

Del mito y la piedra
–descripción semiótica del monolito de
Coyolxauhqui–

On the myth and the stone
-semiotic description of the monolith of
Coyolxauhqui-

Roberto Flores
Instituto Nacional de Antropología e Historia,
México

Martín Domínguez
Escuela de Antropología e Historia del Norte de
México

Numéro 126 | 2022

Resumen: El presente trabajo propone un análisis semiótico del monolito de *Coyolxuhqui* que se encuentra en el centro de Ciudad de México, en el sitio donde se ubicaba el principal templo de los antiguos mexicanos. Se realiza una descripción de los componentes plásticos y figurativos, pero se propone que un abordaje más completo debe buscar la integración de la escultura en su *contexto sistémico* (Schiffer, 1972). Ese contexto es múltiple, pues articula distintas dimensiones bajo las que la figura de *Coyolxauhqui* se torna presente. En consecuencia, se abordan sucesivamente la articulación de los entornos (contextos) arquitectónico, religioso y mítico de ese objeto arqueológico y se discute la lectura cosmológica.

Palabras clave: Coyolxauhqui, Templo Mayor, México, mexicas, contexto arqueológico, contexto sistémico, isotopía

Résumé : Ce travail développe une analyse sémiotique du monolithe *Coyolxuhqui* qui se trouve au centre de Mexico, sur le site où se trouvait le temple principal des anciens Mexicains. Après avoir effectué une description des composantes plastiques et figuratives, on envisage une approche plus complète par l'intégration de la sculpture dans son *contexte systémique* (Schiffer, 1972). Ce contexte est multiple car il articule différentes dimensions à travers lesquelles la figure de *Coyolxauhqui* se rend présente. Dès lors, on propose l'articulation successive des environnements (contextes) architectural, religieux et mythique pour discuter enfin la lecture cosmologique.

Mots clés : Coyolxauhqui, Templo Mayor, Mexico, anciens mexicains, contexte archéologique, contexte systémique, isotopie

Abstract: The present work proposes a semiotic analysis of the Coyolxuhqui monolith that is located in the center of Mexico City, on the site where the main temple of the ancient Mexicans was found. After having carried out a description of the plastic and figurative components, we envisage a more complete approach by the integration of the sculpture in its systemic context (Schiffer, 1972). This context is multiple because it articulates different dimensions through which the figure of Coyolxauhqui becomes present. From then on, we propose the successive articulation of the architectural, religious and mythical environments (contexts) to finally discuss the cosmological reading.

Keywords: Coyolxauhqui, Templo Mayor, Mexico, ancient mexicans, archaeological context, systemic context, isotopy

1. Introducción

El monumental monolito circular (3.04 mts. mín. x 3.25 máx.; espesor, 30 cms.), tallado en bajorrelieve, de la diosa de los cascabeles pintados en las mejillas (*Coyolxauhqui*, en náhuatl) (figura 1 a y b), descubierta hace más de 40 años en el centro de la Ciudad de México, al pie de la pirámide del Templo Mayor, ha sido objeto de numerosos estudios arqueológicos, históricos e iconográficos a lo largo del tiempo, dando lugar a diversas interpretaciones (por ejemplo, Seler 1963, González Torres 1975, Aguilera 2001, Saurin 2003, Johansson 2017). El lugar de su hallazgo, a un costado de la catedral, dio un gran impulso a los estudios de lo que fue antaño el Recinto Sagrado de México-Tenochtitlan, capital de los antiguos mexicanos. En efecto, por las fuentes se sabía que la localización de la figura de esta deidad estaba estrechamente ligada a la pirámide dedicada al culto de su hermano, el Colibrí de izquierda (o sureño, en náhuatl, *Huitzilopochtli*). A partir de ahí se emprendieron trabajos de excavación para sacar a la luz la doble pirámide del Templo Mayor, dedicado tanto al dios guerrero y solar *Huitzilopochtli*, como al dios de la lluvia, *Tláloc*.

Los análisis arqueológicos han mostrado la colocación y ubicación del monolito: horizontalmente, al pie de la escalinata sur, que subía hasta el templo del dios solar (López Austin y López Luján, 2012: 295). También han indicado su alineación con respecto a otros edificios del Recinto Sagrado, la cancha del juego de pelota, el *Tzompantli* –empalizada de cráneos de los sacrificados–, y el *Cuauhxicalli* –plataforma circular con un hoyo en el centro, receptáculo de la sangre ofrecida a los dioses, escenario de sacrificios, pero también de cremación e inhumación de los señores de la gran Tenochtitlan– (Luján, 2018 y Luján y López, 2014). La ubicación presente del monolito corresponde a la fase IVb (de las 8 que han sido reconocidas) de construcción del Templo Mayor, hacia 1470, bajo el gobierno de *Aaxayácatl* (López Austin y López Luján, 2012: 295). Todos estos edificios jugaban un papel coordinado durante algunas de las numerosas ceremonias señaladas por el calendario ritual mexica: la piedra de *Coyolxauhqui*, en especial, tenía una función relevante durante las fiestas de *Panquetztliztli* (fiesta del izado de banderas), dedicadas a *Huitzilopochtli* y que se realizaban alrededor del solsticio de invierno. Las crónicas del siglo XVI (por ejemplo, Sahagún 1993, figura 2) muestran el alineamiento de los monumentos y mencionan su rol durante distintas ceremonias (Sahagún 2000, Tovar 2014, Durán 1967, Alvarado Tezozomoc, 1980). Pero también mencionan el mito, que era recreado durante el solsticio de invierno, y que refería el nacimiento del dios *Huitzilopochtli* y la lucha en contra de su hermana y sus innumerables hermanos, los *Centzonhuitznaua* (los cuatrocientos llenos de espinas o los cuatrocientos del sur): esa lucha culmina con la victoria del dios solar y la muerte de *Coyolxauhqui*.

Los estudios arqueológicos e iconográficos se han dedicado a identificar los atributos de la diosa y de su hermano, así como los distintos lugares mencionados en el mito y que se encontraban reproducidos en la gran pirámide. En efecto, los antiguos mexicanos (o mexicas) veían en ese templo la montaña en donde se desarrollaba el mito: su falda, sus pendientes, la cima, pero también, de manera

notable, el manantial al pie de la montaña y que le daba su nombre genérico a ese tipo de templo, *altépetl*, el agua - la montaña¹.

Los estudios iconográficos también han aportado su lote de comparaciones con las escasas imágenes que se conocen de la diosa (6 esculturas; cf. Matos 1991, Luján 2010) y con otras deidades con las que se le encuentran afinidades (Nicholson 1985, Aguilera 2001, Saurin 2003). El análisis de la propia pieza ha sido también emprendido con variados resultados: resalta, ante todo, la opinión extendida² de que se trata de una deidad lunar, líder de las innumerables estrellas del sur, que es vencida por su hermano, el sol naciente: el cuerpo desmembrado de la diosa aparece, pues, al pie del cerro sagrado. Pero debemos a Aguilera (2001) el estudio más completo de la iconografía del monolito: además de identificar los numerosos emblemas y atavíos de la deidad, la investigadora propone ver en la diosa a la Vía Láctea. A su vez, Saurin (2003) considera a la diosa de los cascabeles como un personaje divino de naturaleza terrestre. González Torres (1975) se aleja de las lecturas cósmicas y considera que el mito del nacimiento de *Huitzilopochtli* remite a una lucha entre clanes enemigos. Esta diversidad de opiniones invita a abordar el problema de su interpretación desde una perspectiva semiótica que se apoye en los estudios anteriores, pero que dirija su mirada hacia las múltiples isotopías presentes tanto en el bajorrelieve como en su entorno, sin limitarse a los aspectos cosmológicos, de manera que se identifiquen distintas capas de significación que sitúan a la escultura en escenarios religiosos y míticos, pero también terrenales y cosmológicos.



Figuras 1 a y b. El monolito de *Coyolxauhqui*, aspecto actual y reconstitución cromática.

¹ *Altépetl* era el nombre con el que eran identificados los templos que señalaban la fundación de una ciudad; de ahí que, por extensión, era también el nombre genérico de la ciudad e, incluso, de su población y de su jerarquía política. El glifo de ciudad consistía en una montaña con una oquedad en su base, de donde manaba agua. Se ha comprobado que debajo de numerosas pirámides mesoamericanas se encuentra un manantial: ocurre en la pirámide del Sol en Teotihuacán, en el Castillo de Mayapán, en el propio Templo Mayor y en muchos otros sitios y culturas.

² Interpretación avanzada por Selser en 1904 (1963).



Figura 2. El templo mayor, arriba en la imagen; en medio, el *cuauhxicalli* con una escena de sacrificio; abajo, el *tzompantli* (Sahagún,1993). Imagen tomada de López Luján 2018: 63.

2. El contexto arqueológico y su semiotización

Los objetos materiales que el arqueólogo rescata en los sitios de excavación: objetos muebles o inmuebles, minúsculos o grandiosos, son, en primera instancia, objetos que se ofrecen al investigador como restos, muchas veces fragmentarios, de algo mucho más amplio y abarcador: una cultura, un pueblo, un momento, una época o una fase cultural. Ese objeto sólo existe en función de esa totalidad que lo abarca y en la que se integra, pero que también contribuye a integrar. Esto es así porque el todo, sea cual sea su extensión y alcance, es un todo virtual, de contornos y contenidos a veces difusos, a veces fragmentarios, que el objeto inmediato de estudio, el tiesto, la ruina, el rastro, contribuye a delinear y completar. De manera que, en primera instancia, el objeto estudiado es un fragmento de otro fragmento, una pieza de un rompecabezas que no nos queda sino imaginar a partir de la evidencia material.

Ese objeto se encuentra directamente *presente* en el sitio de la excavación, de la colección o del laboratorio. Pero ese objeto se encuentra *también presente* en el escenario virtual de la totalidad que el investigador está construyendo. La tarea del arqueólogo consiste justamente en lograr vincular ambas presencias en un solo objeto de conocimiento. Ambas presencias son situaciones en las que el objeto participa: participa en el laboratorio o en la excavación tanto como participa en la cultura que le dio origen y que el investigador intenta recrear imaginativamente. En ambos casos, las formas de participación dependen de la competencia analista, pues él debe, por un lado, realizar distintas operaciones sobre el objeto (Landowski 2009): ya sea materiales, como son los análisis de laboratorio, o inmateriales, como el vasto conocimiento enciclopédico que debe ser convocado para obtener interpretaciones justas. Por el otro, debe construir simulacros de los distintos entornos en los que el objeto jugó un papel –ya no solo el tiesto, ni la ruina, sino el objeto en plenitud–.

Hace casi cincuenta años, Schiffer (1972) planteó varias interrogantes en torno a la manera en que se crea el *registro arqueológico* (léase, el objeto de estudio). Para ello, propuso una distinción conceptual entre el contexto sistémico y el contexto arqueológico de los objetos.

Systemic context labels the condition of an element, which is participating in a behavioral system. Archaeological context describes materials which have passed through a cultural system, and which are now the objects of investigation of archaeologists (Schiffer 1972: 157).

Esta distinción enuncia, con una salvedad, la que aquí ha sido hecha entre el objeto del presente del investigador y el objeto del pasado, recreado por el investigador. El objeto presente es un objeto que el arqueólogo examina en virtud de que reconoce en él el valor de “haber pasado por un sistema cultural”: ese objeto se encuentra en el contexto arqueológico de la obtención del resto material. El objeto en el pasado recreado es ese “elemento que participa en un sistema de comportamiento”, con la salvedad que solo es posible recrear ese sistema y no acceder a él efectivamente. El valor de este segundo objeto reside en su capacidad para ser integrado en escenarios de acción y de operación, mediante la construcción de *simulacros* (Landowski 1983).

Si el contexto arqueológico es el último lugar de deposición del objeto, el contexto sistémico es un conjunto de escenarios posibles de acción; es una multiplicidad de escenarios, en los que transcurre la vida del objeto. Pero también es una multiplicidad de focalizaciones que opera el analista sobre el objeto, lo que ilustra con un ejemplo contundente:

[The] flexibility in depicting locations allows the frame of reference to be shifted conveniently to any variable of interest to suit the needs of the investigator; the metate of a woman, or the metates of a village (Schiffer 1972: 160)

Así, por ejemplo, un mismo *metate* (piedra rectangular y lisa sobre la que se muele el maíz) puede ser *token*, un objeto singular situado en un escenario también singular, o también un *type*, como es el tipo de metate que se usaba en ese poblado en un lugar y tiempo determinados. De manera que la tarea del arqueólogo consiste en operar dentro de un contexto arqueológico específico para construir un contexto sistémico que abarque distintos escenarios de acción y de operación que pueden ser singulares, genéricos, próximos, mediatos o distantes. Dicho en términos semióticos, si el resto arqueológico es un texto enunciado, entonces, al ubicarlo en *situaciones enunciativas* (en *prácticas semióticas*, cf. Fontanille 2008), el arqueólogo logra construir el objeto de conocimiento, que no es el objeto aislado, sino el conjunto sistematizado de los escenarios de su operación.

Atendiendo a estos señalamientos, la escultura de *Coyolxauhqui* es, en un primer acercamiento, un inmenso bloque de piedra tallado en bajorrelieve con un conjunto de figuras que, asumimos, poseen un significado unitario, a la vez que significados propios de cada una de ellas. La iconografía ha hecho un gran esfuerzo para identificar cada uno de esos formantes figurativos –animales, humanos, vestimentarios, emblemáticos, etc.–: de esta manera ha reconocido algunos valores que estos formantes adquieren al entrar en esa composición específica. Así se han logrado postular valores de vida y de muerte, valores relativos a la práctica del sacrificio o de la guerra, así como a la fecundidad, entre otros. Sin embargo, al momento de intentar trazar un panorama general de todas estas figuras con sus distintos valores, se ha postulado un sentido primario que privilegia ciertos elementos en detrimento de otros, sin lograr una lectura de conjunto que permite entender cabalmente la pieza en el marco de la cultura a la

que perteneció. En estas páginas no se trata, pues, de dar *la lectura* definitiva de la escultura, sino de mostrar la manera en que los elementos compositivos de la pieza se insertan en prácticas culturales específicas.

Sin prejuizar de antemano la naturaleza de la práctica cultural en la que se inscribe, la escultura es un objeto que, aunque permanezca inerte en el mismo lugar, sufre operaciones y manipulaciones. Son cuatro los escenarios de inscripción del objeto que aquí son considerados: el entorno arquitectónico-religioso, el mítico, el terrenal y el cosmológico. Ninguno de estos cuatro puede ser considerado como un contexto primigenio, responsable de un sentido primario de la escultura, que por su traslado adquiriría sentidos secundarios o derivados. Al estar inscrita esta última en cuatro escenarios, se considera que cada uno de ellos es un enunciado producto de senda enunciación. De este modo, habrá una enunciación religiosa, otra mítica, una más terrenal y, por último, una cosmológica. Sería posible imaginar que esos cuatro enunciados no se interrelacionan de modo alguno; entonces, la escultura jugaría el papel de comodín, que recibe un valor específico distinto en cada situación enunciativa. Pero no conviene partir de esta suposición, sino que debe apostarse por la existencia de interrelaciones entre toda la gama de situaciones considerada. Esto es así porque es preciso suponer que el principio de unidad reside en el hecho de que la escultura posee un sentido complejo, pero unitario, en el seno de un sistema colectivo de creencias, del que emanan las distintas situaciones enunciativas.

La escultura es, entonces, tanto una piedra tallada en bajorrelieve con distintas figuras dotadas de significado, como un actante inserto en distintas prácticas semióticas. En el primer caso, la escultura debe ser considerada como una organización de *formas significantes* y, en el segundo, antes de ser un actante, como una *sustancia* a disposición de la organización semiótica del escenario en el que se inscribe. En efecto, la organización formal no prejuiza el papel en que la escultura es inscrita en alguno de los cuatro escenarios: son las prácticas culturales las que seleccionan al interior de la escultura aquellos aspectos que aprovechará para su propia estructuración.

Los escenarios que resultan de prácticas semióticas específicas responsables de la enunciación de la escultura en situación, forman parte del contexto sistémico del que hablaba Schiffer, con la salvedad, ya expresada, de que, para el investigador, se trata de un contexto construido y no real. También debe señalarse que estos escenarios no son datos contextuales dispersos que permiten entender mejor la naturaleza de los formantes figurativos, sino *escenarios de acción* alternativos en los que interviene la escultura y que pueden ser abordados desde dos perspectivas: como una interacción con la escultura en una situación específica; como un conjunto de interacciones en distintas circunstancias pero que responden a principios generales de participación de la escultura que se adecuan o se ajustan en cada caso específico³. Esas interacciones son analizables en términos de *recorridos narrativos* a cargo de los distintos actores presentes en cada uno de los escenarios considerados.

³ Fontanille (2008, capítulo 1, apartado “Las escenas prácticas”) habla, en el primer caso, de *escenas* y, en el segundo, de *estrategias*, situándolas en niveles de pertinencia distintos.

3. Análisis plástico y figurativo

Antes de entrar en el análisis narrativo, se aborda el análisis plástico y figurativo de la escultura, con el fin de describirla con más detalle e identificar previamente algunos de los valores de contenido que entrarán en juego en los distintos escenarios.

3.1. Cromatismo

La paleta del bajorrelieve es sencilla, pues solo se compone de cinco tonos que, además, son lisos, pues no presentan degradados: negro, blanco, rojo, ocre, azul. Esta es una característica común a la escultura mexicana en piedra. La simplicidad cromática no ha recibido aún una explicación satisfactoria: quizá sea debido a razones simbólicas, a la carencia de pigmentos adecuados, a la poca disponibilidad de otros pigmentos, a su costo, etc. (López Luján y Chiari 2012: 332). Sea cual sea la razón, dadas las limitaciones de la expresión cromática, más que aprovechar una paleta amplia, la escultura debe recurrir tanto a la yuxtaposición de colores como a su distribución en planos de profundidad para producir los efectos de sentido deseados. De esta manera, es necesario realizar una descripción tanto de la distribución de los colores como de su combinación. Ambas tareas se realizan simultáneamente, pues se apoyan mutuamente y juntas contribuyen a enriquecer los recursos expresivos. Una descripción sistemática y puntual permite el acceso a la significación: un acercamiento aproximativo hace correr el riesgo de pasar por alto la importancia de distribuciones y combinaciones cromáticas de detalle.

Como es habitual en los análisis semióticos de la imagen, la descripción cromática se basa en la caracterización de los colores en sus rasgos perceptuales de tono, brillo y saturación. Esta descripción se realiza a partir de la reconstitución cromática efectuada hace algunos años (Cué, Carrizosa y Valentín 2010). La identificación de los rasgos es aproximada y su importancia no reside tanto en sus valores absolutos (ubicación en el círculo cromático, distancia con respecto al brillo máximo, grado de saturación en la escala de grises), sino en los contrastes que se establecen entre ellos. De esta manera, se identifica cada color por su diferencia, ya sea de tono, brillo o saturación, con respecto a los otros cuatro colores.

Son 10 los contrastes binarios que una comparación generalizada ofrece. Se trata de contrastes virtuales que no necesariamente se presentan en la escultura, por lo que es preciso limitarse a los que efectivamente operan en ella. De esta manera, el inventario de oposiciones se reduce a siete, pues quedan excluidos los contrastes que el negro establece virtualmente con los demás colores, excepto con el blanco. Esto se debe a que el negro se encuentra localizado únicamente en la cabellera de la diosa y en ningún otro lugar aparece.

En consecuencia, cada color se distinguirá de otros tres colores y en los siguientes ejes de contraste (tabla 1). Negro y blanco contrastan con los demás colores únicamente en saturación y brillo, pues no presentan valor de tono alguno. El rojo contrasta con el ocre y el azul en tono y brillo, pero el ocre y el azul entre ellos solo contrastan en tono. De manera que las diferencias cromáticas se deben esencialmente al brillo y al tono. Además, los valores de saturación, fuera de los contrastes polares que representan el blanco y el negro, deben tomarse con precaución: López Luján y Chiari (2012: 332) comentan que la reconstitución ofrecida por Cué, Carrizosa y Valentín deben ser revisada a la baja en el grado de saturación.

RASGOS CROMÁTICOS DE LOS CONTRASTES VIRTUALES			
	Blanco	Rojo	Ocre
Blanco			
Rojo	Saturación		
Ocre	Brillo	Tono	
Azul		Brillo	Tono
CONTRASTE INDEPENDIENTE			
Negro	Saturación		
Blanco	Brillo		

Tabla 1

Una vez reconocidos los contrastes virtuales, se aborda su combinatoria a partir de la distinción entre figura y fondo. Es así como se reconocen, en primer lugar, aquellos colores que se sitúan en primer plano y que se encuentran yuxtapuestos. Luego se distingue el rojo, que sirve de fondo absoluto de todos los demás colores, incluyendo zonas de rojo que están situadas en planos más superficiales y que se ubican en zonas más específicas (contraste global/local). A continuación, los fondos locales que solo remiten a formantes específicos. De esta manera se aprecia que el conjunto de los colores se sitúa en tres planos de profundidad.

Los colores que sirven localmente de fondo son, por orden de extensión, el ocre, el azul, el negro y, luego, de manera más restringida, el rojo y el blanco. El ocre es el color más extenso que forma la figura de la mujer, específicamente su cuerpo. Viene a continuación el conjunto formado por el tocado y el penacho que es azul, aunque se encuentra también disperso en otras zonas de la escultura. El negro, en cambio, es un color localizado exclusivamente en la cabellera⁴. Por su parte, el rojo se encuentra en distintas zonas del cuerpo, pero se concentra en las extremidades tanto superiores como inferiores. Por último, el blanco es un color de fondo disperso, que se haya en máscaras (o cráneos) de las coyunturas del cuerpo –incluyendo los talones– y en el cráneo de la espalda.

La correlación de los colores con la doble organización topológica de la escultura muestra un principio de orden en la distribución cromática de los fondos. El principal principio ordenador se encuentra en la disposición circular que distingue el centro de la periferia. El torso de la mujer sobresale por su tono ocre, salvo por los pezones y los muñones festoneados de sangre: hipotéticamente, el ocre relaciona la carne con la tierra. Aunque el ocre aparece en otros sitios, es alrededor del torso casi monocromático que se ordenan los demás colores. El ocre juega un papel similar, y complementario, al color rojo, pues es un color extenso de nivel intermedio, a diferencia del rojo, que es igualmente extenso, pero de fondo: uno se relaciona con el cielo al amanecer, y el otro con la tierra. Contrastan aspectualmente porque el ocre es un color acotado por los bordes del cuerpo, mientras que el rojo es imperfectivo.

⁴ En la reconstitución cromática, los flujos de sangre muestran una línea negra central, zigzagueante; sin embargo, quizá esto sea debido a la necesidad de marcar en el dibujo una entalladura y no responda a un cromatismo de la escultura.

El color azul del tocado y el penacho, junto con el negro de la cabellera, no se sitúan en la organización concéntrica de la escultura sino en el eje longitudinal del cuerpo, en su parte superior. El rojo de fondo intermedio también se sitúa en el eje longitudinal, pero en su parte inferior: en las sandalias. Ese color intermedio aparece igualmente en las muñequeras: sus otras apariciones son de primer plano. El blanco sirve esencialmente de fondo intermedio y se sitúa exclusivamente en la periferia (máscaras en las coyunturas, cabezas de fémur y cráneo); su presencia en el primer plano es dispersa: borlas del pelo, dientes, caracoles de los tobillos.

La organización de los colores de fondo no presenta mayores dificultades. No así los colores de primer plano que, salvo una excepción, solo son tres: azul, blanco, rojo. La excepción es el color ocre de los cascabeles pintados en el rostro de la diosa y los que porta en los extremos proximales de las muñequeras. Este color es identificado por Aguilera como señal de que los cascabeles físicos eran de oro y, consecuentemente, los que componían la pintura facial eran de color dorado: la limitación de la paleta impondría el uso de un mismo tono.

La combinatoria de colores de las figuras presenta cuatro distribuciones distintas, ya sea que uno de los tres colores sirva de fondo a los otros dos (tres casos), ya sea que los tres colores estén simplemente yuxtapuestos, sin que se ordenen en planos de profundidad. Un ejemplo de un fondo rojo con azul y blanco sobrepuestos se encuentra en las muñequeras y las sandalias. El blanco como fondo es propio de las máscaras y el cráneo, que presentan apliques de rojo y azul, cuando no es nada más de azul, como en el cráneo. El azul como fondo se encuentra únicamente en el penacho y soporta las bandas rojas y blancas o simplemente rojas. La yuxtaposición sin subordinación se encuentra en las decoraciones de las sandalias. Por último, cabe señalar en las serpientes la alternancia rojo/azul en el cuerpo y rojo/azul y blanco en las cabezas.

La dificultad para reconocer la distribución de los colores de primer plano reside en la identificación del principio rector. Esa distribución se basa en un par de contrastes propios de la cultura mexicana: el primero de ellos es el de blanco/negro correlacionado con la oposición luz/oscuridad en la cabellera de la diosa, que aparece, así, como una figura del cielo nocturno. El otro es la oposición del agua con el fuego, que aparece en el glifo de la guerra sagrada (*atl-tlachinolli*, 'agua quemada') como dos flujos contrapuestos, uno rojo y el otro azul (figura 3). La oposición entre el blanco y el azul puede, a su vez, correlacionarse con el contraste entre muerte y vida.



Figura 3. La diosa *Chantico* con su tocado rojo/azul del *atl-tlachinolli*. *Códice Ríos*.

En resumen, la estructuración plástica de los colores sigue su distribución en tres planos de profundidad. En el nivel más profundo, el rojo, periférico, contrasta con el ocre, central. En el nivel intermedio, el eje de contraste es longitudinal y se establece entre el azul del penacho y el rojo de las

sandalias. Hay un contraste local, aparentemente autónomo, entre el negro y el blanco. Por último, en el primer plano y con un valor local y disperso, el contraste es tripartito entre el azul y el rojo, pero, esta vez, sobre fondo blanco: el contraste se correlaciona con el universo individual articulado alrededor del contraste vida/muerte, en la medida en que el blanco se asocia con la muerte, mientras que el rojo y el azul lo sean con las fuerzas que animan a los seres. Hay otras dos correlaciones del ordenamiento plástico con contrastes axiológicos figurativos y abstractos: por un lado, los elementos de la naturaleza, por el otro, entre la categoría perceptiva de la luz y el ciclo diurno día/noche que es preciso ubicar en la cosmología.

PROFUNDIDAD	DISTRIBUCIÓN	CORRELACIONES
Fondo	Circular	Rojo : ocre :: cielo : tierra
Plano intermedio	Longitudinal	Azul : rojo :: agua : fuego
Plano intermedio	Local + periférica	Negro: blanco :: luz : oscuridad
Primer plano	Dispersa	Blanco : (azul y rojo) :: muerte : vida

El análisis ha mostrado que el rojo cumple funciones distintas en dos contrastes categoriales, al igual que el blanco y el azul. Por ello no es posible ordenar el conjunto de valores cromáticos en una estructura unívoca. Sin embargo, sí es posible reconocer relaciones de dependencia entre la coexistencia de contrarios del atl-tlachinolli y el sema vida. El blanco, con su valor de muerte, se relaciona con el negro, que es el valor del inframundo.

3.2. Eidética

Antes de abordar la composición eidética (de εἶδος, ‘forma’) de los distintos componentes de la pieza, es necesario comentar brevemente la organización de conjunto, para poder ubicar los distintos formantes plásticos y figurativos. Se sigue así el principio semiótico gestáltico de que es el todo el que asigna significado a las partes. De manera que el reconocimiento de los principios que rigen esa organización global facilita la lectura del bajorrelieve en su conjunto.

Eidéticamente, la composición de *Coyolxauhqui* sigue dos principios, ajenos el uno al otro. El primero de ellos es un principio lineal que distingue, básicamente, el arriba del abajo y, secundariamente, la izquierda de la derecha. Es un principio que sigue la estructura corporal longitudinal de la diosa y que distingue la cabeza de los pies, así como las extremidades superiores de las inferiores. Esta organización es trivial, pero, como se verá más adelante, se revela crucial cuando se asocia a los componentes cromáticos y figurativos.

El segundo principio es radial y distingue el centro de la periferia. La parte central está relativamente desprovista de elementos figurativos, mientras que la periferia aparece sobrecargada de ellos. Bajo este principio, las extremidades tanto superiores como inferiores solo se distinguen por su orientación, pero no por su posición con respecto al centro. Esta orientación es también responsable de un efecto de dinamicidad que será abordado más adelante.

A partir de esta distinción inicial, se reconocen los ordenamientos de los distintos componentes figurativos, en especial la orientación del cuerpo en su conjunto y, luego, la de la cabeza y la de las extremidades. A continuación, se reconocen las formas básicas de las principales figuras y su disposición o articulación con el todo. Por último, se examina la peculiar disposición de las extremidades y su

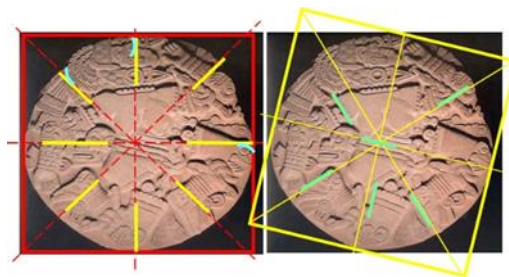
contribución a la dinámica de la escultura en su conjunto. Los dos principios coexisten sin detrimento el uno del otro: cada uno de ellos otorga a la escultura propiedades que le son exclusivas. Remiten también a escenarios de acción distintos, pues uno se encuentra vinculado al cuerpo humano, mientras que el otro lo está con respecto al cosmos. Ambos escenarios serán también desarrollados aquí en sendos apartados.

3.2.1. Orden y orientación global

Como un primer paso, se aplica la rejilla posicional simple (Thürleman 1973), para tener un sistema de coordenadas que sirva para la descripción. Pero, como se verá, esa misma rejilla muestra ciertos patrones organizativos en la composición de la pieza, de manera que se reconozcan el orden y los alineamientos de los distintos componentes de la imagen (figura 4 a).

En primer lugar, se observa que la piedra no es perfectamente circular, por lo que no se deja inscribir totalmente en el cuadrado. Esto no representa una dificultad dado que, como ya se dijo, el cuadrado propuesto no es de naturaleza geométrica, sino fenomenológico: en efecto, se construye a partir de una operación perceptual elemental y seminal de identificación del centro y de los bordes. Se trata de una operación aproximada, pues se apoya en las competencias sensibles del observador y no constituye, una vez más, una medida exacta. A partir del centro, la mirada solo puede dirigirse hacia los bordes para reconocer los límites de la imagen.

Al examinar las medianas, se aprecia inmediatamente que algunos elementos de la imagen se distribuyen sobre ellas: esto es así en el caso de nariz, la base de la máscara del codo derecho, la cúspide del ojo de la máscara de la rodilla izquierda y el ojo de la máscara de la rodilla derecha. Las diagonales también ofrecen alineamientos: la cúspide del penacho, ambos tobillos, el brazaletes del brazo izquierdo.



Figuras 4 a y b. La rejilla posicional: tangentes y alineaciones; desviación del formante figurativo: tangentes y alineaciones.

Las alineaciones así detectadas son aquellas que se establecen a partir de la orientación de la escultura con respecto a los rumbos cardinales, en donde se observa que la cabeza está situada al este. Pero la figura humana contenida en la escultura (específicamente el torso) también posee su propia orientación: de esta manera, es preciso trazar un cuadrado que abarque toda la escultura, pero que siga el formante figurativo femenino. El trazo de medianas y diagonales siguiendo la orientación del cuerpo representado ofrece una desviación de 13° al sur con respecto a la rejilla posicional, que está perfectamente alineada con respecto a los rumbos cardinales (figura 4b). Esta nueva orientación permite detectar nuevas alineaciones, notoriamente en las bases de las sandalias, la cintura de serpientes y el ojo de la máscara del brazo izquierdo; dos elementos no se alinean, pero siguen la orientación de las medianas y diagonales: el muñón del brazo derecho y el borde interno del muslo derecho. Es posible que

la desviación de 13° con respecto al formante plástico y a los rumbos cardinales sea altamente significativa, pero hasta ahora no se ha encontrado correlación con algún fenómeno astronómico. Lo que sí es relevante es que esa desviación corresponde a un desplazamiento hacia el sur, es decir, en dirección a la salida del sol en el solsticio invernal.

3.2.2. Formas básicas

El eje longitudinal de la escultura está marcado en el cuerpo por la alineación de la cabeza con la rodilla derecha. Cabe señalar que el círculo definido por la bóveda craneal de la cabeza tiene el mismo tamaño que la máscara que recubre la rodilla. Esta alineación define un eje que se orienta de la parte superior del cuerpo a la inferior y que es equivalente al eje este a oeste de la escultura en su conjunto. Con respecto a los niveles sobrepuestos que componen la visión del cosmos de los mexicas, ese eje une el inframundo con el mundo celeste.

Las formas circulares son recurrentes en otras partes de la escultura: aparecen en los codos y en las rodillas, así como en el cráneo que cuelga de la espalda. Es notable en la distribución y en las dimensiones de esos formantes, pues se localizan en la periferia del cuerpo, por lo que siguen en ordenamiento concéntrico, y, salvo la rodilla derecha, todas las demás formas circulares son de dimensiones iguales. Esta característica le da un equilibrio formal de conjunto a toda la pieza.

Los círculos de las rodillas y de las piernas están ligados a componentes plásticos fusiformes, que los relacionan con manos y pies. Pero es de señalar que estas últimas partes del cuerpo no tienen plásticamente la misma relevancia que las máscaras de las articulaciones corporales –el caso de los pies es especial, pues también tienen un valor con respecto al orden longitudinal y se inscriben en la isotopía de guerra–. En efecto, las máscaras recubren las coyunturas que eran consideradas zonas sensibles del cuerpo en donde se concentraba el *tonalli*⁵, el alma y el vigor del cuerpo. Los talones son también una de esas zonas sensibles, aunque no sean coyunturas, pues son la parte del cuerpo que se encuentra directamente en contacto con la superficie terrestre. Los mexicas ponían especial interés en las marchas que conducían los guerreros al combate.

Los componentes fusiformes están, pues, encargados de vincular las zonas anímicas del cuerpo. Esta disposición de centros vitales recuerda la concepción del espacio mexica que vinculaba un *altépetl* con otros mediante caminos en una estructura en constelación distinta a la noción occidental de un territorio como un espacio continuo, cerrado por fronteras (Flores 2007; Neff 1995). Tal distribución ya permite vislumbrar que el cuerpo de *Coyolxauhqui* se proyecta como una imagen del territorio mexica. Esta misma distribución permite recortar en el cuerpo una zona central de forma trapezoidal, que corresponde al torso de la mujer. En el ordenamiento de conjunto ya se vio que el tronco tiene una orientación ligeramente desviante hacia el sur, lo que también tiene implicaciones cosmológicas.

5 De las tres almas del mundo mexica, una era una fuerza individualizante situada en el corazón (*teyolía*), otra era una fuerza responsable del carácter y los humores de la persona que se situaba en el hígado (*ihíyotl*) y la tercera, que aquí nos interesa, era una fuerza participativa responsable del destino de la persona, pues le otorgaba una *identidad* que la asociaba con individuos (personas, dioses, animales y cosas) que compartían su mismo sino. Esta fuerza se situaba en la cabeza y, de manera notable, en las coyunturas (el *tonalli*).

3.2.3. Dinamicidad de la forma

La postura de la figura humana en su conjunto evoca una forma de suástica, pero la descripción revela que esto no es correcto: si bien las extremidades aparecen flexionadas, no lo están en el mismo sentido. La flexión de los brazos es levogira, mientras que la de las piernas es dextrogira, lo que indica movimientos opuestos de las partes superior e inferior del cuerpo. La división que introducen las diagonales en el cuadrado ortogonal permite avanzar una lectura: si la pieza se orienta hacia el este, la parte superior se ubicará en ese rumbo, mientras que la inferior lo hará hacia el oeste; de esta manera, la parte superior efectuará un movimiento que va del sur al norte, pasando por el este, mientras que la inferior lo hará pasando por el oeste –trayectorias opuestas, aunque convergentes–. La divergencia es significativa, pues ambos tránsitos obedecen a fuerzas opuestas. Más aún, si, como la orientación del torso lo indica, el formante figurativo remite también al ciclo de vida, la espalda, que se sitúa a la derecha del observador –quien, como se verá más adelante no se sitúa en el centro, sino en el este– y al norte, corresponderá al valor de /muerte/, mientras que el pecho, situado a la izquierda y al sur, lo hará al de /vida/: esta correspondencia se ve apoyada por la presencia del cráneo en el cinturón de serpientes. La distribución de los miembros corporales está pues regida por valores cosmológicos e individuales. Queda aún por homologar el formante figurativo con los planos del universo: el rumbo vital de oriente se sitúa en lo alto, mientras que el mortal de occidente lo hace en el inframundo; la cintura marca el plano terrestre. Los rumbos del sur y del norte eran asociados, por extensión, respectivamente, al mundo celeste y al inframundo.

De esta manera se observa que el formante figurativo correlaciona posición con tres ejes categoriales: vida/muerte; los rumbos cardinales; los planos del universo. Estos ejes son los que definen las isotopías que rigen la composición figurativa de la diosa y su lugar en distintos horizontes de presencia.


3.3. Figuratividad

El orden figurativo de la escultura sigue las categorías topológicas y cromáticas ya identificadas. Aguilera (2001) identifica las figuras que componen el atavío de la diosa con valores vitales, con los rumbos y los planos del universo, pero también introduce nuevas isotopías que es preciso integrar al análisis. Aquí no se emprenderá un análisis estructural de la figuratividad, sino que se presentarán sintéticamente algunos resultados de la descripción iconográfica emprendida por Aguilera.

Hacer un recuento de las figuras que componen los atavíos sería mucho más largo de lo que las presentes páginas ofrecen, por lo que es necesario presentar únicamente los principales componentes, poniendo especial énfasis en aquellos que abren nuevas isotopías de lectura. Aquí se presentan siguiendo la morfología corporal: de esta manera, se ahorrará la presentación de elementos redundantes. Con el mismo afán, no se examinará el detalle de todos los atributos, cuando ofrezcan valores ya reconocidos. Para exponer con mayor claridad los vínculos con el análisis cromático, se mostrará el color de las figuras (los segmentos corporales se presentan en versalitas). Un muy breve comentario sigue a las figuras.

CABEZA

Tocado y penacho	Hecho de plumas de águila, de ahí toma su nombre (<i>cuauhtzontli</i>). Era un ornamento propio de los guerreros, pero también de otra deidad femenina, <i>Ilamatecuhtli</i> (la señora vieja), asociada con el maíz maduro y con otras deidades de la tierra.
Serpientes bicéfalas	Como todas las demás que aparecen en la escultura (cintura, brazos y piernas), el patrón de su cuerpo sugiere un ejemplar de la especie coralillo. Pudiera corresponder a la serpiente bicéfala mítica <i>Maquizcóatl</i> (serpiente brazaletes), aunque Aguilera (2001: 21) afirma que es una <i>tezauhcóatl</i> , que contiene en el nombre el sustantivo <i>tetzáhuatl</i> , 'prodigio', 'presagio', uno de los apelativos que identifican a <i>Huitzilopochtli</i> . Su color es el azul vital, pero los brazos y piernas están bordeados de rojo, que es el color también de todas las cabezas y de los flujos de la sangre sacrificial.
Cascabel	Su sentido es incierto, pues se le encuentra asociado a ritos de fertilidad, como a las ceremonias dedicadas al dios <i>Tezcatlipoca</i> (el espejo que humea), deidad principal de figura multiforme, de identidad cambiante y rector de los destinos; era también un dios guerrero.
Conchas o borlas de plumón	Algunos autores ven conchas y, otros, borlas de plumón, pero todos parecen concordar con el hecho de que su color blanco evoca el sacrificio. Cabe notar que, en el mito, <i>Coatlicue</i> , madre de <i>Huitzilopochtli</i> , queda preñada al guardar en su seno una bola de plumón blanco.
Cabello	Se dice, también, que es un paño que cubre la cabeza. Sea como sea, los autores concuerdan con que evoca el cielo nocturno. Aguilera (ibid. 19) sostiene que es un cabello cortado a la usanza de los guerreros que habían obtenido un mando por haber capturado prisioneros.
Torso	
Senos	Afirma Aguilera (ibid. 30) que son senos lactando, de una mujer madura.
Pezones	Los pezones azules están asociados a una valoración positiva extrema de la vida y al mundo celeste.

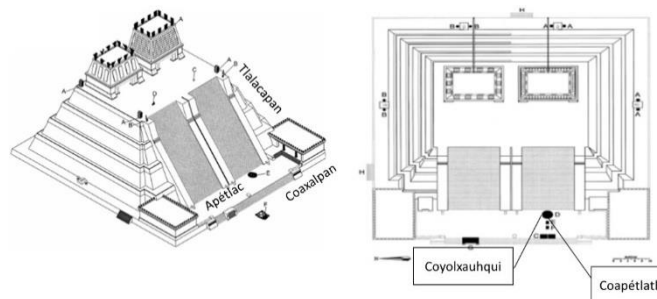
<p style="text-align: center;">Pliegues de preñez</p>	<p>Los especialistas concuerdan en que los pliegues del vientre indican que <i>Coyolxauhqui</i> está embarazada o acaba de dar a luz, lo que introduce el tema de la fecundidad.</p>
<p style="text-align: center;">Cráneo</p>	<p>Como ya se dijo, el cráneo representa el inframundo donde reina el dios de los muertos.</p>
<p>Brazo</p>	
 <p style="text-align: center;">Brazalete</p>	<p>El brazalete es rojo, pero está adornado con piedras de jade y cascabeles, probablemente de oro. El valor defensivo de este objeto, destinado a detener los golpes en el combate, se ve asociado a símbolos de señorío.</p>
<p style="text-align: center;">Máscaras</p>	<p>Máscaras blancas que representan seres telúricos de aspecto amenazante. Están asociadas al dios de la tierra, devorador de todo lo vivo. Pero, aquí, por su ubicación en las conyunturas parecen servir de protección contra la pérdida del <i>tonalli</i>.</p>
 <p style="text-align: center;">2 chorros de sangre</p>	<p>El flujo de sangre que brota de los muñones es el flujo alimenticio de las divinidades; por ello está rematado de un <i>chalchíhuítl</i>, cuenta de jade. Uno de los flujos cuenta, además, con un remate más elaborado que Aguilera (ibid. 39), siguiendo a Nicholson, se identifica como un signo de preciosidad: intensificación, pues, del valor de la cuenta de jade.</p>
<p>PIERNAS</p>	
 <p style="text-align: center;">Sandalia</p>	<p>Las sandalias rojas son típicas de los guerreros: están decoradas con conchas blancas que las relacionan con el sacrificio en la batalla. Tienen adornos triangulares que les dan su nombre, las sandalias de obsidiana (<i>itzcactli</i>), como las piedras filosas que conferían letalidad al <i>macuauhtli</i>, la espada mexicana.</p>

El recorrido a través de las figuras que visten a la mujer ofrece dos isotopías temáticas: la de la guerra y la de la fecundidad. Ambas isotopías se encuentran semánticamente en contraste, pero se conjugan en los dos actores que las encarnan: el guerrero y la madre. En efecto, las madres eran consideradas como guerreros que, al dar a luz, efectuaban un acto similar al del guerrero, que era el de la captura de un prisionero. Es por ello que las mujeres muertas en parto eran consideradas guerreros muertos en combate y, al igual que sus contrapartes masculinas, acompañaban al sol durante su curso diurno. Este valor complejo de maternidad y guerra se encuentra presente en varias divinidades femeninas que, por otro lado, eran diosas de la tierra, lo que ha motivado a Saurin a atribuir a *Coyolxauhqui* un valor de /tierra/. Pero no es así: la fecundidad prima por encima del elemento de la naturaleza, por más que se encuentren asociados en *Ilamatecuhtli* (la madre vieja de los mantenimientos), como ya se señaló.

4. El recorrido del sacrificio

El primer escenario de acción a ser considerado es el de las ceremonias de sacrificio que se efectuaban en el *teocalli* (templo piramidal). Es preciso reconocer primero la organización narrativa de la ceremonia en su conjunto, para situar después en ella la figura de *Coyolxauhqui* y determinar su papel en las secuencias de acción. Esta ceremonia se componía de tres secuencias que corresponden, respectivamente, al sacrificio, la decapitación y arrojamiento de los cuerpos y, por último, la deposición de los restos como ofrenda. A estas secuencias debe añadirse una más, que es previa a las anteriores y que corresponde a la llegada a la cima del templo de los cautivos destinados al sacrificio, con lo que el total de secuencias suma cuatro. Los cautivos eran congregados, bañados y vestidos ceremonialmente para ser conducidos hacia el templo del sacrificio. En ocasión de la fiesta de *Huitzilopochtli*, también se escenificaba una escena de guerra. Luego ascendían por las escaleras que conducían a la cima del templo y, una vez, en la parte superior, eran sujetados por los sacerdotes y su corazón era extraído con un cuchillo de obsidiana o de sílex (*técpatl*), además de ser decapitados. Los restos eran desagregados, con lo que se perdía la individualidad de la víctima, aunque no su identidad, pues esta residía en las fuerzas anímicas que habían coincidido circunstancialmente en el cuerpo y que, ahora, reintegraban el cosmos. El cuerpo era arrojado por la escalinata, la sangre era recogida en el *cuauhxicalli* y el cráneo era exhibido como ofrenda en el *tzompantli*. La piel era a veces guardada un cierto tiempo y luego enterrada. Sin embargo, la figura de *Coyolxauhqui* no presenta ninguna de esas operaciones, salvo el degollamiento. No hay incisión el cuerpo, ni desollamiento; el desmembramiento, aunque afecta las coyunturas receptoras de *tonalli*, no es producto de la acción sacrificial, sino de la caída del cuerpo.

En la misma ubicación de la escultura en la plataforma al pie de la escalinata sur del Templo Mayor –el *Apétlatl*, el estero de agua– (figura 5 a), pero hacia el oeste, es decir, a los pies de la diosa, se encuentra el *Coapétlatl* (el estero de serpientes), lápida que simula un estero tejido con los cuerpos de serpientes (López Austin y López Luján 2009: 301). Estos autores señalan que, quien se sentaba en ese estero, antes de que las serpientes se dispersaran, obtenía ya sea un destino funesto o un ascenso a un cargo (Sahagún 1979, Lib. XI, cap. v, párrafo cuarto: fol. 83v-84v). En consecuencia, este elemento se relaciona con la presencia de las serpientes en el cuerpo de la diosa, pues son figuras ligadas a la adivinación y realización de los destinos. Pero también se afirma que el *Apétlatl*, en su conjunto, era el lugar al que los dioses descendían para alimentarse de las víctimas del sacrificio.



Figuras 5 a y b. Vista del Templo Mayor desde la esquina norponiente; vista cenital de la pirámide. Ilustraciones tomadas de López Austin y López Luján 2012.

La escalera sur del templo y, en consecuencia, la escultura, se encuentran alineadas con el *Cuauhxicalli* y el *Tzompantli*, los lugares de destino: ambos son lugares terminativos, destino

respectivamente de la sangre y del cráneo de los sacrificados. El *Apétlatl* es un lugar intermedio, aunque también sea destino del cuerpo de los cautivos ofrendados. Aunque su papel en las ceremonias no está claro, se destaca el *Coapétlatl* a los pies de la diosa, por ser un lugar intermedio de *krisis* (Flores 2015), es decir, un lugar de disyuntiva (figura 5 b). Ahora, si se dirige la mirada al este, hacia lo alto del templo, se reconoce la etapa culminante que corresponde a las acciones que conducen a la realización del destino, con lo que se prefigura una secuencia de acciones susceptible de ser analizada en términos de programas narrativos de participantes.

En términos narrativos, la primera secuencia incluye los preliminares de la performance sacrificial: esto incluye baños rituales, procesiones, cantos y bailes que son específicos para cada celebración. De esta manera, el futuro sacrificado y los sacrificadores asumen las competencias requeridas para la ceremonia (poder-ser y poder-hacer). En el templo de *Huitzilopochtli*, son dos los sitios en donde se realizaban estos preliminares –ambos constituyen el espacio paratópico–: la base de la pirámide y la escalinata. El programa narrativo ahí desarrollado es de adquisición de competencias modales. Es importante señalar que los esclavos destinados al sacrificio eran reunidos en el *Apétlac*: lugar también llamado “el comedero de los dioses” y en donde se situaba el *Coapétlatl*, el lugar de los destinos. La plataforma cumplía su papel en la fase posterior al sacrificio, en el momento en que ahí caían los sacrificados. Mientras que el estero de serpiente jugaba su papel antes de la performance pues, muerta la víctima, el destino se había cumplido: la disyuntiva en el devenir debía plantearse antes del ascenso.

RECORRIDO DEL SACRIFICIO					
PN	Recorrido	Estado	EN	Actores	SubPNs
Desplazamiento	Ascendente	Conjunción modal	Adquisición	Cautivos Guerreros	Revestimiento Baño Baile Ascenso
Sacrificio	Descendente	Disjunción de base	Despojo	Sacrificados Oficiantes	Extracción Decapitación Desollamiento Desangramiento
Alimentación	No recorrido	Conjunción de base	Don	Corazón Sangre Dioses	Consumo Pago/Restitución
Ofrenda	Horizontal	Conjunción de base	Don	Sangre Cráneo Carne Piel	Presentación Exhibición Cremación Entierro

Cabe señalar que el destino de la víctima era ya ineludible, por lo que parece incongruente asumir que el estero jugaba un papel en su suerte. Sin embargo, el oferente –sacrificante, lo llama González

Torres (1985: 185 y ss.)—, el guerrero que ofrecía a su cautivo y la persona que proporcionaba al esclavo, también jugaba un papel central en todo el ritual. Era él quien aportaba el alimento de los dioses y, por ello, era él quien, con su merecimiento, pagaba su deuda con ellos. Este don lo fusionaba con el sacrificado: víctima y victimario se hacían un solo actante, pues compartían un mismo valor, la fuerza vital que nutría al cosmos y permitía su permanencia. De manera que, si disyuntiva hay, esta se plantea en los destinos unidos, pero alternos, de la ofrenda y el ofrendante. Con estas precisiones se configura una sintaxis operacional de la práctica del sacrificio, basada en las interacciones entre los actantes ofrenda (fuerza vital), portador de la ofrenda (sacrificado), oferente (sacrificante) y ofertante (término que se emplea para designar al sacrificador).

La elección de una nomenclatura basada en la raíz latina *offero* (con los sentidos de ‘presentar’, ‘ofrecer’, ‘exhibir’: cf. *Latin Dictionary*) subraya que el sentido central de esta práctica ritual era el de don y no el de despojo. La performance sacrificial era concebida como el pago de una deuda o como una restitución (*ixtlahua*).

La cima del templo era el lugar utópico en donde se realizaba el sacrificio por extracción del corazón que sería luego ofrecido al sol (*Tonatiuh*): *Huitzilopochtli* era la deidad que se encargaba de obtener las víctimas que más tarde serían ofrecidas al sol. La institución de la *guerra florida* (*xochiyaóyotl*), realizada con el fin de obtener prisioneros para el sacrificio, ha dejado en claro que se trataba de un acto de compra, en donde se buscaba incrementar el valor de la “mercancía”: a mayor esfuerzo para obtener el prisionero, mayor valor a la hora de sacrificarlo. A continuación, pero no siempre, se lo decapitaba y el cuerpo era arrojado por el borde hacia la base de la pirámide. A la performance le seguía el don del alimento divino, que se realizaba en tres lugares: en la cima, en el *Apélatl* y en el *Cuauhxicalli*. En el primero, el alimento era el corazón, en el segundo la carne y en el tercero la sangre; en cada caso, parece ser que el destinatario era distinto: el dios tutelar, los hombres y otras divinidades. El cuerpo podía ser consumido en actos de canibalismo ritual y, a su vez, la sangre era recogida y puesta en el *Cuauhxicalli*, para servir de alimento a los dioses. Por último, la cabeza era conservada, desollada y colocada en el *Tzompantli*. En la medida en que son enunciados narrativos de don, deben ser concebidos como actos de reintegración al cosmos de las fuerzas vitales obtenidas del sacrificado.

Es ahora el momento de abordar la integración de la escultura en la ceremonia sacrificial, y de considerar la forma de su expresión como sustancia que interviene en la composición de la secuencia narrativa. La ceremonia del sacrificio aparece, así, como un recorrido ascendente y descendente de los cautivos, con el fin de mantener la vitalidad de los dioses. La figura de *Coyolxauhqui* se ubica en la etapa anterior al ascenso y al final del descenso, en el lugar de los destinos y en el de la alimentación divina, respectivamente. Su cuerpo desmembrado ha adoptado, como producto de una caída, una postura en donde las extremidades se han flexionado en el sentido de sus articulaciones y la cabeza se ha echado hacia atrás. Si bien esa postura aparece como consecuencia natural de la caída, la disposición simétrica de las extremidades sugiere una composición significativa. La orientación corporal sigue la alineación del templo, pues la cabeza mira hacia el este y las piernas al oeste. Esta disposición subordina la figura de la diosa al dios tutelar de los mexicanos, quien se encontraba en la cúspide, y al sol, puesto que, si bien *Huitzilopochtli* era un dios solar, no era propiamente el sol (*Tonatiuh*), el cual era objeto independiente de culto.

Este relato se encuentra en el libro tercero, capítulo 2 del *Códice Florentino*. La paleografía y la traducción que aquí serán utilizadas son las de (Pastrana 2015). Por razones de espacio, no se incluye aquí el relato entero, sino solo aquellos pasajes que son relevantes para la comprensión de sus relaciones con la presencia de la diosa al pie de la pirámide.

5. El recorrido de guerra

El mito cuenta que, habiendo partido *Coyolxauhqui* y los *Centzonhuitznahuas* a la guerra, su madre, *Coatlícue* (la de la falda de serpientes), se quedó en su hogar en la cima de la montaña de *Coatépétl* (la montaña de serpientes). Un día, al estar barriendo, la madre vio descender del cielo un plumón blanco que recogió y guardó en su seno. Tiempo después se dio cuenta que se encontraba embarazada. A su regreso, los *Centzonhuitznahuas* constataron el hecho y, agraviados, decidieron dar muerte a su madre. Partieron, pues, hacia el cerro, comandados por *Coyolxauhqui*, quien los arengaba.

[Comienza el texto citado]

Y uno que se nombra Cuahuitlicac [árbol erguido] andaba con su palabra de una y otra parte, lo que hablaban los Centzonhuitznahua luego lo decía, lo informaba a Huitzilopochtli. Y Huitzilopochtli le decía a Cuahuitlicac: “Oh, mi tío, entérate bien, escucha bien lo que allí se dice, yo ya lo sé.”

[...]

Enseguida van en orden, van en hileras, van esgrimiendo, van organizándose, guía a la gente Coyolxauhqui.

Y Cuahuitlicac enseguida sube corriendo a informar a Huitzilopochtli, le dice: “Ya vienen.”

[A continuación, el texto enumera los distintos lugares por los que los guerreros pasan y de lo que Huitzilopochtli es informado]

Y Huitzilopochtli otra vez le viene a decir a Cuahuitlicac, le dice: “Mira por dónde vienen.” Enseguida le dijo Cuahuitlicac: “Por fin salieron a la cumbre, por fin llegaron; viene guiando a la gente Coyolxauhqui.”

Y Huitzilopochtli enseguida vino a nacer, luego vino cargando sus atavíos, su escudo tehuehuelli, y también sus dardos, y su lanzadardos azul que se dice xiuhatlátl, y los pies están rayados, por eso se pintó [el rostro] con su caca de niño, que se llamaba ipilnechihualli, se pegó plumón en la frente y junto a sus orejas; y uno de sus pies es delgado, el de su izquierda; pegó [plumón] en su planta del pie, y también pintó de azul sus dos muslos y sus dos hombros.

Y uno, llamado Tochancalqui prendió la xiuhcoatl, vino a mandárselo Huitzilopochtli.

Enseguida hirió con ella a Coyolxauhqui; luego rápidamente la decapitó: su cabeza quedó allí en la orilla del Coatépéc; y su cuerpo vino a caer al pie, cayó desmenuzándose, en diferentes lugares cayeron sus manos, sus pies y su cuerpo.

Y Huitzilopochtli enseguida viene a levantarse, viene a perseguir, a introducirse entre ellos, viene a bajar, viene a echar a los Centzonhuitznahua de la cima del Coatépetl.

[Por último, el texto narra la persecución y muerte de los enemigos del dios solar y el hecho de que, finalizada la batalla, el vencedor se revistió con sus atavíos, ornamentos y demás divisas. *Huitzilopochtli* fue, pues llamado, *tetzahuitl* (presagio) debido a la fecundación prodigiosa de su madre.]

El mito se inscribe en dos isotopías básicas: la guerra y la fecundidad. La primera de estas isotopías temáticas se encuentra desarrollada a lo largo de todo el relato, mientras que la segunda aparece inicialmente en la concepción mágica de *Coatlicue*, la madre, y en el nacimiento de su hijo. Esta doble inscripción exige que la descripción narrativa sea llevada a cabo siguiendo ambas temáticas. Posteriormente, al vincular el mito con la escultura, se mostrará que la isotopía de fecundidad vuelve a aparecer en la figura de la diosa, añadiendo una nueva perspectiva de lectura.

El análisis narrativo del mito permite reconocer dos recorridos actanciales opuestos. Por un lado, el recorrido de los 400 sureños y *Coyolxauhqui* que buscan castigar a su madre. Por el otro, el de *Huitzilopochtli*, quien trata de impedirlo. El contraste entre ambos recorridos actanciales es el de sujeto *vs* anti-sujeto: el primero busca despojar a la madre de la vida y, colateralmente, impedir el parto; el segundo busca impedir la muerte de la madre y, colateralmente, matar a los enemigos. Temáticamente, el primer programa narrativo del sujeto es de castigo, y el segundo, doble, de nacimiento y lucha. Planteado así, el nacimiento corresponde al fracaso del programa narrativo de castigo y se inscribe en la isotopía de fecundidad.

Lo primero que se advierte es que los adversarios de la deidad solar siguen un camino inverso al que efectuaban los cautivos sacrificados en el Templo Mayor. Si se considera que estos actores se tornarán en víctimas de su enemigo, es preciso reconocer la transformación que los afecta y que, al derrotarlos, los convierte en prisioneros destinados al sacrificio. Pero el texto no menciona que haya habido prisioneros: todo sucede de un solo golpe, sin mediación del cautiverio, la derrota militar ni el sacrificio. La razón es que *Huitzilopochtli* oficia directamente de sacrificador, por lo que torna innecesaria la etapa del cautiverio. De esta manera, el ascenso a la montaña sagrada es el de “cautivos” virtuales que serán ofrecidos como alimento a los dioses.

RECORRIDO DE LOS GUERREROS					
PN	Recorrido	Estado	EN	Actores	SubPNs
desplazamiento	ascendente	Conjunción modal	Adquisición	<i>Centzon-huitznahuas</i> Coyolxauhqui	
Información		Conjunción modal	Adquisición	<i>Huitzilopochtli</i> Cuahuitlicac	Mandato Ejecución
enfrentamiento	descendente	Disjunción de base	Apropiación	<i>Huitzilopochtli</i> Coyolxauhqui	Enfrentamiento Despeñamiento
enfrentamiento	descendente	Disjunción de base	Despojo	<i>Huitzilopochtli</i> Centzon-huitznahuas	
huida	descendente	Conjunción	Don		Persecución No huída No liberación
despojo	horizontal	Conjunción	Apropiación	Armas y atavíos	

Antes del enfrentamiento decisivo con sus múltiples enemigos, *Huitzilopochtli* cuenta con un ayudante situado en la dimensión cognoscitiva. Ese ayudante es, al decir del mito, un *Centzonhuitznahua*, un traidor que informa al dios los lugares por los que pasan sus adversarios. Sorprende el detalle con el que el relato narra la progresión del avance, al mencionar los distintos lugares por los que pasaron, pero esto se debe a que cada uno de ellos posee un fuerte contenido simbólico. Estos lugares son: *Tzompantli*, *Coaxalpan*, *Apétlac*, *Tlatlacapan* y, finalmente, la cima. El primero de ellos ya ha sido mencionado: es la empalizada de cráneos de los sacrificados. El segundo, *Coaxalpan*, puede ser traducido como ‘la arena de serpientes’, que corresponde, en el escenario de la montaña sagrada, al espacio arenoso creado por la salida del manantial en la base del cerro; en el espacio del recinto sagrado, ese lugar corresponde a la parte de la zona de la plataforma situada frente a la pirámide. Por su parte, el *Apétlac*, ‘el lugar de la estera de agua’, también es llamado en las fuentes ‘el comedero de *Huitzilopochtli*’. Ha sido identificado con la boca del manantial que sirve también como lugar de ingreso al mundo subterráneo y que, en ocasiones, aparece figurativizado como las fauces del Señor de la Tierra. Más fácilmente, *Tlatlacapan* es la ladera de la montaña, que corresponde a los flancos de la pirámide cuadrangular, especialmente la escalera que conduce a la cima, que es identificada como el lugar del surgimiento (*hualpanhuetzi*, ‘venir a surgir o emerger’), es decir, del nacimiento de *Huitzilopochtli*.

El programa narrativo de adquisición de competencias por parte de *Huitzilopochtli* es de naturaleza cognoscitiva y no pragmática. Se trata de un saber acerca del momento adecuado para pasar a la acción. Esta característica ilustra el sentido general de la performance de ese sujeto, que consiste en enfrentar al adversario en un momento preciso. Es decir, la eficacia de su acción no reside tanto en las capacidades de lucha en general, sino de hacer coincidir tres actos: la llegada del adversario a la cima, el propio nacimiento y la obtención del *xiuhcōatl* (‘serpiente de turquesa’), un arma solar. Un detalle del

mito es que no afirma a la letra que es el dios quien blande el arma, sino que permite considerar que lo hace *Tochancalqui* ('quien habita la casa').

Auh ce itoca Tochancalqui contlati in xihucoatl, quihualnahuati in Huitzilopochtli:	Y uno, llamado Tochancalqui, prendió fuego a la serpiente de turquesa: vino a ordenárselo Huitzilopochtli.
Niman ic quixil in Coyolxauhqui: auh niman quechcotontihuetz	Con ella hirió a Coyolxauhqui y luego la decapitó rápidamente.

Este señalamiento es especialmente importante si se toma en cuenta que *Painal* (otro nombre de *Tochancalqui*) y el informante *Cuahuitlicac*, *ixiptlas*⁶ de *Huitzilopochtli* (Mazzetto 2019, quien se apoya en Graulich 1999: 207-208 y Bassett 2015: 139-131), eran quienes escenificaban la persecución de los *Centzonhuitznahuas* durante la recreación del mito en la fiesta de *Panquetzalistli*. No se trata, pues, de adyuvantes del dios solar, sino que narrativamente corresponden a desdoblamiento de un mismo actante colectivo: avatares de una misma persona. Esos otros actores personificaban distintas competencias de *Huitzilopochtli*: *Painal* ('el de correr ligero') efectuaba un circuito alrededor del lago de Tezcoco en cuyas etapas se recreaban batallas con los Huitznahuas; por su parte, como ya se vio, *Cuahuitlicac* es un actante informador que acompaña a *Painal* durante el circuito bélico.

Al ser este circuito inverso al recorrido del sacrificio, se realiza de abajo hacia arriba, con un acercamiento progresivo a la cima: del lugar de la lucha, el guerrero cautivo pasa por los sitios que, de arriba a abajo, recorre el sacrificado que cae por los flancos, para llegar al lugar de los destinos alternativos. Dentro de la isotopía guerrera no hay alternativa para el sacrificado puesto que su cuerpo debe ser devorado y su cráneo exhibido en la empalizada. El primer recorrido, que se sitúa en la isotopía guerrera, es efectuado por los *Centzonhuitznahuas*, guiados por *Coyolxauhqui*. El segundo, situado en la isotopía alimentaria, solo lo realiza el cuerpo decapitado de esta última. En el transcurso de la caída, el cuerpo se desmiembra y libera el *tonalli*, que sigue un destino distinto al cuerpo, pues, al ser una fuerza participativa que no es propiedad inalienable de individuo y no desaparece, sino que, aparentemente (las fuentes no son explícitas) se reintegra a su lugar celestial de origen, para seguir siendo ulteriormente compartida por otros seres. Por lo tanto, la ubicación de *Coyolxauhqui* no debe ser vista simplemente como un lugar físico al pie del templo-montaña, sino como un lugar cuyo valor depende del sintagma en que se ubica: en el recorrido de ascenso es el lugar guerrero en donde todavía no se decide el destino (lugar de juicio), y en el recorrido de descenso es el lugar del destino definido por la alimentación divina (la retribución): el *coapétlatl* se conjuga así con el *apétlac*.

La postura corporal de *Coyolxauhqui* admite varias lecturas en función de la isotopía en la que es insertada. En primer lugar, corresponde a la postura adoptada por un cuerpo caído cuyas extremidades se han flexionado en dirección de las articulaciones. Se trata de una postura estereotipada, pues un examen somero de fotografías de cadáveres muertos por caída muestra ruptura de huesos y descoyuntamientos que producen posturas grotescas. La iconografía prehispánica no ofrece muchos

6 Dado que el *tonalli* era una fuerza participativa que compartían los que poseían el mismo signo del *Tonalpohualli* (calendario de los destinos con un ciclo de 260 días), era posible que un ser asumiera la identidad de otro, que se transformara en otro. Esto se hacía al asumir los atavíos correspondientes a la entidad personificada.

ejemplos de esta postura. Se han podido detectar otros dos casos que son significativos, pues sugieren sentidos ajenos a la visión estereotipada. El *Códice Nuttall* (lámina 65) narra el alumbramiento de la señora 6 Pedernal –en donde se aprecia a la mujer en el momento de dar a luz, con el cordón umbilical todavía ligado al neonato–. Los brazos y las piernas adoptan la misma postura que Coyolxauhqui (figura 6a). Un vaso trípode estilo Sinaloa, proveniente de La Ferrería, Durango, muestra tres medallones con sendos personajes: uno de ellos presenta la misma flexión de brazos y piernas, pero sus ojos se encuentran cerrados –indicio estereotipado de muerte–: Gómez (2018) afirma que probablemente se trata de una víctima de sacrificio (figura 6 b). Como se aprecia en ambos ejemplos, estos se sitúan en los polos extremos de un mismo eje semántico, el del nacimiento y la muerte, mismos valores que reconocemos en Coyolxauhqui al situarla en distintos escenarios.



Figuras 6 a y b. Señora 6 Pedernal, *Códice Nuttall* (lámina 65); vaso trípode estilo Sinaloa de La Ferrería, Durango.

El cuerpo de Coyolxauhqui está situado en el lugar en que se realizan los desplazamientos sobre el eje vertical y en los momentos cruciales (es preciso decirlo así) en que se decide el destino de los seres: su ubicación es en el lugar y tiempo del sacrificio.

6. El recorrido del parto

La temática del parto también está presente tanto en el mito como en la escultura. En el mito, a través de la concepción milagrosa de la diosa terrestre, *Coatlicue*, al guardar el plumón blanco que desciende del cielo. Esta acción suscita la cólera de sus innumerables hijos, quienes deciden castigarla. Pero la afrenta no es la de un embarazo de padre desconocido, sino la de una violación de un principio de sucesión: es ahora el turno de la hija de procrear. Esto explica la reacción desmesurada de *Coyolxauhqui*, quien ha visto violados sus derechos. También permite entender que la irrupción abrupta del dios solar se opone al embarazo de la hija, no sólo porque lo interrumpe con la muerte, sino por la sincronización de su propio nacimiento.

Johansson (2017) extiende esta dimensión obstétrica para tornarla en un verdadero recorrido gestacional, en donde *Coyolxauhqui* es considerada la placenta. Establece un paralelismo entre las etapas del ascenso por el Coatepec, con fases de la gestación. Recorrido que empieza en el *Mictlantzompantli*, sigue por el *Coaxalpan* y luego en las aguas amnióticas del *Apétlac* y asciende por el vientre materno-*Tlatlacapan*.

Este autor nos recuerda que, para los mexicas, el nacimiento era concebido como una batalla cuya finalidad era hacer un prisionero. La parturienta era, pues, una guerrera que, si moría en el acto, se convertía en un ser sobrenatural que acompañaba al sol en su curso, desde mediodía hasta el ocaso,

mientras que los guerreros muertos en combate lo hacían desde el amanecer hasta mediodía. Y, así como los cautivos destinados al sacrificio eran considerados los “hijos” de su ofrendante, los hijos eran considerados los cautivos de sus padres y, por ello, virtuales alimentos de los dioses.

El parto mismo es figurativizado por la lucha fratricida en donde la espada flamígera corresponde a la tea empleada en el alumbramiento, la herida infligida es la expulsión de la placenta, y el degollamiento, el corte del cordón umbilical. Por último, el despeñamiento correspondería al enterramiento de la placenta en un rincón de la casa. Se configura así una asociación entre la diosa y la placenta. Este recorrido, al igual que el guerrero, es ascensional, pues el nacimiento era concebido como la emergencia del neonato desde el inframundo. Ese surgimiento lo realiza exitosamente su hermano, pero ella fracasa en dar a luz y con ello se trunca el desplazamiento vertical. Johansson, sugerentemente, interpreta la imagen del parto de la Señora 6-Pedernal del *Códice Nuttall* ya mencionado, no sólo porque adopta la misma postura corporal que vemos en *Coyolxauqui*, sino porque identifica los elementos asociados a esta imagen con los distintos lugares del *Coatépétl*, la laguna y el banco de arena.

Los colores en la escultura también reciben aquí un sentido apropiado al recorrido, pues, de manera notoria, los pezones de la diosa son azules, lo que señala su valor como fuente de alimento, mientras que color ocre indica la carnalidad. El rojo de la forma circular sería, a su vez, el color de la placenta. Nótese también el carácter local y central del contraste entre el ocre y el azul, mientras que el rojo aparece como un color circundante. En cambio, los demás elementos cromáticos aparecen esparcidos en toda la figura. Esto sugiere que el ordenamiento concéntrico estaría ligado a la isotopía gestacional, mientras que el longitudinal lo estaría con las isotopías guerreras y sacrificial.

En resumen: el programa inicial de castigo asumido por *Coyolxauqui* y sus innumerables hermanos, supone un enfrentamiento con su madre. Ambas están preñadas y su igualdad de condiciones las enfrenta y las torna enemigas irreconciliables. El conflicto se interpreta no como el castigo a una incontinencia sexual, sino a la violación de una prerrogativa de la hija. Todas estas correlaciones contribuyen a afirmar la presencia de la isotopía gestacional, que debe incluir la dimensión polémica no solo del parto como una captura, sino el conflicto que oponía a las dos figuras maternas y que, como ha sugerido González Torres, quizá traduce un conflicto histórico ancestral entre dos facciones del mismo grupo étnico.

7. Los escenarios terrenal y cosmológico

7.1. El escenario terrenal

La mirada se dirige ahora hacia el plano terrestre, con sus cuatro rumbos y su centro. El observador, necesariamente un dignatario –pues el pueblo no tenía acceso a los recintos sagrados– se sitúa en el este, es decir, en uno de sus bordes, de manera que es capaz de seguir el curso solar, pero también dirigir su mirada al centro. Esta posición de observación es crucial, pues permite entender la orientación de la escultura y de los rumbos cardinales. Al mirar desde ese borde, queda clara la razón por la que el rumbo del sur era llamado el lado izquierdo y, en consecuencia, el norte era el derecho.

En este momento en que la mirada se dirige a un punto preciso, se apela a los resultados de la composición eidética de la escultura, en su relación con la liberación del *tonalli* como producto de la fragmentación corporal. Al avanzar más en esta hipótesis de la proyección del cuerpo en el plano

terrestre, los rumbos cardinales se encontrarían marcados somáticamente, y se sobrepondrían al complejo glifo solar *Nahui Ollin* (4 movimiento, figuras 7 a y b), que indicaba los cuatro rumbos, así como las cuatro estaciones del año y el año mismo, pero también la era del Quinto Sol en la que la humanidad había sido creada. La figura femenina se tornaría, así, en una figura isomorfa del plano de terrestre.



Figuras 7 a y b. Los cuatro rumbos del plano terrestre, Códice Fejérváry-Mayer, p. 1; el dios Yacatecutli frente a los cuatro rumbos del mundo, Códice Fejérváry-Mayer, p. 37.

Ahora bien, considerando las isotopías guerrera y alimentaria, la mirada también debe dirigirse desde las alturas al lugar desde donde ascienden los guerreros y hacia el cual descienden bajo la forma de alimento divino. Este lugar es el eje vertical del mundo, el *axis mundi*, que comunica los tres planos del universo: el inframundo, el mundo terrestre y el mundo celeste. *Coyolxauhqui* está situada en ese centro; es más, su cuerpo, que reproduce los cuatro rumbos, también reproduce el centro. De acuerdo a López Austin, en ese centro, al igual que en los extremos de las aspas del *Nahui Ollin*, se sitúan sendos árboles que comunican los tres ámbitos. Frecuentemente, el árbol del centro aparece bajo la forma de dos flujos entrelazados, uno de agua, otro de fuego (*in tleatl, in atlatlayan*); otras veces aparece en forma estilizada como grecas angulosas o curvas, y una tercera presentación es como el *malinalli* ('hierba torcida' gen. *Muhlebergia*). La presentación cenital de estas figuras es la de una cruz de San Andrés, que es isomorfa a la postura corporal de la diosa.

Coyolxauhqui aparece, entonces, como una encrucijada, como el punto de intersección de los cuatro rumbos, como un centro en donde convergen los caminos. Esta presentación responde a la concepción nahua del espacio que no es en extensión, sino en constelación (Flores 2007: 123), en donde los puntos de cruce de caminos son poblaciones bajo la protección de una divinidad titular. Otras encrucijadas, sin la debida protección, son consideradas peligrosas. En ese punto de cruce se manifiesta el Señor engañoso, que se burla de los humanos, y Tezcatlipoca, quien se aparece, de noche, en los cruces de camino para plantearles acertijos de cuyas respuestas depende la atribución de riquezas o males (Olivier 2004: 38 y ss). Se trata de un lugar *krisis*, al igual que el *coapétlatl*. La relación de *Coyolxauhqui* con los mundos supra e infraterrenales se muestra en esa cruz, pues el encuentro de los rumbos es también el eje vertical por donde circulan las fuerzas sobrenaturales.

7.2. El contexto cósmico

El observador situado al este se encuentra en la cima de la pirámide-montaña, en el adoratorio de *Huitzilopochtli*. Con ello se introduce la dimensión espacial de la verticalidad, pero ahora en el contexto de los planos del universo nahua y no solamente en el contexto de la pirámide. Las extremidades que se orientan en sentidos opuestos parecen luchar entre ellas: la parte superior, que corresponde al mundo

celeste, hacia la izquierda, mientras que la inferior hacia la derecha. Esta direccionalidad opuesta parece resolverse si se hace variar el punto de vista: el observador se sitúa, en un primer momento, en el este, para ubicarse después en el oeste. De esta manera se constatan tres características de la composición: primero, ambos juegos de extremidades se orientan hacia el sur (como lo hace el torso), es decir, hacia el trayecto solar invernal; segundo, lo que para el observador oriental es la izquierda, para el occidental es la derecha; si proyectamos el cuerpo yacente en el plano terrestre, se aprecia que, durante en la noche invernal, el curso de las estrellas (de derecha a izquierda) es inverso al curso del sol en el día (de izquierda a derecha) (Johansson 1998: 44). Las extremidades corresponderían a los movimientos celestes diurnos y nocturnos: su direccionalidad opuesta manifiesta, así, la lucha entre fuerzas cósmicas.

El punto abierto a discusión consiste en definir si *Coyolxauqui* tiene que ver con alguna dimensión celeste o no. Nuestra respuesta tentativa es que sí. No obstante, los análisis preliminares aquí presentados no apuntan a que la diosa se relacione con la Vía Láctea, como sostenía Aguilera (2001), sino más bien con la alineación de un cuerpo celeste todavía no identificado con la salida de Orión por el este el día del solsticio de invierno. Ese cuerpo podría ser la luna, pero debe tenerse en cuenta que los ciclos de la luna no coinciden con los ciclos anuales de los solsticios.

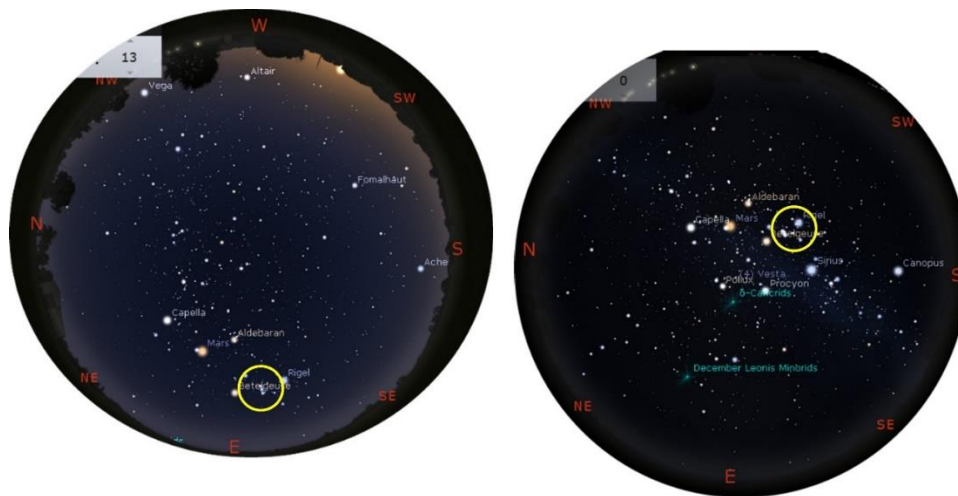
Orión ha sido identificada por distintos autores como la constelación nahua de *Mamalhuaztli*. Otros autores identifican la constelación nahua con parte de la constelación de Tauro. Al respecto, cabe señalar que el *mamalhuaztli* era un instrumento compuesto por dos palos con el cual se encendía el fuego: el *mamalhuaztli* propiamente dicho corresponde al palo vertical cuya rotación prende fuego al palo horizontal sobre el que se apoya, el *teocuahuitl*, también llamado *xiuhcōatl*. Este objeto interviene en el mito como un objeto modal, portado por *Tochancalqui*, con el que se prende fuego para el *xiuhcōatl*.

Como dijimos, esta pieza se encontraba ubicada al inicio de la escalinata sur de la etapa IV b del Templo Mayor. La fecha tentativa para la inauguración de este monolito se ubica hacia 1469 (López Austin y López Luján 2012: 295), si bien la etapa IV b corresponde al reinado de *Axayácatl*, entre 1469 y 1481 (Proyecto Templo Mayor 2010). Cabe señalar que la pieza se encontraba originalmente al pie de la escalinata y fue elevada dos veces 40 cm para finalmente, al ampliarse la escalera, ser colocada en la posición de su hallazgo en 1978 (López Austin y López Luján 2011: 295). Las hipótesis astronómicas aquí planteadas son aplicables a la última posición que ocupó la pieza.

Con el fin de encontrar una vinculación astronómica, se estudió el evento del amanecer del solsticio de invierno visto desde la posición de la *Coyolxauqui*, empleando el programa *Google Earth*. En esas fechas se veía la salida del sol hacia el sur. Aunque el cuerpo de la diosa se desvía hacia el sur, no se observa un alineamiento exacto de la escultura con el sol para esta fecha.

Al emplear el programa *Stellarium* para reconstruir el cielo nocturno del día 21 de diciembre de 1469, a las 6:15 de la tarde, se observó la salida de la luna durante el solsticio de invierno justo frente a la *Coyolxauqui*. Aunque siempre sale en la misma dirección, lo hace año con año a distintas horas, habiendo algunos años en que no se observa (figuras 8 a y b). A diferencia de la lectura de Seler, que remite al ciclo lunar, aquí se postula que la interpretación debe hacerse con respecto al ciclo anual y que el cuerpo celeste al cual correspondería *Coyolxauhqui* aparece en el mismo lugar durante el solsticio invernal.

En el solsticio de invierno 1469 se observa a la constelación de Orión salir en línea recta desde el este; los años siguientes, desde 1470 y hasta 1481, se observa a Orión salir por la misma dirección. Conforme pasan las horas, la constelación avanza hacia el oeste. Poco antes de la media noche, Orión se acerca al cenit para luego avanzar y desaparecer en el oeste, hacia las 4: 18 de la madrugada del día 22.



Figuras 8 a y b. Orión (círculo) en el solsticio de invierno a la caída del sol; Orión en su cenit en el solsticio de invierno.

Al mismo tiempo, se observa la constelación de Géminis, vinculada, según Susan, Milbrath (1980: 296-297) con Tláloc. Esta constelación aparece ligeramente al norte del este, hacia las seis de la tarde, un poco después de la salida de Orión. En esa dirección se ubica el Templo de Tláloc. Hacia la media noche, Géminis se encuentra en el cenit (figura 9). Los siguientes 12 años, Géminis sale por el mismo sitio y se ubica en el mismo lugar del cielo a la hora del cenit. Al mismo tiempo, el hecho de que Géminis se observe ligeramente al norte del este, y que salga en dirección al templo de Tláloc, hace pensar en una asociación entre esta última deidad y la ya mencionada constelación. Esto apoyaría la afirmación de Milbrath con respecto a la relación entre Tláloc y Géminis.



Figura 9. Géminis en el solsticio de invierno.

A partir de estas observaciones, la lectura cosmológica se apoya en un alineamiento entre *Coyolxauqui* y Orión. Este alineamiento se produce el solsticio de invierno –época de la fiesta de *Huitzilopochtli*– y se inscribe en la isotopía mítica. En términos del mito, la alineación es de *Coyolxauhqui* con *Mamalhuaztli*, en el momento en que nace el sol, durante el solsticio de invierno, que el mito escenifica y que la piedra, *ixiptla* de la deidad, recrea. Si bien algunos autores proponen la correlación *Huitznahuas* (estrellas del sur y *Coyolxauhqui*) y ven en el disco rojo una imagen lunar, la identificación cosmológica aún requiere de nuevas evidencias para poder ser formulada con certeza.

Conclusiones

La descripción semiótica de la escultura monumental de *Coyolxauhqui* ha revelado una riqueza de significados que recorre ámbitos que van desde la arquitectura religiosa y las concepciones mitológicas hasta la cosmología del pueblo mexicana. La descripción se apoya en rasgos plásticos y figurativos contrastados y organizados sistemáticamente, para luego despegar a otros horizontes de presencia de la diosa. Con ello se muestra que una lectura simplemente arqueológica, iconográfica o mítica no basta para captar sus distintos significados. En ese sentido, la arqueosemiótica permite seguir los juegos de contrastes presentes en el bajorrelieve al ser insertados en distintos escenarios de acción, en donde la escultura y la diosa que representa juegan un papel. Se accede así al contexto sistémico del que hablaba Schiffer.

El juego de contrastes plásticos y figurativos se revela polisémico, pues multiplica sus sentidos de acuerdo a las isotopías detectadas: colores, formas, orientaciones, direccionalidades y formantes son la substancia que las isotopías sacrificial, guerrera, gestacional, terrenal y cosmológica articulan para producir los distintos sentidos de la escultura.

La característica más conspicua de la figura de la diosa, después de su desmembramiento, es la posición en cruz de sus extremidades, aunada a su localización frente a la escalinata del templo de *Huitzilopochtli*; al igual que el cuerpo, ese mismo lugar es una encrucijada que se proyecta hacia los cuatro rumbos del plano terrestre y que también vincula los mundos extraterrenos. *Coyolxauhqui* está situada en el centro cósmico, su cuerpo reproduce los ejes de la cruz y el centro: es la manifestación figurativa del *axis mundi*, por donde circulan las fuerzas del universo.

Bibliografía

- BASSETT, M. H.
2015 *The fate of earthly things. Aztec Gods and God-Bodies*, Austin, University of Texas Press.
- CÓDICE BORBÓNICO
s/f Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies,
<<http://www.famsi.org/research/loubat/Borbonicus/thumbs0.html>>.
- CÓDICE FEJÉRVÁRY-MAYER
s/f Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies,
<http://www.famsi.org/research/pohl/jpcodices/fejervary_mayer/index.html>.
- CUÉ, L., CARRIZOSA, F. y VALENTÍN, N.
2010 “El monolito de Coyolxauhqui. Investigaciones recientes”, *Arqueología Mexicana*, n. 102, pp. 42-47.
- DEHOUE, D.
2003 “Nombrar los colores en náhuatl (SIGLOS XVI-XX)”, in Roque, G. (coord.), *El color en el arte mexicano*, México, UNAM-III, pp. 51-100.

- DUPEY, E.
2004 “Lenguaje y color en la cosmovisión de los antiguos nahuas”, *Ciencias*, n. 74.
- DURAN, D. fray
1967 *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, 2 vols., Porrúa.
- FLOCH, J. M.
1981 “Kandinsky: sémiotique d’un discours plastique non figuratif”, *Communications*, n. 34, pp. 135-158.
- FLORES, R.
2007 “L’espace de la nature chez les Aztèques”, in Chateâu, D., Salabert, P. y Parret, H., *Esthétiques de la nature*, París, Presses de la Sorbonne.
- FLORES, R.
2015 *Sucesos y relato*, México, del Lirio/ENAH.
- FONTANILLE, J.
2008 *Pratiques sémiotiques*, París, PUF.
- GALINDO TREJO, J.
2009 “La Astronomía prehispánica como expresión de las nociones de espacio y tiempo en Mesoamérica”, *Ciencias*, n. 95, pp. 66-71.
- GONZÁLEZ TORRES, Y.
1975 *El culto a los astros entre los Mexicas*, México, SEP.
- GRAULICH, M.
1999 *Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas*, México, Instituto Nacional Indigenista.
- JOHANSSON, P.
1998 “Tlahtoani y Cihuacoatl: lo diestro solar y lo siniestro lunar en el alto mando mexica”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, n. 28: pp. 39-75.
- JOHANSSON, P.
2017 “Gestación y nacimiento de Huitzilopochtli en el monte Coatépetl: consideraciones mítico-obstétricas”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, n. 53.
- LANDOWSKI, E.
1983 “Simulacres en construction”, *Langages*, n. 70, pp. 73-81.
- LANDOWSKI, E.
2009 “Avoir prise, donner prise”, *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 112.
- LATIN DICTIONARY
s/f *Latin Dictionary*, Perseus, Tufts University.
- LÓPEZ AUSTIN, A.
1980 *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, 2 vols., México, UNAM-IIA.
- LÓPEZ AUSTIN, A.
1994 *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE.
- LÓPEZ AUSTIN A. y LÓPEZ LUJÁN, L.
2012 *Monte Sagrado/Templo Mayor: el cerro y la pirámide en la tradición religiosa mesoamericana*, México, INAH/UNAM.
- LÓPEZ LUJÁN, L.
2010 “Las otras imágenes de Coyolxauhqui”, *Arqueología Mexicana*, n.102,
- LÓPEZ LUJÁN, L.
2019 “Al pie del Templo Mayor: excavaciones arqueológicas en torno al monolito de la diosa Tlaltecuhli y el Huei Cuauhxicaco”, en López Luján, L. y Chávez Balderas (coords.), X., *Al pie del Templo Mayor de Tenochtitlan*, vol. 1, México, El Colegio Nacional, pp. 37-86.
- LÓPEZ LUJÁN, L., CHIARI, G., LÓPEZ AUSTIN, A. y CARRIZOSA, F.
2005 “Línea y color en Tenochtitlan. Escultura policromada y pintura mural en el recinto sagrado de la capital mexica”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 36, pp. 15-45.

- LÓPEZ LUJÁN, L. y CHIARI, G.
2012 “Color in monumental Mexica sculpture”, *Res*, n. 62/62.
- LÓPEZ LUJÁN, L y GONZÁLEZ LÓPEZ, A.
2014 “Tierra, agua y fuego al pie del Templo Mayor de Tenochtitlan”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 47, pp. 7-51.
- MATOS, E.
1991 “Las seis Coyolxauhqui: variaciones sobre un mismo tema”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 21, pp. 15-46.
- MATOS, E.
2010 “El Proyecto Templo Mayor”, *Arqueología Mexicana*, n. 102, pp. 30-37.
- MAZZETTO, E.
2019 “Mitos y recorridos divinos en la veintena de Panquetzaliztli”, *Trace*, n. 75, pp. 46-85.
- MILBRATH, S.
1980 “Star Gods and Astronomy of the Aztecs”, in VV AA, *La Antropología Americanista en la Actualidad. Homenaje a Raphael Girard*, vol. I, Editores Mexicanos Unidos, México, pp 289-303.
- NEFF, F.
1995 « Nommer l'espace: une carte pour demander la pluie dans un village nahuatl au Mexique », en J.-E Vincent, D. Dory et R. Verdier, *La Construction religieuse du territoire*, París, L'Harmattan.
- NICHOLSON, H. B.
1985 “The New Tenochtitlan Templo Mayor Coyolxauhqui-Chantico Monument”, *Indiana*, vol. 5, pp. 77-98.
- OLIVIER, G.
2004 *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*, México, FCE.
- SAHAGÚN, fray B.
1952 *Florentine Codex. Book 3: The Origin of the Gods*, Santa Fe, TSAR/TUU.
- SAHAGÚN, fray B.
1993. *Primeros memoriales*, Norman, OU Press/Patrimonio Nacional y Real Academia de la Historia.
- SAHAGÚN, fray B.
2000 *Historia general de las cosas de Nueva España*, 3 vols., México, CNCA.
- SAURIN, P.
2003 « Autopsie d'un meurtre », *Kentron*, n. 19, pp. 223-239.
- SCHIFFER, M. B.
1972 “Archaeological Context and Systemic Context”, *American Antiquity*, vol. 37, n. 2, pp. 156-165.
- SELER, E.
1963 *Comentarios al Códice Borgia*, 2 vols., México, FCE.
- ŠPRAJ, I.
2001 *Orientaciones astronómicas en la arquitectura prehispánica del centro de México*, México, INAH.
- TEZOZÓMOC F. A.
1980 *Crónica Mexicana*, México, Porrúa.
- THOUVENOT, M.
2018 *CEN Compendio enciclopédico náhuatl*, México, UNAM, <<https://cen.iib.unam.mx/creditos>>.
- THÜRLEMANN, F.
1982 *Trois peintures de Paul Klee: essai d'analyse sémiotique*, Lausana, L'âge de l'homme.
- TOVAR, J. de
2014 *El origen de los mexicanos*, Linkgua.
- WIMMER, A.
s/f Dictionnaire de la langue nahuatl classique, <http://nahuatl.ifrance.com/>

Pour citer cet article : Martín Domínguez, Roberto Flores. « Del mito y la piedra –descripción semiótica del monolito de Coyolxauhqui– », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2022, n° 126. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7379>> Document créé le 25/01/2022

ISSN : 2270-4957