			*			*		*	*				*			*					*				
Borgia 57			*						*		*	*				*	*		*				*					
Borgia 60			*				*		*		*	*				*	*		*				*					
Borgia 63			*						*		*	*				*	*		*				*					
Borgia 68				*	*				*		*	*				*	*		*		*		*					
Borgia 70				*	*				*		*	*				*	*		*	*		*		*				
Borgia 72			*						*		*	*				*	*		*	*		*		*				
Borgia 74			*						*		*	*				*	*		*	*		*		*			*	
Borgia 76				*					*		*	*			?	*	*		*	*		*		*				
Vat. B. 9			*						*		*	*				*	*		*	*		*		*		*		
Vat. B. 17	?	*	*	*	*		*		*		*	*				*	*		*	*		*		*		*	*	*
Vat. B. 22			*						*		*	*			*	*	*		*	*		*		*		*	*	*

Cuadro VII

	Pie negro en la mejilla	Barra de colores en la mejilla	Codorniz en la boca	Ojos vendados	Ojos cerrados	Gorro cónico huasteco	Pectoral de concha en forma triangular	Pectoral en forma circular	Pectoral en forma de pedernal	Collar	Collar con cascabeles	Quechquemiti/ triangular rojo/negro	Quechquemiti/ con caracolillos	Quechquemiti	Huipil	Manta	Faja multicolor	Falda rojo/negra	Falda	Falda con cruz de San Andrés	Vestimenta azul	Dibujos de pedernales en vestido	Dibujos de flechas en vestido	Dibujo de lunas manguantes en vestido	Dibujos de hueso en vestido	Plumones en vestimenta	Pulsera con cascabeles	Pulsera de algodón	
Borgia 12							*				*				*		*					*							
Borgia 14											*													*					
Borgia 16											*	*						*						*			*		
Borgia 23											*							*						*					
Borgia 47 ^{Der.}	*							*					*		*								*	*			*		
Borgia 47 ^{Izq.}							*						*		*						*	*					*		
Borgia 48 ^{Der.}							*						*		*				*						*		*		
Borgia 48 ^{Cen.}								*					*		*				*					*	*		*		
Borgia 48 ^{Izq.}											*								*					*	*		*		
Borgia 50							*				*								*					*	*		*		
Borgia 55							*				*													*	*		*		
Borgia 57					*	*					*						*						*	*		*		*	
Borgia 60											*								*		*			*	*		*		
Borgia 63											*		*						*		*			*	*		*		
Borgia 68									*		*			*					*		*			*	*		*		
Borgia 70										*	*						*		*		*	*		*	*		*		
Borgia 72										*	*		*					*		*	*		*	*		*		*	
Borgia 74										*	*							*		*	*		*	*		*		*	
Borgia 76										*	*							*		*	*		*	*		*		*	
Vat. B. 9							*			*	*			*			*		*		*	*		*	*		*	*	
Vat. B. 17											*							*		*	*		*	*		*	*		
Vat. B. 22					*					*	*							*		*	*		*	*		*	*		*

Cuadro VIII

	Pie negro en la mejilla	Barra de colores en la mejilla	Codorniz en la boca	Ojos vendados	Ojos cerrados	Gorro cónico huasteco	Pectoral de concha en forma triangular	Pectoral en forma circular	Pectoral en forma de pedernal	Collar	Collar con cascabeles	Quechquemiti triangular rojo/negro	Quechquemiti con caracolillo	Quechquemiti	Huipil	Manta	Faja multicolor	Falda roji/negra	Falda	Falda con cruz de San Andrés	Vestimenta azul	Dibujos de pedernales en vestido	Dibujos de flechas en vestido	Dibujo de lunas manguantes en vestido	Dibujos de hueso en vestido	Plumones en vestimenta	Pulsera con cascabeles	Pulsera de algodón
Vat. B. 30	*																	*							*			
Vat. B. 34					*														*								*	
Vat. B. 41																			*	*				*		*		
Vat. B 51														*				*							*			
Vat. B 61							*			*				*														
Vat. B 72													*															
Vat. B 74																												
Vat. B 91										*									?							*		
Fej. M. 1																		*	*					*		*		
Fej. M. 4																		*	*							*		
Fej. M. 17																										*		
Fej. M. 23										*									*							*		
Fej. M. 28														*				*	*							*		
Fej. M. 30																		*	*							*		
Fej. M. 32																		*	*							*		
Cospi 1																												
Cospi 19										*	*						?	*	*							*		
Laud 15										*								*	*							*		
Laud 29																			*	*				*		*		
Laud 39 ^{Der}											*						*	*	*							*		
Laud 39 ^{Izq}																		*	*	*						*		
Laud 40												*						*	*	*						*		
Laud 41												*						*	*	*						*		
Laud 42				*														*	*	*						*		

Cuadro IX

	Pie negro en la mejilla	Barra de colores en la mejilla	Codorniz en la boca	Ojos vendados	Ojos cerrados	Gorro cónico huasteco	Pectoral de concha en forma triangular	Pectoral en forma circular	Pectoral en forma de pedernal	Collar	Collar con cascabeles	Quechquemiti triangular rojo/negro	Quechquemiti con caracolillos	Quechquemiti	Huipil	Manta	Faja multicolor	Falda roji/negra	Falda	Falda con cruz de San Andrés	Vestimenta azul	Dibujos de pedernales en vestido	Dibujos de flechas en vestido	Dibujo de lunas manguantes en	Dibujos de hueso en vestido	Plumones en vestimenta	Pulsera con cascabeles	Pulsera de algodón
Vaticano A 19r																												
Vaticano A 26v											*								*					*				
Vaticano A 48v										*	*					*		*		*					*	*		
Tell. Rem. 3r								*			*			*					?						*	*	*	
Tell. Rem. 12r																												
Tell. Rem. 17v											*							*	*				*	*	*	*	*	
Borbónico 13			*			*					*							*					*					
Borbónico 30				*										*				*	*							*		
Borbónico 34											*			*				*	*									
Borbónico 36														*				*	*									?
Pr. M. 251r						*								*				*	*									
Pr. M. 251v														*				*	*									

Cuadro X

	Pulsera de turquesa	Plumones en los tobillos	Plumones en los tobillos	Banda o lazo ornamental (brazaletes)	Adorno para la pierna (pulsera)	Pulsera en el tobillo	Flor/ flores en la mano	Collar o joyas en la mano	Cadena de flores en la mano	Lazo o cuerda en la mano	Adorno para la parte baja de la espalda en forma de guacamaya	Adorno para la parte baja de la espalda con cabeza de tlacuache	Adorno para la parte baja de la espalda	Adorno para nuca y/o espalda	Adorno para la nuca con lunas manguantes	Adorno para la nuca en forma de escudo, ' <i>cuexcochimalil'</i>	Adorno para nuca y espalda distintivo de las deidades de la muerte	Sandalias	Pie(s) en forma de cabeza de serpiente	Flechas	Flechas sin punta	Espinas de maguey	Pedernal	Punzones de penitencia	Punzón de hueso	Punzones de hueso roto
Borgia 12											*															
Borgia 14				*																						
Borgia 16														*				*								
Borgia 23																										
Borgia 47 ^{Der.}	*	*	*											*				*		*						
Borgia 47 ^{Izq.}	*	*	*					*						*				*		*						
Borgia 48 ^{Der.}			*											*				*		*						
Borgia 48 ^{Cen.}	*	*	*											*				*		*						
Borgia 48 ^{Izq.}																										
Borgia 50																										
Borgia 55				?														*		*						
Borgia 57																										
Borgia 60																										
Borgia 63			*						*					*				*		*						
Borgia 68			*							*								*		*						
Borgia 70			*							*								*		*						
Borgia 72																										
Borgia 74																										
Borgia 76																		*								
Vat. B. 9																										
Vat. B. 17	*			*	*									*												
Vat. B. 22														*												

Cuadro XII

	Pulsera de turquesa	Plumones en los tobillos	Plumones en los tobillos	Banda o lazo ornamental (brazalete)	Adorno para la pierna (pulsera)	Pulsera en el tobillo	Flor/ flores en la mano	Collar o joyas en la mano	Cadena de flores en la mano	Lazo o cuerda en la mano	Adorno para la parte baja de la espalda en forma de guacamaya	Adorno para la parte baja de la espalda con cabeza de tlacuache	Adorno para la parte baja de la espalda	Adorno para nuca y/o espalda	Adorno para la nuca con lunas menguantes	Adorno para la nuca en forma de escudo, ' cuexcohtchimalli'	Adorno para nuca y espalda distintivo de las deidades de la muerte	Sandalias	Pie(s) en forma de cabeza de serpiente	Flechas	Flechas sin punta	Espinas de maguay	Pedernal	Punzones de penitencia	Punzón de hueso	Punzones de hueso roto	
Vaticano A 19r													*														
Vaticano A 26v	*												*	*				*									
Vaticano A 48v			*				?						*	*				*		*							
Tell. Rem. 3r		*		*									*	*				*		*							
Tell. Rem. 12r													*														
Tell. Rem. 17v	*	*											*	*			*	*									
Borbónico 13												?						*									
Borbónico 30																											
Borbónico 34													*	*													
Borbónico 36													*	*													
Pr. M. 251v													*														
Pr. M. 251r													*														

Cuadro XIII

	Escudo, ' chimallí'	Sosteniendo una bolsa de copal	Flor en la mano	Manojo de hierba o escoba en la mano	Manojo de palos de madera	Hojas de palma entre las piernas	Porta una piel desollada	Manos y/o pies de algodón tejido adornado con	Estrías en el vientre	Color rojo en el ojo	Ojos que cuelgan de las cuencas	Serpiente (coralillo) en el cuerpo	Con carga de armas y banderas	Huso, ' malacatl' en la mano	Ovillo en la mano	Serpiente en las manos	Sentada sobre las fauces de un cipactli	Sentada sobre un hombre muerto	Dando a luz una flor	Dando a luz un niño	Amamantando un niño	Con prisionero	En forma de envoltorio sagrado	En forma de bola de algodón	Jícara con pulque en la mano	Virgula de la palabra	Lengua roja	Dientes limados	
Borgia 12										*																			
Borgia 14					*				*	*		*																	
Borgia 16									*	*												∩							
Borgia 23										*																			
Borgia 47 ^{Der.}	*			*						*																			
Borgia 47 ^{Izq.}	*			*						*																			
Borgia 48 ^{Der.}				*						*																			
Borgia 48 ^{Cen.}	*									*																			
Borgia 48 ^{Izq.}						*		*	*	*																			
Borgia 50										*																			
Borgia 55	*									*																			
Borgia 57										*																			
Borgia 60										*																			
Borgia 63	*									*												*							
Borgia 68										*																			
Borgia 70										*																			
Borgia 72								*	*	*																			
Borgia 74									*	*	*																		
Borgia 76				*	*				*	*	*	*																	
Vat. B. 9																												*	
Vat. B. 17																													
Vat. B. 22											*																		

Bibliografía

Aguilar González, Wendy (2016), "Toci-tlazoltéotl: la diosa del tejido entre los mexicas", México, Facultad de Filosofía y Letras/ Universidad Nacional Autónoma de México (Tesis de Maestría en Estudios Mesoamericanos).

Aguilera, Carmen (1985), *El arte oficial tenochca su significado social*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Aguirre Molina, Alejandra (2004), "El ritual del autosacrificio en Mesoamérica", *Anales de Antropología*, vol. 38, pp. 85-109.

Álvarez, Carlos (1975), "Petroglifos y esculturas", en Piña Chan Román (coord.), *Tenango el antiguo lugar de la muralla Tomo I*, México, Dirección de Turismo gobierno del Estado de México, pp. 269-307.

Álvarez, Carlos (1983), "Esculturas en Teotenango", *Estudios de la Cultura Náhuatl*, Vol.16, pp. 235-264.

Anders, Ferdinand, Jansen, Maarten, (1994) "Tercera parte. Lectura del Códice Laud lado I", "Lado II" en *Pintura de la Muerte y de los Destinos. Libro explicativo del llamado Códice Laud*, Austria, Akademische Druckund Verlagsanstalt- Fondo de Cultura Económica, p 155-259.

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.

Báez-Jorge, Félix (2000), "Las deidades femeninas del panteón azteca" en *Los oficios de las diosas (dialéctica de la religiosidad popular de los grupos indios de México)*, México, Universidad Veracruzana, pp 111-168.

Batalla Rosado, Juan José (2004), "La sección de los dioses del pulque en el grupo 'magliabechiano'" en Antonio Gutiérrez Escudero, María Carmen Borrego Plá, María Luisa Laviana Cuetos (eds.), *El vino de Jerez y otras bebidas espirituosas en*

la historia de España y América, España, Jerez de la Frontera, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Jerez. pp. 215-228.

Cabada Izquierdo, J. J. (1992), "Tlazoltéotl: una divinidad del panteón mexica", *Revista Española De Antropología Americana*, núm. 22, pp. 123-138.

Caso Alfonso (1967), "*Nombres calendáricos de los dioses*", en *Los calendarios prehispánicos*, México, Instituto de Investigaciones Históricas/UNAM. pp. 189-199.

De la Rubia Rivas, Isabel (2019), "Análisis integral del Tanalpohualli del Códice Tudela o Códice del Museo de América de Madrid", Madrid, Facultad de Geografía e Historia /Universidad Complutense de Madrid (Tesis de doctorado en Historia y Arqueología).

Durán Diego (2018), *libro de los ritos*, [1579], Paloma Vargas Montes, México, Colegio de México pp. 343-354

Eudave Eusebio, Itzá (2010), "Tlazoltéotl: entre el amor y la inmundicia. Invasión a la palabra y los símbolos del México antiguo", México, Facultad de Filosofía y Letras/ Universidad Nacional Autónoma de México (Tesis de Maestría).

Flores Guerrero, Raúl (1981), *Historia del arte en México. Época prehispánica*, México, Editorial Hermes, pp. 160-179.

Gajewska Marta (2015), "Tlazoltéotl, un ejemplo de la complejidad de las deidades mesoamericanas", *Revista digital para estudiantes de Historia*, Núm. 11, pp 89-126.

Gajewska Marta (2016), "Cosmovisión y Religión en los Códices Mesoamericanos, Tlazoltéotl, la patrona de la décimo tercera trecena *Ce Ollin* (I Temblor) del Tonalpohualli" En Ruiz Barrio, Miguel Ángel y Juan José Batalla Rosado (coord.) *Los códices mesoamericanos. Registros de religión, política y sociedad*, México, Colegio Mexiquense A.C., pp. 151-177.

Galarza Joaquín, Torres Bárbara (1986), "Acatl: carrizo. Signo de la escritura azteca: el glifo y la planta", *Journal de la Société des Américanistes*. Vol. 72. pp. 33-55.

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

Giasson, Patrice (2001), "Tlazoltéotl, deidad del abono, una propuesta", *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 32, pp. 135- 157.

González González, Carlos Javier (2016), "En busca de un dios elusivo", "Los escenarios de la fiesta mexicana de Xipe Tótec" en *Xipe Tótec y la regeneración de la vida*, México, INAH pp. 29-64.

González Torres, Yólotl (1972), "Algunos aspectos del culto a la luna en el México antiguo", *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, vol 10, pp. 113-127.

Gutiérrez Solana, N. (1983), "Las bolsas ceremoniales en el arte mesoamericano", *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, Vol. 14 núm. 53, pp. 17-24.

Hernández Celis, Beidi Merari (2019), "El Altar de Itz'papálotl: una escultura mexicana en el Museo Nacional de Antropología", México, Facultad de Humanidades/ UAEMéx (Tesis de licenciatura en Historia).

J. Adilene (1887), *Términos de arte*, Madrid, Ilustración Española y Americana.

Ledesma Ibarra Carlos, Martínez García Raymundo, Sánchez Ramírez Susana (2019), "Manipulación de materiales", en *Sabios y artífices*, Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 47-50.

León-Portilla Miguel (1992), "Sección Tercera: Atavíos de los Dioses", *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 129.

López Austin, Alfredo (1979), "Iconografía mexicana el monolito verde del Templo Mayor", *Anales de Antropología*, vol.16, México, Universidad Nacional Autónoma de México. pp. 133-151.

López Austin, Alfredo (1989), *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas.

López Austin, Alfredo (1994), *Tamoachan y Tlalocan*, México, Fondo de Cultura Económica.

López Austin, Alfredo y López Luján, Leonardo (2014), *El pasado indígena*, México, Fondo de Cultura Económica pp. 207-2017.

López Luján Leonardo, Fauvet-Berthelot Marie-France (2010), "El arte escultórico de los mexicas y sus vecinos", en *Escultura monumental mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, pp 71-115.

Mateos Higuera, Salvador (1992), "Tlazoltéotl", en *Dioses supremos. Enciclopedia gráfica del México antiguo, Tomo 1*, México, Editorial Abeja, pp 207-234

Matos Moctezuma Eduardo y Leonardo López Luján (2010), "Sociedad mexicana", en *Escultura monumental mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica. pp. 19-70.

Mikulska, Katarzyna (2001) "Tlazoltéotl, una diosa del maguey", *Anales de Antropología*, Vol. 35. pp. 91-123.

Mirambell Lorena et al. (2005), *Materiales Arqueológicos: tecnologías y materia prima*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 20-33

Molina Alonso de (2001) *Vocabulario de la lengua castellana mexicana y mexicana castellana*, Mexico, Porrúa.

Navarrete Linares, Federico (2019), "El camino migratorio de los mexicas", en *Los orígenes de los pueblos indígenas del valle de México. Los altépetl y sus historias*,

México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, p. 171-258.

Nicholson, Henry B. (1971), "Major Sculpture in Pre-Hispanic Central Mexico", en *Handbook of Middle American Indias volumen 10*, Austin University of Texas Press, pp. 92-133.

Nigel, Davies (1988), "Los dioses y sus servidores", en *Los antiguos reinos de México*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 203-222.

Obregón Rodríguez, Concepción (2001), "La zona del altiplano central en el Posclásico: la etapa de la Triple Alianza", en Linda Manzanilla y Leonardo López Luján Leonardo (coords.), *Historia Antigua de México Volumen III: El horizonte Posclásico*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad Nacional Autónoma de México /Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp 277-315.

Oudijk, Michel R. (2008), "Tradiciones y métodos: investigaciones pictográficas", *Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social*, núm. 27, mayo-agosto, pp. 123-138.

Panofsky, Erwin (1998), "introducción", *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial. pp. 5-8.

Perrins, Christopher (2006), *La gran enciclopedia de las aves*, Madrid, Libsa, pp. 365.

Registro de acervo del Estado de México, atribuido a Felipe Solís y Noemí Castillo (1969), Tomo 2. pp. 352.

Sahagún, Bernardino de (2016), "Libro primero. En que se trata de los dioses que adoraban los naturales de esta tierra que es la nueva España", *Historia General de las cosas de la Nueva España*, México, editorial Porrúa, p 21-73.

Sahagún, Bernardino de (2016), "Libro nono. De los Mercaderes y oficiales de oro piedras preciosas y plumas ricas" "Adiciones al libro nono" *Historia General de las cosas de la Nueva España*, México, editorial Porrúa, p 467-515.

Sahagún, Bernardino de (2016), "Libro decimo. De los vicios virtudes de esta gente indiana; y de los miembros de todo el cuerpo interior y exterior; y de las enfermedades y medicinas contrarias; y de las naciones que han venido a esta tierra", en *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Porrúa, pp 517-596.

Ségota Tomac, Dúrdica (1984), "Arte mexicana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 54, pp. 7-26.

Smith, Michael (2015), "Las Bodegas de museos como fuente de información arqueológica. La contribución de Felipe Solís Olguín", en Roberto García Moll y Rafael Fierro Padilla (coords.), *Homenaje al maestro Felipe Solís Olguín*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 355-367.

Soustelle, Jacques (1970), *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*, México, Fondo de Cultura Económica.

Soustelle, Jacques (1982), "la tierra y la vegetación", *El universo de los aztecas*, México, Fondo de Cultura Económica. pp. 120-133.

Suárez Diez Lourdes (2011), *La joyería de concha de los dioses mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Sullivan, Thelma (1982), "Analysis of the Aztec Quechquemilt: An Exercise in Inference", en *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico*, Estados Unidos de America, Washinton D.C.

Toscano, Salvador (1991), "Escultura de los pueblos nahuas", en *Antología del arte Prehispánico*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 349-372.

Umberger, Emily (2007), "Historia del arte e imperio azteca: la evidencia de las esculturas", *Revista Española de Antropología Americana*, Núm. 2. Vol. 3, pp.165-201.

Vela, Enrique (2014), "3 ácatl/ 2015. El calendario mexicana", *Arqueología Mexicana*, núm. 89, edición especial, diciembre, pp. 16.

Vela, Enrique (2017), "Aztecas cultura y vida cotidiana", *Arqueología Mexicana*, núm. 75, edición especial agosto, pp. 44-51.

Venegas, Aurelio (1990), "Museo", en *Guía del viajero en Toluca*, segunda edición, Ayuntamiento de Toluca, pp 109-112.

Villada, Vicente (1894), "Salón de antigüedades y exposiciones permanentes" en *Memoria de la administración pública del Estado de México presentada a la XV legislatura por el gobernador constitucional General José Vicente Villada. Cuatrienio de 1889-1893*, México, Imprenta litografía y encuadernación de la Escuela de Artes y Oficios, pp. 374-391.

Entrevistas

Martin Antonio Mondragón, exdirector del museo arqueológico Dr. Román Piña Chan, 3 de mayo de 2019, Centro Cultural Mexiquense, Estado de México. (Entrevistado por Erick Alfredo Olivares Osorio).

Recursos electrónicos

Biblioteca Nacional de Francia (2022), "Códice Telleriano-Remensis", Europeana, documento HTML disponible en: https://www.europeana.eu/es/item/9200103/ark_12148_btv1b8458267s

(consultado el 27 de mayo de 2022).

Carreón Blaine, Emilie (2014), "Un giro alrededor del *ixiptla*", *Publicaciones Digitales*, documento PDF, en

<http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/files/original/2879b0b3b81182403ad806e6c0ffb48.pdf> (consultado el 20 de marzo de 2019).

Dupleý García, Elodie. (2004), "Lenguaje y color en la cosmovisión de los antiguos nahuas", documento PDF disponible en <https://www.revistacienciasunam.com/images/stories/Articles/74/CNS07402.pdf> (consultado el 05 de noviembre de 2022).

FAMSI (2020), *Códice Borbónico*, documento JPG disponible en: <http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Borbonicus/thumbs0.html> (consultado el 4 de diciembre de 2020).

FAMSI (2020), *Códice Borgia*, documento JPG, disponible en: <http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Borgia/thumbs0.html> (consultado el 5 de diciembre de 2020).

FAMSI (2020), *Códice Fejervary-Meyer*, documento JPG, disponible en: <http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Fejervary/thumbs0.html> (consultado el 6 de diciembre de 2020).

FAMSI (2020), *Códice Laud*, documento JPG, disponible en: <http://www.famsi.org/spanish/research/pohl/jpcodices/laud/index.html> (consultado el 6 de diciembre de 2020).

FAMSI (2020), *Códice Vaticanus 3773 B*, documento JPG, disponible en: <http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Vaticanus%203773/thumbs4.html> (consultado el 5 de diciembre de 2020).

FAMSI (2020), *Códice Zouche-Nuttall*, documento JPG disponible en: http://www.famsi.org/spanish/research/graz/zouche_nuttall/thumbs_2.html (consultado el 5 de diciembre de 2020).

FAMSI (2020), *Tonalamatl Aubin*, documento JPG disponible en: <http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Tonalamatl/thumbs0.html> (consultado el 4 de diciembre de 2020).

Fundación Cultural Armella Spritalier (2008) *Historia y presencia del vestido en el México prehispánico*, documento PDF disponible en: <https://www.fcas.mx/wp-content/uploads/2017/10/20.-Vestido.pdf> (consultado el: 03/05/2021).

Gobierno del Estado de México (2019), *Museo Arqueológico del Estado de México Dr. Román Piña Chan*, Sistema de Información Cultural, documento html, en http://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=354 (actualización 11 de julio del 2019) (consulta 10/04/2020).

Florescano, Enrique (1990), “Mito e historia de la memoria nahua”, documento PDF, disponible en: <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2108/3038> (consultado el 5 de noviembre del 2022).

INAH (2021), “Cinzel de piedra”, *Mediateca INAH*, documento HTML en https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetoprehispanico%3A23491 (Consultado el 28 de junio de 2021).

INAH (2021), “Hacha”, *Mediateca INAH*, documento HTML en https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetoprehispanico%3A25047 (Consultado el 28 de junio de 2021).

INAH (2021), “Hacha”, *Mediateca INAH*, documento HTML en https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetoprehispanico%3A17099 (Consultado el 28 de junio de 2021).

INAH (2021), “Hachas prehispánicas de piedra”, *Mediateca INAH*, documento HTML en https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A274130 (Consultado el 28 de junio de 2021).

INAH (2021), "Plomada", *Mediateca INAH*, documento HTML en <https://mediateca.inah.gob.mx/islandora/74/islandora/object/objetoprehispanico%3A18904> (Consultado el 28 de junio de 2021).

Mediateca INAH (2020), *Escultura huasteca de Tlazoltéotl, Museo Regional Potosino*, formato HTML, disponible en: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A496286> (consultado el 29 de noviembre de 2020).

Mediateca INAH (2020), *Tlazoltéotl*, documento HTML disponible en: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/objetoprehispanico%3A3931> (consultado el 29 de noviembre de 2020).

Mediateca INAH (2021), "Escultura glifo o símbolo" formato JPG disponible en: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/objetoprehispanico:16556> (consulta 16 de febrero de 2021).

Mediateca INAH (2021), "Lápida Conmemorativa del Templo Mayor" formato JPG disponible en: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/objetoprehispanico%3A16559> (consulta 17 de febrero de 2021).

Real Academia Española (2014), "Arte", *Diccionario de la lengua española*, documento HTML en <https://dle.rae.es/arte?m=form> (consultado el 17 de noviembre del 2021).

Real Academia Española (2021), "Broca", *Diccionario de la Lengua Española*, documento HTML, disponible en: <https://dle.rae.es/broca?m=form> (Fecha de consulta 23/09/2021).