

- 9. -

Interpretación contextual**9.1 Las flautas de piedra verde de la Ofrenda 78 (Templo Rojo Sur)****Contexto arqueológico**

La Ofrenda 78 estaba vinculada con el culto de *Xochipilli*, patrón de la música y deidad solar. Olmedo Vera sugirió que el depósito representó el viaje del Sol a través del inframundo y los aspectos nocturnos de *Xochipilli*.¹⁷¹ Este aspecto es aplicable a los tres niveles más profundos que representaron las esferas del inframundo (*mictlan*). No obstante, tomando en consideración el cuarto y último nivel del depósito ritual, es posible que las etapas consecutivas muestren una tendencia "ascendente" hasta llegar al cuarto nivel, que representa el nivel terrestre (*tlalticpac*). Entre los elementos terrestres de este nivel se encuentran los restos óseos de peces de piel áspera y espinosa, así como las placas de armadillo, que supuestamente simbolizaron la piel del *cipactli*, el monstruo de la tierra.¹⁷² Cabe recordar, que el cuarto nivel consistió predominantemente por representaciones votivas de instrumentos musicales que, según el mito cosmogónico, descendieron como entes numinosos de la esfera solar para manifestarse en la tierra como instrumentos musicales.¹⁷³

En consecuencia, la composición particular sugiere que la ofrenda estaba dedicada a las fuerzas regenerativas y la luz primordial del Sol nacido, es decir, a la luz del amanecer, con cuya aparición el ave *quetzalcoxcotli* levanta su "canto" encima del Juego de Pelota. La arquitectura teotihuacanoide y la orientación principal del Templo Rojo Sur hacia el este concordan a esta interpretación, ya que según la cosmogonía mexicana los dioses se reunieron en Teotihuacan para esperar a la primera salida del Sol y el nacimiento de *nahui ollin* ("4-movimiento"), la quinta era del mundo.¹⁷⁴

Recapitulamos los niveles de la ofrenda según cada caso. Es de suponer que el primer nivel representó el fondo del mar, o sea el nivel más profundo del

¹⁷¹ Olmedo Vera 2002: 247-253.

¹⁷² Olmedo Vera 2002: 197. Según el mito cosmogónico mexicana, el *cipactli* flotaba sobre el mar antes de que fuera desgarrado por las deidades creadoras para formar la tierra.

¹⁷³ Véase Ceballos Novelo 1956; Both 2005: 6270.

¹⁷⁴ *Leyenda de los Soles* 1975: 121-122.

inframundo acuático, la esfera de *Mictlantecuhtli* ("señor del inframundo") y de *Mictlancihuatl* ("mujer del inframundo"). En este contexto, las conchas, los caracoles y los restos óseos de peces representaron los huesos preciosos, las "semillas" de la vida guardadas en el inframundo. Según el mito cosmogónico, los huesos preciosos eran molidos y empapados con la sangre del autosacrificio de las deidades creadoras para crear los seres humanos en la tierra.¹⁷⁵ Las semillas carbonizadas y ritualmente dispersas encima del área circular de arena también representaron un acto de fertilización, como el pigmento rojo de hematita diseminado sobre las oblacones, que simbolizó la sangre de los sacrificados que fertiliza a la tierra.¹⁷⁶ La posición de las lajas personificadas y los cuchillos de sacrificio de pedernal depositados en el segundo nivel subraya el gran significado atribuido al sacrificio ritual en este proceso. Si en algún día se verificaría la hipótesis que las lajas representaron grandes piedras sonoras (litófonos), la estrecha vinculación del sacrificio ritual con la música sea subrayada.

La composición del tercer nivel de la ofrenda indica una estrecha vinculación con el *tamoanchan*, esfera del inframundo acuático y lugar de nacimiento. Entre los elementos que soportan esta interpretación cuentan el abundante material marino y los objetos de piedra verde, específicamente la presencia de las esculturas y máscaras con la imagen de *Tlaloc*, los cetos serpentiformes representando rayos o serpientes y las esculturas zoomorfas vinculadas con la vida lacustre, así como la cantidad simbólica de 400 cuentas de piedra verde que simbolizan un líquido precioso, como agua, lágrimas o sangre.

En este ambiente depositaban las flautas de piedra, representando instrumentos musicales íntimamente relacionados con los poderes regenerativos y lo acuático. Las abundantes representaciones votivas de instrumentos musicales, sumando la cantidad simbólica de 40 elementos, quizás representaron una específica música ritual relacionada con el culto de la lluvia. Cabe recordar, que la sonaja en forma de la representación votiva de un xilófono de lengüeta (*teponaztli*) representa a la diosa *Itzpapalotl* ("mariposa de obsidiana"), una advocación de la diosa madre relacionada con el inframundo y el *tamoanchan*.

La orientación principal del material del tercer nivel fue de oriente a poniente, como indican las puntas de flecha y las flautas longitudinales (Tipos B; C; D) que se encuentran dispuestas apuntando hacia el oeste, el lugar de la puesta del sol y

¹⁷⁵ *Leyenda de los Soles* 1975: 120-121 (véase Johansson 1997; Both 2005: 6269-6270).

¹⁷⁶ Olmedo Vera 2002: 172-173. Según Nagao (1985: 60-61), la diseminación del pigmento rojo simbolizó la sangre derramada en el sacrificio simbólico de los objetos depositados y la concepción "muerto" de las oblacones.

su entrada al inframundo. No obstante, los aerófonos, cuatro cetros serpentiformes y los sartales de cascabeles de cobre y caracoles marinos muestran una disposición longitudinal en dirección norte-sur, formando así ejes imaginarios correspondientes al quincunce. Dentro de este sistema resulta notable que se depositaron las flautas transversas (Tipo A) en direcciones opuestas - dos encima de la laja norte y dos encima de la laja sur, y las flautas longitudinales (Tipos B; C; D) en una fila en medio, junto con las representaciones votivas de los instrumentos musicales. Además, la flauta con los tres orificios de digitación (Tipo D, Elem. 134) se depositó en la unión de las dos lajas y se cubrieron cuidadosamente por medio de un cuchillo de pedernal, dándole una ocupación del medio centro de la ofrenda.

Significado instrumental

El valor simbólico de la materia prima de las flautas de piedra es de gran relevancia. La piedra verde era considerada como el material más valorado, vinculado con los líquidos preciosos, como el agua y las lágrimas, así como la sangre.¹⁷⁷ Además, era relacionado con el centro del mundo, concebido como un gran monolito circular de piedra verde, en cuyo centro se unían los cuatro rumbos.¹⁷⁸ Respecto a la numerología del conjunto, la cantidad de trece flautas puede indicar una relación con el número de las esferas celestes.¹⁷⁹ No obstante, la combinación también permite una asociación con las nueve esferas del inframundo - representados por las nueve flautas longitudinales, y los cuatro rumbos del mundo - representados por las cuatro flautas transversas.

La ornamentación de las flautas se relaciona con las divinidades de la lluvia y la fertilidad. Las incisiones cónicas redondeadas y la banda de círculos separados al distal del tubo de uno de los instrumentos (Tipo B-2.2, Elem. 112) simulan cuatro pétalos de flor y *chalchihuites*, motivo que también muestran los tocados de los penates *Tlaloc*.¹⁸⁰ Los elementos en forma de "U" alrededor de la boca sonora de las flautas longitudinales del Tipo B-1.2 y B-2.2 probablemente simbolizan tocados estilizados "de templo", como los llevan *Chalchiuhtlicue* ("falda de piedra verde"), diosa del agua terrestre, así como las contrapartes femeninas de *Cinteotl* relacionadas con el maíz y de los mantenimientos, como *Xilonen*, *Chicomecoatl* ("7-serpiente"), y *Chalchihcihuahatl* ("mujer de piedra verde"). Según Pasztory, los

¹⁷⁷ Seler 1902-23 Vol. II: 852.

¹⁷⁸ López-Austin 1980 Vol. I: 66-67.

¹⁷⁹ Olmedo Vera 2002: 154.

¹⁸⁰ Urueta Flores 1990: Apéndice (Tabla "Clasificación de los penates del Templo Mayor").

tocados “de templo” representan la fachada principal de un santuario, enmarcando el rostro de la deidad femenina en el interior mirando afuera.¹⁸¹ Agriega, que los tocados representan una versión de la “casa de papel” (*amacalli*) compuesta por tiras de papel, rosetas y moños. Cabe mencionar que las flautas presentan la boca sonora exactamente en donde en las esculturas de la deidad está ubicado el rostro de la deidad.

La perforación de los tres orificios de digitación de una de las flautas (Tipo D, Elem. 134) indica un notable simbolismo numérico. Por lo general, los mexicas aplicaron cuatro agujeros de digitación en las flautas tubulares, aun en un espacio más pequeño, como muestran las flautas efígie de *Xochipilli* rescatadas en la Ofrenda 2 CÁ del Juego de Pelota (véase Cap. 5.3.2). Mientras la perforación de cuatro agujeros de digitación es íntimamente relacionada con la concepción de los cuatro puntos cardinales y el quinto punto en el centro del mundo – el quincunce,¹⁸² una flauta con tres perforaciones sugiere una vinculación con las tres piedras del fogón y el cuarto punto en el centro – el fuego. Es de proponer que este instrumento, por su materia prima y contexto arqueológico representando el ambiente acuático, simbolizó el entrecruce de las fuerzas contrarias en un proceso bélico y creador también representado por la metáfora *atl-tlachinolli* (“agua quemada”) para la guerra florida que tenía como objetivo proporcionar al sol los corazones de las víctimas.

¹⁸¹ Pasztory 1983: 218-219, Figs. 180-182 (véase Seler 1902-23 Vol. II: 446; Nicholson 1971: 417-418, Figs. 20-21).

¹⁸² Castellanos 1970: 51-53; Both 2002: 281.

9.2 Las flautas de cerámica de las Ofrendas 106 y 84 (Templo Mayor)

Contexto arqueológico

Ofrenda 106

La ubicación de la Ofrenda 106 en el eje principal este-oeste del lado norte del Templo Mayor y la composición de los dones indican una estrecha relación con *Tlaloc* y el culto de la lluvia, así como el sacrificio. Entre los elementos indicativos se cuentan la máscara de *Tlaloc*, los cetros serpentiformes, las representaciones votivas de los bastones de sonajas y la representación de la nube, así como los cuchillos de pedernal. Cabe mencionar, que el bastón de sonajas portado en procesiones por los sacerdotes de la lluvia, el *ayauhchicahuaztli* ("instrumento para fortalecer la niebla, la nube"), representó un instrumento musical mágico con que se hace descender la lluvia.¹⁸³

La composición de las flautas efígie y las representaciones votivas indica una fuerte vinculación con los numerales "3" y "4", representado por cuatro grupos de tres objetos (tres flautas, tres bastones de sonajas, tres xilófonos de lengüeta, tres aves sacrificadas). Es de suponer, que los mexicas vincularon esta combinación con las piedras del fogón (el numeral "3") en cuyo centro (el numeral "4") reside el dios del fuego.

Además, la ofrenda refleja el concepto del *axis mundi*, como indica la colocación vertical de una de las flautas (Tipo B-1, Elem. 104) y dos de las representaciones de los bastones de sonajas depositadas al lado de la escultura de *Xiuhtecuhtli*. Mientras los bastones de sonajas apuntaron hacia el cenit, como si se portaran los instrumentos en una procesión, la flauta estaba orientada hacia el nadir. La posición inclinada con el rostro antropomorfo hacia abajo sugiere la representación de un dios descendente. Esa interpretación se apoya también por la presencia de los restos óseos del águila sacrificada. El águila asimismo representó un ente descendente cuyo poder mortal del vuelo en picado los mexicas vincularon con el sol y los poderes fecundos de los rayos solares, así como con la guerra.

¹⁸³ Seler 1899: 112 (véase Neumann 1976: 247-248). El nombre Nahuatl del bastón de sonajas, *chicahuaztli*, derive de *chicahua*, significando "fortalecer algo, y esforzar y animar" (Molina 1992 Vol. II: fol. 19v.), y se traduce como "instrumento para fortalecer". El término *ayauhchicahuaztli* está compuesto por *chicahuaztli* y *ayahuitl*, "niebla o neblina" (Molina 1992 Vol. I: fol. 88v.).

Ofrenda 84

También la Ofrenda 84 estaba íntimamente relacionada con la fertilidad. Mientras el primer nivel representó el inframundo acuático, es de suponer que el tercer nivel depositado encima del limo arcilloso representó el nivel terrestre. Las figuras de copal probablemente representaron una divinidad femenina de la tierra, y sus atributos, los cetros serpentiformes, serpientes o corrientes de agua.

Tomando en consideración por una parte la flauta efigie y la águila sacrificada depositadas al extremo oeste de la ofrenda, y por la otra el sartal de caracoles marinos y la víbora de cascabel colocados en el extremo este y suroeste, se perfila una representación de las fuerzas contrarias. Mientras la flauta y el águila corresponden a la esfera del sol como entes descendentes, el sartal y la víbora de cascabel corresponden a la esfera terrestre y las diosas femeninas de la tierra.

Significado instrumental

Las flautas efigie representan una deidad juvenil mostrando los ojos abiertos y la boca abierta, indicando la posición de canto. Aunque los elementos de ornamentación son parcialmente diferentes, la flauta de la Ofrenda 84 muy probablemente representa a la misma deidad de las flautas de la Ofrenda 106. No obstante, las diferencias iconográficas sugieren que se trata de advocaciones, quizás vinculadas con los aspectos diurno (Ofrenda 106) y nocturno (Ofrenda 84).

Desafortunadamente, es difícil asegurar si se trata de un numen masculino o femenino. Además, la identificación del numen todavía es incierto. Tomando en consideración la predominante coloración azul de las flautas, así como el contexto arqueológico indicando una estrecha relación de las ofrendas con el culto de la lluvia y la fertilidad, es de suponer que los instrumentos eran íntimamente vinculados con este complejo ceremonial. El único numen relacionado, que lleva el característico elemento simbólico en las mejillas, es identificado como *Cinteotl*, dios del maíz (Fig. 128).¹⁸⁴ Sin embargo, algunos elementos diagnósticos de su atavío no están presentes en las flautas, como el tocado de plumas simulando una cresta y las dos rosetas laterales de las que penden dos bandas, así como la coloración roja de su cuerpo. Estos elementos muestran perfectamente la estrecha relación de *Cinteotl* con *Xochipilli*,¹⁸⁵ pero el dios de la música no lleva un tocado de papel como el numen de las flautas. Además, nunca era representado con el elemento

¹⁸⁴ *Códice Borbónico*, Lám. 27 (véase Seler 1904-09, Vol. I: 291, Fig. 486a; Nicholson 1971: 416-417, Fig. 19).

¹⁸⁵ De hecho, Seler (1902-23 Vol. II: 1027) suponía que se trata de *Xochipilli* en el atavío de *Cinteotl*.

simbólico en las mejillas, compuesto por un punto negro con una rayita. Por eso, no sostiene la interpretación de López Luján, refiriéndose a la flauta de la Ofrenda 84, que los instrumentos representan a *Xochipilli*.¹⁸⁶

Quizás, el numen representado en las flautas corresponde a la deidad de las ollas efigie frecuentemente depositadas en las ofrendas del Templo Mayor como braseros que contenían bolas de copal (Fig. 129). El numen de estos recipientes es identificado como una deidad de la fertilidad con sexo incierto, según Heyden relacionada con el agua, la tierra y la agricultura y, según López Luján, probablemente con el maíz.¹⁸⁷ Las ollas efigie presentan aplicaciones laterales idénticas a la representación de la nube depositada al lado de las flautas de la Ofrenda 106. Además, el numen de las ollas muestra los ojos abiertos y la boca abierta. Porta el tocado de papel plegado y orejeras circulares, pero no muestra la pintura facial de las flautas. Adicionalmente, porta un tocado compuesto por cordeles y elementos quizás representando plumas, del que penden dos bandas laterales.

¹⁸⁶ López Luján 1993: 355.

¹⁸⁷ Heyden 1987: 113-126; López Luján 1993: 252. La divinidad porta un collar compuesto por cuentas de piedra verde y, como *Cinteotl*, el disco solar, así como cuatro flores identificadas como *cempoalxochitl* (*Tagetes lucida*), flor relacionada por un lado con el Sol y el fuego, y por el otro con el agua y la vegetación.



Figura 128. Cinteotl (según Códice Borbónico, Fol. 27; tomado de Seler 1904-09, Vol. I: 291, Fig. 486a).



Figura 129. Vasija efígie de una deidad de la fertilidad (tomado de López Luján 1993: 254, Fig. 112).

9.3 Las flautas de cerámica de la Cámara 3 (Templo Mayor)

Contexto arqueológico

La Cámara 3 revela una estrecha relación con las divinidades de la fertilidad habitando el *Tlalocan*, la esfera subterránea que conecta las cuevas con el mar. Entre los elementos indicativos se encuentran el abundante material del ambiente acuático en el nivel más profundo y, de manera más plástica, las ollas policromadas con la imagen de *Tlaloc* en uno de sus lados y en el otro la de *Chalchiuhtlicue*, la diosa del agua terrestre, y la de *Chicomecoatl*, diosa relacionada con el maíz y los mantenimientos, respectivamente. Tomando en consideración la concepción del Templo Mayor como una montaña sagrada (véase Cap. 4.1.1.1), es de suponer que la ofrenda representó una cueva de donde surgen las aguas terrestres y los poderes fecundos. En este contexto, se plantea la hipótesis de que el puma sacrificado representó *Tepeyollotl* ("corazón del cerro"), una advocación de *Tezcatlipoca* que personificó el conjunto de las "corazones" o "semillas" de los seres del *Tlalocan*.¹⁸⁸

La relación de la ofrenda con el inframundo también indica la colocación direccional de las flautas y las representaciones votivas de los instrumentos musicales en miniatura. Mientras las flautas y las representaciones de los xilófonos de lengüetas apuntaron hacia el occidente, lugar de la puesta del sol y su entrada al inframundo, las representaciones de los bastones de sonajas apuntaron hacia el norte, dirección que los mexicas vincularon con el inframundo. La cantidad simbólica de trece objetos votivos (seis bastones de sonajas y siete xilófonos de lengüeta) corresponde al número de los niveles celestes, quizás expresando la concepción cosmogónica del origen de la música en la esfera solar, antes de manifestarse en la esfera terrestre.¹⁸⁹

La disposición de algunas de las máscaras del estilo Mezcala colocadas en el sector central de la ofrenda dan la impresión que las imágenes están soplando las flautas (Fig. 69). Desafortunadamente, el significado de las máscaras queda incierto. González González planteó la hipótesis de que en el contexto de las ofrendas del Templo Mayor estaban asociados con el culto de *Tlaloc* y representaron símbolos de la fertilidad.¹⁹⁰

¹⁸⁸ López-Austin 1994: 186.

¹⁸⁹ Véase Ceballos Novelo 1956; Both 2005: 6270.

¹⁹⁰ González González 1987: 154.

Significado instrumental

La coloración azul vincula las flautas con el agua. Esto coincide con el contexto arqueológico, indicando una relación de la Cámara 3 con el culto de la lluvia y las divinidades de la fertilidad habitando el *Tlalocan*. Los únicos elementos figurativos de las flautas son el anillo en la parte distal del tubo y la campana "falsa", cuya semántica no se deduce por la falta de información adicional al respecto.

Es notable que depositaron cinco flautas aptas para tañer y cinco flautas mudas. Este dato indica que la mitad de las flautas del conjunto no era destinada para una ejecución sonora, sino que fueron manufacturadas exclusivamente para depositarlas en la ofrenda. Es de proponer que el acto de depositar flautas mudas revela la concepción de los mundos opuestos, considerado lo fragmentado, muerto y mudo de este mundo como entero, vivo y elocuente en el mundo espiritual (véase Cap. 10.5). Cabe mencionar, que se "decapitó" una de las flautas (Elem. 50) por medio del rompimiento de la campana "falsa". El mismo concepto refleja la destrucción ritual de las flautas fitomorfas que el joven representante de *Tezcatlipoca* practicó al subir las escaleras de la pirámide antes de su propio sacrificio para llevarlas consigo a la esfera solar.¹⁹¹

¹⁹¹ Both 2002: 280-281.

9.4 Las flautas de cerámica de la Ofrenda 2 CÁ (Juego de Pelota)

Contexto arqueológico

La Ofrenda 2 CÁ estaba relacionada estrechamente con la música y el culto del Juego de Pelota, ya que se consideran los artefactos sonoros y las representaciones de los instrumentos musicales entre los objetos principales del depósito.¹⁹² Desafortunadamente, no existe evidencia pictográfica ni etnohistórica al respecto de las prácticas musicales mexicas vinculadas con el juego de pelota. La única información relevante proporciona un canto sagrado relatado por Sahagún, mencionando que *Xochipilli* en la salida del sol levantó su canto sobre la cancha en su forma animal (*nahualli*) del ave *quetzalcoxcotli*.¹⁹³ Quizás, el lenguaje metafórico del canto parafrasea un rito musical practicado con los instrumentos musicales depositados en la ofrenda.

La cantidad simbólica de las cuatro flautas efigie representando *Xochipilli* y los cuatro silbatos-trompeta vincula estos aerófonos con los cuatro rumbos del mundo (los cuatro cabezales del Juego de Pelota), mientras la cantidad de los cinco timbales efigie y los cinco xilófonos de lengüeta vincula estos instrumentos con el centro (los orificios circulares de los anillos de piedra del Juego de Pelota). La cantidad de 18 instrumentos musicales presentes en la ofrenda corresponde al número del ciclo ritual festivo del año solar (18 unidades mensuales a 20 días y los cinco *nemontemi*). Cabe mencionar, que las representaciones votivas probablemente representaron conjuntos reales, ya que se depositaron cinco timbales efigie de cerámica en el abundante Hallazgo No. XXVIII del Templo Rojo Occidental (Estructura H), ubicado enfrente del acceso oriental del Juego de Pelota (Fig. 8).¹⁹⁴

Significado instrumental

Las flautas efigie representan *Xochipilli*, el dios de la música. Aunque *Xochipilli* es un numen asociado con el color rojo, el color del fuego, del Sol y de la sangre, las flautas estaban pintadas de azul, el color del agua. Esta dicotomía puede significar que los mexicas plasmaron en las flautas el entrecchoque de las fuerzas contrarias. Concepciones muy similares estaban vinculadas con el Juego de Pelota.

¹⁹² Matos Moctezuma 2001: 94.

¹⁹³ Seler 1902-23 Vol. II: 1025.

¹⁹⁴ Castañeda y Mendoza 1933: 170-173, Foto 67-68; Castillo Tejero y Solís Olguín 1975: 36-37, Lám. 3-4.

9.5 Las trompetas de caracol de las Ofrendas 87, 88 y 7 (Templo Mayor)

Contexto arqueológico

Ofrenda 87

El lugar del depósito de la Ofrenda 87 está relacionado con el eje principal este-oeste del lado sur del Templo Mayor, vinculándolo con el monolito de *Coyolxauhqui* ubicado en la plataforma al pie de las escaleras que conducían al santuario de *Huitzilopochtli*, así como con la piedra de sacrificio delante del santuario. Ese lugar predominante, así como la composición de las oblações, indica una estrecha relación de la ofrenda con el mito del nacimiento de *Huitzilopochtli* y la derrota de la diosa lunar *Coyolxauhqui* representado en el lado sur del Templo Mayor.¹⁹⁵ Entre los elementos indicativos se encuentran los cuchillos de sacrificio y las figuras de piedra verde “desmembradas”, quizás simbolizando a deidades femeninas de la luna.¹⁹⁶ Cabe mencionar, que la trompeta de caracol, como instrumento ceremonial, señalaba tanto el nacimiento como el sacrificio ritual.¹⁹⁷

Ofrenda 88

La Ofrenda 88 estaba enterrada en un lugar prominente relacionado con el eje principal este-oeste del lado norte del Templo Mayor, marcado por las grandes cabezas de serpientes flanqueando el brasero *Tlaloc* (Fig. 90). El Altar de Caracol del Patio Exterior, un basamento cuadrado con la representación votiva monumental de una trompeta de caracol (Fig. 91), estaba alineado con el mismo eje principal.

La composición de la ofrenda indica una estrecha vinculación con la noche y el inframundo acuático como lugar de nacimiento, así como el sacrificio ritual. Entre los elementos indicativos relacionados con la noche y el inframundo había abundante material del ambiente acuático, la “nariguera de la luna” (*yacametzli*) portada por los dioses del pulque y *Tlazolteotl* (“diosa que come tierra”),¹⁹⁸ la diosa

¹⁹⁵ Véase Matos Moctezuma 1998: 83-84.

¹⁹⁶ Véase Matos Moctezuma 1998: 72-73.

¹⁹⁷ Both 2004: 264-265.

¹⁹⁸ Velázquez 2000: 143-144.

lunar del parto, y los pendientes en forma de gota, entre otros dioses portados por *Tlahuizcalpantecuhtli*, una manifestación de *Quetzalcoatl* identificada con la estrella de la mañana (Venus).¹⁹⁹ El conjunto de objetos compuesto por un disco espiral, dos representaciones del signo *ollin* ("movimiento"), dos representaciones votivas de bastones de sonajas (*chichahuaztli*) y el brasero trípode miniatura debe relacionarse con el concepto del nacimiento. López Luján interpretó los bastones de sonajas en este contexto como "cetros de fertilidad" vinculados con el culto de *Xipe Totec* ("nuestro señor el desollado"), los glifos *ollin* como la representación parcial del *malinalli*, el símbolo del "entrelazamiento helicoidal de los flujos cálidos y masculinos con los fríos y femeninos", y el disco espiral como la representación de un remolino, la "zona liminar a través de la cual se distribuían los flujos divinos en la faz de la tierra" y símbolo de la "torsión de las fuerzas".²⁰⁰

Entre los elementos indicativos de la ofrenda relacionados con el sacrificio había la figura femenina de cerámica "desmembrada", quizás simbolizando a una diosa de la luna, el cráneo humano de un individuo decapitado, los punzones de autosacrificio de hueso y las espinas de maguey, así como la víbora de cascabel, la codorniz y el cocodrilo sacrificados. La trompeta de caracol depositada en el centro de la ofrenda vincula estos aspectos como instrumento ceremonial señalando tanto el nacimiento como el sacrificio ritual.

Ofrenda 7

La Ofrenda 7 estaba enterrada al pie de la mitad de la fachada sur del Templo Mayor, en un lugar prominente relacionado con el eje principal norte-sur del edificio. La composición del depósito indica una estrecha vinculación con el inframundo acuático y el sacrificio ritual. Entre los elementos indicativos relacionados con el inframundo se encuentra el abundante material del ambiente acuático. En el centro de la ofrenda, encima del material representando el suelo del mar, como arena negra, conchas y caracoles, depositaron la trompeta de caracol. El conjunto de objetos compuesto por dos discos espirales, una representación del signo *ollin* ("movimiento"), una representación votiva de un bastón de sonajas (*chichahuaztli*) y un brasero trípode miniatura subraya el concepto del nacimiento, como en la Ofrenda 88.

Entre los elementos indicativos del depósito relacionados con el sacrificio cuentan los punzones de autosacrificio de hueso, las espinas de maguey, así como

¹⁹⁹ Véase Velázquez 2000: 153-166.

²⁰⁰ López Luján 1993: 258-260.

las serpientes, la barracuda y las codornices sacrificadas. La trompeta de caracol vincula estos aspectos como instrumento ceremonial señalando tanto el nacimiento como el sacrificio ritual. Los punzones de autosacrificio de hueso y de maguey, en este contexto, pueden vincularse con un rito musical ejecutado varias veces durante la noche, el "soplar frecuente de los instrumentos de viento" (*tlatlapitzaliztli*), señalando fenómenos astronómicos, como la salida y puesta de la luna y de Venus, y el llamando de los sacerdotes para los ritos de autosacrificio e incienso.²⁰¹

Significado instrumental

La abundante información proporcionada por las fuentes etnohistóricas sugiere que los mexicas concibieron la trompeta de caracol como un signo de los poderes fecundos y regenerativos asociados con el inframundo acuático, la noche y la luna.²⁰² Es de suponer que estas asociaciones deriven principalmente de la procedencia marítima de la materia prima, así como la estrecha vinculación del caracol con el seno materno.²⁰³ Según el mito cosmogónico mexica, la deidad creadora *Quetzalcoatl* ("serpiente emplumada") fabricó la trompeta de caracol en el inframundo como condición de *Mictlantecuhtli* para poder llevarse los huesos preciosos requeridos para crear a la humanidad.²⁰⁴ *Quetzalcoatl* cumplió la misión por medio de sus fuerzas mágicas haciendo venir a los gusanos y a las abejas, que taladraron el caracol. Por medio del sonido de la trompeta, *Quetzalcoatl* señaló la creación inminente del ser humano.

En el Recinto Sagrado de Tenochtitlan, las trompetas de caracol eran sopladas por varios grupos de instrumentistas, como los sacerdotes de sacrificio y los alumnos del *calmecac*. En el templo de la diosa lunar *Tlazolteotl*, el "lugar del cordón" (*mecatlan*), se dio instrucciones a los alumnos del *calmecac* para la ejecución de la trompeta de caracol y otros instrumentos de viento.²⁰⁵ Es notable, que la trompeta no fue asociada con una deidad femenina de la luna, sino de *Tecciztecatl*, divinidad masculina lunar naciendo de la boca de una trompeta de

²⁰¹ Sahagún 1950-1982, Parte III [Libro 2]: 76-77, 192, 202.

²⁰² Soriano 1969; Both 2004: 264-265.

²⁰³ Véase Seler 1902-1923 Vol. I: 424; Jackson 1917: xvi-xviii; Sachs 1940: 50.

²⁰⁴ *Leyenda de los Soles* 1975: 120-121 (véase Johansson 1997; Both 2005: 6269-6270).

²⁰⁵ Sahagún 1950-1982 Parte III [Libro 2]: 172-173; Torquemada 1975-1979, Vol. III: 227. Este templo probablemente formó parte de la casa de los sacerdotes, la "casa del cordón" (*calmecac*).

caracol con punzones de autosacrificio o lanzas en su mano.²⁰⁶ Su templo, llamado “en la casa de la trompeta de caracol” (*teccizcalco*), también formó parte del Recinto Sagrado.²⁰⁷

El rito musical de la trompeta de caracol consistió en soplar el instrumento hacia los cuatro rumbos del mundo, como se expresó por medio de la metáfora “girar algo [el instrumento musical o el sonido] cuatro veces alrededor la preciosa piedra verde circular [el centro del mundo]” (*nauhpa xictlayahualochti in chalchiuhteyahualco*).²⁰⁸ En la concepción mexicana, el sonido podría llegar hasta la esfera numinosa. Entre otras ocasiones, señaló el sacrificio humano al momento que los sacerdotes ofrendaban el corazón al Sol.²⁰⁹ En este contexto, es de suponer que el sonido de la trompeta tenía la función para “llamar” al Sol.

Comparando el contexto arqueológico de la trompeta con el contexto de las trompetas de las Ofrendas 87 y 88 destacan grandes coincidencias.²¹⁰ Los instrumentos estaban colocados en el centro de las ofrendas encima de conchas y caracoles al lado de abundante material relacionado con lo acuático, indicando una relación de los instrumentos con el inframundo acuático y la fertilidad. Además, las ofrendas están íntimamente relacionadas con el sacrificio, indicado por las figuras “desmembradas”, que probablemente representan diosas de la luna (Ofrendas 87; 88), cuchillos de sacrificio hechos de pedernal (Ofrenda 87; 7), un cráneo humano de un individuo decapitado (Ofrenda 88), punzones de autosacrificio de hueso y maguey (Ofrendas 88; 7), así como serpientes, cocodrilos y codornices sacrificados (Ofrendas 88; 7). Elementos sobresalientes son las láminas de oro simulando lenguas bífidas (Ofrenda 87), así como la nariguera de la luna (Ofrenda 88).

La ubicación de Ofrenda 87 en el eje principal este-oeste del edificio, la presencia de las figuras de piedra verde “desmembradas” y los cuchillos de sacrificio, así como el conjunto de objetos simbólicos de cerámica, indican una estrecha relación con el mito de nacimiento del dios solar *Huitzilopochtli* y la derrota de su hermana, la diosa lunar *Coyolxauhqui*. Aun depositado en el lado norte del edificio, la Ofrenda 88 muestra fuertes semejanzas, específicamente en cuanto a los objetos relacionados con las diosas femeninas de la luna, como la las

²⁰⁶ *Códice Borgia* 1993: Lám. 4, 8.

²⁰⁷ Sahagún 1950-1982 Parte III [Libro 2]: 169.

²⁰⁸ Véase Johansson 1997; Both 2004: 264.

²⁰⁹ Sahagún 1950-1982 Parte II [Libro 1]: 7, Fig. 28.

²¹⁰ Velázquez Castro (2000: 211-213) ya señaló que las Ofrendas 87 y 88 presentan relaciones muy similares.

figuras "desmembradas" y la nariguera de la luna. Es de suponer, que la trompeta de la Ofrenda 87 señaló el nacimiento de *Huitzilopochtli* y la derrota inminente de *Coyolxauhqui*, quizás como una metáfora para el sacrificio humano, en general.

En cambio, la trompeta de la Ofrenda 7 debe relacionarse con el mito cosmogónico mexicana del viaje de *Quetzalcoatl* al inframundo para obtener los huesos preciosos. Es notable, que el mito no se refiere a un corte de ápex sino a una perforación del caracol. Cabe recordar, que la trompeta de la Ofrenda 7 representa un hallazgo singular, porque hasta la fecha no se rescató trompetas de caracol mesoamericanas identificadas como trompetas con orificio de soplo lateral. Quizás, el mito expresa una reminiscencia del probable origen de la trompeta de caracol, derivado del descubrimiento que se puede sonar el caracol a través de la rotura en una de las primeras vueltas del cuerpo, resultado por medio de un golpe con una punta afilada para matar el caracol.

9.6 Los silbatos-trompeta de las Ofrendas 2 CÁ y 3 CÁ (Juego de Pelota)

Contexto arqueológico

Ofrenda 2 CÁ

La Ofrenda 2 CÁ estaba vinculada estrechamente con la música del culto del Juego de Pelota, tal vez representando un rito musical del amanecer practicado por los sacerdotes con los instrumentos musicales reales y votivos depositados en la ofrenda (véase Cap. 9.4). Como en las flautas efigie, destaca la cantidad simbólica de cuatro silbatos-trompeta del Tipo A-1, relacionada con los cuatro rumbos del mundo y los cuatro cabezales de la cancha del Juego de Pelota.

Ofrenda 3 CÁ

El significado de la Ofrenda 3 CÁ difiere gradualmente de la Ofrenda 2 CÁ, ya que contenía exclusivamente dos silbatos-trompeta del Tipo B-2, así como los cuchillos de sacrificio indicando una relación con el sacrificio ritual. Cabe mencionar, que en la cancha del Juego de Pelota también practicaron el sacrificio humano.²¹¹

Significado instrumental

Los silbatos-trompeta presentan el tocado característico de *Xochipilli* como las flautas tubulares efigie y los timbales efigie miniatura rescatados de la misma ofrenda (véase Cap. 5.3.2.1). A primera vista, los elementos característicos del atavío sugieren que los instrumentos representan el ave *quetzalcoxcotli*, la forma animal de *Xochipilli* relacionada íntimamente con el Juego de Pelota. Este ave estaba identificada por Seler como el guajolote silvestre (*Penelope purpurascens*).²¹² No obstante, Olivera Carrasco ha señalado que la forma del pico de los instrumentos presenta un maxilar curvo y ganchudo con una pequeña quilla, así como una mandíbula recta y corta que coincide perfectamente con la forma característica del pico de una águila.²¹³ Dicha interpretación corresponde a la designación común de los instrumentos como "silbatos águila" y la naturaleza de *Xochipilli* como una divinidad solar.

²¹¹ Sahagún 1950-1982 Parte III [Libro 2]: 172.

²¹² Seler 1902-23 Vol. IV: 631-642.

²¹³ Olivera Carrasco 2002: 312.

Es de suponer que la combinación roja (tubo) – azul (rostró zoomorfo) de los silbatos-trompeta de la Ofrenda 2 CÁ (Tipo B-1) presenta un alto valor simbólico vinculado con el concepto del entrecchoque de las fuerzas opuestas, como está plasmado de manera más claro en el signo *atl-tlachinolli* (“agua quemada”), la metáfora para la guerra florida. Mientras el azul era relacionado con el agua y el cielo diurno, el rojo estaba relacionado con la sangre y el sol. Cabe mencionar, que el Juego de Pelota asimismo simbolizó el mismo entrecchoque de las fuerzas opuestas.

La importancia de los silbatos-trompeta en la cultura musical mexicana documenta una representación figurativa rescatada de la Ofrenda 78 del Templo Rojo Sur que mide 24.5 cm de altura (Fig. 130). A diferencia de las representaciones escultóricas en miniatura, se trata de una representación monumental extraordinaria, equivalente a la representación monumental de la trompeta de caracol del Patio Exterior (Fig. 91). Cabe mencionar, que la representación forma parte del conjunto de instrumentos votivos de basalto policromado del cuatro nivel de la Ofrenda 78, compuesto por el silbato-trompeta, un caparazón de tortuga, raspadores de hueso, sonajas de calabaza, bastones de sonajas y trompetas cilíndricas (Figs. 131-132). Instrumentos de este conjunto mencionó Tezozómoc, comentando que los sacerdotes ejecutaban “flautas roncás” denominadas “flauta águila” (*quauhtlapitzalli*) en una ceremonia funeral dedicada a los guerreros muertos de la guerra de Chalco (1456 – 1465 d.C.) y que junto con estos instrumentos tocaron raspadores de hueso y sonajas de calabaza.²¹⁴ Dicha información corresponde perfectamente con otro término Nahuatl para un instrumento musical relatado por Molina, “águila lo que roe” (*quauhtotopotzli*).²¹⁵ Este término está compuesto por *quauhtli*, “águila”, y el verbo *totopotza*, “roer”,²¹⁶ y quizás deba a comprenderse en el sentido de “entristecerse”. Desafortunadamente, no se puede verificar con certeza absoluta si Tezozómoc y Molina se refirieron a los silbatos-trompeta, pero no se puede excluir la posibilidad que los instrumentos cumplieron funciones diferentes y, quizás, el sonido distorsionado era percibida como un sonido triste. De igual modo es imaginable que los silbatos-trompeta eran usados como instrumentos de señal o, en conjunto con los otros instrumentos presentes en la ofrenda, en la música ceremonial practicada en el Juego de Pelota.

²¹⁴ Tezozómoc 1994: 17.

²¹⁵ Molina 1992 Vol. II: fol. 87v.

²¹⁶ Molina 1992 Vol. II: fol. 151r.



Figura 130. Representación votiva monumental de un silbato-trompeta (Ofrenda 78, Templo Rojo Sur). Foto: Germán Zuñiga Amézquita.

9.7 Los sahumeros ruidosos del Hallazgo No. V (*quauhxicaco*)

Contexto arqueológico

En cuanto al significado del Hallazgo No. V y los restos arquitectónicos de la zona ya se plantearon varias propuestas. Batres suponía que la ofrenda formó parte del Templo de *Ehecatl*, tomando en consideración los sahumeros y las dos esculturas representando al dios del viento.²¹⁷ Por su parte, Seler suponía que el Hallazgo No. V estaba dedicado a las divinidades de los montes (*tlaloqueh*), tomando en consideración, entre otro material, la escultura de *Xiuhtecuhtli* y las esculturas de copal, que por error interpretó como los ayudantes de *Tlaloc*.²¹⁸ Tomando en consideración la información etnohistórica, se propone una relación de la ofrenda con el llamado Patio de los Sacrificios o *quauhxicaco* ("en la vasija águila"), un patio para un gran recipiente de sacrificio y la piedra para el sacrificio gladiatorio ubicado en la zona central del Recinto Sagrado.²¹⁹ Cabe recordar, que estas interpretaciones son tentativas, ya que arqueológicamente la zona central ha sido hasta ahora poco investigada (véase Cap. 4.1.1.4).

Al respecto de una posible vinculación del hallazgo con el Patio de los Sacrificios se menciona el plano del Recinto Sagrado proporcionado en los Primeros Memoriales de Sahagún, en donde el *quauhxicaco* está indicado por medio de un sacerdote portando un sahumero (Fig. 5). Destaca la localización del patio frente al Armazón de los Cráneos (*tzompantli*). Durán relata al respecto, que "sacaban a los presos [...] y poníanlos en ringlera en el lugar de las calaveras, y antes que los empezasen a sacrificar, salía un incensador del templo y traía en la mano una gran hacha de incienso, a manera de culebra, que ellos llaman *xiuhcoatl*, la que venía encendida y daba cuatro vueltas alrededor de esta piedra [el *temalacatl*, el autor], incensándola, y al cabo, echábala así ardiendo encima la piedra y allí se acaba de quemar."²²⁰ La estrecha vinculación del *quauhxicaco* con *Xiuhcoatl* y el culto de fuego también indica Sahagún, relatando que en la ceremonia de *Panquetzalitzli* dedicada a *Huitzilopochtli*, un sacerdote portó una gran representación de *Xiuhcoatl* de varios metros de largo hecha de papel y plumas rojas de papagayo (arara) por

²¹⁷ Batres 1902: 22.

²¹⁸ Seler 1902-23 Vol. II: 849-854.

²¹⁹ Durán 1984 Vol. I: 98; Vol. II: 293; Sahagún 1950-82 Parte III [Libro 2]: 136, 171-172. Véase González Torres 1985: 158.

²²⁰ Durán 1984 Vol. II: 293.

abajo de las escaleras del Templo Mayor hacia el *quauhxicalco* y, después que se dirigió hacia los cuatro rumbos del mundo, prendió fuego a los papeles de sacrificio dentro del recipiente de sacrificio.²²¹ Cabe mencionar, que la presencia de *Xiuhcoatl* en la ceremonia muestra una recreación del mito del nacimiento de *Huitzilopochtli* y la derrota de *Coyolxauhqui*.²²²

Comparando la información etnohistórica con el registro arqueológico destaca que tanto la ubicación del Hallazgo No. V en la zona central del Recinto Sagrado como la composición de las oblaciones indican una estrecha relación de la ofrenda con el culto de fuego y el sacrificio. Entre los elementos indicativos se cuentan la cerámica ceremonial fragmentada, principalmente la vasija efigie representando a *Tonatiuh* y los sahumadores ruidosos representando a *Xiuhcoatl*, así como los cuchillos de sacrificio de pedernal, los restos óseos humanos y el recipiente de piel despellejada. Además, la cercanía del Patio de los Sacrificios con el *tzompantli* indicada por la información etnohistórica coincide con el registro arqueológico de las Estructuras J y K, que supuestamente formaron parte de dicha estructura (véase Cap. 4.1.1.4).

Significado instrumental

Los sahumadores ruidosos representan instrumentos multifuncionales, como incensarios de mano destinados para la producción del humo aromático de copal y como instrumentos de viento destinados para generar sonidos ruidosos. Los elementos iconográficos de los instrumentos forman un campo semántico de alta complejidad. En primer lugar, destaca la representación de los sahumadores como *Xiuhcoatl* portando plásticamente el recipiente de carbón en su cola. Cabe mencionar, que en las fuentes pictográficas, *Xiuhcoatl* representa tanto la divisa de espalda de *Huitzilopochtli* como la de *Xiuhtecuhtli* y, en consecuencia, está relacionado estrechamente con el centro del mundo, en donde reside el dios de fuego.²²³ A este concepto corresponden los calados en las cazuelas formando las cruces de *Xiuhtecuhtli*, que se relacionan con el *quincunce*. Es de suponer que las cuatro cruces alrededor del cuerpo de la cazoleta simbolizan los cuatro rumbos del mundo, mientras la cruz en el fondo representa el centro.

Mitológicamente, *Xiuhcoatl* representa un ente que obedece a *Huitzilopochtli*, implementando la función de un "arma mágica" considerada como una "serpiente

²²¹ Sahagún 1950-82 Parte III [Libro 2]: 136.

²²² Véase Matos Moctezuma 1998: 84-86.

²²³ Pasztory 1983: 83.

hecha de teas” a que se puede prender fuego, con la cual *Huitzilopochtli* derrotó a su hermana *Coyolxauhqui*.²²⁴ En este contexto, *Xiuhcoatl* representa un símbolo de la lucha entre el sol y la luna, así como el día y la noche.²²⁵ De hecho, los elementos morfológicos e iconográficos de los sahumeros claramente presentan pares de oposición, sugiriendo que los mangos con los remates simbolizan el día y la luminosidad, mientras los recipientes simbolizan la noche y la oscuridad.²²⁶

Entre los elementos iconográficos de los mangos cuentan los segmentos de *Xiuhcoatl* con las lenguas de fuego en forma de voluta y las ráfagas de fuego. El glifo *chalchihuitl* aplicado en uno de los sahumeros del Tipo A-1.1 unió el concepto del Sol como cosa preciosa y los símbolos de sacrificio que permiten la existencia del Sol.²²⁷ El signo del Sol aplicado en el remate del sahumero del Tipo C-1.1 vincula este instrumento también con la esfera solar, aun no presenta la típica cresta de estrellas de *Xiuhcoatl*. Cabe mencionar, que las protuberancias de la cresta simulan estrellas, los “ojos de la noche”.

Entre los elementos iconográficos de las cazuelas cuentan estrellas, signos astronómicos, el signo del espejo humeante (*Tezcatlipoca*), así como la representación de un búho, el ave de caza nocturna. En este contexto es importante recordar que el grito del búho fue asociado con la muerte en persona de *tlacatecolotl* (“búho-hombre”), una manifestación de *Tezcatlipoca* como ente de mal agüero.²²⁸ Cabe mencionar, que *Xiuhcoatl* no únicamente representó la divisa de espalda de *Huitzilopochtli* y *Xiuhtecuhtli* sino también la de *Tezcatlipoca*.²²⁹

Es de imaginar que en el curso de ofrendar el humo aromático de copal el sacerdote hacía sonar a *Xiuhcoatl* mientras introducía el aeroducto tubular del aerófono en su boca, metafóricamente, en lugar de la lengua bífida del ente. En este contexto, una representación pictográfica llama la atención, representando la danza de *Quetzalcoatl* y *Tezcatlipoca* como patronos de la segunda rueda del ciclo de 52 años (Fig. 133). Mientras *Tezcatlipoca* porta un tocado de estrellas y *Xiuhcoatl* como divisa de espalda, representada como un ente descendente con las fauces abiertas, *Quetzalcoatl* lleva un sahumero transformado en una serpiente viva, que se desliza hacia su máscara de pico. Desafortunadamente, la

²²⁴ Sahagún 1950-82 Parte IV [Libro 3]: 4.

²²⁵ Matos Moctezuma 1998: 72-73.

²²⁶ Seler 1902-23 Vol. II: 858-859.

²²⁷ Vega Sosa 1979: 82. Véase Thouvenot 1982: 231-312.

²²⁸ Véase Seler 1902-1923 Vol. IV: 35, 119-120, 609-613.

²²⁹ Seler 1902-23 Vol. II: 939.

representación del instrumento no indica si se trata de un sahumador con mango-sonaja o de un sahumador ruidoso.



Figura 133. La danza de *Quetzalcoatl* y *Tezcatlipoca* (*Códice Borbónico*, Lám. 22; según Pasztory 1983: Colorplate 33).

ARND ADJE BOTH