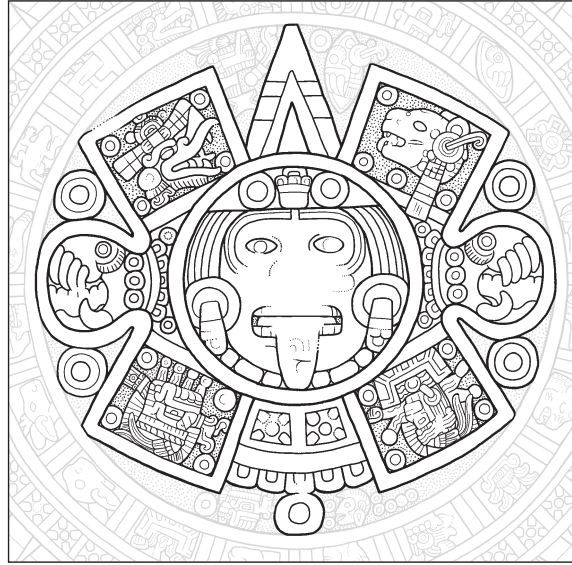




EL REY Y EL COSMOS

Una interpretación del monumento conocido
como “Calendario Azteca” o “Piedra del Sol”





Monografía 4

EL REY Y EL COSMOS

Una interpretación del monumento conocido
como “Calendario Azteca” o “Piedra del Sol”

David Stuart



Precolumbia Mesoweb Press
San Francisco



Citación:

Stuart, David

2021 *El rey y el cosmos: una interpretación del monumento conocido como “Calendario Azteca” o “Piedra del Sol”*. Traducción de *King and Cosmos: An Interpretation of the Aztec Calendar Stone*, Monograph 4, Precolumbia Mesoweb Press, San Francisco (versión digital disponible: www.mesoweb.com/publications/PMP4/index.html). Esta traducción: www.mesoweb.com/es/publicaciones/PMP4/index.html



Contenido

8 PRÓLOGO

CAPÍTULO 1

11 Hacia una nueva interpretación

CAPÍTULO 2

25 Imagen, texto y lenguaje

CAPÍTULO 3

37 Un lugar diario

CAPÍTULO 4

63 Jeroglíficos, tiempo e identidad

CAPÍTULO 5

97 Tonatiuh y el disco solar

CAPÍTULO 6

119 Plazas, las Pléyades y la centralidad

CAPÍTULO 7

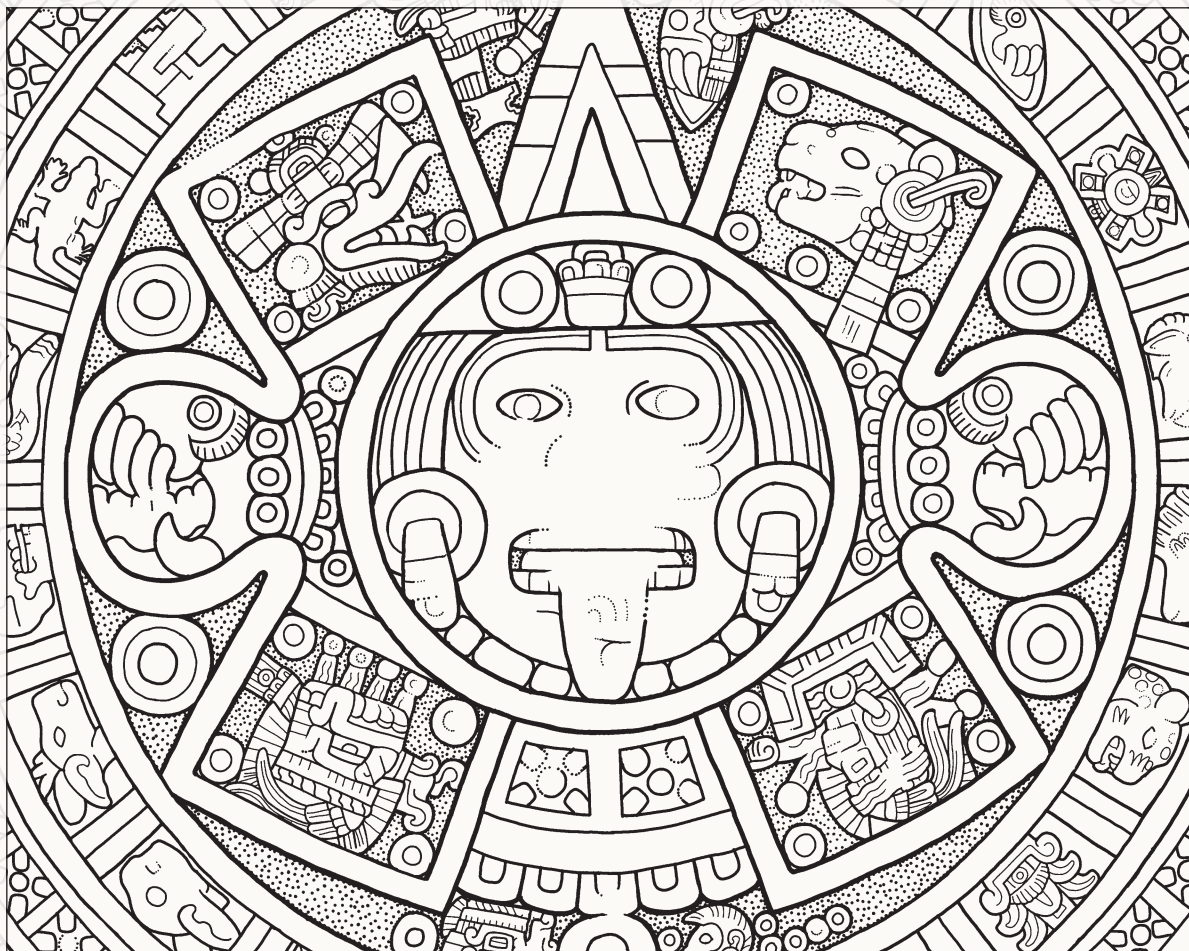
131 Resumen y observaciones finales

139 AGRADECIMIENTOS

APÉNDICE

141 *The Leyenda de los Soles*

145 REFERENCIAS



La cuarta casa de este signo se llama *ollin* [Cuatro Movimiento]; decían que era signo del sol y le tenían en mucho los señores, porque le tenían por su signo, y le mataban codornices y poníanle lumbr e incienso, delante de la estatua del sol; y le vestían un plumaje que se llama *cuetzaltonaméyotl*, y al medio día mataban cautivos...

Códice Florentino, libro 4, capítulo 2
(Sahagún, 1969: 320)

PRÓLOGO

El presente libro se ocupa de una obra de arte icónica: El famoso Calendario Azteca o Piedra del Sol de Tenochtitlan, pero su propósito es más amplio, ya que enfatiza la estrecha relación entre escritura e iconografía en la cultura visual del México del período Posclásico. Esta estrecha relación podría parecer obvia desde cierto punto de vista, pero durante mucho tiempo me ha sorprendido sobremedida la ausencia de un traslape o sobreposición en el estudio de la escritura náhuatl, por una parte, y el arte y la iconografía de los aztecas, por la otra. Los historiadores del arte especializados en la cultura visual de los aztecas rara vez se aventuran en el ámbito de los matices de la lengua náhuatl, como tampoco estudian la complejidad de las formas jeroglíficas que durante largo tiempo se han desdeñado por supuestamente ser “meramente pictográficas”. También es cierto el fenómeno opuesto: quienes estudian los jeroglíficos náhuatl tienden a restringirse al estudio de los puntos finos en la composición de los signos y al de las convenciones ortográficas. En realidad, el arte y la escritura del centro de México, como es el caso en el resto de Mesoamérica, son dos categorías que se traslapan: son autónomas de muchas maneras, pero están plenamente integradas a un amplio sistema visual. Estoy firmemente convencido de que para estudiar uno de estos aspectos, se requiere también conocer el otro. Tal y como cayeron en cuenta los primeros investigadores Joseph Marius Alexis Aubin y Antonio Peñafiel, los jeroglíficos aztecas no son meros símbolos pictográficos sino que, al igual que otros sistemas de escritura mesoamericanos, son más que nada un sistema complejo de representación de palabras y frases. Al mismo tiempo, cada composición jeroglífica náhuatl es igualmente una obra de arte en sí misma, visualmente autocontenida, que se ciñe a convenciones representativas e iconográficas centenarias. Así, muchos ejemplos de iconografía mexicana o azteca involucran elementos y formas basadas en la lengua y que en otros contextos se emplean en el ámbito de la escritura. En un grado mucho mayor de lo que muchos conceden, buena parte del arte azteca se diseñó y debe verse a través de una óptica de la lengua náhuatl.

Si bien mis investigaciones anteriores se han concentrado sobre todo en el arte y la iconografía de los antiguos mayas, la presente incursión en temas aztecas no supone una desviación tan drástica entre campos secundarios como podría imaginarse. Soy de la firme opinión de que todos los subtipos de iconografía y escritura mesoamericanos comparten diversas convenciones y cánones visuales, como lo hacen en correspondencia las

metodologías empleadas para su estudio e interpretación. Ambos ámbitos secundarios deben avanzar juntos, manteniendo siempre consciencia uno del otro. En este ánimo, el presente estudio de la Piedra del Sol y de las imágenes que contiene se apoya en mis investigaciones anteriores, relativas a los mayas del período Clásico, de dos maneras: desde hace mucho tiempo he tenido un vivo interés en las convenciones gráficas utilizadas por los sistemas mesoamericanos de escritura, así como por las interacciones entre signos, jeroglíficos e imágenes asociadas; en segundo lugar y más allá de meras consideraciones visuales, desde hace mucho tiempo he estado interesado en temas relacionados con la ideología y la intersección de dioses, imágenes y reyes (Houston y Stuart, 1996; Stuart, 1996). La presente reexaminación de la Piedra del Sol transita por estos mismos temas, tomando en consideración la forma en que signos e imágenes interactúan en su composición visual y contemplando asimismo el ámbito de los significados políticos y cosmológicos más amplios que comunican.

Mi vivo interés en el arte y la escritura de los aztecas se remonta a principios de la década de 1980, cuando Henry B. Nicholson y Thelma Sullivan me alentaron a adentrarme en el estudio de los jeroglíficos nahuas, tema que consideraban pobremente estudiado en aquellos años. En aquella época, la epigrafía y la iconografía mayas absorbían casi toda mi atención, pero mi deleite por la cultura visual azteca y la lengua náhuatl comenzó a crecer desde entonces y nunca se abatió. Cuando llevaba a cabo mis estudios de posgrado, tuve la oportunidad de estudiar formalmente el náhuatl clásico bajo la cuidadosa supervisión del extraordinario maestro J. Richard Andrews, y posteriormente seguí con gran interés el surgimiento de nuevas ideas y discusiones sobre la naturaleza de la escritura azteca que se dio a finales de la primera década del presente siglo (Lacadena, 2008; Zender, 2008; Whittaker, 2009). Muchas de estas nuevas ideas son refinamientos de ideas mucho más antiguas y todas ellas apuntan a la sofisticación lingüística del sistema jeroglífico.

Quisiera hacer un breve apunte sobre la ortografía: En el presente estudio, empleo el náhuatl clásico en tres ámbitos diferentes pero estrechamente relacionados entre sí: en palabras y frases, en nombres propios y en transliteraciones jeroglíficas. En lo que hace a la primera categoría, me ciño en lo general a las ortografías estandarizadas que se postulan en las importantes obras de Andrews (1975, 2003) y Karttunen (1983). Estos sistemas no siempre concuerdan en los detalles, pero son importantes dado que indican longitud vocálica, a diferencia de las ortografías empleadas en documentos y vocabularios de la época colonial. Al escribir nombres propios de gente y lugares, he optado por omitir señalar la longitud vocálica, prefiriendo seguir las convenciones habituales y facilitar la lectura (así pues, el nombre de la deidad Tonatiuh aparece en lugar de la expresión general de la cual se deriva: *tōnatiuh*).

En la tercera área, la transliteración de los jeroglíficos, me ciño al sistema reciente que representa los logogramas con negritas mayúsculas y las sílabas con minúsculas, como en el caso del glifo nominal del gobernante Moteczomah, escrito con los signos **TEK-so**. Las glosas glíficas son un poco más limpias y se apoyan menos en las peculiaridades de la ortografía colonial como, por ejemplo, en el caso del jeroglífico que corresponde al nombre del sol: **TONATIW**. Típicamente, en estas transliteraciones glíficas no hay indicación de la longitud vocálica, ya que ésta puede cambiar algunas veces, dependiendo del ámbito fonético en el que aparezca una palabra dada.

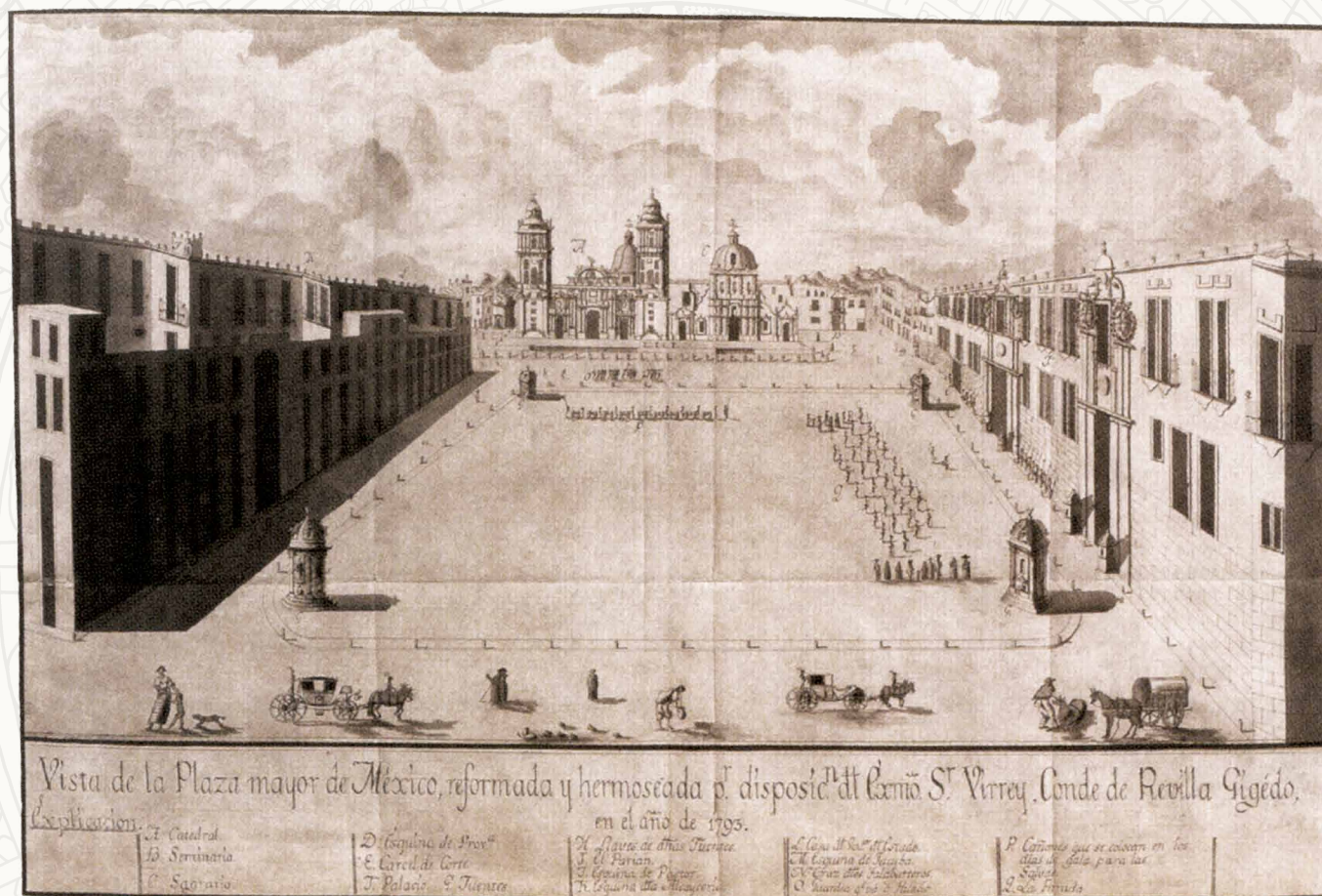


Figura 1. Vista de la Plaza de Armas o Plaza Mayor de la Ciudad de México según aparecía en 1793, tres años después del descubrimiento de la Piedra del Sol. El monumento se encontró aproximadamente en el lugar en el que pueden verse cuatro líneas de soldados a la derecha, frente al palacio virreinal. En la descripción se lee “Vista de la Plaza Mayor de México, reformada y hermoſeada por diſpoſición del Exmo. Sr. Virrey Conde de Revilla Gígedo en el año de 1793” (tomado de González Gamio 2012:51).

CAPÍTULO 1

Hacia una nueva interpretación

A principios del invierno del año 1790, se descubrió una inmensa y antigua piedra, justo debajo del nivel del piso de la gran Plaza de Armas de la Ciudad de México, que actualmente se conoce como “el Zócalo”. Los trabajadores habían estado trabajando durante semanas, preparando el área para un ambicioso proyecto de obra pública, que se proponía pavimentar tanto la plaza como las calles vecinas. La gran piedra fue hallada a pocos centímetros de profundidad de la superficie de la plaza, frente al palacio del recientemente nombrado virrey, Juan Vicente de Güemes Padilla Horcasitas y Aguayo, quien había ordenado el proyecto de pavimentación como parte de sus esfuerzos para introducir un nuevo orden en la caótica ciudad, que tenía una marcada propensión a inundarse. No hay duda de que los excavadores tenían consciencia de haber hallado algo importante, pues se trataba del más reciente descubrimiento en una cadena de notables hallazgos llevados a cabo en el curso de diversas obras de remozamiento urbano, en la que se incluían cámaras subterránea con ofrendas y la gran escultura de una deidad demoníaca de naturaleza serpentina: la Coatlicue. El nuevo hallazgo, sin embargo, era diferente. La piedra era muy grande, plana y no presentaba talla alguna, asemejándose a un pedazo de roca madre en un lugar en el que no era de esperarse hallar este tipo de piedra. Una excavación más cuidadosa reveló una superficie tallada en la cara inferior, mostrando que la piedra se había colocado cara abajo sobre el suelo lodoso. Valiéndose de sogas y poleas, los trabajadores lograron voltear la piedra con grandes esfuerzos, revelando un diseño circular cubierto de intrincados detalles y un rostro humano de aspecto feroz en el centro. La piedra era una maravilla que atrajo gran curiosidad y especulación incluyendo, muy probablemente, la atención del nuevo virrey, quien vivía apenas a unos metros del sitio en el que se llevó a cabo el hallazgo. El estudioso e historiador más prominente de las antigüedades mexicanas en aquella época, Antonio de León y Gama, se apresuró a visitar la escultura al poco tiempo de su





Figura 2. El Calendario Azteca o Piedra del Sol: (a) fotografía de Jorge Pérez de Lara; (b) dibujo de David Stuart.

descubrimiento. Al examinar su diseño, se sintió “invadido de un gran gozo, habiendo hallado en ella un fiel testimonio, que confirma lo que yo, tras mucho trabajo y estudio, he escrito sobre el sistema de los calendarios mexicanos...” (Villela y Miller, 2010: 58). La intención imperante sobre qué hacer con la gran piedra era volver a enterrarla, pues había ocasionado a una pausa no bienvenida en la ambiciosa renovación de la plaza, pero León y Gama bien pudo haber intervenido para convencer al virrey que se permitiera su estudio y exhibición (Palacios, 1921: 5).

En la actualidad, desde luego, conocemos al gran monumento como Calendario Azteca o Piedra del Sol, y constituye la pieza más icónica del México antiguo y de la civilización azteca (Figura 2).¹ En el curso de los dos siglos que han transcurrido desde su descubrimiento, el monumento se ha convertido en un símbolo de la nación de México y de su herencia indígena, sin olvidar su transformación en una imagen omnipresente en incontables tiendas para turistas en aeropuertos y sitios arqueológicos. Dado su obvio estatus como ícono cultural, podría parecer que queda poco por decir sobre su interpretación; no obstante, incluso las cuestiones más básicas sobre el significado de sus detalladas imágenes y su significado continúan siendo objeto de discusión e incluso de vehemente desacuerdo (García, 1934; Widdifield, 1981; Villela y Miller, 2010). Lo menos que puede decirse es que las diferentes interpretaciones de su diseño revelan la gran importancia de este objeto quíntaesencialmente mesoamericano que, como gran parte de la iconografía azteca y maya en un sentido más amplio, sigue estando más allá de nuestro alcance. Y, tal y como señalan Villela, Robb y Miller (2010: 4) en la introducción a su completísima recopilación de estudios y escritos sobre el monumento, “a pesar de todo lo que se ha escrito sobre la Piedra del Sol, podemos estar seguros de que ésta aún no ha revelado la totalidad de sus secretos”.

En las páginas que siguen, postulo varias ideas que arrojan luz sobre algunos de esos “secretos”, especialmente en lo que hace al estudio de las formas jeroglíficas y la iconografía que permean el complejo diseño de la Piedra del Sol y sus múltiples niveles de significado. Al hacerlo, me apoyo en las firmes bases establecidas por muchos estudiosos anteriores, quienes en el curso de los últimos dos siglos, establecieron la gran mayoría de lo que sabemos sobre la función original y el mensaje visual de la Piedra del Sol. Muchos lectores probablemente estén conscientes del dilatado historial de estas interpretaciones; no obstante, unas breves palabras introductorias pueden resultar útiles en la preparación del terreno para el enfoque que utilizo en el presente estudio.²

Como ya se dijo, las interpretaciones más tempranas de la Piedra del Sol son las que llevó a cabo León y Gama, quien vio la piedra apenas unos días después de que se expusiera por primera vez en la Plaza Mayor. La publicación que realizó poco tiempo después (León y Gama, 1792) ofrecía un estudio sistemático del monumento, así como una de los primeros dibujos cuidadosos de una escultura del México antiguo (Figura 3). León y Gama ya era poseedor de un profundo conocimiento de las fuentes escritas disponibles entonces sobre la historia y la religión del México antiguo, incluyendo la *Historia antigua de México*, de Clavijero, publicada

¹ A lo largo del presente estudio, usaré el término común “Piedra del Sol” para aludir al monumento dado que el término que se usa frecuentemente en inglés (“Calendar Stone”) no existe en español y de todos modos no constituye una descripción exacta del monumento.

² Villela y Miller (2010) publicaron traducciones de importantes estudios de la Piedra del Sol que reflejan una amplia gama de interpretaciones. Su recopilación brinda una excelente e indispensable introducción a la historia de la iconografía azteca en general.



Figura 3. La primera ilustración del "Calendario Azteca", tomado de la publicación de Antonio de León y Gama de 1792. Grabado de Francisco de Agüera.

apenas una década antes. Con su firme conocimiento de la religión y el calendario aztecas, León y Gama notó de inmediato que la imagen central del disco solar está dominada por el jeroglífico correspondiente a “Cuatro Movimiento” (*nāhui ōlin*), que nombra al sol o era cósmica actual descrita en la *Leyenda de los Soles*, así como en otras fuentes tempranas (ver Apéndice) (ver Figuras 26 y 33). León y Gama propuso además que el gran signo Nāhui Olin aludía a los cuatro “movimientos” del sol durante el año (dos solsticios y dos equinoccios), una interpretación que fue posteriormente desechada por estudiosos influyentes como Eduard Seler, pero que sigue siendo sumamente perceptiva. También reconoció que la banda circular interna del diseño del monumento, que rodea al glifo Nāhui Olin, está compuesto por jeroglíficos que corresponden a los veinte días del *tōnalpōhualli* (“cuenta de los días”) en su orden correspondiente, comenzando en la parte superior con el glifo para Cipactli (Lagarto) y avanzando en sentido opuesto al de las manecillas del reloj, para terminar en Xóchitl (Flor). Para León y Gama, todos estos elementos se conjuntaban en torno a un solo tema: los mecanismos perpetuos del tiempo mismo; y por esta razón interpretó al monumento como algo parecido a un reloj solar, o bien como un “calendario” operativo e interactivo. Quizá fue esta caracterización de la piedra circular como un almanaque lo que pronto motivó que se le empotrara en el muro lateral de la catedral de México, adquiriendo un vago parecido con un enorme reloj de campanario (y, sin duda, influyendo en el hecho de que siempre se le exhiba en público en posición vertical, lo que continúa hasta nuestros días en la forma en que la pieza se exhibe en el Museo Nacional de Antropología). En 1803, el explorador y naturalista Alexander von Humboldt (1810) vio el recientemente descubierto “Calendario Azteca”, republicando posteriormente el dibujo de León y Gama en su ampliamente difundido libro sobre los antiguos monumentos de las Américas. La publicación de Humboldt fue un parteaguas, pues solidificó la imagen del monumento, recién bautizado como “Calendario Azteca”, en la consciencia de los intelectuales europeos y norteamericanos. Y al resumir muchos de los elementos del análisis hecho por León y Gama, no hay duda de que Humboldt también fue responsable de solidificar en la mente de muchos la dudosa identificación del monumento como un objeto de tipo calendárico.

Más adelante en el mismo siglo XIX, tanto Alfredo Chavero (1876) como Phillip Johann Josef Valentini (1878) dieron al Calendario Azteca una base histórica y cultural mucho más firme, al analizar cuidadosamente sus elementos icónicos a través de la lente de diversos escritos del siglo XVI, tales como los de Fray Diego Durán, Alvarado Tezozómoc y otros (ver Villela y Miller, 2010: 91). Trabajando de manera independiente (aunque no sin cierto conflicto), estos dos estudiosos vincularon el monumento con el tipo de piedras ceremoniales conocidas como *cuāuhxīcalli* (“recipiente de águila”), que se utilizaban como plataforma para las ceremonias de sacrificio gladiatorio. Al hacerlo, ambos señalaron el elemento clave de que el monumento debió haberse colocado en posición horizontal, independientemente de cual hubiera sido su ubicación original. Este simple señalamiento resultó vital para muchas interpretaciones posteriores y veremos que la colocación horizontal del monumento es el punto de partida para diversas propuestas que he de hacer en relación con el simbolismo general del monumento y su posible ubicación original.

Las contribuciones posteriores que hicieron Eduard Seler (1888, 1899, 1901, 1915) y Herman Beyer (1921) sirvieron de base para casi todas las interpretaciones subsiguientes de la iconografía del monumento y su influencia sigue siendo fuerte actualmente. Ambos autores enfatizaron el hecho de que se trataba de iconografía solar estática, rechazando la interpretación más temprana de León y Gama, en el sentido de que el monumento era un complejo mecanismo para medir el tiempo. Seler postuló su interpretación con gran firmeza:

Este “calendario azteca” es tan sólo una imagen del sol; nada más, ni nada menos, así como una

expresión de la concepción que los mexicanos tenían en relación con el sol. (Seler, 1904a: 797)

Beyer era de la misma opinión, sosteniendo que el monumento es “un objeto destinado al culto solar y todos, absolutamente todos sus motivos de ornamentación se refieren al sol” (Beyer, 1921: 2). En retrospectiva, el tono seguro de estas aseveraciones suena simplista y un tanto despectivo; sin embargo, las cuidadosas metodologías que Seler y Beyer siguieron, que combinaban una rigurosa comparación visual con una aguda consciencia lingüística del náhuatl, prácticamente garantizaron que sus puntos de vista se constituyeran en la base de casi todos los estudios subsiguientes del monumento.

Entre estos se encuentra el estudio de Enrique Juan Palacios (1921), quien presentó una vista detallada de los diseños concéntricos de la Piedra del Sol, señalando los muchos patrones y simetrías numerológicos, incluyendo varias referencias a los ciclos de Venus. Para Palacios, era más apropiado definir al monumento como “la Piedra del Sol y de Venus” y casi cada detalle de su diseño representaba una referencia numérica de algún tipo. Si bien muchas de sus observaciones pueden parecernos espurias o meras coincidencias en la actualidad, algunas bien podrían ser correctas. Poco tiempo después, Konrad Preuss, etnógrafo alemán y asociado de Seler, presentó un importante contrapunto a las interpretaciones heliocéntricas de la época, señalando que el rostro central de cuya boca emerge una forma similar a un cuchillo sugiere una fuerte relación con las imágenes de la tierra animada. Inspirado por el pensamiento cora, pueblo al que había estudiado, Preuss consideró que el diseño del monumento incorporaba tanto elementos solares como terrestres (Preuss, 1931).

Las importantes ideas de Preuss presagiaban una nueva ola de investigaciones, que habrían de darse en las décadas de 1960 y 1970. Navarrete y Heyden (1974) en particular desarrollaron las ideas de Preuss y postularon que el rostro central era el de Tlaltecuctli (a menudo escrito Tlaltecuhltli) como encarnación de la tierra.³ Navarrete y Heyden están claramente a favor de la idea de que la pieza debió haberse colocado con la cara tallada hacia arriba, lo cual brindó algo de credibilidad a esta idea. Más o menos en la misma época, Townsend (1979) postuló una interpretación similar en su importante estudio del arte imperial azteca. Y más o menos en el mismo tono, Klein (1976) rechazó la interpretación tradicional del rostro central como Tonatiuh, postulando que se trataba de una representación del sol nocturno, Yohualtecuctli. No obstante, existen otras propuestas, incluyendo la de Felipe Solís, que consideran que el rostro central es el de Xiuhtecuctli (Solís Olguín, 2000). Más adelante, abordaremos de nuevo esta compleja discusión, señalando que puede decirse mucho más sobre este rostro y sobre la compleja variedad de identidades que para él se han propuesto. Por ahora, sencillamente vale la pena señalar que todas estas interpretaciones previas tienen que ver con identificaciones míticas o cosmológicas de dicho rostro central, si bien yo postulo que la identidad del rostro probablemente tenga también una importancia histórica clave.

Fue en esta era de estudios renovados sobre la Piedra del Sol que Umberger (1979, 1981: 205, 1988) reafirmó la presencia del jeroglífico nominal de Moteczomah II en el centro del diseño del monumento, dando así instantáneamente un anclaje histórico firme al mismo. Un siglo antes, Antonio Peñafiel (1890) había hecho la misma observación, identificando el glifo del nombre personal del gobernante, si bien su descubrimiento no

³ El nombre del “señor de la tierra” generalmente se da en las fuentes publicadas como Tlaltecuhltli (López Luján, 2010), pero yo he optado aquí por la ortografía Tlaltecuctli. Como lo señala Andrews (1975, 2003), /cu/ no existe como combinación fonética en el náhuatl clásico.

obtuvo una amplia aceptación en su momento. Esto se debió probablemente a la gran influencia de Seler y a la seguridad con la que insistía en que la imagen glífica de cabello y la diadema *xiuhhuitzōlli* debían considerarse como un símbolo del “espíritu de los guerreros fallecidos”.⁴ Con el correr del tiempo, el punto de vista de Peñafiel y de Umberger se impuso y actualmente casi todos los estudiosos están de acuerdo en la identificación del nombre de Moteczomah II. Esto, a su vez, llevó a la conclusión natural de que el monumento se había hecho durante el reinado de este gobernante, en algún momento entre 1502 y 1519. No obstante, la atribución histórica no goza aún de aceptación universal, pues hay quienes continúan aceptando el punto de vista de Chavero, en el sentido de que el monumento se talló durante el reinado de Axayácatl (1469–1482) (ver, por ejemplo, Matos Moctezuma, 2004: 63). Esto parece basarse parcialmente en la presencia del glifo de año 13 Caña en la parte superior de la composición, que se interpreta como una referencia histórica al año 1479 y no como alusión mitológica al año del nacimiento del sol, según lo plantearon Seler (1904a) y Beyer (1921).

¿Dónde exactamente estuvo colocado este enorme monumento originalmente? Su ubicación correcta dentro de la gran variedad de espacios ceremoniales del centro de Tenochtitlan es una pregunta clave que sorprendentemente continúa hasta hoy sin respuesta. Desde los días de León y Gama, casi todos los estudiosos han sido de la opinión de que la Piedra del Sol debió haberse colocado originalmente dentro del distrito cerrado donde se hallaban los templos de la antigua ciudad. Por ejemplo, Villela, Robb y Miller (2010: 16) sostienen que la Piedra del Sol se hallaba muy cerca del Templo Mayor. Townsend señala que “indudablemente alguna vez ocupó una posición prominente en alguna parte del centro ceremonial principal de Tenochtitlan, si bien el nombre y la ubicación de la construcción en la que se colocó originalmente no han podido identificarse con certeza” (Townsend, 1979: 63). En la frase de Townsend, el término “centro ceremonial principal” podría interpretarse como equivalente al de “distrito central”. Sin embargo, es importante señalar que el centro de Tenochtitlan consistía en varios espacios ceremoniales importantes, algunos de ellos de acceso restringido y otros no tanto.

Los afirmaciones anteriores de que la Piedra del Sol estuvo colocada originalmente dentro del distrito principal *cerrado* deben entenderse a la luz del hecho de que la ubicación y extensión exactas de esta área no estaban claras sino hasta finales del siglo veinte. De hecho, Chavero y Seler pensaban que los muros del distrito cerrado abarcaban a la moderna Plaza Mayor (Boone, 1987: 40-41), en tanto que las excavaciones que se hicieron posteriormente demostraron que el perímetro sur del mismo se hallaba al norte de dicha plaza, más o menos a lo largo del frente de la actual catedral (Figura 4). En el Capítulo 3, propongo una alternativa, especulando que la Piedra del Sol, de 22 toneladas de peso, no estuvo muy lejos del sitio en el que fue hallada en 1790, en

⁴ La interpretación que hizo Seler sobre el jeroglífico nominal de Moteczomah cambió a lo largo del tiempo. En su análisis de la caja de piedra del Museo Nacional, sobre la que aparece el mismo glifo, Seler señaló que

anteriormente consideraba que este era sencillamente el glifo de Motecuhçoma o —según el sentido literal del vocablo Motecuhçoma, “señor enojado”— como el jeroglífico correspondiente al dios del fuego. Ahora, por razones que habré de presentar aquí, considero que este también, como el jeroglífico que se halla sobre la Caja de Hackmack, debe explicarse como el *tonatiuh ilhuicac yauh*, “espíritu del guerrero fallecido”. (Seler 1904e, traducido del versión en inglés (Seler, 1992: 101).

La modificación de su consideración ha tenido un fuerte efecto en las interpretaciones posteriores de diversas esculturas aztecas, pero mi propio punto de vista es que la intuición original de Seler —considerar que se trataba del glifo nominal de Moteczomah— es indudablemente correcta.

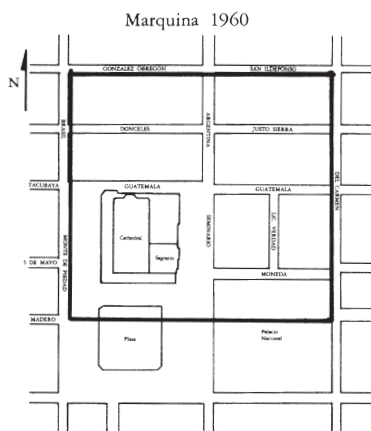
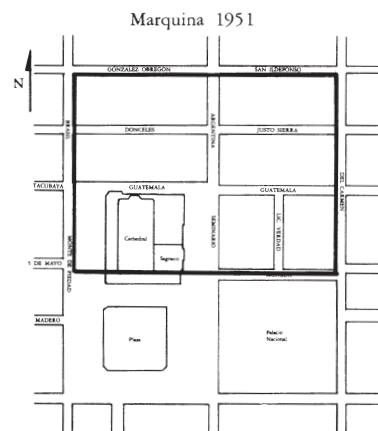
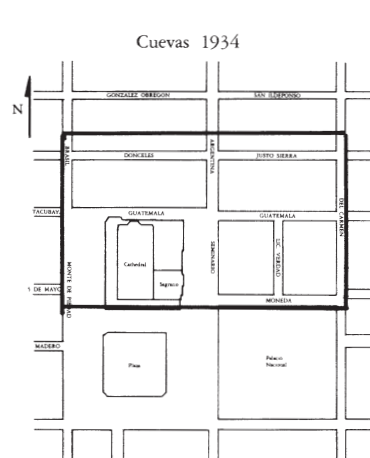
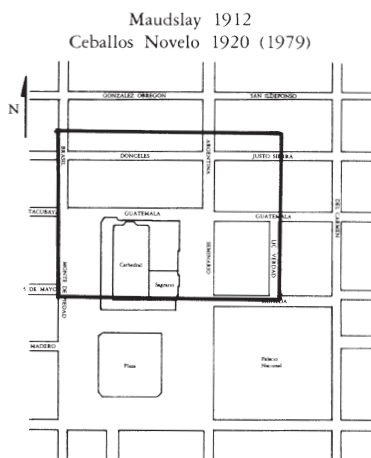
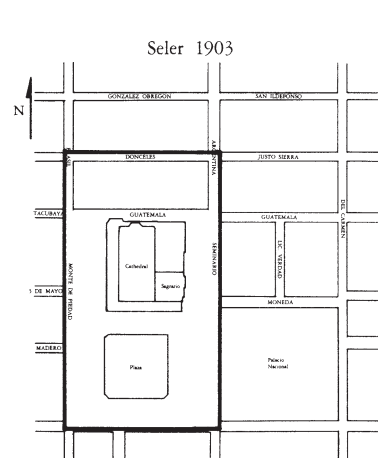
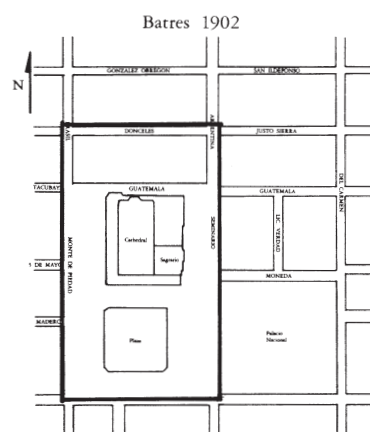
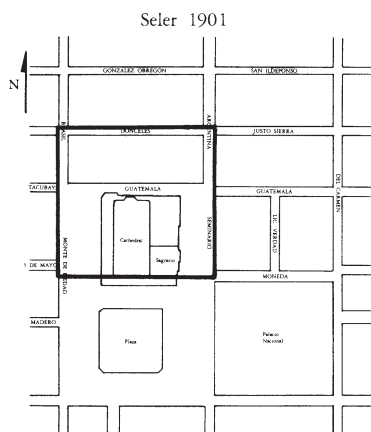
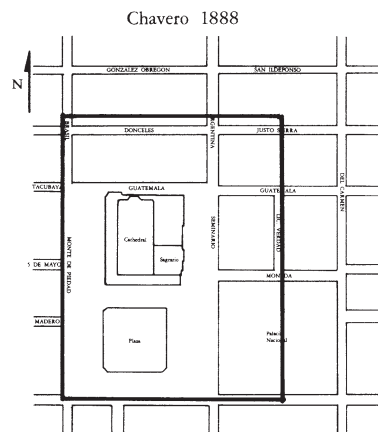


Figura 4. Primeras propuestas sobre la ubicación del recinto sagrado de Tenochtitlan (tomado de Boone, 1987: 40-41).

el sureste de la Plaza Mayor (a la que actualmente se conoce como “Zócalo”) de la Ciudad de México. Esta ubicación está bastante alejada de los muros que rodeaban al antiguo distrito ritual. Muchos no saben que la plaza que vemos hoy en día era en la antigüedad una plaza abierta o *tiānquiztli*, que formaba parte del diseño urbano de Tenochtitlan, adyacente al distrito de templos que se hallaba hacia el norte y al palacio real de Moteczomah II, hacia el este (Matos Moctezuma, 2012). La gran plaza y su mercado fungían como un sitio central clave de gran importancia comunal y cosmológica y la famosa Piedra del Sol bien pudo haber jugado un importante papel en la comunicación de esta importancia. Toda afirmación relativa a la ubicación original de la Piedra del Sol debe considerarse altamente especulativa, pero aún sin conocer su ubicación original, está claro que el significado de su diseño era parte integral de dicha ubicación, así como de su posición.

Comentando sobre la ubicación original del monumento, tanto Heyden (1968), como Noguera (1973) y Umberger (1981) se ciñeron a la afirmación temprana de Chavero, en el sentido de que se colocó en posición horizontal, probablemente sobre un altar o plataforma abierta conocida como *mōmōztli*. Una ilustración muy citada que aparece en la *Historia de las Indias de Nueva España*, de Durán, muestra a un guerrero cautivo sobre una de estas plataformas durante la festividad de Tlacaxipehualiztli (“el Desuello de Hombres”); dicha plataforma luce cuatro juegos de escalones y está coronada por una piedra redonda que lleva el signo **OLIN** (*ōlin*, movimiento) en su cara superior (Figura 5).⁵ El cautivo, que pronto habrá de ser sacrificado como mensajero enviado al sol, aparece de pie sobre el diseño circular que guarda una gran semejanza con la forma general de la Piedra del Sol. Para muchos estudiosos, la ilustración que aparecen en Durán brinda una vívida evidencia de que la Piedra del Sol estuvo colocada en la superficie superior de una plataforma, imitando al sol en su cénit en el cielo. Al respecto, sin duda es relevante mencionar que Durán describe que el episodio ritual ilustrado ocurrió el 17 de marzo, una fecha muy próxima al equinoccio de primavera (Durán, 1971: 186). Motolinía (1971: 51) es aún más explícito y señala que las ceremonias de Tlacaxipehualiztli se programaban de forma que correspondieran con la observación del equinoccio en Tenochtitlan (ver Aveni y Calnek, 1999: 90).

Como ya se mencionó, Chavero fue el primero en notar que la Piedra del Sol pertenecía a la clase de altares redondos conocidos como *cuāuhxicalli*, “recipientes-águila”, que eran lugares de sacrificio humano y depósito de corazones (Chavero, 1874; Seler, 1904c; Beyer, 1921). Una categoría relacionada de monumentos de piedra eran los *temalacatl*, “huso de piedra”, en donde los guerreros enemigos capturados eran ejecutados en exhibiciones gladiatorias públicas, conocidas como Tlahualhuanaliztli. Parece ser que ya desde los cronistas tempranos como Durán ha existido bastante confusión y ha resultado difícil distinguir entre estos dos tipos de monumentos relacionados entre sí. Varios autores usan los términos *cuāuhxicalli* y *temalācatl* casi de manera intercambiable al aludir a la Piedra del Sol y a otros monumentos circulares relacionados. La ambigüedad es natural y se deriva del traslape funcional y de significado entre ambas categorías de monumentos de piedra como escenarios complementarios para el sacrificio humano. Según lo explica Durán al describir este tipo de escenarios:

⁵ Para reiterar la ortografía que se usa en el presente estudio: al referirse a signos jeroglíficos del sistema de escritura, me ciño a la siguiente práctica epigráfica establecida por Lacadena (2008) y Zender (2008), según la cual los logogramas se escriben como transliteraciones en mayúsculas negritas (**OLIN**, **TONATIWI**, **TIANKIS**, etc.). Al aludir a palabras o nombres propios en náhuatl, me ciño a convenciones más familiares, mostrando generalmente longitud vocal, excepto en el caso de los nombres propios (Tonatiuh, *tiānquiztli*, etc.).

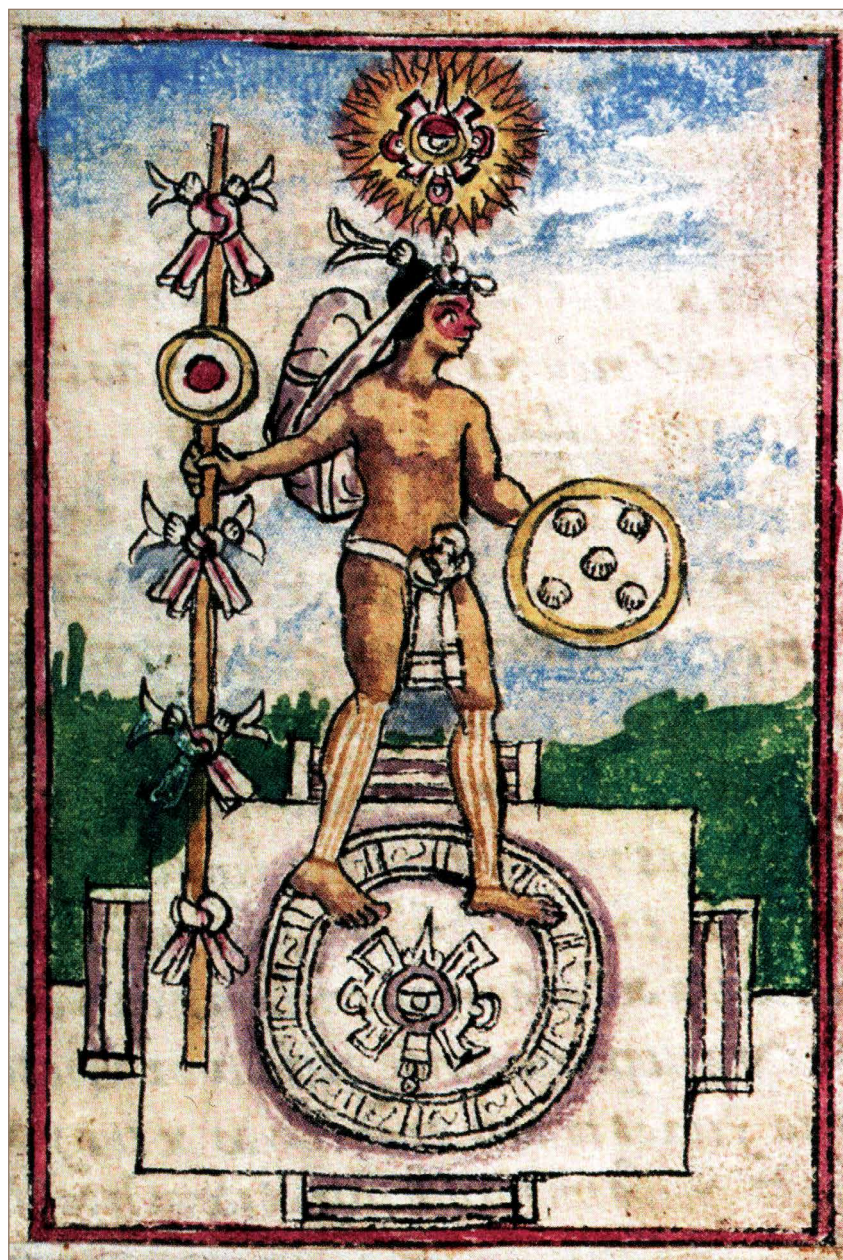


Figura 5. Ilustración de un sacrificio gladiatorio sobre una superficie y plataforma circular, tomado de la *Historia General* de Diego Durán. Nótese el signo solar marcado *olin* en la posición cenital

Así atados los llevaban juntos a un sacrificadero que llamaban Cuauhxiccalco, que era un patio muy encalado y liso, de espacio de siete brazas en cuadro. En este patio había dos piedras; a la una llamaban temalacatl, que quiere decir “rueda de piedra”, y a la otra llamaban cuauhxicalli, que quiere decir “batea”. Estas dos piedras redondas eran de a braza. Las cuales estaban fijadas en aquel patio, la una junto a la otra. (Durán, 1967, 1: 98)⁶

Soy de la opinión de que la iconografía de la Piedra del Sol guarda una relación directa con la cuestión de la ubicación original del monumento y de su contexto espacial, pues su diseño se apoya en una disposición compleja de formas *jeroglíficas* que aluden a los conceptos de lugar y axialidad. Algunas de estas formas glíficas son grandes, otras pequeñas y otras están fundidas entre sí. Una de estas formas que resulta obvia es una versión especialmente compleja del disco solar, un signo jeroglífico cuya lectura sabemos era **TONATIW** (*tōnatiuh*), “sol”. Más adelante, expondré las razones por las que pienso que este elemento jeroglífico dominante está fundido con otro signo jeroglífico, **TIANKIS**, que alude a *tianquiztli*, “mercado, plaza, las Pléyades”. También debo mencionar que mis ideas parten de una observación clave hecha por López Luján y Olmedo (2010), quienes señalan que varios altares redondos fungían como elementos jeroglíficos tridimensionales que representaban el signo **TIANKIS**, indicando quizá su función como marcadores de grandes plazas y mercados. La Piedra del Sol representa una versión altamente elaborada de esta misma idea, pero en ella se combina visualmente el glifo de **TIANKIS**, con el de **TONATIW**, con el propósito de manifestar centralidad tanto en una escala local como en una escala cósmica. Por ahora, simplemente diré que ver la Piedra del Sol como un diseño jeroglífico representa un enfoque novedoso; casi todos los análisis anteriores, basados en las añejas tradiciones de investigación sobre la mitología azteca, se han apoyado en un método simbólico o iconográfico más generalizado.

Más allá de su ubicación, habremos de ver que el movimiento solar también es una parte importante de la imagería dinámica del monumento, codificada mediante el aspecto inherente de movimiento en sentido contrario al de las manecillas del reloj del diseño, mismo que notó Townsend (1979: 66) por primera vez. Habré de proponer que este movimiento incorporado en la codificación del monumento replica el avance cíclico del ciclo solar diario y anual, así como las procesiones que probablemente se dieron alrededor de la Piedra del Sol misma (Taube, 2000: 320). Además, presentaré evidencia de que la conocida imagería solar del monumento, así como la de los ciclos diarios del *tōnalpōhualli* evocan y reflejan su probable función como altar o plataforma *mōmōztli*, un “espacio diario” para ritos y actividades que se llevaban a cabo en plazas centrales, en mercados y en espacios comunales abiertos (Heyden, 1968; Noguera, 1973; Umberger, 1981; López Luján y Olmedo, 2010).

Por último, el presente estudio considerará varios de los jeroglíficos más pequeños de la Piedra del Sol, con un énfasis especial en los dos nombres integrados en el centro mismo del diseño. Uno de estos, como ya hemos visto, es una versión compleja del jeroglífico nominal de Moteczomah II (Umberger, 1979, 1981: 205, 1988). Sin embargo, en mi opinión la relación gráfica de este nombre con la imagería en torno a él no ha sido objeto de una descripción o explicación suficientes. Estoy convencido de que este nombre real y su contraparte, 1 Pedernal, nombre calendárico de Huitzilopochtli, sirven para *identificar* el rostro del centro mismo del monumento, objeto de tantas discusiones. Conforme a esta interpretación, el rostro central se convierte en un retrato deificado

⁶ La traducción al inglés de este pasaje, por parte de Horcacitas y Heyden (Durán, 1971) tiene un pequeño pero importante error en el nombre de este sitio de sacrificio. El texto original en español se da como *cuauhxiccalco*, “en el *cuauhxicalli*” y no sólo *cuauhxicalli*.

del gobernante Moteczomah II representado como Huitzilopochtli, dios patrono de los mexicas y personaje central de la ideología política de Tenochtitlan. Al considerarlo como un monumento al gobernante azteca, presento además algo de evidencia circunstancial de que pudo haberse erigido en la fecha de entronización de Moteczomah, en 1502, o alrededor de la misma. De estar en lo correcto, esta nueva interpretación visual, que se presenta de manera detallada en los capítulos siguientes, agrega un nuevo e importante aspecto histórico e ideológico al monumento y a su mensaje.



CAPÍTULO 2

Imagen, texto y lenguaje

Mi forma de abordar el estudio de la Piedra del Sol y otros monumentos relacionados con la misma supone una estrecha convergencia funcional y analítica entre el papel de la escritura y el de la iconografía en la tradición mexica, tal y como puede verse en otras partes de Mesoamérica. Este método se deriva, en gran medida, de mi propio entendimiento de otras culturas visuales mesoamericanas, especialmente la de los antiguos mayas, entre los cuales la sobreposición conceptual de imágenes y textos es muy fuerte. De manera más específica, me he ido convenciendo cada vez más de que la capacidad de aprehender significados a partir de una presentación iconográfica maya depende de una profunda comprensión de las formas y las convenciones jeroglíficas y de las palabras que éstas comunican. Lo opuesto a esto también es cierto: los cánones visuales de la escritura maya están basados en gran medida en programas y convenciones iconográficos específicos. Numerosos ejemplos provenientes de diferentes tradiciones mesoamericanas muestran que las convenciones gráficas de escritura e iconografía se desarrollaron en paralelo desde las etapas más tempranas, y el arte del período azteca a menudo exhibe la misma conexión íntima entre iconografía y escritura.

Esto no quiere decir que sencillamente debamos fundir escritura, iconografía o pictografía como categorías analíticas. Al contrario, existen abundantes razones para considerar que los antiguos mesoamericanos tenían clara consciencia de que las imágenes eran capaces de comunicar mensajes cuidadosamente codificados dentro de un rígido marco de significados y asociaciones (iconografía), en tanto que otros se ceñían a reglas y convenciones diferentes pero relacionadas para representar las particularidades del lenguaje en diversos grados (escritura).

Estos dos ámbitos de comunicación visual se desarrollaron juntos en el curso de muchos siglos a lo largo y ancho de toda Mesoamérica meridional, así como en el centro de México. Ambos se sobreponían entre sí en formas creativas y elegantes, dando como resultado una mezcla regular e incluso necesaria de ambos; no obstante, esto llevó a una cierta imprecisión, cuando no confusión, en las descripciones y análisis modernos de

lo que constituye escritura en Mesoamérica.

La indefinición de las líneas divisorias entre categorías conceptuales y funcionales de texto e imagen es ajena a la mentalidad occidental y esto ha llevado a una considerable confusión e incluso a definiciones equivocadas de la naturaleza de los sistemas mesoamericanos de escritura. La escritura azteca (nahua) es un ejemplo de esto; muchos de los primeros estudiosos de ella la caracterizaron de forma general como “pictográfica” o incluso como “ideográfica”. Al igual que muchos otros sistemas mesoamericanos de escritura, la escritura azteca nunca se divorció de un marco de referencia claramente icónico. Al mismo tiempo, quienes han estudiado la escritura azteca con mayor detalle, han llegado a darse cuenta de que, desde luego, tiene raíces muy profundas en la lengua náhuatl (Nicholson, 1973; Lacadena, 2008; Zender, 2008). En este sentido, los jeroglíficos aztecas se ciñen a las reglas de un verdadero sistema de escritura, uno que operacional y conceptualmente está ligado a la cultura visual y a las convenciones de representación más amplias del antiguo centro de México.

La Piedra del Sol ofrece un excelente aunque complejo caso de estudio para demostrar y examinar esta difícil relación entre iconografía y escritura. Su diseño, después de todo, está dominado por jeroglíficos: el glifo Nahui Olin en el centro, los nombres de los cuatro soles o eras anteriores, dentro de sus cuatro “brazos”, el anillo de jeroglíficos con los nombres de los días y cuatro jeroglíficos adicionales más pequeños incluidos dentro de estos elementos mayores. Como señaló correctamente Pasztory (1983: 169, traducido del inglés), “en tanto que los monumentos mexicanos tempranos tenían representaciones de figuras sin glifos, la Piedra del Sol está casi exclusivamente constituida por éstos”. Sobre este punto, me gustaría sugerir que la presencia de elementos jeroglíficos en la Piedra del Sol podría ser aún más pronunciada de lo que se había supuesto anteriormente y que la lectura de estas formas, así como la interacción entre ellas, lleva por consecuencia a nuevas interpretaciones del profundo significado cosmológico y político del monumento.

Boone en particular comenta la íntima asociación entre arte y escritura en el México central del período Posclásico, si bien considera que “la escritura” es una categoría amplia que en ocasiones puede bastante separada del lenguaje. En sus propias palabras, “ciñéndose a una definición estrecha de escritura como registro de una lengua hablada a la cual se hacen referencias de naturaleza fonética mediante marcas visibles, está claro que el sistema mexicano no encaja en esta categoría” (Boone, 2000: 29, traducido del inglés). En otros textos de su autoría, señala que “en los sistemas semasiográficos de los mixtecos y los aztecas, las imágenes *son* los textos. No hay distinción entre palabra e imagen” (Boone, 1994: 20, traducido del inglés), y que “la escritura azteca ... comunica significados directamente al lector, generalmente sin tener que formar palabras” (Boone, 2000: 31, traducido del inglés). Boone asume así una forma muy amplia de entender de lo que se considera escritura, incluyendo todas las pistas visuales usadas para construir narrativas en el sistema gráfico de los códices y otras fuentes del centro de México. Pero seguramente hay más que decir en torno a este asunto, ya que se reconoce que tanto los aztecas como otras culturas del período Posclásico en el centro de México tenían también un verdadero sistema de escritura, un medio fonético sistemático para escribir palabras del náhuatl (Aubin, 1849; Nicholson, 1973; Galarza, 1979; Prem 1992; Lacadena 2008; Whittaker 2009, 2021). En tanto que formas lingüísticamente codificadas, los jeroglíficos nahuas se emplearon ampliamente para escribir nombres propios, casi siempre para la identificación de personajes, sitios o fechas. Hace muchos años, Henry Nicholson reconoció dichos glifos como “un subsistema estructurado ... que utiliza un amplio repertorio de grafemas más o menos estandarizados, en combinaciones que a menudo incorporan cinco o más de ellos” (Nicholson, 1973: 2, traducido del inglés). Muchos, de los detalles relativos a la gramática —si es que no la mayoría— no están representados, pero dichas construcciones nominales deben considerarse de todos modos como elementos

de escritura, dispuestos y formulados cuidadosamente para representar expresiones específicas de la lengua náhuatl. Por lo tanto, podemos comenzar a discernir la manera en que la escritura del centro de México y su cultura visual de manera más general, a menudo incorpora mucho más que mera semasiografía (es decir, imágenes divorciadas de las palabras y su sonido). A diferencia de Boone, soy de la opinión que Nicholson y otros autores (Prem, 1992: 53; Zender, 2008: 28; Whittaker, 2021) en la medida en que éstos reconocen cierto grado de distinción entre imágenes pictóricas y elementos jeroglíficos (es decir, fonéticos), considerando que éstos últimos son representaciones lingüísticas. No obstante, estoy de acuerdo con la aguda observación que hace Boone, en el sentido de que ambos tipos de elementos están íntimamente conectados y a menudo es difícil separarlos. En toda la antigua Mesoamérica, la escritura y las “imágenes” existieron como categorías que, por su naturaleza, eran funcionalmente simbióticas, apoyándose una a otra en el marco de un sistema de comunicación visual que las relacionaba estrechamente entre sí.

En un panorama general de la comunicación visual en el mundo precolombino, Martin (2006) presenta con gran discernimiento una discusión matizada de muchos de estos mismos temas, examinando las complejas interrelaciones entre palabra e imagen. Martin se vale de una gama tripartita de categorías para examinar las variedades existentes de comunicación visual, que van desde la iconografía (basada únicamente en imágenes) hasta la glotografía (basada en sonidos) (Figura 6a). Entre estos dos ámbitos externos existen las formas semasiográficas, que enfatizan la comunicación de significado

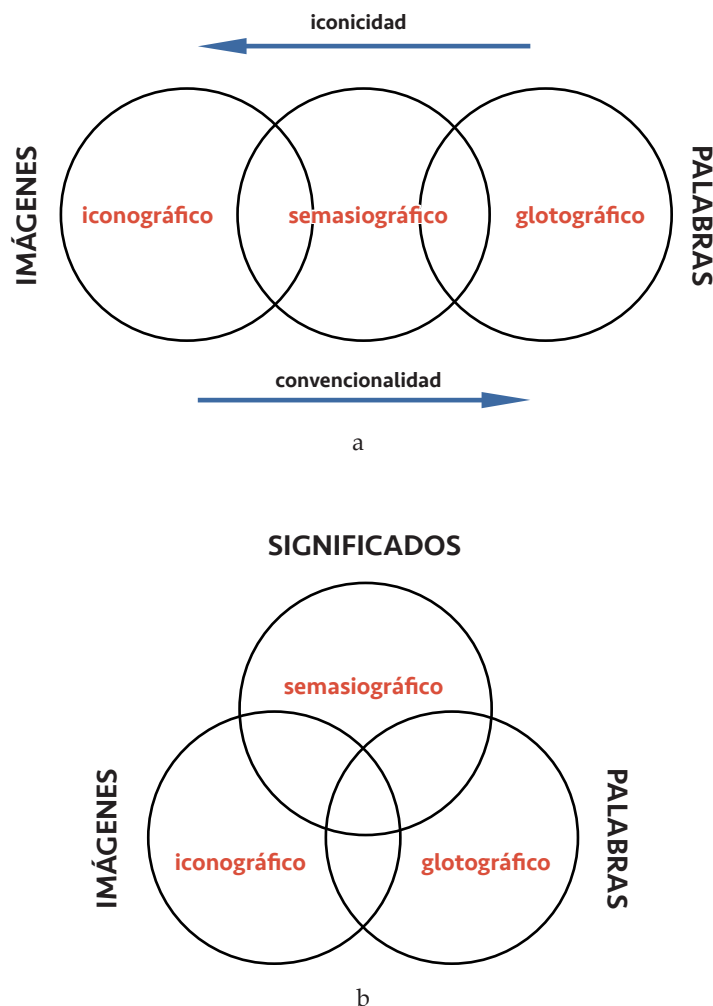


Figura 6. (a) Representación esquemática de las relaciones texto-imagen en el arte mesoamericano, conforme a Martin (2006); (b) versión modificada de la misma, con una relación no lineal entre los sistemas iconográfico y glotográfico.

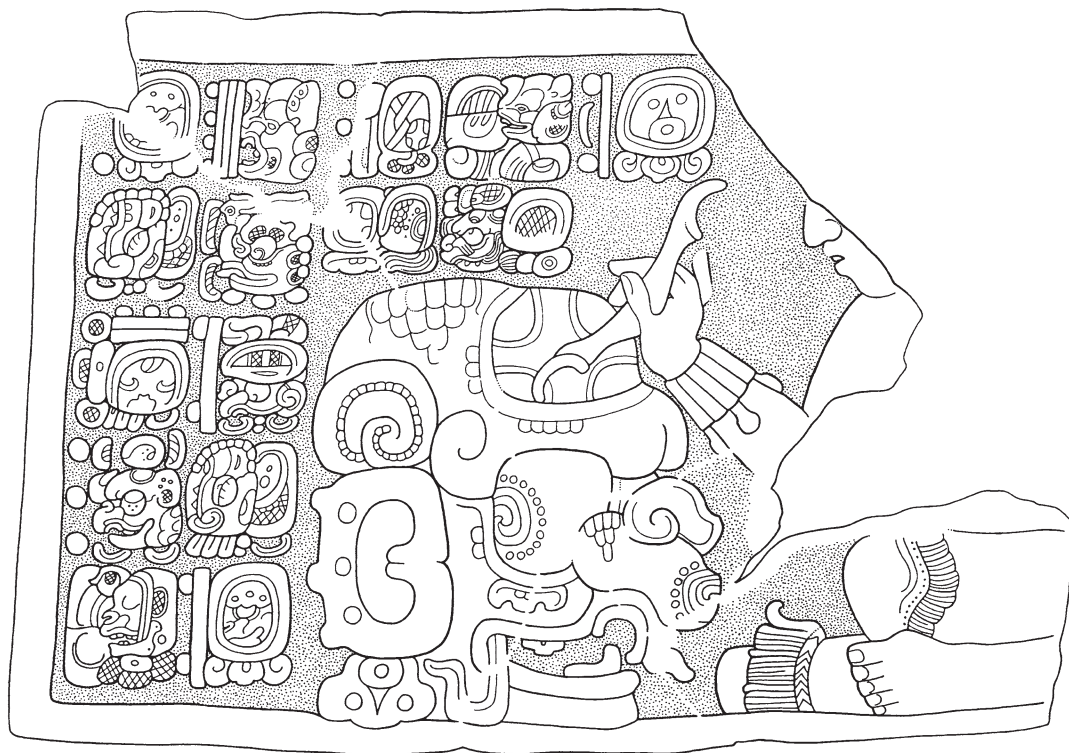


Figura 7. Interfaz texto-imagen en el Tablero de Emiliano Zapata, área de Palenque (dibujo: David Stuart).

independientemente del lenguaje, generalmente como un medio culturalmente vinculado de diálogo visual. Estoy de acuerdo con los perspicaces planteamientos de Martin, si bien yo iría más allá, señalando que sus tres categorías analíticas a menudo pueden interpenetrarse de manera no lineal, operando fuera de una escala horizontal. Un artista mesoamericano podía, actuando con gran cuidado y una clara intención, comunicar ideas con base en una ingeniosa articulación del ámbito “iconográfico” y del “glotográfico” —dos ámbitos que parecen estar sumamente alejados entre sí en la gráfica superior pero que, en los hechos, pueden acusar un traslape considerable.

Pienso aquí en la notable imagen del llamado Tablero de Emiliano Zapata, proveniente de Palenque, y su representación única de un escultor tallando una piedra (Stuart, 1990) (Figura 7). El artesano sentado —podría tratarse quizá del mismísimo difunto gobernante K'inich Kan Bahlam— talla una gran cabeza animada, identificada como piedra mediante marcas que denotan “piedra” en su superficie. Este elemento existe en la composición como un “objeto físico” que recibe los cortes e incisiones de la herramienta que

el artista sostiene en su mano. Visualmente, se basa en la representación iconográfica de “piedra” en forma de un ser serpentino, convención bien establecida en la iconografía maya (ver Schele y Miller, 1986: 46; Stuart, 2010). Pero aquí el objeto es un jeroglífico, que comunica la expresión verbal de la palabra *k’antuun*, “piedra fina”, que no por coincidencia se menciona también en el texto contiguo, tallado justo sobre dicho objeto. El diseño de esta curiosa imagen se apoya en funciones diferentes pero concurrentes: la imagen como elemento iconográfico —la esencia animada de la piedra—y como palabra que denota al objeto mismo: la *k’antuun*.

Una dinámica similar parece operar en el período Clásico en el contexto del sistema de escritura y la cultura visual de la región de Cotzumalhuapa, en la costa del Pacífico guatemalteco, cuya lengua aún no se ha podido determinar. Como lo ha señalado Chinchilla Mazariegos (2011), los elementos glíficos de la escritura en Cotzumalhuapa pueden existir como “participantes activos” en escenas visuales complejas. Los signos de los días pueden asumir una cualidad animada extraordinaria, llegando “a menudo a adquirir las características de criaturas vivas, como plantas, animales o seres humanos” (Chinchilla Mazariegos, 2011: 60, traducido del inglés). Yo postulo que diversos elementos de este mismo tipo de convergencia entre la escritura y lo visual permeaban todas las tradiciones escriturarias mesoamericanas, lo que puede demostrarse en la iconografía olmeca (y su posible escritura), en Teotihuacan, en los jeroglíficos mayas, en los diversos sistemas de la antigua Oaxaca y en el centro de México durante el período Posclásico.

Martin señala correctamente que las tres categorías que describe no están nunca demarcadas y aisladas. Por ejemplo, la supuesta naturaleza semasiográfica de los manuscritos pictóricos mixtecos “oculta la profunda penetración de componentes glotográficos —introducidos con el fin de eliminar ambigüedades y ampliar el potencial semántico siempre que es posible” (Martin, 2006: 87, traducido del inglés). Y dada la ubicuidad de esas tendencias, yo replantearía las asociaciones como un sistema tripartita de asociaciones que se intersectan mutuamente (Figura 6b). Las representaciones visuales específicas pueden operar en cualquier parte, dentro de uno, dos o tres de estos ámbitos. Esto quiere decir que en muchos sistemas visuales mesoamericanos, un mismo “signo” puede comunicar, dependiendo de su uso y su contexto, (1) un mensaje puramente visual con carácter de ilustración, (2) un significado cultural con una codificación más profunda, que hace referencia a una idea, o (3) una palabra o expresión de carácter fonético. La representación de un venado en una escena narrativa puede ser “sólo” un venado, por ejemplo, en la trampa de un cazador. Alternativamente, la imagen del animal puede usarse para representar un agente importante en una narrativa mítica, un participante culturalmente específico. Un signo “de venado” (cuerpo o cabeza del animal) puede operar en el marco de un sistema de escritura como un signo de día, con un valor específico como palabra e incluso como signo silábico, para comunicar puramente un sonido. En el sistema maya en particular, una cabeza de venado puede representar el día Manik, el logograma **CHIJ** (*chij*, “venado”) o la sílaba **chi**.

En obras de arte especialmente ricas y complejas, el mensaje completo se comunica a veces mediante la interacción de estas tres categorías. Sospecho que las interpretaciones de muchas de las formas y composiciones visuales en el arte mesoamericano, como en el caso de la Piedra del Sol de la que nos ocupamos en el presente estudio, se han quedado cortas o sencillamente han resultado equivocadas por no reconocer las formas en las que los artistas de la antigüedad decidieron emplear intersecciones interesantes e innovativas de estos ámbitos. Como habré de proponerlo más adelante,

durante demasiado tiempo se ha visto a la Piedra del Sol como un “símbolo” o bien como una compleja colección de símbolos, algo que opera cómodamente dentro de un modo de comunicación decididamente semasiográfico, que muchos han utilizado para caracterizar los sistemas visuales del centro de México (Boone, 1994; Martin, 2006). También puede decirse que este gran monumento opera en gran medida como una imagen iconográfica compleja, conforme al concepto de caracterización que de él hizo Seler: “el sol y nada más que ello”. Hasta aquí, todo parece ir bien, pero estas caracterizaciones sólo ofrecen una lectura parcial. La composición se apoya asimismo en una cuidadosa consideración del lenguaje y las formas jeroglíficas, desplegando una imagen compleja y multifacética, que opera en todos los procesos analíticos de imagen, signo y palabra. En este sentido, su diseño y concepción son quinaesencialmente mesoamericanos.

Nuestra dificultad en separar lo que pertenece a las categorías de pictografía y escritura se originan, en gran medida, en una comprensión inexacta muy común de los conceptos indígenas, que alimentan un “sistema de cultura visual” más amplio, en el que abundan los traslapes y las intersecciones. Para empezar, podemos considerar la palabra náhuatl *tlahcuilōlli*, que con frecuencia se traduce como “escritura” y también como “pintura”. Dicho doble significado parecería hacer borrosa una distinción real entre una y otra cosa pero, en realidad, se trata de un término muy general, con un amplio alcance. *Tlahcuilōlli* significa literalmente “una cosa que se ha pintado” y se deriva del verbo transitivo *ihcuiloā*, que significa “pintar, escribir, imprimir, marcar” (ver Thouvenot, 2010). Vemos que se trata de una referencia descriptiva a una *técnica* física que se aplica por igual a la producción de lo que nosotros distinguiríamos como escritura y como imágenes pictóricas. La palabra misma revela poco sobre los conceptos indígenas más específicos relativos a las categorías de comunicación visual.

Quizá sea más útil la palabra *machiyōtl*, que generalmente se traduce como “signo”, “símbolo” o “marca”. Se basa en la raíz irregular “*mati*, saber algo” y “*machiyōtl*, algo que hace posible que algo se sepa” (J. Richard Andrews, comunicación personal, 1990). *Machiyōtl* se refiere con mayor frecuencia a una forma *visual* de comunicar información de forma muy parecida a como lo hace la logografía. Ateniéndonos a su uso en el código florentino, la palabra *machiyōtl* (*machiotl*) aparece en contextos que no dejan lugar a dudas sobre el hecho de que alude a lo que entendemos como “jeroglífico”:

Injc ce capitulo, itechpa tlatoa, injc centetl machiotl: in jtoca ce cipactli, ioan in qualli tonalli in quimāceoia, in vncan tlatatia, in toqujichti, in cioa...

Capítulo 1, [de donde hablamos] del primer **signo** llamado Ce Cipactli, y la buena **fortuna** que tenían los que en él nacían, así hombres o mujeres... (Sahagún, 1950-1982, libro 4: 1, 1969: 317, énfasis agregado).

A lo largo de su traducción del código florentino, Anderson y Dibble (Sahagún, 1950-1982) interpretaron tanto *machiyōtl* como *tōnalli* como “signo de día”, pero éstas son en realidad dos palabras muy diferentes. *Machiyōtl* es la forma visual del glifo del día, en tanto que *tōnalli* alude al calor diario del sol (*calor del día*, según el diccionario de Molina de 1571) y, por extensión, a la esencia más abstracta del nombre del día como etiqueta del alma o de la fortuna de cada quien en la vida. El calor del cuerpo de cada quien, conocido también como *tōnalli* (“algo que se ha calentado”), se consideraba como una

manifestación y una extensión directa del calor del sol (López Austin, 1988, 1: 211).

El *Vocabulario* de Molina relaciona al término *machiyōtl* con la escritura de manera aún más directa con la entrada correspondiente a “letra”, que incluye al término *machiyotlahtoliztli*, que literalmente significa “el acto de hablar en forma de símbolo” (Molina, [1571]1944: 77v). Si bien su definición en un diccionario colonial temprano bien podría reflejar un intento de describir la escritura alfabética europea utilizando el lenguaje indígena, también vale la pena considerar la posibilidad de que estos términos ya se hallaban en uso, reflejando una sofisticada definición indígena de la escritura y su cercana asociación con el lenguaje. De hecho, los avances realizados en el discernimiento de patrones de foneticidad en los sistemas de escritura del centro de México muestran que éstos podrían funcionar de manera similar a la de otros sistemas de escritura de Mesoamérica, en la medida en que los primeros estaban altamente sistematizados y estrechamente ligados con idiomas específicos y ciertamente no se trataba de laxos sistemas ideográficos o pictográficos como en ocasiones se han descrito (Nicholson, 1973; Lacadena, 2008; Zender, 2008).

Esta consideración de las relaciones conceptuales entre arte y escritura subrayan un enfoque metodológico más amplio, que permite abordar de manera más productiva tanto la Piedra del Sol como muchos otros ejemplos de la iconografía del centro de México. Todo sistema de escritura mesoamericano, además de estar basado de manera fundamental en idiomas específicos, refleja desde luego la cultura visual y artística en el seno de la cual dicho sistema se desarrolla. La escritura, los signos y los íconos operan conjuntamente dentro de un complejo sistema de comunicación visual de referencias cruzadas que refleja imágenes e ideas con hondas raíces en la historia cultural. A riesgo de aseverar lo obvio, es importante señalar que la práctica de la investigación iconográfica (y de la historia del arte mesoamericano en un sentido más amplio) debe otorgar al lenguaje la misma importancia que al análisis formal o simbólico. Esto ciertamente opera en el centro de México durante el período Posclásico, donde metáfora y habla juegan un papel esencial en la comprensión de formas y programas iconográficos (Alcina Franch, 1995). La aseveración de Boone de que “no hay distinción entre palabra e imagen” es congruente con parte de lo que postulo en el presente estudio, pero sólo hasta un cierto punto. Según entiendo su postura, ésta presupone que el lenguaje es secundario en la manera en que imágenes y palabras operan en el marco de un sistema semasiográfico. A diferencia de esto, considero que el náhuatl es un componente natural clave no sólo del sistema de escritura, sino también de la iconografía, dado que ambos están histórica y visualmente anclados en un sistema visual mesoamericano más amplio, dentro del cual la palabra, los signos y las imágenes casi siempre están vinculados visual y conceptualmente. Reiterando lo anterior, palabras e imágenes estaban íntimamente vinculados, aún cuando existiera una distinción funcional, en ocasiones muy sutil, entre escritura e iconografía. Las categorías se complementan entre sí para expresar ideas complejas que eran culturalmente específicas y a menudo también lingüísticamente.

Dos de los primeros estudiosos de la Piedra del Sol, Eduard Seler y Hermann Beyer, entendían muchas de estas sutilezas y aplicaron algunos de los métodos apenas descritos. Ambos poseían un profundo conocimiento de la cultura visual nahua y mesoamericana y lo aplicaron a sus interpretaciones del monumento, si bien ambos consideraron que la imagen de la Piedra del Sol era algo más sencilla de lo que en realidad es —“una imagen del sol, nada más ni nada menos”, según lo

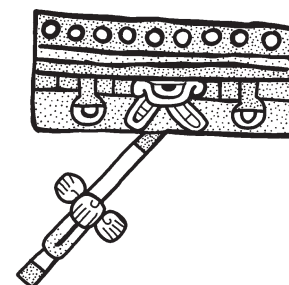
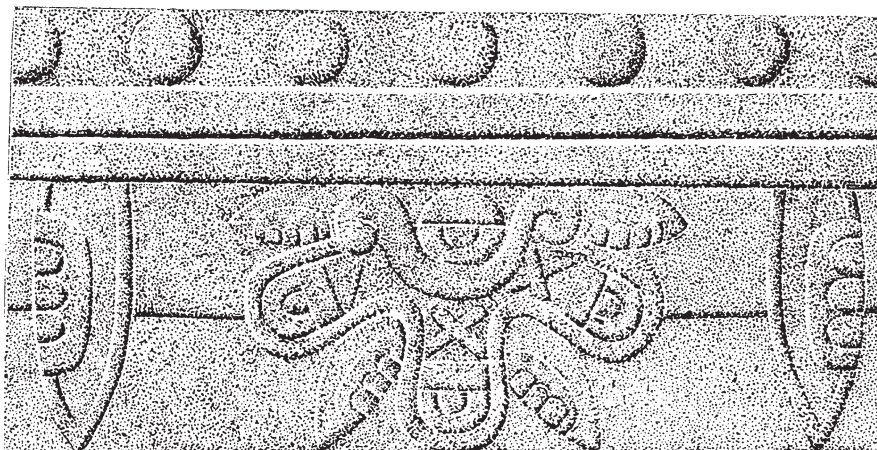
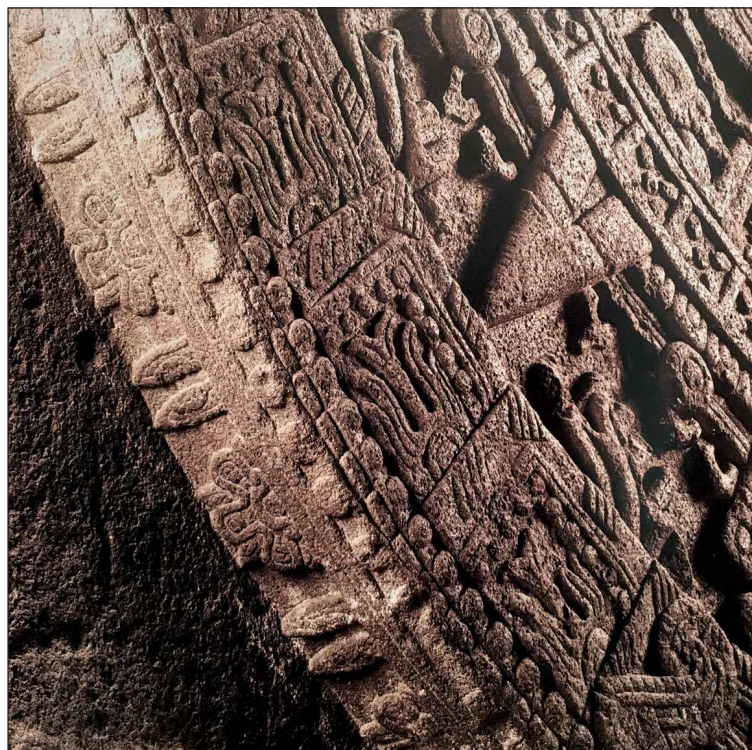
expresó Seler (1904a: 797). Años después, Beyer tuvo una reacción similar, al oponerse a aquellos que consideraban que el monumento era un tipo de vehículo de conocimientos esotéricos sobre la religión y el calendario aztecas. “Es un objeto destinado al culto solar y todos, absolutamente todos sus motivos de ornamentación se refieren al sol” (Beyer, 1921: 2). Ambos estudiosos estaban en lo correcto en rechazar interpretaciones esotéricas de la Piedra del Sol, apoyando sus respectivos análisis en un entendimiento sólido de las fuentes históricas (especialmente los textos de Fray Diego Durán), de la lengua náhuatl, de los jeroglíficos y en una cuidadosa comparación de los datos visuales. Las aportaciones de Seler y Beyer prepararon el terreno para casi todos los estudios detallados de la iconografía del monumento.

El uso de jeroglíficos y de sus valores lexicales establecidos como base para la interpretación iconográfica tiene un largo historial en los estudios aztecas y en especial en relación con la Piedra del Sol. Por ejemplo, Beyer notó que la banda celeste externa de la Piedra del Sol —que se ve sólo al ver el monumento de lado y por lo mismo rara vez se reproduce al publicarse una reproducción— presenta un grupo de símbolos “de estrella” y “de Venus” que representa el cielo nocturno (Figura 8). Pero, en una observación clave, Beyer vio más allá de la imagen superficial y se dio cuenta de que se trataba de una forma *jeroglífica* expandida para convertirla en un elemento iconográfico: “Su significación nos es conocida por su empleo en el jeroglífico de Motecuhzoma Ilhuicamina; representan, pues, *ilhuicatl*, el cielo” (Beyer, 1921: 119). Beyer consideró que esta banda no era sino un desarrollo visual del jeroglífico **ILWIK** (*ilhuicatl*) en el sistema de escritura, lo que hace que su significado sea nada más ni nada menos que “cielo”. El punto clave aquí es que la banda estrellada, en tanto que representa visualmente al cielo nocturno, deriva su significado verdadero en la composición a través de una clara consciencia de las convenciones del sistema de escritura, en el contexto del cual dicha banda representa la palabra *ilhuicatl*. Es revelador constatar que en la iconografía azteca no parece haber una “banda del cielo diurno”. La posición de la banda celeste *ilhuicatl* en la parte externa del disco de la Piedra del Sol es un ingenioso recurso artístico/escriturario, usado para establecer un contexto locativo y un marco de referencia para la composición en forma de disco que cubre la parte superior del monumento, algo a lo que habremos de volver hacia el final del presente ensayo.⁷

Métodos similares se aplican ampliamente en la actualidad en el estudio de la iconografía maya, en donde la epigrafía y el análisis iconográfico se han desarrollado de tal forma que se han convertido en vías de investigación obligadamente inseparables. Vemos exactamente la misma disposición cuando consideramos la conocida banda celeste en el arte de los antiguos mayas, que también puede adquirir una función jeroglífica como signo **CHAN**, “cielo”, si bien en su

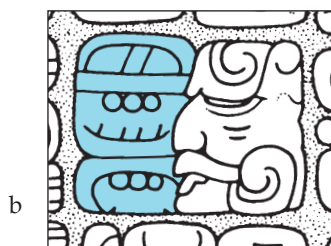
⁷ La propuesta de Beyer dista mucho de gozar de aceptación universal y todavía hay quien la interpreta como símbolo de la noche. Por ejemplo, Matos Moctezuma sostiene que la banda externa de la Piedra del Sol “claramente es una banda del cielo nocturno la cual, como ya se ha dicho, se asocia con el sol de la tarde penetrando en el inframundo, en la noche, en el Mictlán, en el útero del cual habrá de nacer, triunfante, cada mañana” (Matos Moctezuma 2004: 74, traducido del inglés).

Figura 8. El borde externo de la Piedra del Sol y su banda celestial (*ilhuitl*), comparado con el logograma **ILWIK**A (en **ILWIK**A-MI, nombre de Moteczomah Ilhuicamina) (dibujos: Hermann Beyer, izquierda y David Stuart, derecha).





a



b

Figura 9. La banda celestial maya: (a) banda celestial iconográfica en una vasija estilo códice, K8999; (b, c) dos frases jeroglíficas equivalentes de Yaxchilán, incluyendo el uso de la banda celestial como **CHAN**.



c

composición puede estar constituida por diversos elementos que podríamos asociar con el cielo nocturno, como estrellas y aún signos *ahk'ab* ("noche, oscuridad") (Figura 9). La banda celeste que aquí se ilustra es justo eso: una convención artística y escrituraria que representa *chan*, "cielo", como palabra y como lugar. Tanto la producción como la lectura de esta composición jeroglífica se apoyan en un profundo conocimiento de las formas y convenciones iconográficas así como de las lingüísticas. Existe una dinámica similar en todas las escalas de la escritura maya, desde lo sencillo hasta lo visualmente complejo.

En el presente estudio extenderemos esta bien establecida idea de la capacidad de escalación glífica en el diseño de la Piedra del Sol, con el fin de señalar la presencia de jeroglíficos aún mayores infijos en otros jeroglíficos. Muchos estudiosos se han ocupado de la presencia de diversas formas jeroglíficas en el diseño general de la Piedra del Sol (Umberger, 1979, 1981), incluyendo el glifo nominal de Moteczomah II, los glifos de los veinte días del *tōnalpōhualli*, los signos de los cuatro "soles" anteriores, así como tres pequeñas referencias calendáricas que aparecen sobre el signo Olin del centro del monumento, así como

bajo *éste*. Como habremos de explorar con cierto detalle, todos estos elementos glíficos conocidos están a su vez integrados dentro de un complejo cartucho circular constituido como una fusión de signos logográficos reconocibles del sistema de escritura náhuatl. En el caso de esta icónica escultura, las formas escritas y los elementos iconográficos operan en el marco de un sistema congruente e inseparable de comunicación visual.



platea,

TEMIX ITTAN

Templum ubi sacrificant,

Capita sacri hcatom,

200.

Capiteu

Capita sacrificatoru,

Domo analiu

CAPÍTULO 3

Un lugar diario

Las ideas brevemente esbozadas arriba en relación con la naturaleza de la escritura azteca y mesoamericana constituyen un punto de partida necesario para explorar con mayor profundidad las complejas imágenes de la Piedra del Sol. Las múltiples capas de sus formas jeroglíficas aluden de manera *verbal* directamente a las concepciones aztecas de espacio-tiempo las que, a su vez, se diseñaron y concibieron para operar dentro de la ubicación y orientación espaciales originales del monumento. Por estas razones, en este punto es necesario abordar la cuestión clave de cual fue la ubicación original del monumento en el marco del complejo entorno urbano de Tenochtitlan, al menos en la medida en que esto pueda discernirse a partir de evidencias indirectas.

Desde finales del siglo XIX, los estudiosos llegaron a la conclusión de que el enorme disco de la Piedra del Sol se diseñó para colocarse en posición horizontal, posiblemente sobre una plataforma elevada exterior, como puede verse de manera vívida en la ilustración de Durán relativa al sacrificio gladiatorio, misma que se muestra aquí en la Figura 5 (Chavero, 1876; Heyden, 1968; Noguera, 1973; Umberger, 1981; Fradcourt, 1993).⁸ Es concebible asimismo que el monumento se haya colocado directamente sobre un piso de estuco, sin plataforma alguna, con su superficie esculpida sobresaliendo por encima del piso y haciendo necesario subir un pequeño escalón para ascender al mismo y poder interactuar con él. Quizá esta disposición habría calificado aún como *mōmōztli*, tal y como cualquier otro altar en forma de disco con motivos solares. Haya sido como haya sido, poco tiempo después de su descubrimiento en 1790, el monumento fue rescatado de los posibles daños de los pasantes y se transportó a los terrenos de la Catedral, ubicada en el lado norte de la plaza. León y Gama registró la escultura y ofreció una interpretación del monumento circular, según la cual se trataba de un “calendario” funcional; en apoyo de esto, citaba documentos ilustrados y fuentes históricas que se encontraban disponibles en la época; también realizó varias importantes observaciones sobre su iconografía, en lo que podría considerarse el primer estudio iconográfico valioso de un objeto de arte mesoamericano (León y Gama, 1792). Entre sus aportaciones se cuenta la identificación del rostro central como el rostro de Tonatiuh, el dios

⁸ Michel Graulich no estaba convencido de la orientación horizontal de la piedra, señalando que también pudo haberse colocado en posición vertical, presumiblemente en la pared de algún templo (Graulich, 1997: 162). Yo considero que esto es altamente improbable, dado el peso de la piedra y considerando la presentación horizontal de muchos diseños solares similares en el marco de la escultura monumental azteca.

solar, inscrito dentro de un gran jeroglífico Nahui Olin, así como los signos correspondientes a los veinte días y los pequeños glifos integrados en el complejo y que aluden a las cuatro eras anteriores. La consideración que hizo León y Gama del monumento como una herramienta calendárica o artefacto de cómputo bien pudo haber llevado a su presentación *vertical* en uno de los muros externos de la Catedral —en lo que bien pudo constituir una referencia casi lúdica a la cara circular de un reloj de campanario—, lugar donde permaneció por espacio de muchas décadas. La constante presentación vertical del monumento desde entonces, tanto en museos como en infinitas reproducciones, ha alterado permanentemente nuestra percepción de su verdadera naturaleza como superficie esculpida horizontal integrada a formas y a espacios arquitectónicos más amplios.

Alfredo Chavero fue el primero en hacer énfasis sobre la orientación horizontal de la Piedra del Sol al interpretarla como un *cuāuhxīcalli* o “recipiente-águila” complejo; es decir, un recipiente ritual para los corazones y la sangre de las víctimas de sacrificio (Chavero, 1876; Seler, 1904a). Esta interpretación se deriva de la detallada discusión que hace Durán del uso ritual y el significado de dichas piedras, a las cuales describe como portadoras de “imágenes del sol”:

Determinado por el rey Huehue Motecuhzoma que se labrase en una piedra muy grande la semejanza del sol y que se le hiciese una gran fiesta, mandaron a los canteros que se buscase una gran Piedra y, buscada, se pintase en ella una figura del sol, redonda, y que en medio de ella hiciesen una pileta redonda, y que del bordo de la pileta saliesen unos rayos, para que en aquella pileta se recogiese la sangre de los sacrificados para que la semejanza del sol gozase de ella, y que de esta pileta saliese un caño, por donde se derramase aquella sangre, y mandaron que, alrededor de ella, por orla o zaneña, pintasen todas las guerras que hasta entonces habían tenido y que el sol les había concedido de que las venciesen con su favor y ayuda. (Durán, 1967, 1: 191)

Con base en la descripción que hace Durán, es difícil que queden dudas sobre el hecho de que los famosos monumentos que actualmente se conocen como Piedra de Tízoc y “Piedra del Arzobispado” (o Piedra de Moteczomah Ilhuicamina) son dos ejemplos que han sobrevivido de dichos *cuāuhxīcalli*, como ya lo han escrito otros autores. Es posible que la Piedra del Sol se haya concebido como una variación sobre esta misma idea, con un común énfasis en imágenes solares y su forma redonda. Aunque seguramente fungió como escenario para el sacrificio, no está claro, sin embargo, si la Piedra del Sol fue concebida como un verdadero “recipiente-águila”, en virtud de la obvia carencia de un hueco en su centro (Baudez, 2013: 24). Sin embargo, no puede haber duda alguna de que los motivos esculpidos en la cara superior de muchos *cuāuhxīcalli*, tanto grandes como pequeños, muestran una cantidad considerable de iconografía en común con la de la Piedra del Sol (Solís Olguín y Velasco Alonso, 2004).

Una vez reconocida la naturaleza esencialmente horizontal del monumento, debemos naturalmente considerar su ubicación original en el centro de Tenochtitlan. No hay duda alguna de que la piedra fue desplazada de su ubicación original antes de enterrarla —después de todo, al descubrirse su cara esculpida se hallaba hacia abajo— pero, ¿desde dónde se movió? La mayor parte de los autores que se han ocupado de ella, han asumido que originalmente se halló en alguna parte del llamado recinto sagrado de Tenochtitlan. Por ejemplo, Villela, Robb y Miller (2010: 16-17) postulan que la Piedra del Sol originalmente estuvo asociada directamente con el Templo Mayor, quizá a poca distancia de la enorme escultura de Tlaltecuctli que se excavó recientemente en la Casa de las Ajaracas. Otros autores han propuesto que una escultura así de monumental, una de las mayores de Tenochtitlan, debió concebirse para estar en estrecha proximidad con templos importantes

y otros monumentos del recinto central. Como lo señala Matos Moctezuma (2012: 27), la Piedra del Sol y otros monumentos más pequeños hallados en la Plaza Mayor y sus alrededores “fueron removidos de sus lugares originales y trasladados después de la conquista a los sitios en que se hallaron”.

En su informe original, León y Gama señala que la Piedra del Sol fue hallada a una profundidad de tan sólo media yarda durante las excavaciones practicadas en la plaza principal el 17 de diciembre de 1790. Cuatro meses antes, un grupo de trabajadores había hallado por accidente el monumento de Coatlicue a unos 30 metros hacia el oriente, cerca de la esquina sur del palacio del Virrey (actualmente, el Palacio Nacional) (Boone, 1987: 19). En su útil mapa de hallazgos de esculturas en el centro de la Ciudad de México, Mateos Higuera ubica a la Piedra del Sol precisamente en el área suroriental del Zócalo (Mateos Higuera, 1979: 228). No existe registro alguno de arquitectura antigua que pudiera haber estado asociada con el monumento, pero está claro que éste ya no estaba en su contexto original, habiéndose enterrado cara abajo en algún momento entre 1554 y 1572 (Villela *et al.*, 2010: 16, 44, 48). Entonces, ¿sería simplemente que la Piedra del Sol fue arrastrada desde su ubicación original en el recinto sagrado poco tiempo después de la Conquista, hasta dejarla en el sitio en el sector sureste de la Plaza Mayor dónde habría de hallarse tiempo después? Según parece, esto es lo que muchos piensan, basándose en parte en el recuento de Cervantes de Salazar quien, en su *Crónica de Nueva España*, describe como se bajaron de los *huei teōcalli* varios grandes “ídolos” de piedra durante el tiempo en el que Moteczomah estuvo como prisionero, en 1520 (Cervantes de Salazar, 1914: 343-344). Nicholson (1988: 336-239) señala que dichos “ídolos” probablemente eran las principales efigies votivas de Huitzilopochtli y Tláloc que se hallaban en el interior de los templos-santuarios. No obstante, podrían haberse incluido otras grandes esculturas asimismo incluyendo, según sostiene Boone (1999), la famosa escultura de Coatlicue, descubierta muy cerca de la Piedra del Sol.

Algunas evidencias circunstanciales señalan la posibilidad de que la Piedra del Sol no haya estado originalmente en el recinto de los templos principales, a cierta distancia hacia el norte, y que su ubicación original haya estado cerca del sitio en el que se encontró en 1790. En primer lugar, no parece muy probable que esta enorme piedra, de unas 22 toneladas de peso, haya sido arrastrada más de 250 metros desde el interior del recinto sagrado en 1520 o 1521, tan sólo para dejarla expuesta en la Plaza Mayor durante al menos tres décadas antes de enterrarla, lo que ocurrió después de 1554. ¿Cuál sería la razón de realizar un esfuerzo tan grande para moverla y después dejarla expuesta? Quizá sea más probable pensar que la piedra se mantuvo durante mucho tiempo cerca de su ubicación original antes de voltearla y enterrarla. La plaza que posteriormente habría de llegar a conocerse como “el Zócalo” era, después de todo, un importante espacio del entorno urbano de Tenochtitlan, ubicada al sur del recinto sagrado e inmediatamente al poniente del palacio real o *tecpan* de Moteczomah II (Matos Moctezuma, 2012, 2015; Mundy, 2015: 76). Esta gran área abierta aparece indicada como tal en el famoso mapa que acompañaba a una de las *Carta de relación* de Cortés, marcada con la glosa latina *Platea* o “patio” (Figura 11). Resulta interesante constatar que dicho mapa indica que había en la plaza dos pequeñas estructuras, lo que atestigua la existencia de algún tipo de construcción, quizá plataformas. Al igual que en muchas otras plazas y patios urbanos de Mesoamérica, sin duda se llevaban ahí diversas funciones y actividades (Ossa *et al.*, 2017).

La plaza se hallaba directamente frente a la residencia real de Moteczomah II, lo que sugiere que, en virtud de su ubicación, el espacio en cuestión pudo haber estado cargado de simbología alusiva a la autoridad y el poder mexica. Como lo señala Susan Toby Evans (2004: 15, traducido del inglés), esta conexión física entre la plaza principal, el palacio real y el recinto sagrado era un aspecto clave del diseño urbano, uno en el que

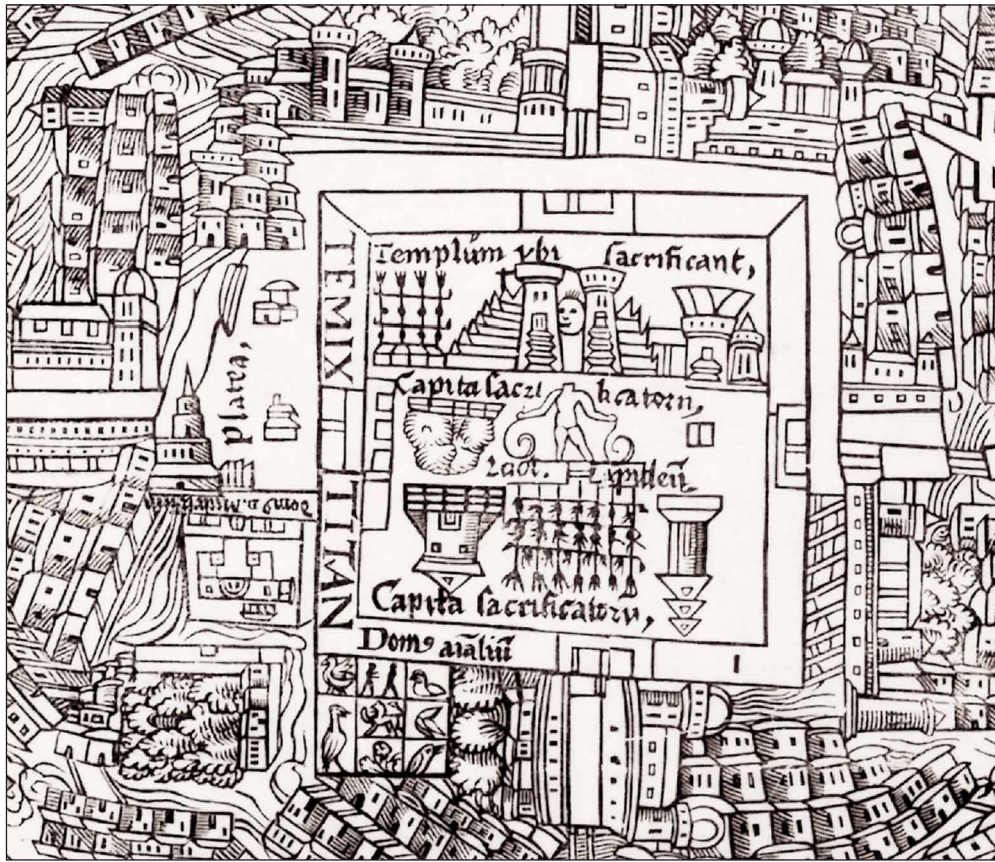


Figura 11. Detalle del mapa de Tenochtitlan de 1524, mostrando la plaza ("platea") al sur del recinto de los templos. En la orientación de este mapa, el Oriente queda en la parte superior.

"la plaza principal de Tenochtitlan, adyacente al patio de acceso, a veces fungía como un tipo de antesala del palacio". La Piedra del Sol no habría estado fuera de lugar en un sitio tan céntrico y tan estrechamente asociado con el poder real. Parece algo razonable considerar la posibilidad de que pudiera haber estado asociada no con el recinto sagrado en el que residían los templos, sino con la plaza misma en la que fue excavado y con el palacio real adyacente a ésta.

Es este precisamente el lugar en el que Durán recuerda la presencia, durante muchos años, de una gran piedra de sacrificios, hasta que fue finalmente mandada a enterrar por el arzobispo Mantúfar a finales del siglo XVI.

Las dos piedras de que he hecho mención, la una donde estaban los que sacrificaban y la otra, donde los acababan de sacrificar, muchos tenemos noticia de ellas. La una de las cuales vimos mucho tiempo en la Plaza Grande, junto a la acequia, donde cotidianamente se hace un mercado, frontero de las casas reales; donde perpetuamente se recogían cantidad de negros, a jugar y cometer otros delitos, matándose unos a otros. De donde, el ilustrísimo y reverendísimo señor don fray Alonso de Montúfar, de santa y loable memoria, Arzobispo dignísimo de México, de malas y homicidios, y también, a lo que sospecho, fue persuadido la mandase quitar de allí, a causa de que se perdiese la memoria del antiguo sacrificio que allí se hacía. (Durán, 1967, 2: 100)

Esta debe ser una referencia a la Piedra del Sol misma, según lo señalan Villela, Robb y Miller (2010: 16). Como nota aparte, resulta notable leer la mención que hace Durán a “cantidad de negros” que se reunían con frecuencia alrededor del monumento. Estos esclavos africanos, traídos a México durante los primeros años posteriores a la Conquista, parecen haber utilizado el imponente monumento como sitio de reunión en la nascente capital colonial, directamente frente al palacio del Virrey. ¿Es esta mención indicativa de algún tipo de resistencia semiorganizada de los esclavos en contra del frágil orden del gobierno español? Cuando menos, parece reflejar la apropiación consciente de un monumento prehispánico muy visible y bastante reciente: un símbolo de la idolatría indígena que, en aquellos años, tenía poco de haber desaparecido de la esfera pública de la ciudad, pero que debió haberse mantenido todavía muy presente y activa en las provincias de la Nueva España.

Como quiera que haya sido, el recuento que hace Durán da la impresión de que se trataba de una piedra de sacrificio de dimensiones considerables. Es especialmente relevante que su descripción específica del monumento circular corresponde exactamente al punto de la plaza principal en la que la Piedra del Sol habría de ser excavada dos siglos después (Villela *et al.*, 2010: 16). De ser así, el monumento habría estado en la gran plaza al sur del recinto sagrado —misma que después habría de llegar a llamarse el Zócalo— en las décadas inmediatamente posteriores a la conquista, en donde los pasantes podrían haberla observado y considerado. Más adelante en el presente estudio abundaré más sobre esta pista clave sobre la ubicación del monumento. Por ahora, necesitamos sólo estar conscientes de la función esencial del mismo como “escenario” de sacrificios dentro de un patio o plaza, y quizá en un lugar muy próximo a la Plaza Mayor.

Los mapas coloniales tempranos de la Plaza Mayor muestran que las proporciones básicas de ésta eran esencialmente las mismas a mediados del siglo XVI que las que vemos actualmente en el Zócalo (Rubial García, 2012). Fue en esta época cuando Cortés ordenó la construcción de su propio palacio sobre el *tēcpan* de Moteczomah, apropiándose directamente del espacio personal del gobernante azteca y de la expresión de la autoridad real. Al norte de la Plaza se construyó la primera versión de la catedral, encima de lo que había sido la sección sur del recinto central de Tenochtitlan (la actual catedral, de estilo barroco y terminada en 1813, se levanta en el mismo lugar de la primera catedral). A pesar de las reconstrucciones, algunas de las funciones esenciales de este espacio abierto probablemente han cambiado poco desde la época precolombina. Por ejemplo, en la gran Plaza Mayor (o Plaza de Armas, como se le llamó posteriormente) se montaba un gran mercado o *tianquíz*, de origen seguramente precolombino. La importante descripción de la plaza que Cervantes de Salazar hizo en el siglo XVI y que Matos Moctezuma cita, asevera que “aquí se celebran las ferias o mercados, se hacen las almonedas, y se encuentra toda clase de mercancías; aquí acuden los mercaderes de toda esta tierra con las

suyas, y en fin, a esta plaza viene cuanto hay de mejor en España” (Matos Moctezuma, 2012: 26). Un canal corría de oriente a poniente en el lado sur de la plaza, en el sitio donde actualmente corren las calles llamadas 16 de septiembre al poniente y Corregidora al oriente (se trata de la misma acequia que Durán menciona). Varios puentes peatonales atravesaban este canal: pueden verse en el mapa colonial que aquí se incluye, así como en el mapa de la *Relación* de Cortés (ver Figura 10 y 11). Hasta bien entrado el siglo XVIII, este gran canal fue un medio de acceso clave al mercado central de la ciudad.

Al principio, pudiera parecer extraño que un monumento tan grande e imponente como la Piedra del Sol pudiera haberse colocado en una plaza o mercado abierta como esta, pero las fuentes son claras en el sentido de que este era precisamente el lugar en el que sería de esperar hallar una escultura con el simbolismo solar que tiene la pieza que nos ocupa. Los altares y plataformas exentos llamados *mōmōztli* con frecuencia se pensaron para ser colocados en contextos “mundanos”, como cruces de caminos y en el centro de plazas y mercados. Durán describe los altares *mōmōztli* con cierto detalle:

...es menester saber, primero, cómo había antiguamente dios de los mercados y ferias, el cual dios tenían puesto en un *mōmōztli*, que son humilladeros, a manera de picotas, que usaron antiguamente, que después los llamábamos los muchachos “mentideros”. Había de éstos por los caminos muchos y por las encrucijadas de las calles y en el tianguiz.

En estos mentideros de los tianguiz había fijadas unas piedras redondas labradas, tan grandes como una rodela, y en ellas esculpida una figura redonda, como una figura de un sol, con unas pinturas a manera de rosas, a la redonda, con unos círculos redondos; otros ponían otras figuras, según la contemplación de los sacerdotes y de la autoridad del mercado y pueblo. (Durán, 1967, 1: 177)

En su calidad de marcadores en el centro de plazas y cruceros, muchos altares *mōmōztli* claramente tenían una gran importancia espacial y ritual (Olivier, 2003: 172-174). Más allá de sus atribuciones específicas relativas a dioses y símbolos concretos, se usaban para definir y enfatizar centros e intersecciones de espacio y movimiento, “nudos” externos de diseño urbano y comunitario. No hay duda de que estas plataformas *mōmōztli* existieron dentro del recinto sagrado de Tenochtitlan, así como fuera del mismo, y en plazas y patios, tanto grandes como pequeños. Lopéz Luján y Olmedo (2010) describen varias de estas piedras circulares que llevan diseños jeroglíficos del signo **TIANKIS** (*tiānquiztli*), que identificaban así los espacios en los que se hallaban (Figura 12). Más adelante habremos de llevar mucho más allá esta idea de los “altares glíficos”, pero por ahora me gustaría sencillamente que consideremos la posibilidad de que la Piedra del Sol, como parte integral de su contexto arquitectónico, era quizá una versión sumamente desarrollada de este tipo de monumento, que se usó para marcar el espacio central de la gran plaza de la antigua Tenochtitlan, siendo quizá el *mōmōztli* más imponente de su época.

Un aspecto de la Piedra del Sol que recibe relativamente poca atención es el tocante a sus colores originales. Como se sabe a partir de recientes descubrimientos de esculturas monumentales, éstas estaban adornadas con una vívida policromía (Nicholson, 1985; López Luján *et al.*, 2016). León y Gama no hace mención alguna a los colores de la Piedra del Sol en su descripción inicial del monumento, lo que sugiere que éste estaba ya muy desvanecido cuando se descubrió la piedra. Pero algunos estudios que se llevaron a cabo a principios del siglo pasado mencionan la presencia de los colores rojo, amarillo y verde-azul como parte de su presentación



Figura 12. Altar en forma de disco con el jeroglífico **TIANKIS** (*tianquiztli*, “mercado, plaza” (fotografía: Leonardo López Luján).

inemos los demás jeroglíficos presentes en este círculo central y la manera en que operan juntos para constituir un complejo punto temático focal de la composición.

En su importante estudio de 1921, Beyer sostiene que la actual forma de la Piedra del Sol no refleja su diseño y función originales y que, esencialmente, se trataba de una escultura inconclusa. Beyer postula que, en su calidad de *cuāuhxīcalli*, debió haberse concebido originalmente como un monumento de forma cilíndrica bastante alto, como la Piedra de Tízoc (Figura 14), pero que esta intención artística de la pieza fue interrumpida por una gran “fisura” en la parte inferior de la piedra, lo que obligó a los talladores a rediseñar el monumento como un monumento con un relieve relativamente bajo. Para Beyer, la gruesa piedra sin tallar que rodea al disco presentaba un “problema”, viéndola como un aspecto innecesario e inexplicable de la forma supuestamente incompleta del monumento. Pero ¿en verdad es la forma no tallada de la piedra circundante del monumento un problema? Me viene a la mente un paralelo visual muy similar en relación con la escultura

iconográfica, como lo propuso por primera vez Roberto Sieck Flandes en la década de 1930 (ver Matos Moctezuma, 2004: 55). Esta se basó sobre todo en comparaciones de los distintos elementos iconográficos del monumento con las ilustraciones presente en los códices pictóricos y no en una observación directa (Graulich, 1997: 167). Si bien presenta muchas inexactitudes, la reconstrucción de su policromía sigue reproduciéndose inclusive en publicaciones actuales. Un análisis más reciente y cuidadoso, supervisado por Felipe Solís Olguín, resultó en una disposición de colores diferente y más exacta, en la que dominan el rojo, el amarillo y el blanco (Solís Olguín, 2000) (Figura 13). Es importante señalar que el análisis más reciente muestra que el interior del círculo central, que contiene el gran glifo Nahui Olin, tenía un fondo blanco, distinguiéndolo así de las imágenes circundantes. Esto habrá de resultar relevante cuando exam-



Figura 13. Reconstrucción de la coloración original de la Piedra del Sol, según propuesta de Felipe Solís Olguín (tomada de Matos Moctezuma y Solís Olguín, 2004: 148).



Figura 14. La Piedra de Tízoc, un *cuāuhxīcalli* monumental (tomada de Matos Moctezuma y Solís Olgúin, 2004: fig. 67).

maya en forma de disco que se conoce con el nombre del “marcador Motmot”, que alguna vez se colocó en posición horizontal en el piso de una plaza en los estratos arquitectónicos tempranos de Copán, de donde fue excavada en 1989 (Figura 15). Este monumento de piedra caliza se empotró a ras de un piso de estuco ante un santuario o templo, dejando la escena circular expuesta. Tal y como se muestra actualmente en el Museo de Escultura de Copán, el marcador presenta una apariencia mucho más masiva, muy gruesa y que incluye una buena parte de material “que no forma parte de la talla”, de manera análoga a lo que puede verse en la Piedra del Sol. Si bien es significativamente más grande, sospecho que el monumento azteca bien pudo haberse colocado de manera muy similar, dejando visible la parte esculpida del disco, en tanto que una gran parte de la pieza formó parte de la superficie de una plataforma o, al menos, se colocó a ras de ésta. Por lo tanto, dudo que



Figura 15. El marcador Motmot, de Copán, Honduras. Este altar circular estuvo colocado a ras del piso de la plaza, frente a la estructura Motmot, que es una versión del período Clásico temprano de la Estructura 10L-26 (fotografía: Alexandre Tokovinine).

la masa no tallada de la Piedra del Sol deba considerarse como algo problemático, conforme Beyer pensaba. En otras palabras, no se trata de una escultura inconclusa o rota. Resulta más razonable suponer que las porciones no talladas de la piedra eran parte integral del monumento y partes conscientes de su diseño, dejadas quizá por los artesanos como una expresión literal de su materialidad pétreo y su “terrestrialidad” en bruto (Stuart, 2010). Estas ideas se sustentan con la presencia de ciertos diseños intencionalmente perforados o tallados en la superficie externa no trabajada de la pieza con posibles correspondencias astronómicas que debían entenderse como representaciones de cuerpos celestes y constelaciones que debían verse y entenderse junto con el disco solar mayor (Aveni, 1980; Milbrath, 2017).



Figura 16. Estela y altar en forma de disco del período Preclásico medio en El Naranjo, Guatemala, ca. 700 a.n.e. (fotografía: David Stuart).

Con frecuencia me ha llamado la atención la manera en que la forma y apariencia generales de la Piedra del Sol evocan el diseño de muchos altares cilíndricos mayas. Proponer un paralelo con el lejano mundo maya (por ejemplo, con el marcador Motmot de Copán) puede parecer como una alusión innecesaria y ajena temporal y geográficamente, pero soy de la opinión de que es importante considerar que la Piedra del Sol no es de ninguna manera un *tipo* único de monumento mesoamericano, incluso más allá de los confines de la escultura mexica o azteca. Además de ser una variante del concepto similar del *cuāuhxīcalli* o del *temalācatl*, la Piedra del Sol es también un ejemplo de gran tamaño y especial complejidad de un tipo monumental más antiguo y mucho más difundido —los discos horizontales esculpidos—, cuyas raíces parten del arte mesoamericano monumental temprano del período Preclásico medio (Figura 16). Desde esta perspectiva más amplia, es posible hallar muchas esculturas similares en forma disco, que se colocaron en el piso de plazas o sobre plataformas, a menudo asociadas con otras esculturas y elementos arquitectónicos. Me vienen a la mente la mayoría de los altares levantados en forma de disco que son tan comunes en los sitios mayas del período Clásico y aún de períodos anteriores. Al igual que los pequeños altares *mōmōztli* de los aztecas, las esculturas mayas en forma de disco pueden ser pequeñas, incluso portátiles, y suelen tener diversos diseños. Muchos de estos monumentos no están tallados. Como lo he

sugerido en otros estudios, incluso las piedras monumentales sin talla, sean estelas o altares, conllevaban un significado sagrado importante como expresiones materiales de la tierra y su sustancia pétrea, que se colocaban en espacios ceremoniales, tanto públicos como domésticos, en calidad de lugares para la celebración de eventos rituales (Stuart, 2010).

La forma circular de numerosos altares, entre los que se incluye la Piedra del Sol azteca, los unifica de cierta manera como expresiones de un muy difundido y muy antiguo modelo del universo que se halla a lo largo y ancho de la antigua Mesoamérica (y, ciertamente, entre los pueblos nativos de América del Norte) y que enfatiza la forma del horizonte observable y la centralidad como punto/pivote del movimiento solar (ver Sosa, 1985: 214, 220). Esta estructura básica puede encontrarse hasta bien entrado el período Clásico temprano, en las llamadas “cruces picadas”, que representan los mecanismos espacio-temporales del calendario mesoamericano (Smith, 1950: 21-22; Aveni *et al.*, 1978) (Figura 17a). La misma perspectiva circular del espacio y del movimiento sirvieron como base de algunos de los mapas coloniales de Yucatán (Figura 17b), que integraban convenciones indígenas y europeas y se basaban en modelos de observación solar (Restall, 1999: 200; Mundy, 2000: 117; Paxton, 2009). De forma similar, parecería que las superficies superiores de muchos antiguos altares en forma

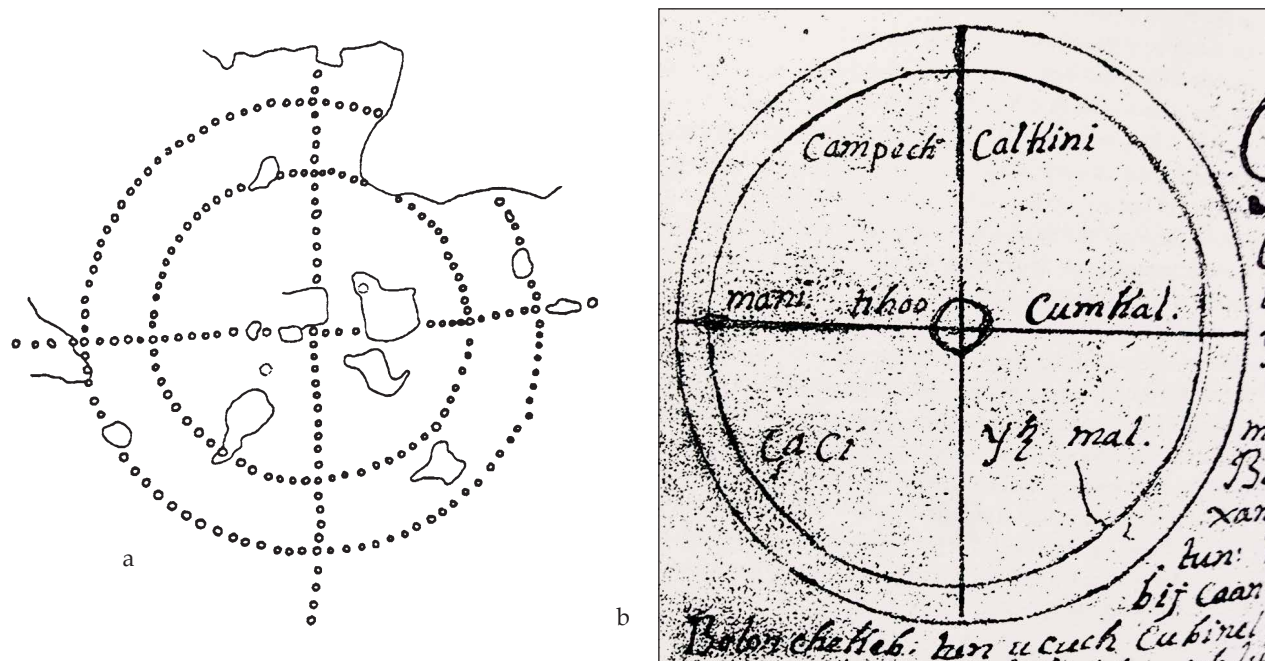
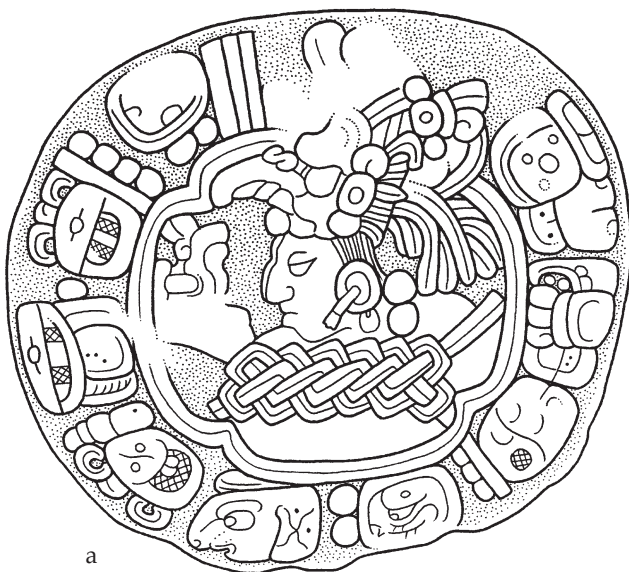
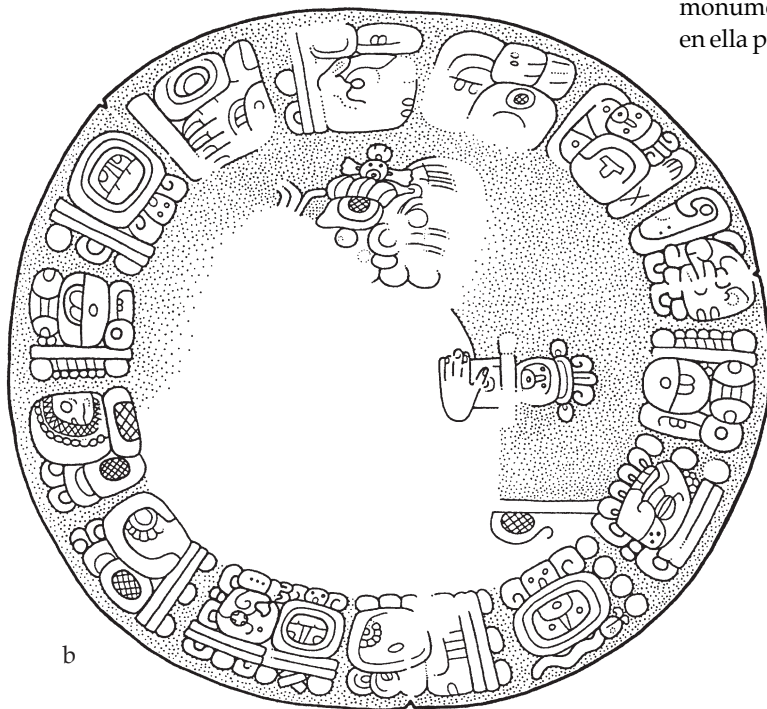


Figura 17. Representaciones circulares y biseccionadas del espacio en Mesoamérica: (a) cruz picada de Teotihuacan; (b) mapa colonial de Yucatán en el *Chilam Balam de Chumayel*.



a



b

de disco, si bien presentan gran variedad en su diseño y concepción, pudieron haber servido asimismo como microcosmos y expresiones de “centros cósmicos”, replicando la forma y la función de las mesas rituales y los espacios de los altares de las ceremonias indígenas mesoamericanas. Aún en la actualidad, dichos altares y espacios rituales se conciben explícitamente como modelos interactivos de las estructuras y relaciones cosmológicas, en los que el centro y la direccionalidad hacia cuatro puntos son elementos clave (Girard, [1962]1995: 51-52; Sosa, 1985; Freidel *et al.*, 1993: 123-172).

Un ejemplo de esto es una pequeña piedra proveniente de la región de Bonampak y que ahora se exhibe en el Instituto de Arte de Chicago (Figura 18a). Se trata de un altar conmemorativo que celebra a un ancestro finado específico. La inscripción, que consta de nuevo jeroglíficos, se lee en sentido opuesto al de las manecillas del reloj alrededor del monumento y continúa a lo largo del borde exterior; en ella puede leerse la fecha de la muerte del ancestro

Figura 18. Altares mayas esculpidos en forma de disco, quizá pedestales solares o superficies para quemar incienso: (a) pequeño altar maya en forma de disco de la región de Bonampak, Chicago Art Institute (dibujo: David Stuart); (b) Monumento 149 de Toniná (dibujo: Lucia Henderson).

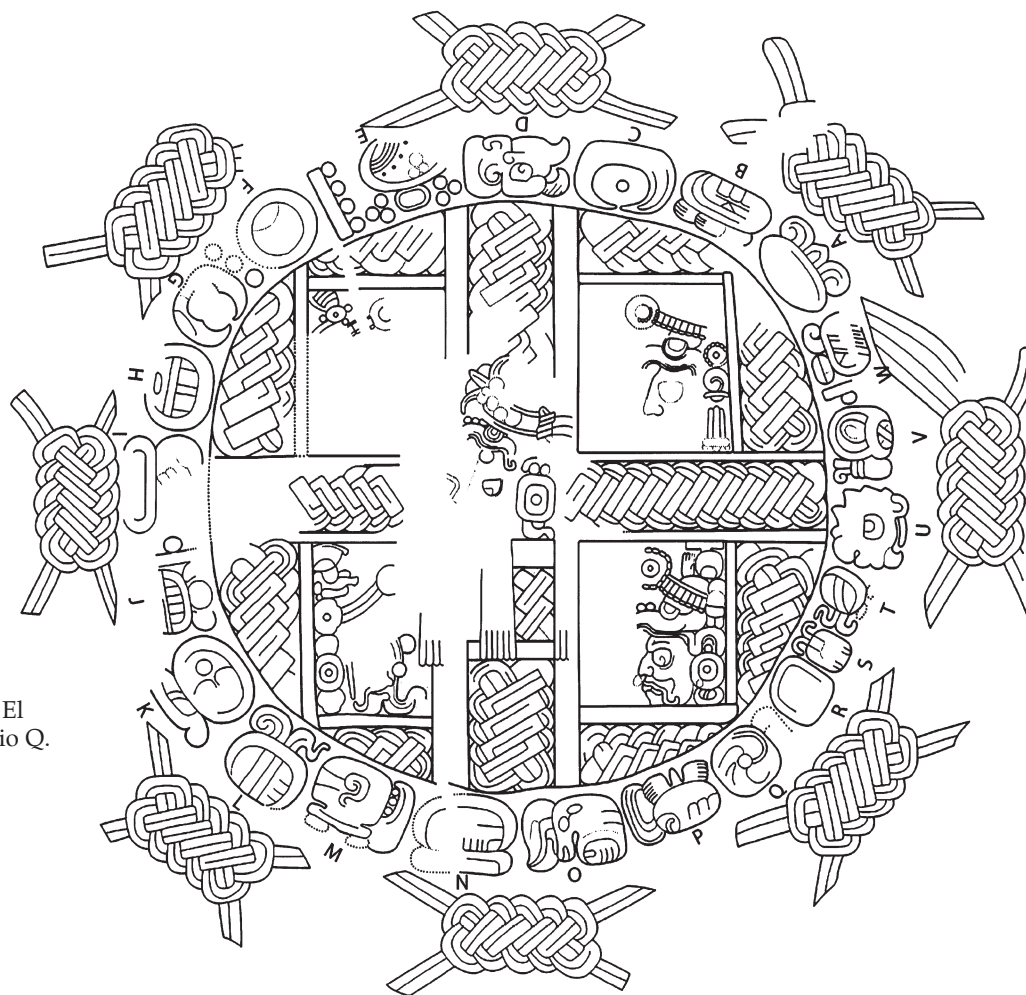


Figura 19. Altar 10 de El Palmar. Dibujo de Octavio Q. Esparza Olguín.

y la dedicación del monumento, unos 29 años después. El finado señor aparece en el centro, en el interior de un elemento cuatrilobado que representa una cavidad o portal, ya sea al mundo superior o al inframundo. La imagen central, con su retrato de carácter histórico, posiblemente tenía una pequeña superficie o soporte para colocar un incensario o algún otro objeto ritual. En Toniná, se quemaban las ofrendas directamente sobre altares en forma de disco similares, lo que ocasionaba considerable daño a sus superficies (Figura 18b).

Un altar de disco maya especialmente complejo, proveniente del sitio de El Palmar, en Campeche, parece enfatizar el movimiento solar (Figura 19). El intrincado diseño de la piedra muestra cinco cabezas de deidades

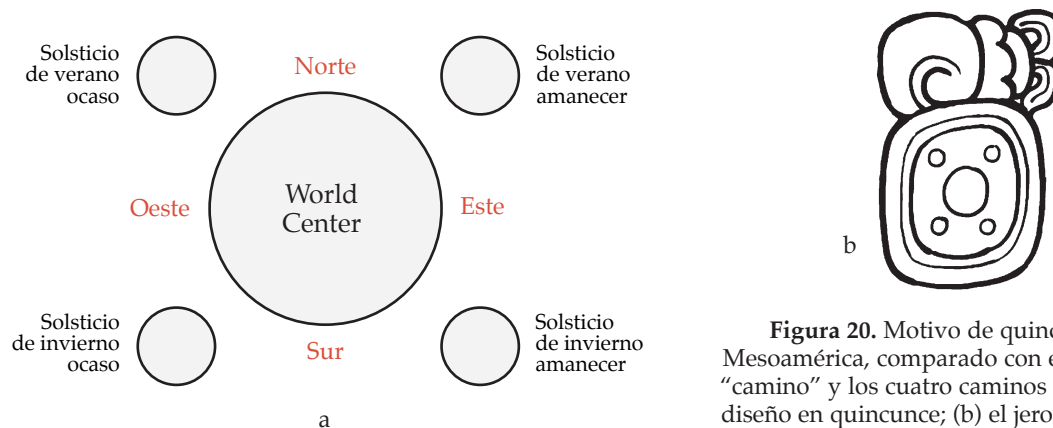


Figura 20. Motivo de quincunce en Mesoamérica, comparado con el signo **BIH**, “camino” y los cuatro caminos solares: (a) el diseño en quincunce; (b) el jeroglífico **OCH-BIH**, “entrar en el camino”.

dispuestas en “quincunce” —el formato de cinco partes que servía como modelo de cosmología solar en todas las culturas mesoamericanas. En presentaciones más sencillas, el quincunce aparece como un punto central rodeado de otros cuatro puntos separados de manera regular (Figura 20a). Aunque se trata de un diseño abstracto, se basa en observaciones del sol y su movimiento anual: los cuatro puntos externos representan la posición del sol al amanecer y al ocaso en los solsticios de invierno y verano (Girard, [1962]1995: 51-52; Gossen, 1974; Sosa, 1985; Carlsen, 2009; Stuart, 2011:78; Maffie, 2014: 200-201). Para los mayas del período Clásico, los solsticios se veían como “los cuatro caminos del sol” (*chan u bih k'in*), que se cruzaban en el punto central (Stuart, 2011: 82). Probablemente sea por esta razón que la palabra maya clásica *bih*, “camino”, se escribía con un jeroglífico que replicaba la forma simple del quincunce (Figura 20b). En el altar de El Palmar, esta forma es mucho más compleja y muestra a diferentes deidades como aspectos figurativos de esta geometría solar. Los rostros están algo dañados, pero todos ellos parecen ser dioses solares de distintos tipos, incluyendo a K'inich Ajaw (¿en el centro?) y a GI en la parte inferior izquierda, en lo que quizá sea una forma animada de representar el amanecer en el solsticio de Verano (ver Stuart, 2005: 168-170). Las veinte cuerdas tejidas que se intersectan y “atan” a estas imágenes sin duda tienen asimismo importancia calendárica y cosmológica. El altar de El Palmar representa de esta manera un modelo circular del movimiento solar en un marco espacio-temporal. Como habremos de ver, una disposición similar, de cinco partes, constituye asimismo una de las características básicas del diseño de la Piedra del Sol.

Otro altar maya en forma de disco es el Altar 1 de Zacpetén, que data de finales del período Clásico y que posiblemente representa los cuatro puntos del solsticio como una cruz diagonal (Figura 21). El tema explícito de este altar es el nacimiento del Sol, según se describe en el texto circular inscrito en torno a su imagen central (Stuart, 2009). En el centro puede verse el rostro de una deidad que también parece tener un vínculo cercano con los fenómenos solares, aunque nuestra comprensión de esto continúa siendo muy limitada. A diferencia del altar de El Palmar, el monumento redondo de Zacpetén formaba evidentemente parte de un par estela-altar; es decir, estuvo colocado frente a una estela que habría estado tallada con el retrato de un gobernante de pie, que “interactuaba” con el altar mismo. Es esta una disposición muy común del arte monumental maya del período

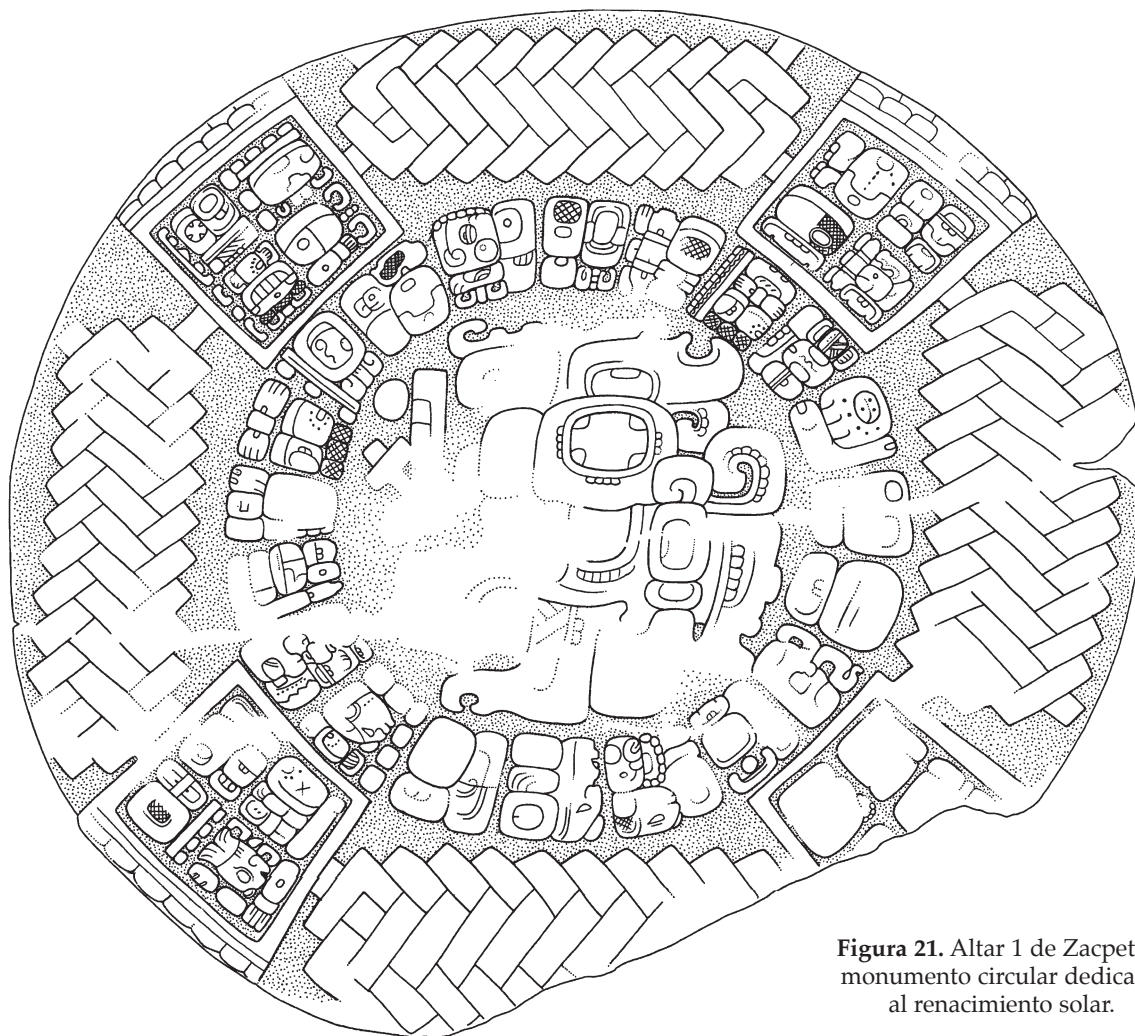


Figura 21. Altar 1 de Zacpetén, monumento circular dedicado al renacimiento solar.

Clásico, en la que el disco-altar parece constituir el foco de la acción y de la atención. Como ya lo postulé anteriormente, la forma redonda y plana de dichos altares constituye asimismo una referencia a la apariencia de los platos o tazones de cerámica en tanto que ambos son sitios de ofrenda y sacrificio (Stuart, 1996), idea que encuentra una resonancia adicional en la interpretación de muchos altares redondos aztecas de forma similar como *cuāuhxīcalli*, “vasijas de águila”. Algunas representaciones que aparecen en las piezas cerámicas del período Clásico tardío muestran que los altares mayas eran sitios en los que se llevaban a cabo extracciones de corazón y otros tipos de ejecución ritual, además de ser superficies para encender fuegos ceremoniales y



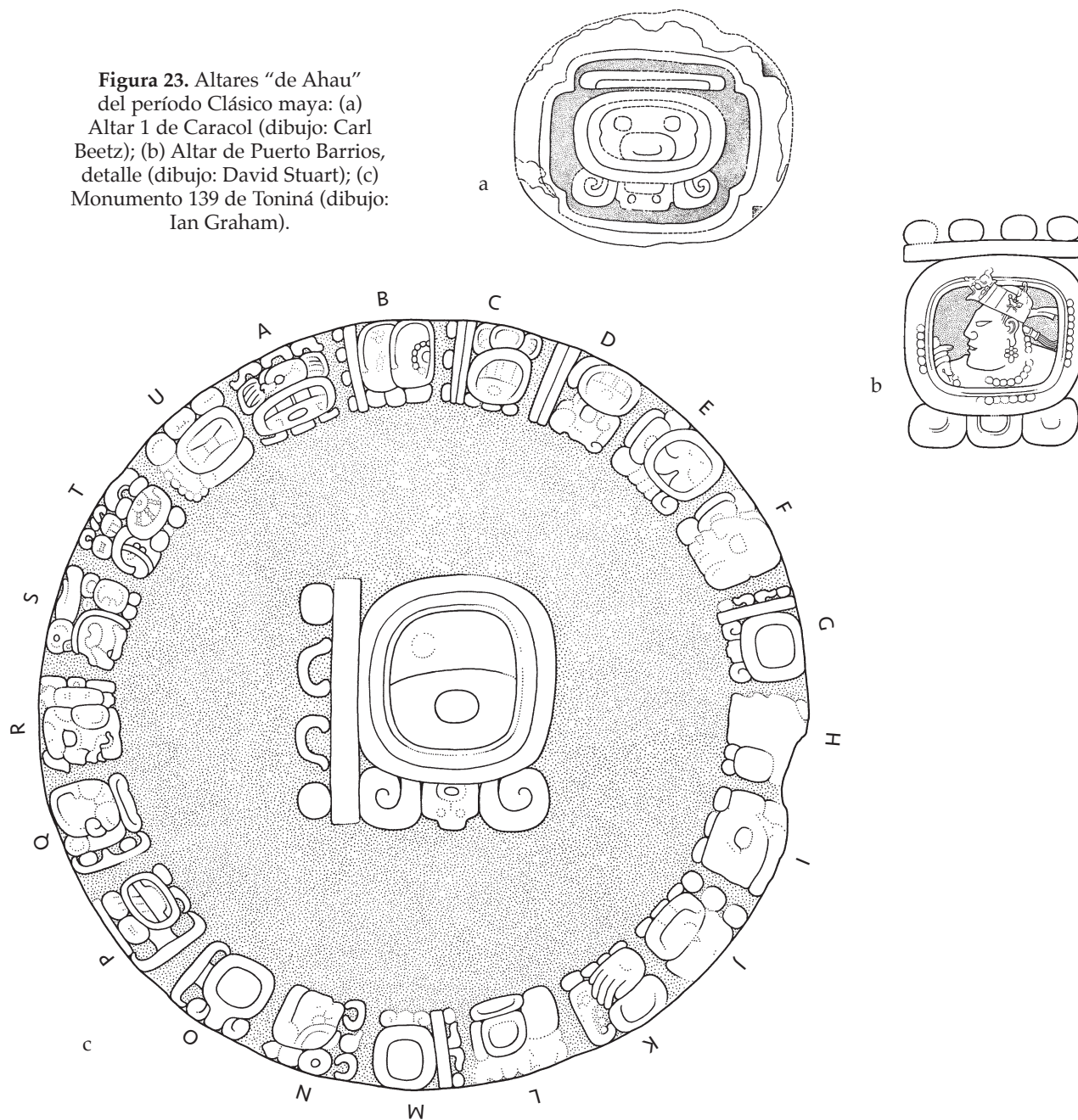
Figura 22. Complejo estela-altar como escenario para sacrificios, según aparece en la vasija K8719 (fotografía: Justin Kerr).

para quemar incienso (Schele, 1984: 9) (Figura 22). En una vasija policroma (que lleva el número K8719 en la base de datos de Kerr, disponible en www.mayavase.com), proveniente del sitio de Ik' o Ik'a, a la orilla del lago Petén Itzá, es posible ver una escena particularmente sangrienta de decapitación ritual, en la que la víctima aparece tendida sobre un altar de piedra en forma de disco, frente a una estela. Este sacrificio tuvo lugar al final de un k'atun en el calendario de Cuenta Larga y fue supervisado por el *ajaw* o gobernante local, llamado Tayel Chan K'inich (Stuart, 2014).

Evidencia proveniente de fuentes mayas del período Clásico permite ver que los monumentos en forma de disco de diversos tamaños se concibieron asimismo como encarnaciones o materializaciones del tiempo, como puede verse en los llamados “altares de ahau”, en cuyo centro es posible ver grandes jeroglíficos que representan lapsos de tiempo (Figura 23a, b). Jugando con el significado básico de la palabra *ajaw* como “gobernante”, los signos correspondientes al día Ahau algunas veces se tallaron a manera de retratos reales (Stuart, 1996) (ver Figura 45). En muchos casos, estas estelas o altares llevaban nombres específicos que aludían a su naturaleza temporal; como ejemplo, consideremos el nombre “Wuk Ajaw *tuun*” (la “Piedra Siete Ahau”). A pesar de su distancia en época y lugar, considero que el formato y la concepción de estos monumentos mayas del período Clásico presentan similitudes considerables con la Piedra del Sol azteca, con su gran imagen jeroglífica central, que encarna y personaliza un momento o una era en el tiempo.

Vemos así como la Piedra del Sol y otros altares de piedra de la época azteca se ciñen a un modelo mesoamericano muy antiguo y difundido, conforme al cual las esculturas en forma de disco, tanto de gran

Figura 23. Altares “de Ahau” del período Clásico maya: (a) Altar 1 de Caracol (dibujo: Carl Beetz); (b) Altar de Puerto Barrios, detalle (dibujo: David Stuart); (c) Monumento 139 de Toniná (dibujo: Ian Graham).



tamaño como las más modestas, no sólo replicaban al sol, sino aludían a la importancia de éste en un marco temporal y espacial más amplio. Los diseños que se hallan en los altares mayas en forma de disco varían mucho, pero comparten una función general como superficies interactivas sobre las cuales se llevaban a cabo ritos y se hacían ofrendas. Temáticamente, todos los elementos de diseño que hemos mencionado aquí —retratos personales, movimiento y estructura solares, y encarnación del tiempo— son relevantes al considerar la Piedra del Sol y contribuyen a brindar un contexto muy necesario en relación con el significado y la función de fondo que tuvo el monumento que nos ocupa en la antigua Tenochtitlan.

No es difícil hacer extensivas estas relaciones a los documentos pictóricos de inicios del período colonial, cuando varios artistas indígenas continuaron ilustrando al tiempo y su estructura en un formato circular, de manera más notable en las ruedas calendáricas del altiplano central de México o, como ya lo mencionamos, en las ruedas de *katunes* de Yucatán (Figura 24a, b). Éstas, a su vez, guardan fuerte correlación con los mapas circulares que se aparecen en documentos de la época, mismos que ya hemos mencionado aquí (ver Figura 17b). Spitler (2005) y Aveni (2012) han postulado que muchas de estas ilustraciones de la era colonial tenían una fuerte influencia de diseños y conceptos europeos, pero a mí me resulta igualmente claro que la forma circular en la que se basan constituye un modo mesoamericano muy antiguo de ilustrar la naturaleza cíclica del tiempo y del paso de éste. Las representaciones del tiempo y sus mecanismos cíclicos como una rueda eran tanto mesoamericanas como europeas, y existe una gran abundancia de antecedentes en el pasado precolombino (de hecho, son sumamente comunes en todo el mundo). Taube (1988a), en su consideración de una rueda de *katún* proveniente de la antigua ciudad de Mayapán, en donde dicha forma se representó integrada a un caparazón de tortuga (Figura 24c), demuestra que la manera de representar el tiempo de forma circular es algo profundamente mesoamericano. No es una coincidencia que los más antiguos altares y plataformas circulares de los mayas también adopten la forma de un caparazón de tortuga, animales que eran considerados como modelos de la tierra y como “recipientes” de los difuntos ancestros (Houston *et al.*, 2006: 182). A partir de estas distintas evidencias, es posible relacionar entre sí a la Piedra del Sol y a sus distantes primos, los altares de disco de los mayas, como representaciones tempo-espaciales, modelos estructurales de la tierra y del sol, así como del paso del tiempo. En este contexto, los primeros artesanos nahuas y mayas del período colonial que representaron ruedas calendáricas podrían haber estado bien predispuestos a integrar elementos europeos de diseño en sus conceptos pre-existentes del tiempo y la centralidad.⁹

Muchas de estas ideas nos remiten de nuevo a los altares conocidos como *mōmōztli*, plataformas rituales a cielo abierto, cuyo nombre significa literalmente “un lugar diario”. Ya hemos visto que el diseño de la Piedra del Sol contemplaba una colocación horizontal del monumento, probablemente empotrado sobre un altar de mampostería o una plataforma semejante. En este contexto y usando una comparación básica, la superficie plana

⁹ Aveni (2012) presenta una discusión detallada de diversas ilustraciones de calendarios mesoamericanos, enfatizando que los diagramas circulares para representar los mecanismos del tiempo se desarrollaron después de la Conquista. Aveni sostiene que las representaciones precolombinas eran de forma cuadrada o cuadrilateral, lo que reflejaba la característica del cosmos de tener cuatro lados. Encuentro este argumento poco convincente. Un vistazo a la Piedra del Sol y su representación circular de los veinte días del *tōnalpōhualli* brindan un ejemplo contrario a esto de inmediato, al igual que otros casos de los que hablamos en el presente estudio. Más que considerar que hubo una manipulación de esquemas cuadrados a circulares por parte de los sacerdotes y cronistas de la época temprana de la Colonia, me parece que hay evidencias convincentes de representaciones del tiempo tanto cuadradas como circulares en la antigua Mesoamérica, usadas en diferentes contextos; me parece además que muchos diagramas de la época colonial se apoyaron en antecedentes comparables, tanto de origen indígena como de origen europeo.

y redonda del monumento habría sido similar en concepto a las cruces perforadas y otros modelos espacio-temporales mencionados anteriormente. Es bien conocida la descripción que hace Durán de la colocación y posición de una escultura del disco solar semejante —es importante enfatizar aquí que no habla de la Piedra del Sol— erigida durante el reinado temprano de Moteczomah I:

Cuando la piedra se hubo terminado y el rey la hubo visto, ordenó que se construyera una plataforma de la altura de un hombre, con cuatro pequeñas escaleras para que pudiera subirse hasta la piedra. Estas escaleras estaban orientadas a los cuatro puntos cardinales: Norte, Sur, Este y Oeste. Toda la estructura fue concebida conforme a sus creencias y tradiciones y sueños demoníacos. El monolito fue colocado entonces sobre la plataforma con reverencia ceremonial. (Durán, 1994: 189)

En otra parte, Durán describe estas plataformas al aire libre como pedestales para las piedras conocidas como *cuāuhxīcalli* y *temalācatl* y utilizadas para el sacrificio, como se muestra en su importante ilustración, citada anteriormente (ver Figura 5). Aquí, presenta una enorme similitud con el formato de la Piedra del Sol, con su centro dominado por un gran disco solar, con un glifo Olin en su centro.¹⁰ Una vez más, quiero enfatizar que las formas de los altares *mōmōztli* recuerdan los diseños y significados de otros altares de Mesoamérica, en especial los de los mayas del período Clásico.

Las dimensiones de la Piedra del Sol son congruentes con la idea de que fungía como escenario para representaciones muy visibles, un lugar de movimiento humano constante, así como un sitio para llevar a cabo ofrendas y sacrificios (Figura 25). Resulta fácil imaginar su colocación sobre una plataforma radial si hacemos referencia a la ilustración clave de Durán (ver Figura 5). Al igual que en el caso de un *cuāuhxīcalli*, es posible suponer que fue ungida con regularidad con la sangre de guerreros y víctimas que nutrían al sol y al cosmos. El rostro central de la Piedra del Sol enfatiza esta función de lugar sacrificio, con sus dientes mordentes y su lengua en forma de la cortante hoja de un cuchillo: la representación de una deidad que consume carne y sangre. De esta forma, el monumento se diseñó cuidadosamente para interactuar con los infortunados sujetos de sacrificio que alguna vez se irguieron o se colocaron sobre su superficie, fuera que estuvieran involucrados en algún combate ceremonial o que fueran víctimas ya fallecidas. Podemos empezar a ver la manera en que, en contradicción con lo sostenido por Seler y por Beyer, el monumento y su diseño distan mucho de ser “sólo” una representación del sol, sino que son (entre muchas otras cosas) imágenes animadas de una deidad que consume la sangre divina de la cual se nutre. La enorme escultura de Tlalteuctli que se descubrió hace algunos años ante

¹⁰ Debo señalar que la discusión acerca de si la Piedra del Sol debiera describirse como un *temalacatl*, un *cuāuhxīcalli*, o un *mōmōztli* probablemente pasa por alto algo más importante. En varios sitios de Tenochtitlan había monumentos circulares de diversos tamaños, con funciones y significados conceptuales ligeramente distintos pero similares. No estaban demasiado alejados entre sí ni en su forma ni en su función y la iconografía solar que tenían en común los ligaba unos a otros hasta cierto punto, si bien cada uno de ellos se concibió para existir en su propio contexto y ámbito arquitectónico. Me parece que sería un error considerar que los *temalacatl*, los *cuāuhxīcalli* o los *mōmōztli* eran distintos tipos de objetos artísticos conforme a algún sistema azteca de clasificación. No hay duda de que estas tendencias tipológicas reflejan nuestros propios impulsos. Estos nombres y términos en náhuatl reflejan funciones y significados que se hallan dentro de una gama de monumentos de apariencia similar. Una “piedra redonda” o un “huso de piedra” también podía ser un recipiente de águila, pero quizá no en ciertos contextos. Del mismo modo, un altar redondo podía ser un “sitio diario”, pero no siempre. Estos son significados y contextos que podían cruzar los límites que estamos acostumbrados a establecer en el marco de nuestros propios esfuerzos interpretativos.

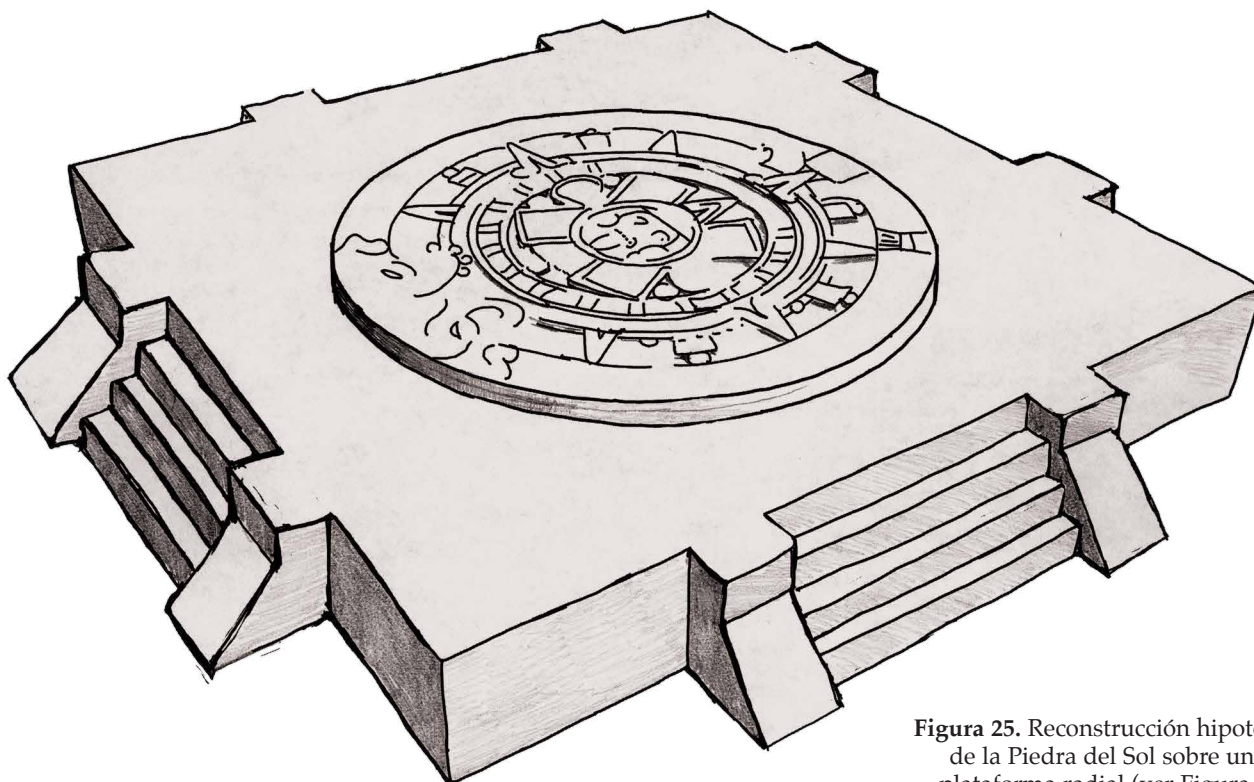


Figura 25. Reconstrucción hipotética de la Piedra del Sol sobre una plataforma radial (ver Figura 3) (dibujo: David Stuart).

el Templo Mayor muestra el consumo de sangre de forma mucho más explícita: en un chorro que entra en la boca de la tierra animada. Sospecho que la Piedra del Sol pudo haber comunicado una idea similar mediante el ungimiento directo con la sangre verdadera de las víctimas sacrificadas.

La plataforma cuadrilateral como la que Durán ilustró es un ejemplo tardío de una forma arquitectónica muy antigua que se hallaba muy difundida por toda Mesoamérica (Cohodas, 1980). Frente al Templo de la Luna, en Teotihuacan, se halla una plataforma radial de gran tamaño y proporciones similares a las que pudo tener la plataforma que alguna vez pudo haber sostenido a la Piedra del Sol, brindando quizá una vaga idea de la manera en que originalmente se montó la escultura que nos ocupa dentro del recinto sagrado de Tenochtitlan mil años después. De hecho, es interesante que este tipo de plataformas cuadrilaterales se cuente entre las formas más arcaicas de arquitectura ceremonial en toda Mesoamérica, con ejemplos en el área maya que se remontan al año 1000 a.n.e. (Inomata *et al.*, 2013). En centros mayas más tardíos, este tipo de estructura era el tipo principal en los llamados Grupos E, los cuales estaban asociados con fenómenos solares, observaciones astronómicas del horizonte oriental y que alguna vez sirvieron para marcar el punto de la salida del sol en los solsticios. En la arquitectura maya del período Clásico posterior se usaron plataformas radiales de diversos

tamaño como bases de pequeños altares o estelas, un uso que probablemente remita a la colocación original de la Piedra del Sol. Coggins (1980) vinculó convincentemente estas estructuras radiales específicamente con ritos de naturaleza calendárica y con lo que ella llamó “diagramas de cuatro puntos”, señalando su íntima relación con los ciclos solares en particular.

Las plataformas radiales cuadrilaterales del centro de México durante el período Posclásico eran variantes complejas del concepto de los altares de “lugar diario” que Durán describe. Este sentido literal de los *mōmōztli* puede parecer enigmático al principio, pero creo que es también particularmente revelador de algunos de los conceptos de los que nos hemos ocupado aquí hasta ahora. En primer lugar, un altar “diario” enfatizaría la importancia de dichos espacios y formas arquitectónicas como sitios para hacer ofrendas en días importantes en el calendario ritual. Durán describe con cierto detalle las ofrendas de comida hechas en un *mōmōztli* “en honor del día llamado Etzalcualiztli...” Según señala Durán, “la palabra proviene de *momoztlaye*, que significa ‘cada día’” (Durán, 1971: 265). Esta palabra, a su vez, es una forma duplicada del sustantivo *moztla*, “mañana, el día siguiente” (ver Andrews, 1975: 454). Por lo tanto, el nombre mismo de estos sitios ceremoniales implica la idea de presencia y actividad del “día con día”. Si consideramos el simbolismo solar básico de *mōmōztli* que Durán describe, estos altares serían, en virtud de su nombre mismo, manifestaciones del movimiento repetitivo diario del sol y de su existencia cíclica.¹¹ Habremos de volver a este asunto cuando consideremos aspectos específicos del diseño glífico de la Piedra del Sol; por ahora, probablemente sea relevante recordar que la imagen central de la Piedra del Sol es el signo del día Olin, que significa “movimiento”, rodeado de un anillo que consta de una secuencia de los veinte signos de los días del *tonalpohualli*.¹² Así, este aspecto de su diseño marca explícitamente a la Piedra del Sol como un “lugar diario”.

¹¹ La palabra *mōmōztli* constituye la base del topónimo nahua de Momostenango, Guatemala, el poblado maya quiché conocido por sus ritos calendáricos públicos basados en el calendario de 260 días. El topónimo identifica a la población como “pueblo de santuarios” o “pueblo de altares” y “llama la atención hacia la característica más distintiva de esta municipalidad —el extraordinario número de santuarios exteriores que continúan en uso por parte de miles de seguidores de la religión indígena” (Tedlock, 1982: 22, traducido del inglés).

¹² La presencia de altares y pequeñas plataformas que marcan el centro de plazas, mercados y cruces de caminos ha persistido en algunas comunidades mesoamericanas aún en nuestra época, como se ha señalado para el caso de Momostenango. En Jacaltenango, en las cercanas tierras altas occidentales de Guatemala, La Farge y Byers describen la ubicuidad de pequeños santuarios con cruces de una forma que resulta notablemente parecida a los altares *mōmōztli* que Durán describe en el centro de México:

Estas pequeñas cruces se hallan en todas partes: en cruceros, en la parte alta de pasos de montaña, en valles y alrededor de las aldeas. Es imposible encontrar una que no tenga una ofrenda de flores colocada a los pies o sobre los brazos de la cruz y puede verse en todo momento a los indios parándose a rezar frente a una de ellas una vez que llegan a la parte superior de una cuesta empinada. En las aldeas principales, frente a la iglesia principal y frente a las capillas o en lugares importantes, como Las Cruces de Jacaltenango, en la intersección de dos calles principales y en el sitio en el que se coloca el mercado de la semana es posible ver cruces, generalmente más grandes y más sólidas que las que se encuentran a los lados de los caminos. (La Farge y Byers, 1931: 187-188, traducido del inglés)

Además, las descripciones que hace Evon Vogt de los santuarios con cruces usados por los tzotziles modernos de las tierras altas de Chiapas son prácticamente idénticas: se colocan en patios, a los lados de los caminos y en las intersecciones de éstos, así como en relación con altares de montaña y en el interior de cuevas (Vogt, 1968: 388). Se les considera ampliamente como “puertas” o “entradas” al mundo sobrenatural, donde los ancestros y las deidades residen y de donde son convocados mediante continuas ofrendas y sacrificios.

Partiendo de las observaciones clave hechas por Heyden (1968) y Noguera (1973), en el sentido de que la Piedra del Sol era un *mōmōztli* especialmente ambicioso, yo sugeriría que se concibió específicamente como punto central del espacio, la actividad ritual y el culto solar —un “sitio diario” en la zona central urbana de Tenochtitlan, posiblemente en el *tiānquiztli* o mercado que actualmente es el llamado Zócalo de la Ciudad de México. Los altares *mōmōztli*, al igual que los *cuāuhxīcalli*, asumieron diversas formas y tamaños, que van desde pequeños altares de piedra hasta grandes plataformas. Muchos se colocaron cuidadosamente tanto dentro como fuera de sus comunidades, al igual que dentro de recintos sagrados, con el fin de simbolizar y reflejar el movimiento diario regular del sol y su reaparición. En un sentido obvio, los mercados también eran “lugares diarios”. Molina ([1571]1944) cita los nombres de los mercados que coincidían específicamente con ciertos rangos de fechas, como los *cempoal tiānquiztli*, “ferias o mercados que se establecían cada veinte días”, y los *chicunoah tiānquiztli*, “ferias o mercados que se establecían cada nueve días”. Así pues, los altares *mōmōztli* se usaron para marcar puntos importantes del espacio público, especialmente el centro, las intersecciones y los nodos de actividad comunitaria, tanto religiosa como económica. Y como ya lo he insinuado aquí anteriormente, gran parte del simbolismo comunicado directamente en la Piedra del Sol alude también a estas ideas, acuñándolo en los temas interrelacionados del movimiento solar, el avance diario del tiempo y la representación de la centralidad espacial.



CHAPTER 4

Jeroglíficos, tiempo e identidad

En la compleja historia de la Piedra del Sol, el asunto más disputado sobre su interpretación tiene que ver con la identidad correcta del rostro central. El debate continúa, y la identidad del rostro ha sido objeto de fuertes discusiones en las cuatro o cinco décadas más recientes (Nicholson, 1993). El rostro en cuestión, que hace una mueca con la boca abierta es, a la vez, parte integral del gran disco solar, así como el signo del día que constituye el nombre Nahui Olin (Cuatro Movimiento), correspondiente al sol o era actual. Como lo señala Klein (1976: 9), la ubicación del rostro en el centro del signo **OLIN** apunta al hecho de que se trata de una suerte de ampliación gráfica del motivo del ojo central que aparece en casi todos los demás ejemplos (más sencillos) del signo (Figura 26). Alude con seguridad al rango completo de significados del sustantivo náhuatl *īxtli*, “rostro, ojo, superficie” (Karttunen, 1983: 121).¹³ Se trata de la apariencia intrínseca y característica de una persona u objeto, de manera muy similar a la gran variedad de significados que tiene la raíz *wuut* en el maya clásico (Houston *et al.*, 2006: 28). El sustantivo locativo derivado de *īxtli* es *īxco* (literalmente, “en la cara”), que significa “en la superficie” o “sobre” algo. Es natural pensar que este era un componente muy importante de su diseño cuando la Piedra del Sol se instaló originalmente, en posición horizontal, constituyendo una especie de plataforma o escenario.

Esta evolución “de ojo a rostro” es un detalle importante a considerar, ya que sugiere que el rostro central, que es un *īxtli* visualmente desarrollado dentro del glifo, podría formar una parte más integral del glifo **OLIN**, “movimiento”, que de la forma del disco solar mismo. Al tallar un rostro en el centro, el/los artista(s) hablante(s) de náhuatl quizá escogió/escogieron desarrollar el diseño del glifo **OLIN** de forma que resultara lingüística y conceptualmente lógica. Resulta interesante señalar que *īxtli* puede asimismo comunicar una noción más abstracta de “identidad” —la “apariencia” diagnóstica de una persona u objeto. La última de estas definiciones de *īxtli* es especialmente notable, dadas las muchas y muy variadas interpretaciones del rostro central que se han propuesto en el curso de varias décadas. Una vez más, es posible constatar cómo el lenguaje puede fungir como importante punto de partida conceptual en la interpretación de la composición y el diseño jeroglífico de la Piedra del Sol.

¹³ En su importante observación sobre la equivalencia visual del ojo del glifo **OLIN** y el rostro que aparece en la Piedra del Sol, Klein (1976: 9) cita evidencia lexical de las lenguas mayas (tzotzil y maya yucateco), pero omite mencionar la misma gama semántica del sustantivo nahua *īxtli*.

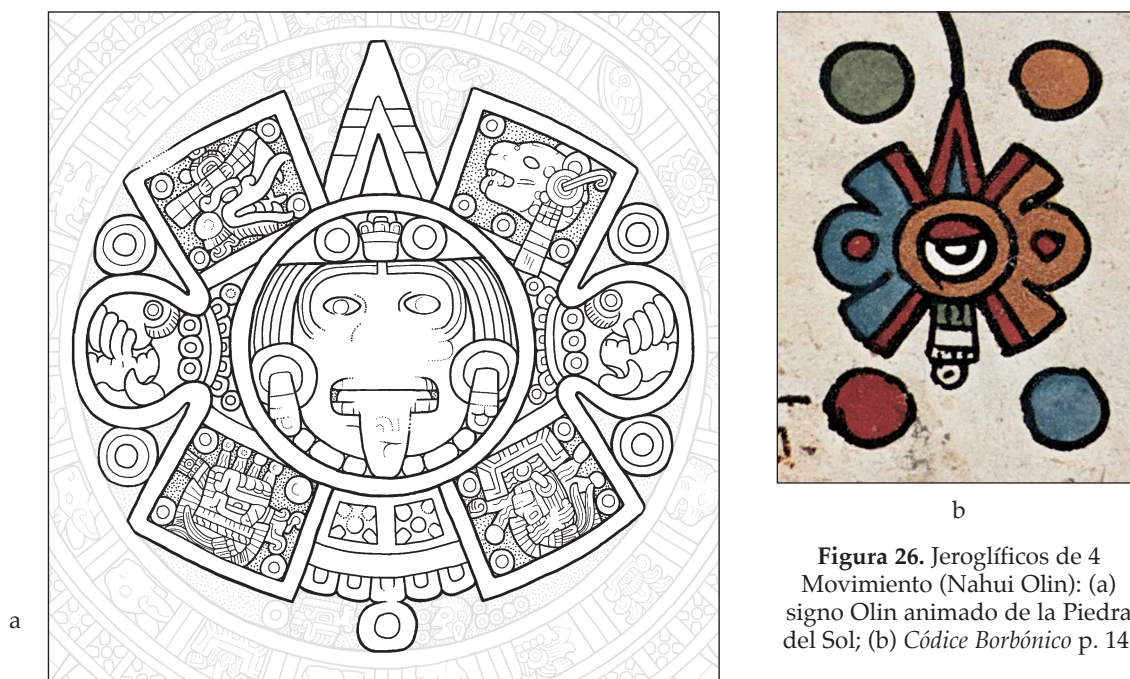


Figura 26. Jeroglíficos de 4 Movimiento (Nahui Olin): (a) signo Olin animado de la Piedra del Sol; (b) *Códice Borbónico* p. 14.

Antes de la década de 1970, los estudiosos solían seguir las propuestas de Seler y Beyer, identificando el rostro central del monumento como un retrato de Tonatiuh, la identidad deificada del Sol. Las diferentes interpretaciones se apoyaban en gran medida en dos características que presenta el rostro central —la lengua-cuchillo que surge de la boca abierta del rostro y los apéndices con garras que flanquean dicho rostro, cada una de las cuales aferra un corazón humano. Según Navarrete y Heyden (1974), así como según Townsend (1979), estas son claras indicaciones de que el rostro pertenece a Tlaltecuctli, señor de la tierra. Según Navarrete y Heyden concluyen:

...nos parece que el rostro esculpido en medio del Calendario Azteca o Piedra del Sol, no es de Tonatiuh sino de Tlaltecuhltli, que irrumpe hacia arriba mirando al cielo de acuerdo con la verdadera posición del monumento, esculpido y dedicado al Quinto Sol, el Sol de movimiento de Tierra, *Nahui Ollin*, o 4 Movimiento. (Navarrete y Heyden, 1974: 374)

Townsend (1979: 69, traducido del inglés) señala adicionalmente que “la idea de que el rostro central de la Piedra del Sol representa el rostro de la tierra y no el de Tonatiuh, ‘el sol’, es congruente con el glifo *ollin* que lo contiene”. Esto aparentemente se debe a la manera generalizada de traducir *olin* como “terremoto” (de hecho, su significado es un tanto más general, por lo que prefiero usar “movimiento” o “temblor”) y quizá también porque el significado del correspondiente decimoséptimo día en otras culturas mesoamericanas incluye

“tierra” (por ejemplo, el día maya Caban [Kaban], que se deriva de *kab*, “tierra”). Townsend sostiene que el rostro central representa “tanto a la tierra sagrada como al territorio de la nación mexicana” (Townsend, 1979: 69, traducido del inglés). Interpretar el rostro central de la Piedra del Sol como correspondiente a Tlaltecuctli resulta convincente por dos motivos: las características formales del rostro mismo, así como la orientación original de la piedra, cuya superficie estaba en posición horizontal, viendo hacia arriba. En términos espaciales, esto parece tener mucho sentido.

No obstante, la identificación del rostro central del monumento como Tlaltecuctli no resultó convincente para todos los especialistas en iconografía azteca. En un muy influyente y cuidadoso estudio, Cecilia Klein (1976) también cuestiona la tradicional identificación del rostro como perteneciente a Tonatiuh y propone que dicho rostro no es una representación directa del sol, pero tampoco de la tierra. Klein interpreta el rostro como perteneciente a Yohualtecuctli, el “Señor de la Noche”, al que Seler identificó específicamente como el sol nocturno a su paso por el inframundo. Éste parece ser un refinamiento de la interpretación tradicional de Tonatiuh propuesta por el mismo Seler y por Beyer, siendo Yohualtecuctli el sol en un aspecto nocturno más específico. Como lo señala Klein, “dado que Yohualtecuctli era un dios de la tierra, la oscuridad, la muerte y el Sur o el centro del mundo, su representación en el centro de la tierra en mitad de la noche resulta mucho más lógica que la interpretación del rostro como correspondiente a Tonatiuh (Klein, 1976: 10, traducido del inglés). De esta forma, Klein sugiere que es un ser solar específico el representado en el centro de la Piedra del Sol, si bien no el aspecto más obvio de Tonatiuh, surgiendo y brindando su calor en el cielo oriental. Los señalamientos que hace Klein son importantes y pueden desarrollarse y refinarse a la luz de las identificaciones jeroglífica que se discuten en el presente estudio. No obstante, las dicotomías un tanto rígidas que en ocasiones subyacen a la presentación de Klein me parece reflejan de manera imperfecta las formas más fluidas de identidad que los artesanos y teólogos aztecas mismos impartían a sus imágenes de carácter religioso.

Una de las contribuciones especialmente novedosas que Klein aporta al tema es la consideración de la imaginaria relativa a lo nocturno y a las estrellas. Partiendo de la identificación de Yohualtecuctli como sol nocturno que hace Seler, Klein señala la relación que establece Sahagún entre este dios y la estrella Cástor, que forma parte de la constelación llamada Mamalhuatzli, la constelación de los “Palos para Encender Fuego”. Es este uno de los más importantes grupos estelares que se mencionan en relación con la ceremonia del Fuego Nuevo, siendo el otro el de las Pléyades, conocido con el nombre de Tianquiztli. La aparición de ambas constelaciones cerca del zénit celestial marcaba el encendido del Fuego Nuevo y con ello el renacimiento simbólico del Sol, horas antes de su aparición en el horizonte oriental. La oposición noche-día implícita en el rostro central de la Piedra del Sol se convierte así en una expresión de los conceptos de cénit y nadir, considerados en la astronomía mesoamericana “como parte de la dirección central que unifica al mundo, [...] que a menudo son conceptualmente sinónimos y, en ocasiones, intercambiables” (Klein, 1976: 12, traducido del inglés).¹⁴ También expresa —y esto resulta clave para varias cosas que expongo más adelante— “una contigüidad temporal entre

¹⁴ Nuttall (1928), así como Aveni y Hartung (1981) abordan la importancia de las orientaciones cenitales en Mesoamérica. Como lo señalan estos últimos autores, un observador del cielo que se halle en latitudes tropicales (a no más de 20 grados del Ecuador) percibe el movimiento del sol y de otros cuerpos celestiales como una línea recta, en tanto que los observadores que se hallen más al norte o más al sur de este rango de latitudes consideraría que el movimiento de estos cuerpos es más circular, con pivotes alrededor de los polos. Los pasajes cenitales se señalaban especialmente en relación con el Sol y las Pléyades.

el mediodía y la medianoche” (Klein, 1976: 12, traducido del inglés).

El énfasis hecho durante la década de 1970 en las imágenes relativas a la tierra representó un alejamiento radical de las interpretaciones exclusivamente solares de Seler y Beyer, pero no estuvo exento de opositores. Graulich (1992) rechaza la identificación que hacen Navarrete, Heyden y Townsend del rostro central de la Piedra del Sol como Tlaltecuctli, señalando que la idea de un sol terrestre nocturno constituía una representación equivocada de las creencias cosmológicas mesoamericanas como él las entendía. Su propia interpretación considera que el rostro central es una “imagen sintética”, que enfatiza al cénit y al nadir, coincidiendo en este aspecto con las interpretaciones anteriores de Klein. Parte de la forma sintética de considerar el rostro central que hace Graulich consiste en ver tanto al rostro como al signo Olin que lo rodea como elementos divididos horizontalmente, siendo la mitad superior una imagen del sol naciente en el Este y la mitad inferior, con su “boca descarnada”, una referencia a la muerte y a la noche (Graulich, 1992: 293). Según esta interpretación, esto podría constituir una indicación básica de la orientación original de la pieza, con su parte superior orientada hacia el Este, algo que también propone Townsend. Si bien estoy de acuerdo con la idea general de que el rostro central comunica nociones de axialidad vertical y oposición polar, me parece que Graulich se equivoca en ver una mandíbula descarnada en el área de la quijada del rostro central. Una inspección cuidadosa de las fotografías existentes no revela la presencia de semejante elemento. El rostro hace una mueca, mostrando los dientes, así como una lengua en forma de cuchillo, pero no parece estar descarnado en ninguna parte, por lo que se trata de un rostro viviente.

Felipe Solís Olguín sugiere que el tocado del rostro central de la Piedra del Sol debería interpretarse como una característica diagnóstica de Xiuhteuctli, el “Señor de la Turquesa”, considerado el dios “del centro del universo, cuya imagen presenta características híbridas de la tierra y el inframundo” (Solís Olguín, 2000: 36). Su aseveración se basa, sobre todo, en una consideración de la joya central del tocado, a la que identifica como una variante del ave *xiuhtōtōtl*, considerada una característica diagnóstica de Xiuhteuctli (ver también Matos Moctezuma, 2004: 63). También se deriva de la ubicación central de esa deidad en la famosa representación de tiempo-espacio que aparece en la primera página del códice Fejérváry-Mayer.

Nicholson (1993: 14, traducido del inglés) ofreció una vigorosa respuesta a muchas de las interpretaciones alternativas surgidas en las décadas de 1970 y 1980, prefiriendo ceñirse a las interpretaciones originales de Seler y de Beyer, en el sentido de que el rostro central del monumento no es sino el de Tonatiuh. En sus palabras, “a pesar de todos los esfuerzos más recientes de parte de muchos estudiosos serios en el sentido de refutar o modificar de manera significativa la visión tradicional de que esta imagen es una representación de Tonatiuh, la deidad solar diurna, soy de la opinión de que la evidencia más sólida con la que contamos sigue sustentando esta identificación”. Nicholson señala que la lengua-cuchillo del rostro central no es necesariamente una característica diagnóstica fuerte de Tlaltecuctli, ya que aparece con cierta frecuencia en las imágenes de otras deidades en la iconografía azteca, incluyendo a Tonatiuh y a Xiuhteuctli, entre otras. En retrospectiva, Nicholson sin duda tenía razón en señalar que tanto la lengua-cuchillo como las manos con garras aferrando corazones se asocian con diferentes seres sobrenaturales.

Nicholson no estaba seguro del discutible significado de la lengua-cuchillo en la iconografía azteca, señalando la preferencia de Seler y Beyer de interpretar los cuchillos que surgen de la boca de dioses como “símbolos de luz” (Nicholson, 1993: 5). Esta idea parece surgir de la presencia de hojas de cuchillo en algunas representaciones de las llamadas bandas celestes, como puede verse en el perímetro tallado del disco de la Piedra del Sol. También es posible entender la presencia de lenguas-cuchillo como una alusión más abierta y

directa al sacrificio humano. De manera más específica, las lenguas-cuchillo aparecen como característica de varias deidades que simbólicamente atraviesan, cortan y consumen los corazones de los sacrificios humanos. Como puede verse en el rostro central de la Piedra del Sol, la lengua-cuchillo a su vez aparece animada mediante ojos y dientes, lo que le confiere la identidad específica de un tipo de cuchillo “vivo” conocido por el nombre de *ixcuauac*, “aquel que tiene un rostro que devora” (Read, 1998: 126, traducido del inglés). Aparece una vez más en la Piedra del Sol en el jeroglífico 1 Pedernal (Ce Tecpatl, que también puede traducirse como “1 Cuchillo”), colocado directamente encima y a la derecha del rostro central (ver Figura 33). Si bien el glifo 1 Pedernal en este caso tiene un significado mítico específico, su asociación directa con el rostro central parece ser intencional, haciendo quizá una juguetona referencia visual al *tecpatl* que aparece en la boca del rostro central y aludiendo a su papel como “consumidor” de corazones de sacrificio ritual. Cuando aparecen emergiendo de alguna boca, como es el caso de la imagen del centro de la Piedra del Sol, estas hojas para sacrificio obran claramente como metáforas visuales de las lenguas del sol, de la tierra o de otras entidades sobrenaturales que consumen ritualmente la carne y los corazones humanos. La perforación del pecho en las ceremonias de sacrificio por extracción de corazón puede, por lo tanto, entenderse fácilmente como un acto simbólico de morder y consumir. Esto se consideraba un papel activo de muchas deidades, por lo que no es necesario subrayar que no siempre es un diagnóstico de aquellos dioses asociados con la tierra. Una vez más, en el curso del estudio de la iconografía azteca, a veces resulta tentador entender ciertas características como elementos diagnósticos de determinados dioses siendo que, de hecho, pueden fungir de manera más general como elementos que caracterizan la naturaleza de dichos dioses como representantes de ciertos tipos de seres divinos.

Lo mismo ocurre con las garras presentes a cada lado del rostro central, que se integran al signo jeroglífico **OLIN**. Ambas aparecen aferrando corazones humanos en sus largas garras, en una alusión más directa al acto del sacrificio y a una de las probables actividades ceremoniales que tuvieron lugar sobre la Piedra del Sol misma. Es muy probable que se trate de garras de jaguar, como lo propuso Seler originalmente, si bien a veces se parecen más a las garras de un águila o a las de una serpiente *Xiuhcōatl*, como lo señaló posteriormente Beyer. Las garras y las lenguas-cuchillo también son generalmente diagnósticas de los temibles *tzitzimimeh*, “demonios” que habitaban en el cielo nocturno (Taube, 1993; Boone, 1999; Klein, 2000).

Es este un punto de evidencia clave del que Milbrath (2017) se valió para proponer que la Piedra del Sol comunica la imagen de un eclipse solar. Milbrath sugiere que el rostro central debía interpretarse como un tipo de *tzitzimitl* fundido con el dios solar Tonatiuh, retomando las observaciones hechas por Klein y Graulich de que la imagen central presenta aspectos tanto diurnos como nocturnos. Milbrath señala los paralelos existentes con la escena que aparece en la página 40 del códice Borgia y su posible representación de un eclipse, y cree que la Piedra del Sol representa una versión similar del futuro final de la era actual. Milbrath dice que el monumento “debe representar un eclipse futuro, uno al que los aztecas temían porque habría de estar acompañado de terremotos” (Milbrath, 2017: 23, traducido del inglés).

Así pues, podemos ver que sigue habiendo grandes desacuerdos en lo tocante a la identidad del rostro central y esto, a su vez, ha llevado a interpretaciones radicalmente diferentes del monumento en su totalidad. Quizá la enorme variedad de interpretaciones pone de relieve una ambigüedad inherente en la identificación de algunas deidades aztecas como entidades singulares y separadas. Es decir, las rígidas dicotomías presentes en los estudios anteriores van en contra de lo que sabemos sobre la flexibilidad del sentido de identidad que los artesanos y teólogos aztecas podían adscribir a una buena parte de su imaginaria religiosa. Nicholson (1971: 408) mismo señaló que las características y los temas que aparecen en torno a las deidades aztecas no eran

rígidos y que en ocasiones no tenían una demarcación fija. La generalizada y muy compleja noción de *teōtl*, que generalmente se traduce como “dios”, es relevante aquí, pues parece haber abarcado un gran número de ideas y categorías de lo divino que se intersectan entre sí, incluyendo a los mismos dioses. La palabra puede aludir a una deidad viva, pero también evoca un concepto mucho más amplio de poder y sacralidad en una escala universal (Hvidtfeldt, 1958; López Austin, 1988; Read, 1994; Bassett, 2015).

Aunque han pasado ya varias décadas desde los estudios de Klein, Navarrete, Heyden y Townsend, la identidad del rostro central que aparece dentro del glifo Olin sigue siendo objeto de discusión. Una vez más, sospecho que la falta de un consenso firme refleja la intención deliberada de los diseñadores originales del monumento de presentar una fusión de formas, identidades e ideas espaciales. El rostro en cuestión muestra una combinación de características que sugieren de inmediato que se trata de Tonatiuh y de la reflexión del sol sobre o en el interior de la tierra. La identificación de Tlalhteuctli en el centro de la Piedra del Sol no lleva necesariamente a rechazar la presencia de Tonatiuh, ni la de Yohualteuctli, pues todas estas identidades participan en el significado total del rostro central. La colocación horizontal de la Piedra del Sol, con su superficie tallada viendo hacia arriba refleja su naturaleza terrestre si bien, como ya hemos visto, muchos altares mesoamericanos en forma de disco pueden llevar imaginería solar de manera explícita. Ciñéndonos a lo dicho por Taube (2000), podría ser más lógico y correcto considerar el rostro central como una reflexión de la presencia del sol en la superficie de la tierra —con aspectos tanto de la tierra como del sol. De este modo, como habremos de explorar más adelante, constituye una representación axial, un pivote que une los aspectos superior e inferior del cosmos.

Lo que los estudiosos anteriores no han señalado es que quienes diseñaron la Piedra del Sol bien pudieron haber sido muy explícitos en la identificación del rostro, marcándola mediante los elementos jeroglíficos que lo rodean. Hay dos jeroglíficos nominales dentro del diseño central, directamente adyacentes al signo central **OLIN**; juntos, muy probablemente fungen como identificadores que hasta ahora no han sido reconocidos o que se han comprendido de manera incompleta.

Hasta ahora, se han identificado en el monumento al menos treinta jeroglíficos individuales (no fundidos o compuestos), en diversas posiciones y de diferentes tamaños; muchos son de naturaleza calendárica y algunos están incluidos o infijos en formas mayores (Umberger, 1988).¹⁵ Según León y Gama lo estableció hace mucho tiempo, el gran glifo de Nahui Olin (“Cuatro Movimiento”) ocupa el centro del disco a guisa de nombre o etiqueta del mismo, incorporándose a un formato que se conoce en numerosas otras presentaciones de la iconografía

¹⁵ Los términos *conflación* o *fusión*, así como *infijación* se usan en la epigrafía maya para describir dos métodos comunes en la combinación de signos. La conflación se refiere a la fusión de dos signos de tamaño y proporciones similares, combinándose para ocupar más o menos el mismo espacio gráfico. La infijación se refiere a la colocación de signos de tamaño reducido dentro del campo visual de un signo de mayor tamaño. Este último método se usa de manera evidente en la Piedra del Sol en donde, por ejemplo, el glifo de Nahui Ehécatl se ha infijado dentro del glifo más grande de Nahui Olin. Como habremos de ver, la conflación o fusión también tiene un papel importante en la composición del diseño. Ambos procesos visuales cuentan con abundantes antecedentes y su uso se encuentra muy extendido en toda Mesoamérica desde el Preclásico (ver Taube, 2004: 37).



a



b



c

Figura 27. Discos solares con signos de Nahuatl Olin o de Olin en su centro: (a) detalle del Teocalli de la Guerra Sagrada (fotografía: David Stuart); (b) altar en la Galería de Arte de la Universidad de Yale; (c) el Bloque Placarte (b y c conforme a Matos y Solís Olguín, 2004: figs. 50, 111).

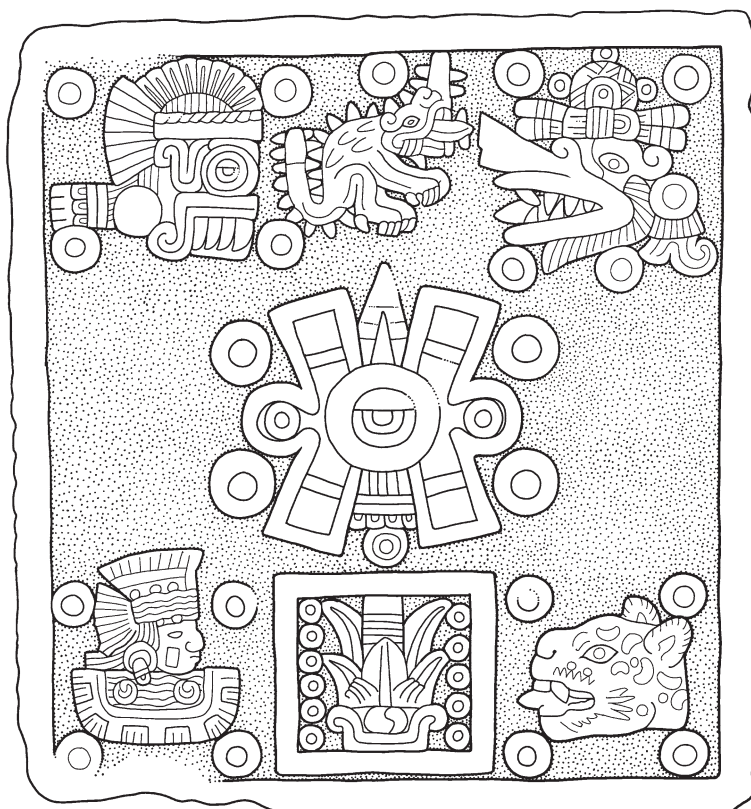


Figura 28. La Piedra de la Coronación de Moteczomah II
(dibujo: David Stuart).

solar en el arte azteca (Figura 27). Infijos dentro de los cuatro “brazos” del logograma **OLIN** hallamos las designaciones jeroglíficas de las cuatro eras anteriores: Nahui Océlotl (“Cuatro Jaguar”), Nahui Ehécatl (“Cuatro Viento”), Nahui Quiahuitl (“Cuatro Lluvia”) y Nahui Atl (“Cuatro Agua”). Esta disposición recuerda el formato “de quince” del que hablamos en relación con algunos altares mayas y que también se presenta de manera explícita en la llamada Piedra de la Coronación de Moteczomah II, en donde los mismos cuatro jeroglíficos pertenecientes a las eras anteriores aparecen en la misma composición, todos y cada uno alrededor de un glifo Nahui Olin central (Figura 28). La presentación repetida de los glifos “de era” en un formato de quince reproduce un principio geométrico y astronómico fundamental y muy antiguo de la cognición y la cosmología de Mesoamérica, determinado por el movimiento solar como forma de

definición de la centralidad cósmica —una característica que nos lleva de nuevo a la consideración del simbolismo solar en los altares en forma de disco en toda Mesoamérica. El centro tanto de la Piedra del Sol como de la Piedra de la Coronación es el foco de esta simétrica estructura cósmica, con la era actual Nahui Olin como punto pivotal y como encapsulamiento del espacio-tiempo. Los cuatro elementos externos del quince son las eras anteriores y parecen haber surgido no sólo como evocaciones de los cuatro rumbos y direcciones del mundo, sino de manera más específica como los solsticios de los horizontes oriental y occidental: las dos extensiones septentrionales del Sol en el verano y las dos extensiones meridionales del Sol en invierno (Girard, [1962]1995; Stuart, 2011: 78). Resulta razonable pensar que el diseño en quince de estos cinco jeroglíficos, colocados dentro del signo **OLIN**, “Movimiento”, alude a las observaciones específicas de los cuatro “movimientos” solares, tal y como lo sugirió agudamente León y Gama en la época en la que el monumento fue descubierto.

El formato en quince del diseño y del glifo **OLIN** constituyen asimismo una sutil referencia visual a los cuatro cargadores del año del *tōnalpōhualli* (el calendario que consta de veinte días). Considerando cuidadosamente la precisa yuxtaposición de elementos, vemos que las cuatro “esquinas” externas del signo **OLIN** se alinean con los glifos del *tōnalpōhualli*, la banda en la que aparecen los signos de los diversos días, en los puntos en los que se hallan los signos de los cuatro cargadores del año: Calli (Casa), Tochtlí (Conejo), Acatl

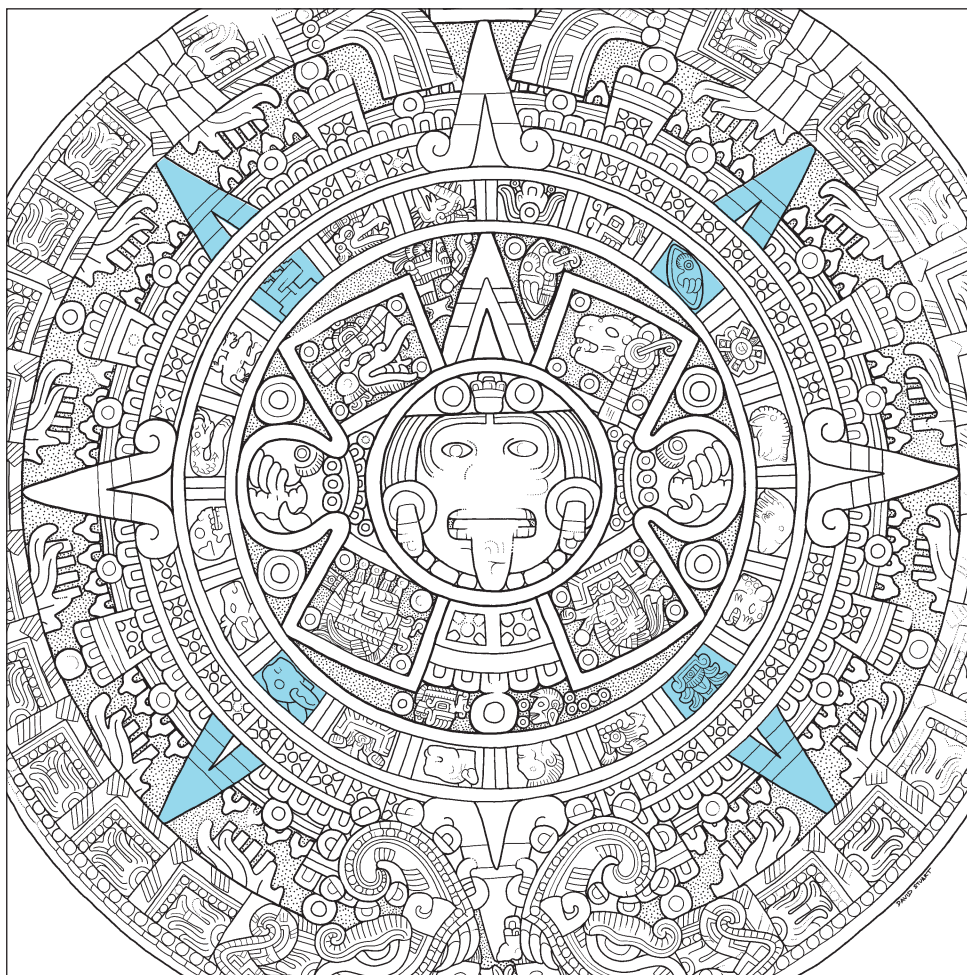


Figura 29. Los cuatro cargadores del año indicados por las cuatro “esquinas” del signo **OLIN**, y su asociación con los rayos solares de los intersticios del disco.

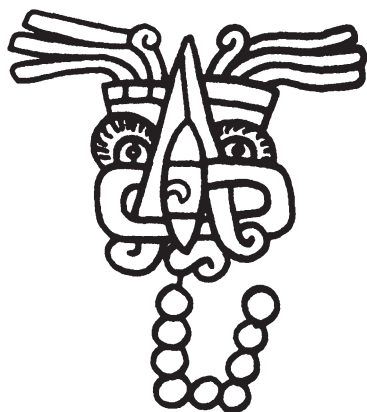


Figura 30. El signo del rayo y el trapecio con el glifo calendárico 9 Pedernal, en la página 39 del *Códice Selden* (dibujo: Karl Taube).

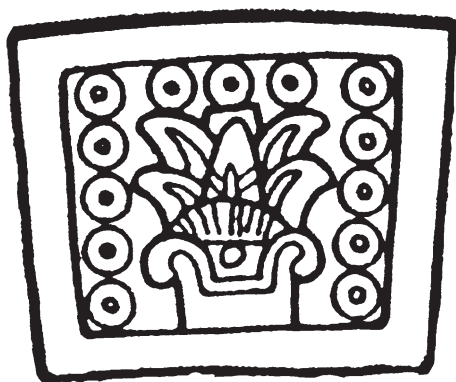


Figura 31. La fecha del año 13 Acatl (13 Caña) (dibujo: Emily Umberger).

intervalos regulares, lo que sin duda apunta a su papel como imágenes del fuego y el calor como entidades animadas. Rodean al sol y representan el calor que éste irradia. También se alejan del glifo 13 Caña, quizá como referencia figurativa a la direccionalidad temporal que parte del episodio de la creación. Un significado de la palabra *xiuhcōatl* es “serpiente del año” y esta acepción probablemente se relaciona con la yuxtaposición de las dos serpientes a cada lado del signo central de año 13 Caña, como si descendieran del mismo. Además

(Caña) y Tecpatl (Pedernal) (Figura 29). Esta disposición es con seguridad intencional y funge como un reconocimiento visual de la simetría existente entre los períodos de creación cíclica y los ciclos del año solar. Además, los signos de los cuatro cargadores del año aparecen en puntos intersticiales del diseño circular, que están marcados también por las pequeñas “medias flechas” que forman parte del glifo **TONATIW**, de mayor tamaño. Esta asociación visual quizá tenga relación con la práctica visual que puede verse en los códices mixtecos, en los que los símbolos que representan rayos del sol (“el trapecio y el rayo”) se usan para marcar los glifos de los cargadores del año (Figura 30). De ser así, esto podría sugerir que la presentación de la banda circular del *tōnalpōhualli* dentro de un disco solar horizontal plano, en el que los cuatro cargadores del año se orientan hacia las cuatro direcciones del mundo, alguna vez constituyó una forma estandarizada de presentar los signos de los días que sólo ha llegado hasta nosotros en la Piedra del Sol misma.

En la parte superior de la Piedra del Sol hallamos el jeroglífico Mahtlactli Omei Acatl (13 Caña), con un elemento jeroglífico cuadrado **XIW** (*xīhuītl*, “turquesa, año”) (Figura 31). Chavero (1875) considera que es éste una referencia histórica al año 1479, en el reino de Ayaxácatl. Adoptando una perspectiva menos histórica, Seler (1904b: 798) considera que la fecha es mítica, sugiriendo que la fecha 13 Caña alude al año de nacimiento de Nahuí Olin, según se menciona en los *Anales de Cuauhtitlan*, así como en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* (ver Townsend, 1979: 66). Es probable que la función de esta fecha de año sea fundamentalmente mítica, dado su contexto iconográfico más amplio dentro del diseño del monumento. El jeroglífico de año 13 Caña enmarcado es el punto central desde el cual “caen” o descienden dos prominentes serpientes *Xiuhcōatl* que se curvan siguiendo el borde externo del diseño del monumento. Llamas surgen del lomo y de los costados de estas serpientes a

de representar una forma animada del calor del sol, las dos serpientes Xiuhcōatl quizá también indiquen la direccionalidad lineal del tiempo anual y la naturaleza dual de los años, con una subdivisión esencial entre temporada de lluvias y temporada de estiaje.

En lo que constituye un punto de vista alternativo interesante a estas interpretaciones míticas e históricas, Townsend (1979: 70) señala que el glifo de año 13 Caña también podría ser una referencia al año histórico de 1427, “año en el que Itzcōatl subió al poder, dando cruel inicio a una visión imperial, un momento en el que los mexicas comenzaron a concebir un sentido propio de grandeza y a crear un sentido de misión histórica que llevó a Tenochtitlan a dejar atrás su posición como ciudad tributaria de poca importancia hasta llegar a ser la mayor potencia de Mesoamérica”. Una interpretación política como esta es congruente en lo general con mi propia interpretación del rostro central como un personaje histórico, como habremos de ver más adelante.

Seler (1904b: 798) señala que 13 Caña es la fecha de año inmediatamente anterior a 1 Pedernal, una fecha de importancia tanto mítica como histórica para los mexicas, que hemos visto aparece también en la Piedra del Sol, justo sobre el gran signo de **OLIN** en el centro del monumento. Ambas fechas se relacionan entre sí en varios otros monumentos (Umberger, 1981: 200). En el pasado mítico, la fecha 1 Pedernal era bien conocida como el año de la partida de Aztlán (que quizá corresponda al año 1065 d.n.e.), el punto de partida de la historia mexica. En un marco temporal de corte más histórico, 1 Pedernal también corresponde al año 1376, año en el que sube al trono Acamapichtli, el primer gobernante en ser coronado después del asentamiento en Tenochtitlan, ocurrido unas décadas antes. Las resonancias de la fecha 1 Pedernal en la historia continúan con el año 1428, año en el que Itzcōatl (hijo de Acamapichtli) sube a su vez al trono y en el que este gobernante derrotó a los tepanecas, en lo que se considera generalmente como el inicio de la consolidación del poder mexica en el Valle de México. Tanto Townsend (1979: 63-70) como Umberger (1981: 202) enfatizan que las recurrencias de los años consecutivos 13 Caña y 1 Pedernal señalan comienzos conceptuales, tanto en sentido cosmológico como histórico: el nacimiento del Sol, el nacimiento del dominio y el poder mexica y el comienzo del gobierno. Dado que 13 Caña, la más temprana de estas dos fechas yuxtapuestas, aparece de manera mucho más prominente en la Piedra del Sol, podría aludir a un marco temporal de índole más primordial, orientando el importantísimo evento del nacimiento de Nahui Olin dentro de un sentido más general de la prehistoria atemporal.

Si bien está claramente marcada como fecha de año por su marco cuadrado (cuya lectura es *xīhuītl*), la importancia de la fecha 13 Caña sin duda también se derivaba de su posición como día en la cuenta de los días del *tōnalpōhualli*. 13 Caña cae trece días antes de la fecha 1 Lagarto (Ce Cipactli), punto de partida de la cuenta de los días que se enfatizaba como comienzo del calendario, cuando no del comienzo del tiempo actual. Esta fecha también se considera como la fecha en que Moteczomah II subió al trono, en 1502 (Umberger, 1981: 267; Nicholson, 1983: 42), lo que explica su prominencia como jeroglífico en la llamada Piedra de la Coronación de Moteczomah, cuya disposición de elementos replica en cierta forma lo que puede verse en el cartucho interior de la Piedra del Sol (ver Figura 29). En dicho monumento, la fecha inicial 1 Lagarto del calendario de 260 días aparece en la parte superior de la imagen central de Nahui Olin, junto a los cuatro jeroglíficos que aluden a los cuatro soles anteriores de la creación. La fecha 1 Lagarto también está enfatizada en la llamada Caja de Hackmack, así como en otra caja de piedra que actualmente se exhibe en el Museo Field de Chicago; en ésta última va acompañada de referencias glíficas a los cuatro cargadores del año del año solar de 365 días

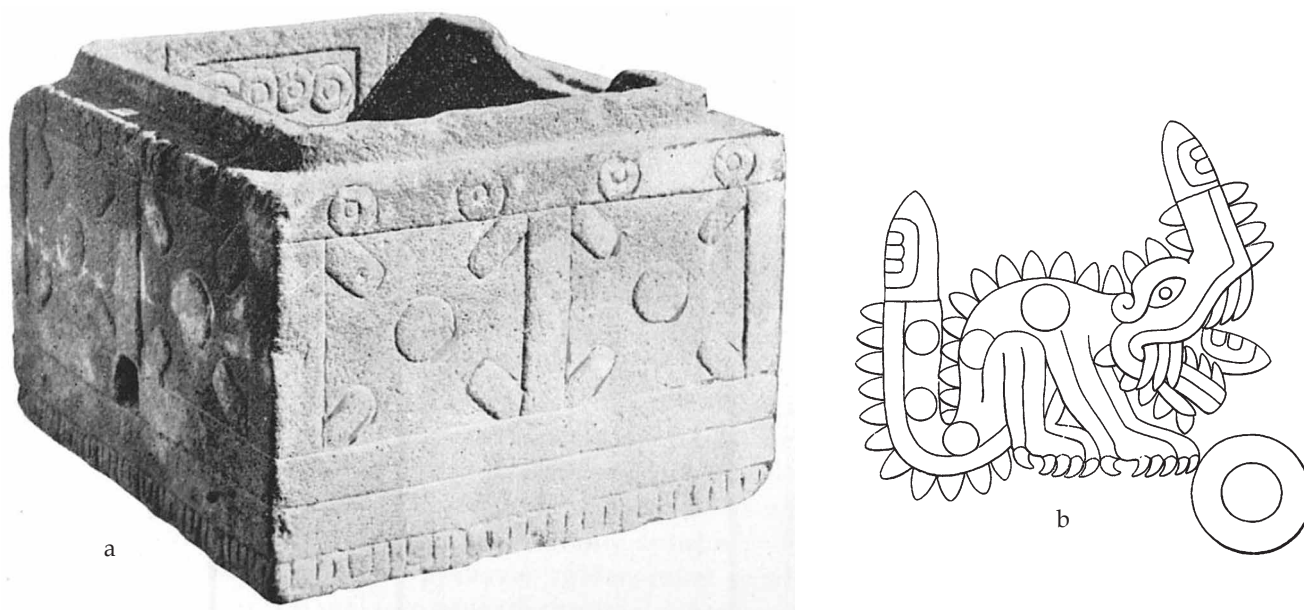
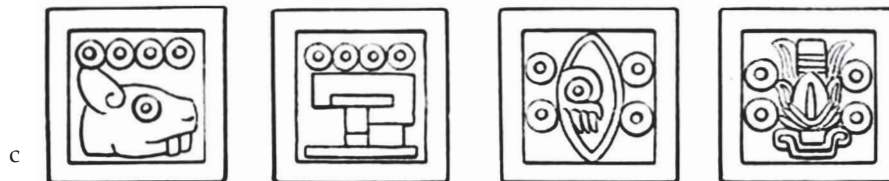


Figura 32. (a) Tepetlacalli (caja de piedra) con diseño interior que muestra (b) 1 Lagarto y (c) los cuatro Cargadores del Año canónicos (tomado de Holmes, 1895: lám. 54, fig. 120).



(Figura 32). En todos estos monumentos, la fecha 1 Lagarto asume un papel simbólico como alusión al inicio del tiempo, pero también como referencia a la entronización de Moteczomah II, yuxtaponiendo todos estos significados entretejidos con las otras expresiones canónicas de los períodos que la rodean. De forma similar, debe tener importancia que los dos glifos de fecha más prominentes visualmente en la Piedra del Sol, 13 Caña y 4 Movimiento, forman parte de la misma veintena (período de 20 días) que comienza en la fecha 1 Lagarto que, a su vez, es el inicio del calendario de 260 días. En su secuencia apropiada, estas tres fechas fungen como expresiones emblemáticas de tres categorías fundamentales de tiempo y de los inicios de éstas en la cosmología azteca, abarcando escalas y unidades temporales cada vez mayores: 1 Lagarto (inicio del tiempo/calendario de 260 días) > 13 Caña (nacimiento del sol / calendario solar de 365 días) > 4 Terremoto (comienzo de la era / ciclo de 52 años).

Dentro del círculo interno del diseño de la Piedra del Sol y directamente adyacentes al signo OLIN podemos

ver cuatro jeroglíficos más pequeños, agrupados en dos pares (Figura 33). Al igual que los cuatro signos de las eras anteriores, éstos están orientados uno frente al otro a lo largo del eje vertical de la composición. Los dos glifos que ocupan las posiciones superiores son grandes, incluso prominentes, ocupando espacios negativos a ambos lados del “rayo” triangular que irradia en la parte superior del glifo Olin. A la izquierda vemos una diadema real *xiuhhuitzolli* con cabellos colgantes y varios adornos frente a una referencia calendárica a la fecha 1 Pedernal a la derecha (Figura 34). Bajo el glifo Olin, tallados en un relieve tan bajo que resultan difíciles de ver, hay dos glifos calendáricos uno frente al otro a lo largo del mismo eje central. Se trata de las fechas 1 Lluvia (Ce Quiahuitl) y 7 Mono (Chicome Ozomatli). Umberger (1988) considera estas fechas con algo de detalle y señala que 1 Lluvia es un día asociado con los sacrificios humanos hechos para asegurar el rejuvenecimiento y la fuerza de Moteczomah II. La importancia de la fecha 7 Mono es menos clara. No hace mucho, Milbrath (2017: 20) sugirió que estas fechas aluden a un período de 33 días en el *tōnalpōhualli* que corresponde aproximadamente a la “estación de eclipses”. Como quiera que sea, habremos de volver a ocuparnos de estas dos fechas, un tanto enigmáticas, así como de su colocación simétrica y su relación con los glifos pareados mayores que aparecen sobre ellas.

La posición de los dos glifos



Figura 33. El círculo interno de la Piedra del Sol y sus jeroglíficos (fotografía: Jorge Pérez de Lara).

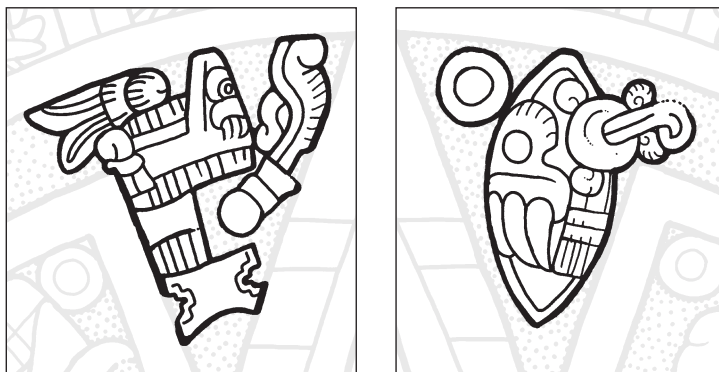


Figura 34. Los dos glifos nominales o de etiquetación del círculo interno: Moteczomah II (izquierda) y 1 Pedernal (derecha).

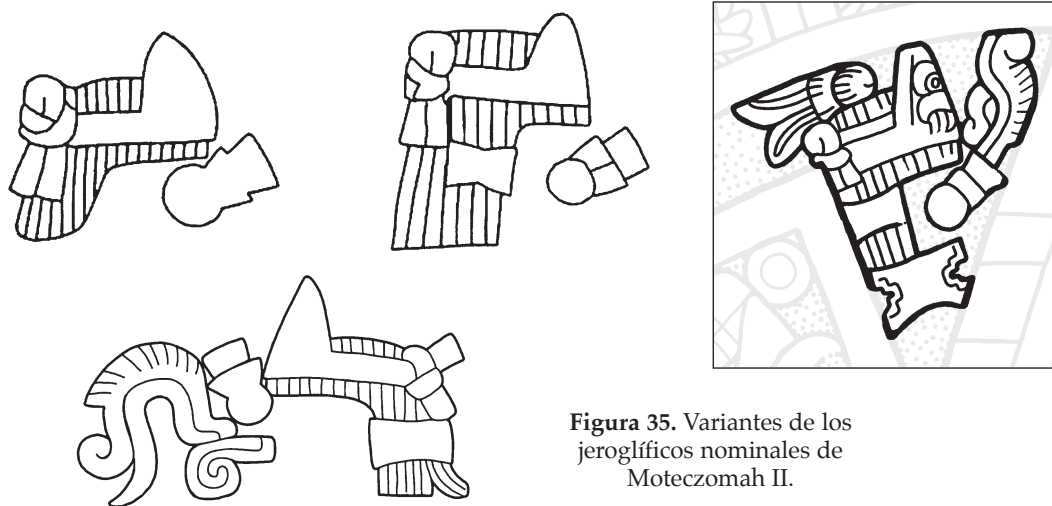


Figura 35. Variantes de los jeroglíficos nominales de Moteczomah II.

mayores cerca del jeroglífico **OLIN** central sugiere que podrían relacionarse directamente con la identidad, discutida desde hace tanto tiempo, del rostro central (Stuart, 2018b). Seler y Beyer interpretaron el glifo que consiste en una diadema y cabellos que aparece en la parte superior izquierda como una referencia simbólica a los espíritus de los guerreros caídos y, por extensión, con el cielo oriental (Seler, 1904b; consultar también Taube, 2000: 322). Matos Moctezuma (2004: 66) continúa sosteniendo que el glifo es un título que alude al gobernante Axayácatl (Matos Moctezuma, 2004: 66) y considera que el glifo 13 Caña es una referencia a un año histórico dentro del reinado de dicho gobernante. Por su parte, Graulich sostiene la interpretación simbólica y ahistórica original de Seler (Graulich, 1992, 1997: 177). No obstante y como ya se vio anteriormente, Peñafiel (1890) y Umberger (1979, 1981: 205, 1988) la interpretan como una versión elaborada del conocido jeroglífico nominal de Moteczomah II, del cual existen muchos ejemplos en los documentos pictóricos (Figura 35). La identificación histórica es seguramente la correcta y actualmente goza de la aceptación de muchos estudiosos (ver, por ejemplo, Hajovsky, 2015). En los muchos ejemplos del nombre, la diadema puntiaguda se lee **TEK^w** (*teuctli*, “señor”). Además de contexto del nombre real, el glifo aparece también en muchos otros contextos en los que su valor se ha establecido perfectamente. La joya para adornar la nariz que aparece en el glifo nominal sin rostro muy probablemente represente la sílaba **so**, usada para escribir **TEK^w-so**, en una aproximación fonética al nombre de Moteczomah.¹⁶ Sin importar la manera en que se lean los elementos del glifo nominal, la atribución general nos ha brindado un contexto histórico clave para fechar la Piedra del Sol en una fecha tardía, entre los años 1502 y 1519. Fechar este monumento en el reinado de Moteczomah II también resulta congruente con mis propias especulaciones sobre la colocación del monumento en el área del Zócalo moderno, en el lado sureste

¹⁶ Las dos raíces que se incluyen en el nombre real *Moteczomah* son el sustantivo *tēuctli*, “señor,” y la raíz verbal *zōma*, “fruncir el ceño.” De este modo, tanto el signo **TEK^w** como el signo **so** parecen señalar la presencia de estos dos componentes fundamentales. El prefijo *mo-* es una partícula reflexiva que, conforme a las convenciones conocidas del sistema de escritura nahua, no se escribe.



Figura 36. El glifo 1 Pedernal y ejemplos comparativos del mismo.

del antiguo *tiānquiztli* que se hallaba frente al palacio de Moteczomah II.

El glifo 1 Pedernal adyacente, justo frente al nombre del gobernante, conlleva una cantidad de significados importantes, como ya hemos visto (Figura 36). Como fecha de año, 1 Pedernal marca la partida de los mexicas de Aztlán (¿en 1064?), el año de entronización del primer gobernante tenochca Acamapichtli (en el año 1376), así como la victoria mexica sobre los tepanecas, a inicios del reinado de Itzcóatl (en 1428). No obstante, es probable que sea importante que el glifo 1 Pedernal que aparece en la Piedra del Sol carezca del cartucho cuadrado *xīhuītl* que habitualmente acompaña a los glifos de año, como sí es el caso de la fecha 13 Caña que aparece en la parte superior del diseño del monumento. Quizá 1 Pedernal no deba entenderse como un registro temporal explícito, sino como algo más oblicuo y metafórico. De hecho, Umberger sugiere que 1 Pedernal debería considerarse más correctamente como el nombre calendárico de Huitzilopochtli, deidad patrona de los mexicas, quien era una encarnación del sol y, en ciertos aspectos, la contraparte sobrenatural de Moteczomah. La identificación de 1 Pedernal como nombre calendárico de la deidad se encuentra en el código florentino, en donde puede leerse “decían que este era el signo de Huitzilopochtli” y “el primer día de este signo atribuían a Huitzilopochtli, dios de la Guerra, y a Camaxtli, que era dios de los de Huexotzinco” (Sahagún, 1969: 347). También en la *Crónica mexicáyotl* aparece la misma identificación de 1 Pedernal con Huitzilopochtli (citado en Umberger, 1981: 56). La asociación se confirma en un contexto escultórico anterior con el uso del jeroglífico 1 Pedernal de manera directamente adyacente a la pequeña figura de Huitzilopochtli en el Teocalli de la Guerra Sagrada (ver Figura 40).¹⁷ La interpretación de 1 Pedernal como el nombre de la deidad se ve reforzada por su yuxtaposición visual con el glifo nominal del mismo Moteczomah II, como si fueran nombres que se reflejaran entre sí. Además de

¹⁷ A diferencia de los gobernantes o los nobles, aparentemente no se hacía jamás referencia a las deidades aztecas mediante jeroglíficos que expresaran sus nombres propios de manera directa. Es decir, no contamos con ningún caso en el que se intente escribir con glifos los nombres de dioses importantes, como Huitzilopochtli. En lugar de ello, la convención era aludir a las deidades mediante sus “nombres calendáricos”, que correspondían a la fecha de su nacimiento, como 1 Pedernal, 9 Viento, etc. Es esta una distinción interesante que difiere de las convenciones que operan en relación con, por ejemplo, la escritura maya, en la que los nombres de gobernantes y de dioses se representaban usando las mismas convenciones, y donde es común encontrarse con que éstos se traslapaban.

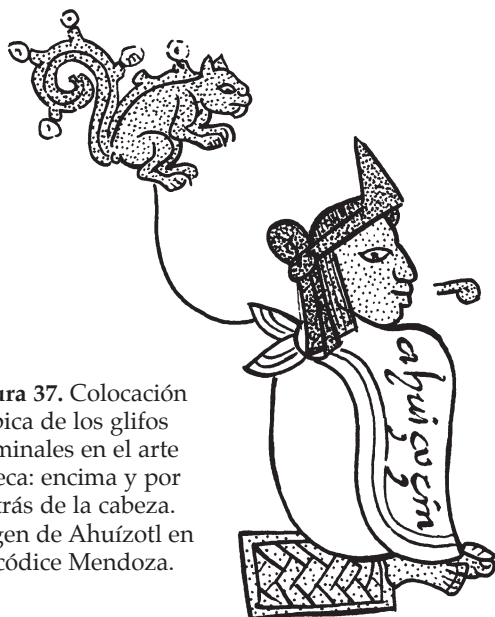


Figura 37. Colocación típica de los glifos nominales en el arte azteca: encima y por detrás de la cabeza. Imagen de Ahuizotl en el código Mendoza.

ser una probable referencia a Huitzilopochtli, no debemos perder de vista la probabilidad de que 1 Pedernal contenga alusiones simbólicas directas al sacrificio por extracción del corazón, en virtud de su nombre mismo.¹⁸

La mayoría de los estudiosos están de acuerdo en que el glifo nominal de Moteczomah está presente en la Piedra del Sol; sin embargo, se considera tan sólo como una mención aislada del *tlahtoāni* que encargó el monumento y no como algo más funcional o integral del resto del diseño del mismo. Sin embargo, la colocación tanto del nombre del gobernante como del glifo 1 Pedernal (que también es un nombre) fue una decisión cuidadosa e intencional, lo que confiere un significado mayor a la composición más amplia de la Piedra del Sol, algo a lo que debe dedicarse mucha más consideración. Para comenzar, es posible ver que ambos glifos aparecen *dentro* del círculo central y, por lo tanto, están estrechamente relacionados con el glifo **OLIN** y con su rostro central. Poniéndolo de manera sencilla, la colocación de estos dos nombres tan cerca del glifo **OLIN** me sugiere que de alguna forma sirven para identificarlo. Iría yo más allá y sugeriría la posibilidad de que estos glifos identifican tanto a

la deidad del centro del glifo **OLIN** como a la mismísima Piedra del Sol, especificando aspectos tanto históricos como míticos del sol. Conforme a esta interpretación, el rostro central se *identifica* de manera explícita como Moteczomah II y también como una encarnación de Huitzilopochtli, identificado por su nombre calendárico mítico 1 Pedernal.

En otros ejemplos de arte mexica-azteca, los glifos nominales se colocan típicamente sobre la cabeza de los sujetos que identifican o detrás de la misma. Vemos ejemplos de esto en esculturas como el llamado Teocalli de la Guerra Sagrada, o en manuscritos pictóricos, tales como el código Mendoza (Figura 37). En estos últimos casos, hay una línea que une siempre al jeroglífico nominal con la cabeza o el hombro del sujeto, lo que parecería enfatizar que es la cabeza el sitio en el que reside la identidad. Existen unas cuantas excepciones a este patrón, como podemos ver en la escultura tallada en la roca de Chapultepec, que presenta un retrato deificando de Moteczomah II (Figura 38) (Olivier y López Luján, 2009; Hajovsky, 2012). Volveremos a ocuparnos

¹⁸ Me viene a la mente el evidente simbolismo del día 1 Etz'nab entre los antiguos mayas, que era equivalente a 1 Pedernal. En el texto mitológico hallado en el Templo XIX de Palenque, 1 Etz'nab es la fecha del sacrificio mediante un hacha del (de los) gran(des) lagarto(s) por parte del dios patrono dinástico conocido como GI (ver Stuart, 2005: 68-75). Sospecho que el signo del decimoctavo día, que tanto en el calendario maya como en el azteca representa ya sea un hacha o bien la hoja de un cuchillo, era portador de un significado importante en tanto símbolo temporal y animado del sacrificio primordial y, por extensión, de la creación cósmica.

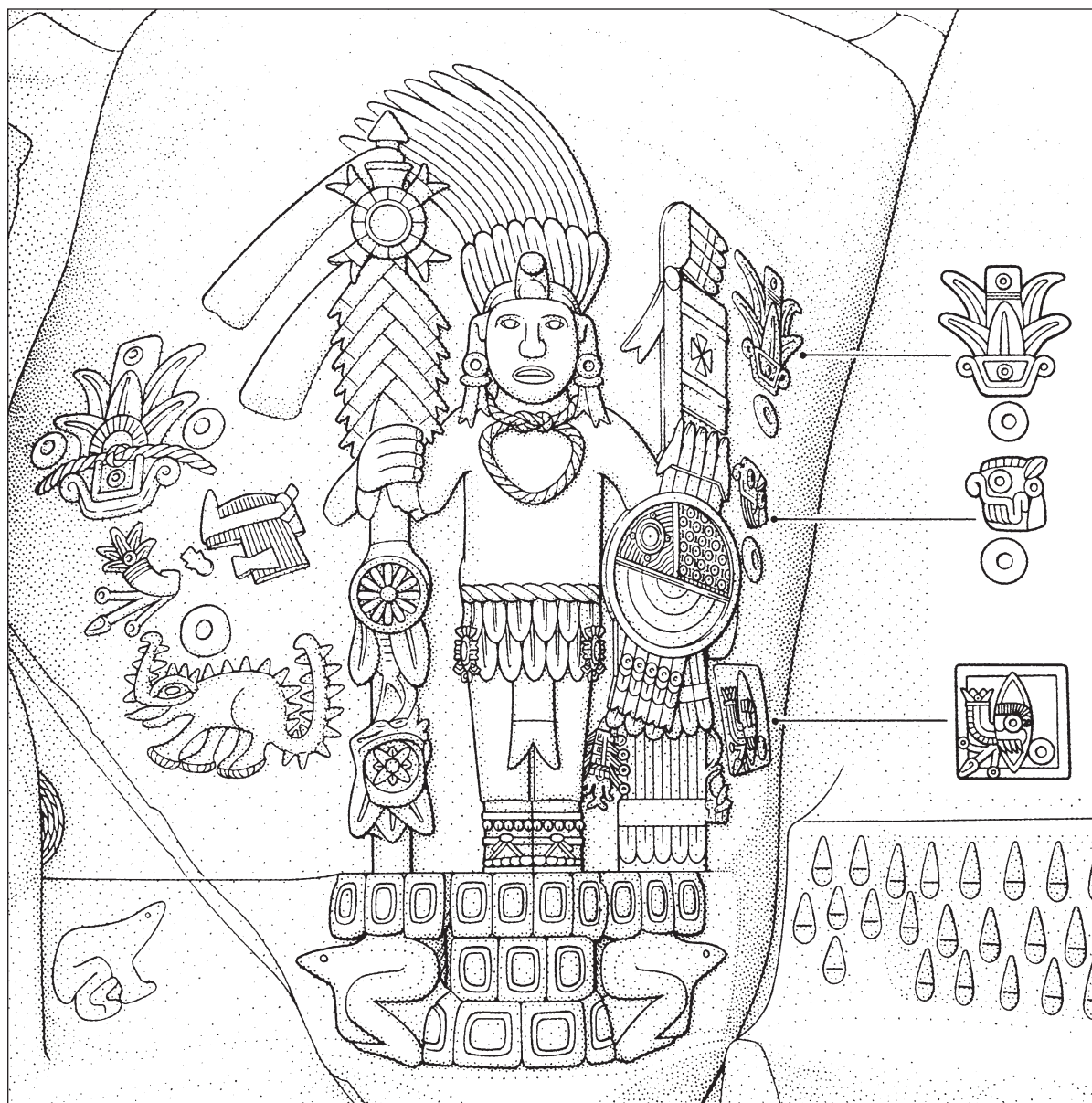


Figura 38. Escultura conocida como “roca de Chapultepec” (tomada de Olivier y López Luján, 2009).

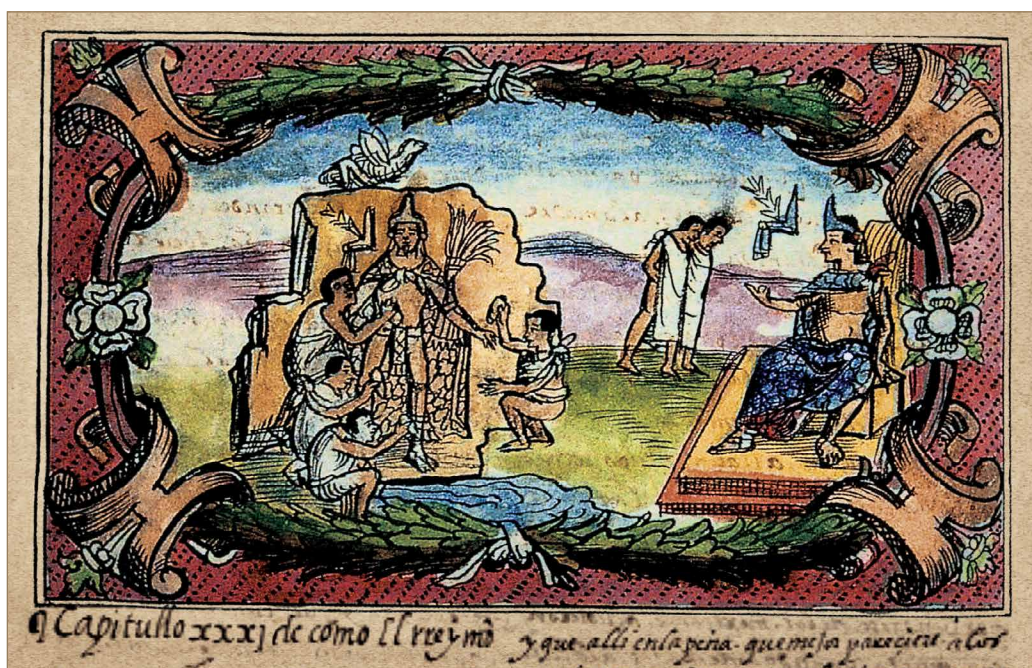


Figura 39. Moteczomah supervisando el tallado de su retrato en Chapultepec, tomado del *Códice Durán*, fol. 91v.

de la naturaleza de la imagen del hombre-dios más adelante, pero por ahora debemos señalar que el glifo nominal está colocado a la izquierda de la imagen del gobernante, que aparece de pie, junto con dos otros glifos calendáricos: las fechas 2 Caña y 1 Lagarto. Hay asimismo más glifos que denotan fechas en el lado opuesto del retrato. En este caso, pareciera que el nombre del rey funciona como parte de un grupo mayor y más complejo de indicadores temporales e identidades. Resulta curioso constatar que en la ilustración que hace Durán de la escultura tallada en el retrato del gobernante en Chapultepec, el nombre del rey aparece por sí solo y cerca de la cabeza del sujeto, reflejando la convención más común (Figura 39). La vista frontal del rostro central de la Piedra del Sol, con sus identificadores jeroglífico sobre éste, sugieren que estamos frente a una colocación similar.

Si consideramos que estos glifos relacionados son elementos que identifican a la imagen que acompañan, es natural que nos preguntemos de qué manera inciden en la largamente discutida identidad del rostro central como una representación del sol o de la tierra. Tengo mis dudas de que el asunto sea algo tan binario y excluyente, como ya se explicó arriba, y prefiero considerar que la intención era de comunicar identidades múltiples del rostro central. Pero el punto clave aquí es que el monumento parece brindar su propia indicación explícita de dos identidades: una de ellas histórica: el emperador Moteczomah II; la otra mítica: el aspecto solar

de Huitzilopochtli. El rostro está etiquetado por estos jeroglíficos como retrato del gobernante deificado, quien encarna y ejemplifica al dios patrono de los mexicas.

A pesar de las aparentemente innumerables interpretaciones del rostro deificado que aparece en el centro del monumento, hasta donde sé nadie lo ha ligado con Huitzilopochtli, ni con ningún gobernante histórico. El rostro no presenta ninguno de los elementos que sirven como marcas diagnósticas habituales de Huitzilopochtli, a quien se presenta típicamente con un tocado o elemento dorsal en forma de colibrí, sosteniendo un escudo y otras armas (Boone, 1989). Debe señalarse, sin embargo, que las distintivas líneas curvas alrededor de los ojos del rostro también aparecen en el retrato de Huitzilopochtli en el Teocalli de la Guerra Sagrada (Figura 40), que es una de las imágenes precolombinas más importantes de la deidad patrona de los mexicas. Desde luego, cualquier elemento distintivo de la vestimenta que lleva el personaje que se halla en el centro de la Piedra del Sol permanecería prácticamente invisible, pues sólo vemos el rostro (*ixtli*) y algunos adornos de la cabeza. El hecho de que este rostro presente una imagen tan “reducida” podría explicar las abundantes discusiones en torno a su identidad. Como forma visual se mantiene ambigua y es capaz sólo parcialmente de comunicar las características diagnósticas de una sola deidad. No obstante, una representación semejante también podría



Figura 40. Detalle de la figura de Huitzilopochtli en el Teocalli de la Guerra Sagrada; nótese su nombre asociado 1 Pederal,





Figura 41. Comparación entre el “rayo” frontal del signo OLIN y la diadema *xiuhhuitzōlli*.

haber presentado una oportunidad artística, permitiendo yuxtaposiciones formales y etiquetados jeroglíficos para establecer información relativa a la(s) identificación(es) precisa(s) del rostro. Al espectador se le presentan identidades generalizadas que tienen que ver con el sol deificado —y quizá también con la tierra— pero, como suele ocurrir en general con el arte azteca, son los jeroglíficos los que complementan y especifican este ambiguo rostro, igualando su forma más genérica con las identidades políticamente cargadas de significado tanto de Huitzilopochtli como de Moteczomah II.

Como me lo señaló Stephanie Strauss (comunicación personal, 2016), un interesante detalle del diseño iconográfico podría servir como evidencia indirecta en apoyo a esta identificación. Si consideramos que el rostro es el retrato deificado del *tlahtoāni*, es posible considerar que la gran forma puntiaguda presente sobre la cabeza, que superficialmente parece tan sólo ser una característica del glifo OLIN, como una juguetona referencia visual a la diadema de turquesa del gobernante, conocida como *xiuhhuitzōlli*. De hecho, la forma es idéntica a la de las diademas cuando se representan de frente (Figura 41). Si esta referencia visual es intencional, es posible considerar que el largo cabello y el ornamento que perfora la nariz del rostro central sean alusiones al propio glifo nominal del rey, en el que el signo TEK^o de la diadema representa el sustantivo *tēuctli*, “señor”, término medular del nombre Moteczomah. Considero que hay un vago paralelo también en la yuxtaposición que puede verse en la ya mencionada ilustración que hizo Durán de la escultura hecha en la Peña de Chapultepec, en donde el *xiuhhuitzōlli* presente en el retrato de frente del *tlahtoāni* repite la forma del

jeroglífico nominal, colocado de manera directamente adyacente (ver Figura 39).¹⁹ Volviendo a la Piedra del Sol, debemos señalar asimismo la manera en que el glifo nominal 1 Pedernal repite visualmente la lengua de pedernal-cuchillo del rostro central, ofreciéndonos un ejemplo más de una estrecha asociación visual entre imagen y forma jeroglífica asociada.

Considerar la forma puntiaguda que corona el glifo Olin como una alusión a la diadema *xiuhhuitzōlli* del gobernante puede parecer algo sumamente especulativo. Pero este tipo de consideración está firmemente respaldada por el jugueteón diseño presente en otras imágenes cercanas talladas en la Piedra del Sol. Por ejemplo, se ve el mismo tipo de extensión visual en las garras que aferran corazones a cada lado y que también se extienden hacia afuera a partir del centro, expandiendo el “campo corpóreo” del rostro hacia fuera, hacia el borde circular que rodea el signo Olin. Las enjoyadas garras están firme y cuidadosamente incorporadas al perfil del glifo Olin y yo postulo que la diadema puntiaguda ocupa de manera similar el diseño glífico. Lo que es más, bajo el rostro vemos más elementos similares a joyas, incluyendo dos signos de turquesa o *xīhuitl* (XIWI) y un borde que sugiere jade, *chalchiuhitl* (el gran círculo que se halla abajo, entre los pequeños glifos 1 Lluvia y 7 Mono, es parte del diseño enjoyado). Sospecho que no se trata de un mero embellecimiento, sino que sugiere la idea de que se trata del gran collar del rostro, que complementa el pequeño collar, visible apenas bajo el mentón, y que equilibra la representación de la diadema en la parte superior. Tanto el collar como la diadema ocupan espacio tanto del interior como del exterior del círculo interno, unificando así lo que de otro modo serían áreas separadas del diseño. La combinación de elementos de turquesa y jade tiene un paralelo directo en la descripción de los collares reales conocidos como *chālchiuhcōzcatl*, el “collar de jade” que llevaban los gobernantes y que se describe en el código florentino como *chalchiuhcōzcatl, talcenquijxtilli in ololuihqui, in veuej, chalchiujtl, ioan teuxiujtl*, “collar verde, hecho de grandes cuentas redondas verdes y de turquesa fina, en

¹⁹ En los excelentes estudios de Olko (2005, 2014) sobre las insignias reales de los aztecas se aborda una discusión amplia de las diademas o tocados *xiuhhuitzōlli*. En su reciente artículo sobre la Piedra del Sol, Milbrath cuestiona mi identificación del rostro central como perteneciente (en parte) a Moteczomah, citando para ello mi ensayo publicado en línea (Stuart, 2016). Me parece que Milbrath está entendiendo de manera errónea mi propuesta sobre la diadema y el papel que ésta juega al conectar texto e imagen:

La iconografía no apoya una interpretación semejante, puesto que el elemento que Stuart interpreta como la diadema en punta del gobernante es, en realidad, un rayo solar, y la corona que culmina en punta de Moteuczoma aparece en su glifo nominal, que está a un lado. Además, es improbable que el gobernante hubiera encargado un monumento para representarse a sí mismo como una deidad solar muerta, cuando otras encarnaciones similares muestran a los gobernantes en el papel de dioses vitales en actos de conquista, como es el caso en la Piedra de Tízoc. (Milbrath, 2017: n. 6, traducido del inglés)

En respuesta, lo único que diría yo es que la alusión visual a la diadema *xiuhhuitzōlli* es una *fusión* intencional con el rayo en punta de Olin, que es un glifo con su propia y compleja historia visual (ver Neurath, 1992). La aparición de la diadema en el glifo nominal adyacente de Moteczomah refuerza esta asociación y traslape visual; el cabello y la diadema del rostro central replican los elementos del glifo nominal y su logograma interno **TEK**^w (*tēuctli*). En relación con la “deidad solar muerta”, estoy en desacuerdo con Milbrath. No veo motivo alguno que identifique al rostro central como perteneciente a un ser muerto y la identificación anterior que hizo Graulich (1992) de la mandíbula como una mandíbula descarnada es errónea. Yo considero que el retrato central es una imagen vibrante del gobernante deificado representado como el sol, ubicado en el centro de un eje cósmico definido por el sol en su cenit diurno y las Pléyades en su cenit nocturno. Es un gobernante de dimensiones cósmicas, ciertamente vivo y temible.



Figura 42. Jeroglíficos aztecas fundidos con imágenes: (a) retrato y nombre de Acamapichtli (*Primeros memoriales*, fol. 51r); (b) el nombre de Axayácatl fundido con su retrato coronado (*Matrícula de tributos*, fol. 2r).

combinación" (citado por Olko, 2005: 176, traducido del inglés).

La etimología del nombre personal del gobernante también podría resultar relevante para la presentación del rostro central. La forma más precisa de traducir *motē(u)czōmah* es "Él Ha Fruncido el Ceño, Enfadado, como un Señor" (Andrews, 1975: 472, traducido del inglés). Las dos raíces que comprenden el nombre real son *tēuctli*, "señor", y *zōma*, "fruncir el ceño, hacer una mueca". En las ortografías jeroglíficas, los signos **TEK^w** y **so** parecen señalar que estos dos componentes centrales (el elemento *mo-* inicial es un prefijo reflexivo que no corresponde a la primera persona y que no se habría escrito conforme a las convenciones del sistema náhuatl de escritura). Al contemplar el rostro central, vemos que la mueca de su expresión nos es familiar por numerosas otras representaciones de seres sobrenaturales, incluyendo a Tlaltecuctli, el señor de la tierra, lo que constituye en sí mismo una alusión al día Olin y sus asociaciones con el movimiento y los terremotos. Uno no puede dejar de preguntarse si, además de la presentación de la diadema real sobre el rostro (**TEK^w**), los artistas no hicieron una juguetona referencia visual al otro elemento central del nombre del rey, *zōma*, "fruncir el ceño, hacer una mueca". La presentación frontal del rostro central, un "señor que hace una mueca", podría ser en sí misma una alusión al nombre del rey. Quizá el artista hizo esta referencia directa pero sutil a la etimología, con el fin de incorporar un tema familiar de la iconografía terrestre de los mexicas —la lengua-cuchillo que emerge del rostro que hace una mueca, etc.— evocando así los poderes moralmente ambiguos del sol, la tierra y el rey.

Podría parecer excesivo llevar a cabo un análisis como este, basado en cuestiones de lenguaje, del rostro central de la Piedra del Sol, considerando a dicho rostro como un tipo de "metaglifo". No obstante, traslapes íntimos semejantes entre nombres jeroglíficos y retratística ocurren con regularidad en el arte mesoamericano y podrían brindar un cierto precedente. Asimismo, es común encontrar nombres personales como elementos glíficos incorporados en tocados u otros elementos de la vestimenta (Kelley, 1982; Stuart, 2012). Los topónimos son otra categoría que aparece plenamente incorporada a las composiciones iconográficas, tanto en el centro de México como en el arte maya. Algo parecido a lo que estoy aquí describiendo en relación con la Piedra del Sol parece ocurrir en la imagen del emperador azteca Acamapichtli en los *Primeros Memoriales*, en donde el logograma de la mano que aferra que es la norma para escribir su glifo nominal (**MAPICH**, *māpichtli*, "puño") se funde con su mismo

cuerpo (Figura 42a). De igual manera, en la *Matrícula de tributos* hallamos un ejemplo inusual del nombre glífico del gobernante Axayácatl (*āxāyācatl*) (Figura 42b). Convencionalmente, este nombre se escribe generalmente **A-XAYACA**, escrito con un signo que denota agua (**A**) frente a un rostro o máscara (**XAYACA**), pero en la *Matrícula de tributos* el artista funde el glifo del rostro con la imagen coronada del gobernante mismo. Parece posible que el rostro de la Piedra del Sol pudiera operar de forma similar, evocando sutilmente la forma y el significado del jeroglífico nominal de Moteczomah o, cuando menos, la presentación frontal de un emperador coronado.

Dado lo que sabemos de la ideología mexica y de la religión mesoamericana en general, parecería apropiado que el rostro central apareciera individualizado de esta manera, vinculando las fuerzas cósmicas del sol con la persona del gobernante mismo. Es bien conocida la identificación solar del *tlahtoāni* y, por ejemplo, ésta es elegantemente comunicada por la oración de Nezahualpilli, rey de Texcoco, en la ceremonia de coronación de Moteczomah II, según lo describe Durán en su *Historia*:

¡Oh, gran rey, el más poderoso de los reyes de la tierra! Las nubes se han dispersado y la oscuridad en la que vivíamos ha huido. El sol ha aparecido y la luz del día brilla sobre nosotros después de la oscuridad que había caído sobre nosotros tras la muerte de vuestro tío, el rey. La antorcha que ilumina esta ciudad ha vuelto a encenderse y hoy se ha colocado un espejo frente a nosotros, en el cual debemos mirar. (Durán, 1994: 391)

En estas líneas se hace un paralelismo poético entre la coronación del rey, la salida del brillante sol y el simbolismo de la ceremonia del Fuego Nuevo. El gobernante mexica era el sol al alba, la encarnación de una nueva era, así como el espejo de la comunidad. Estas ideas se encontraban muy difundidas en la antigua Mesoamérica y se reflejan en numerosas fuentes. Por citar sólo una, entre los antiguos mayas quiché, el “alba” era una “metáfora [...] del comienzo de una nueva era, especialmente conectada con la fundación de la legitimidad y el poder político” (Christenson, 2016: 101, traducido del inglés).

Para refinar estos conceptos aún más, es importante explorar la manera en que el *tlahtoāni* era considerado como la encarnación y personificación del dios Huitzilopochtli, un aspecto mitificado específico del sol. La identificación solar de la deidad tribal mexica era uno de los principios básicos de la ideología de los antiguos mexicas, el “punto focal central de la adoración en el sistema político azteca-mexica”, quien “encarnaba las hazañas y aspiraciones del pueblo azteca-mexica mismo” (Boone, 1989: 1, traducido del inglés). El mito del nacimiento de Huitzilopochtli era una metáfora del nacimiento y la creación del sol que, como se sabe, se reproducía mediante una representación en el espacio de su santuario en el *huey teōcalli*, en el recinto principal de Tenochtitlan. El arma principal del dios, según lo describen Sahagún y otros autores, era la serpiente Xiuhcōatl, que representaba estrellas fugaces o bien los penetrantes rayos del sol (Boone, 1989: 8) y, desde luego, son éstas las dos imágenes dominantes en el borde externo de la Piedra del Sol, como ya hemos visto. Umberger (1987: 425, traducido del inglés) señala que “el gobernante, Huitzilopochtli, y el sol se relacionan estrechamente en el pensamiento mexica: el gobernante es el imitador humano del dios y las fortunas de ambos se comparan con la del sol”. Vemos esta unidad fundamental entre gobernante y dios patrono ilustrada de forma muy explícita en la Piedra de Tízoc, en la que la única imagen del gobernante que se identifica con un glifo nominal lo muestra con el tocado real de colibrí distintivo de la deidad patrona de los mexicas, combinado quizá asimismo con referencias a Tezcatlipoca (Boone, 1989: 18-19; Umberger, 2008: 88; Hajovsky, 2015: 104).

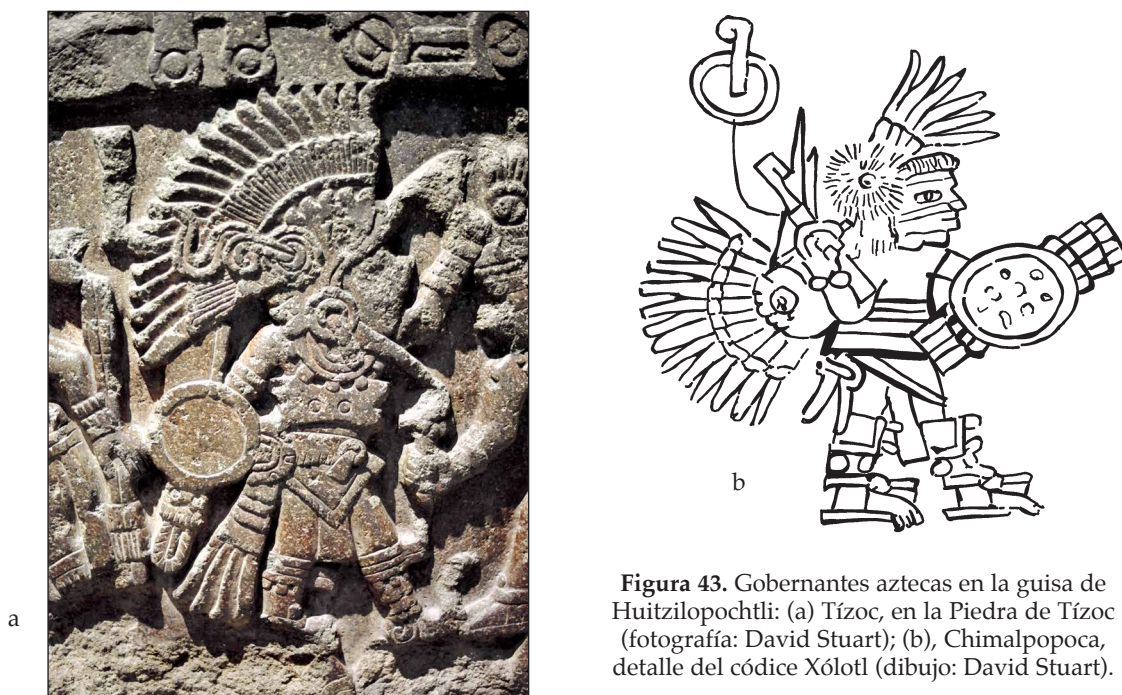


Figura 43. Gobernantes aztecas en la guisa de Huitzilopochtli: (a) Tízoc, en la Piedra de Tízoc (fotografía: David Stuart); (b), Chimalpopoca, detalle del código Xólotl (dibujo: David Stuart).

Otra imagen relacionada del código Xólotl muestra al gobernante mexica temprano Chimalpopoca encarnando a Huitzilopochtli (Boone, 1989: 29-30) (Figura 43b). En estos dos ejemplos, es importante señalar que los nombres de los gobernantes aparecen detrás y ligeramente por encima de los retratos —una convención de composición que podría estar asimismo presente en la Piedra del Sol en donde, como propongo, existe una fusión de identidades similar, codificada por las identificaciones jeroglíficas. Los dos glifos que se hallan por encima del rostro están espacialmente relacionados con el mismo, brindando identidades complementarias a una imagen que, de otro modo, podría parecer genérica o no específica, una fuerza cósmica animada y un actor que es el sol, la tierra o algún tipo de fusión de ambos. Son los dos jeroglíficos los que brindan un mensaje ideológico y político específico.

Mi propuesta de que el rostro central de la Piedra del Sol presenta un conjunto multifacético de identidades —mítica, cósmica, así como histórica— es congruente con las verdades más generales sobre la naturaleza de la identidad misma en la antigua sociedad nahua, así como en la política y en el arte monumental de dicha sociedad. Como lo señala Umberger, la noción de etnicidad para los aztecas “era una que comportaba muchas identidades sociales [...] y podía invocarse de manera flexible y manipularse por diversas razones en el curso de ritos públicos y en monumentos conmemorativos” (Umberger, 2008: 67). Aquí, Umberger enfatiza la fluidez y la ambigüedad inherente a los grupos, pero la misma caracterización bien podía aplicarse a individuos, cuyas identidades podían doblarse y manipularse de igual manera, con el fin de hacerlas congruentes con ritos y roles

políticos específicos, dependiendo de las circunstancias. Boone afirma esto en su elegante aseveración de que “el arte figurativo azteca es multivalente en grado sumo” en el que “una fuerza sobrenatural manifestada como imagen sagrada puede en un momento determinado ser la tierra, en otro, el cielo y en otro más el inframundo; una sola imagen abarca todo sin ser permanentemente ninguno de ellos, sin embargo” (Boone, 1999: 193, traducido del inglés). De manera similar, Umberger observa las relaciones de gobernantes y deidades de una forma que ayuda a comunicar los mensajes políticos y religiosos mixtos que he descrito hasta ahora en la Piedra del Sol:

Las personas políticamente poderosas estaban estrechamente vinculadas con los dioses patronos de las entidades políticas que representaban; al tomar el poder, se vestían como dichos dioses patronos y asumían los poderes para mediar entre la sociedad humana y las fuerzas naturales y sobrenaturales del territorio. Las deidades, a su vez, eran las patronas de unidades que podían ser desde el tamaño de un calpolli, de una ciudad-estado, de una provincia y hasta de todo un imperio, siendo la deidad superior, al igual que en las jerarquías humanas, el dios del grupo dominante en la entidad de que se tratara. (Umberger, 2008: 81, traducido del inglés)

En este tenor, la imagen solar presente en la Piedra del Sol contiene alusiones intencionales a la tierra horizontal, identificándose explícitamente tanto con Moteczomah II como con la deidad patrona de los mexicas. Todos estos aspectos existen como elementos complementarios y necesarios de una identidad que los abarca a todos y coloca al gobernante en el centro tanto del cosmos como del imperio, en resonancia con muchos de los temas sobre los que arroja luz Townsend (1979) en sus importantes estudios sobre los monumentos de Tenochtitlan.

López Austin (1973) examina conceptos similares en su estudio clásico de la mitología y de su expresión por medio de la deificación de líderes, los llamados “hombre-dioses”, que estaban imbuidos de poderes sobrenaturales incluso en el curso de sus vidas terrenales y que fueron mitificados como héroes culturales a lo largo de varias décadas y varios siglos. López Austin se centra en las narrativas relativas a Quetzalcóatl, un personaje mitificado, pero también demuestra magistralmente la profunda resonancia de este tipo de patrones en otras partes de Mesoamérica. En su opinión, el concepto de “hombres-dioses” era una característica omnipresente en la visión mesoamericana del mundo y en la concepción de la autoridad. Sin embargo, en tanto que López Austin considera este fenómeno en términos del cambio histórico y la evolución ideológica de largo plazo, podemos expandir esta idea de manera que incluya a la encarnación de deidades como un fenómeno de naturaleza más momentánea y sincrónica. En Mesoamérica, la autoridad del gobernante con frecuencia se definía y expresaba mediante su superposición categórica con lo sobrenatural y con la idea de que los gobernantes y los nobles de alto rango “encarnaban” a las deidades y a los seres cosmológicos. En momentos particulares y en el curso de contextos ceremoniales específicos, los gobernantes en toda Mesoamérica podían verse como encarnaciones del sol y de ciclos calendáricos específicos. Desde esta perspectiva, parece congruente que el rostro principal de la Piedra del Sol pueda englobar identidades múltiples, tanto de corte histórico como cosmológico.

En la actualidad, también se han documentado abundantes intersecciones semejantes entre deidades y reyes entre los mayas del período Clásico. Hace algunos años, Stephen Houston y el autor del presente estudio identificamos una expresión jeroglífica maya muy común, usada para especificar la encarnación de dioses por parte de los gobernantes (Houston and Stuart, 1996: 298). Esta “frase de encarnación” se basa en

la frase formularia *u baahil ahn*, que incorpora el sustantivo poseído *u baah*, “su persona, cuerpo, ser”. Aún no ha podido determinarse el significado preciso de *ahn* (que se escribe **a-un**), pero está claro que la función de la frase completa es la de especificar la fusión de las identidades de un ser humano y de un ser sobrenatural. En textos, la expresión *u baahil ahn* se encuentra antes del par de nombres personales de la deidad y del actor histórico (hombre o mujer) que encarna al personaje sobrenatural. Por ejemplo, en muchos casos los gobernantes se mencionan explícitamente como la encarnación o personificación del dios solar K'inich Ajaw. Esto lo vemos en numerosos ejemplos en el arte y la iconografía maya, en donde grandes cartuchos solares fungen como marcos para la representación de reyes, tanto vivos como difuntos. Hay vívidos ejemplos de esto, por ejemplo, en el muro de la llamada Casa A de Palenque, en una serie de retratos que se repiten del gobernante K'inich Janab Pakal o de sus ancestros reales a guisa de deidades solares (el honorífico K'inich del nombre mismo del gobernante cumple la idéntica función de igualar al ser humano con la deidad) (Figura 44).

Similares a estas fusiones son las representaciones de reyes históricos mayas como cabezas dentro de cartuchos del signo del día Ahau, como puede verse en la Estela 5 de El Palmar o en la Estela 13 de Machaquilá (Figura 45a). En este último ejemplo, un rey local de la dinastía de Machaquilá se retrató dentro de un jeroglífico para el período 6 Ahau. En casos paralelos provenientes de Arroyo de Piedra y de Itzán,

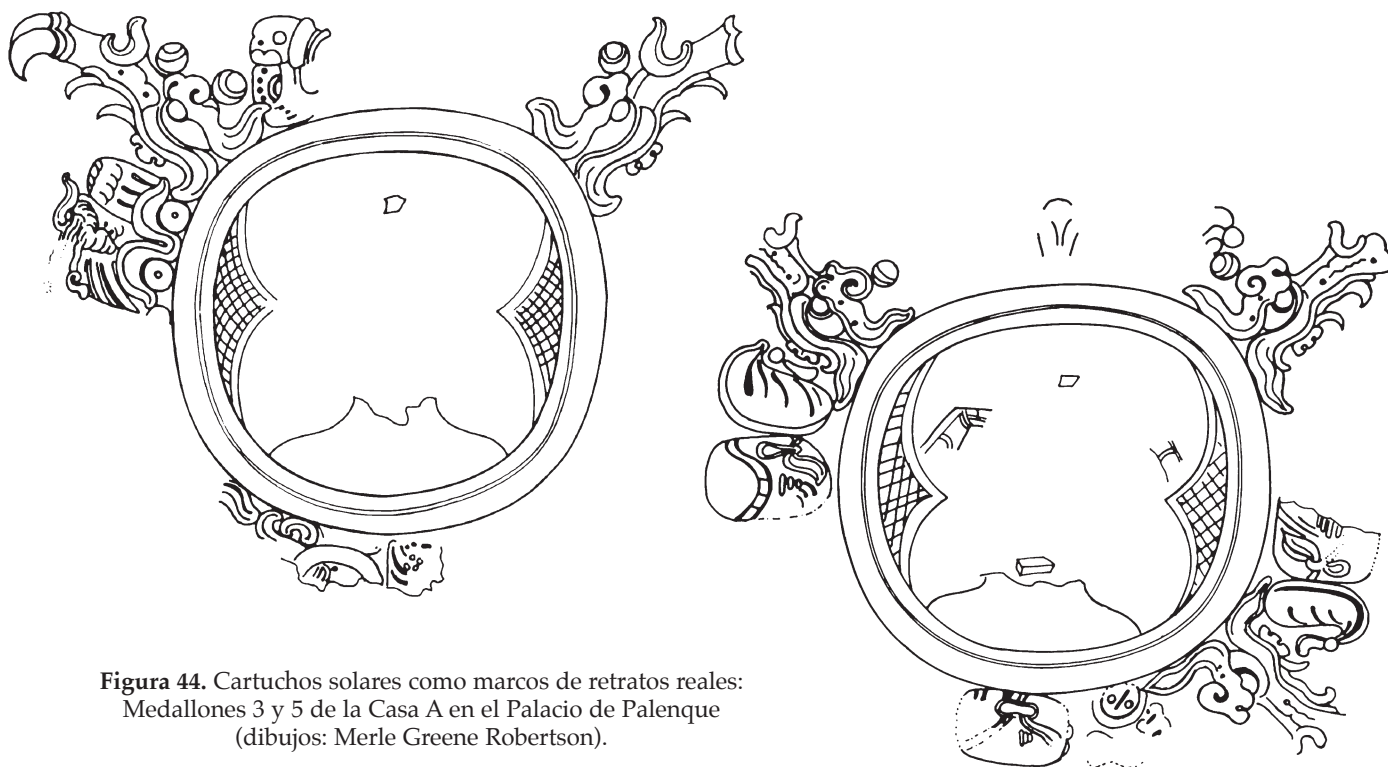
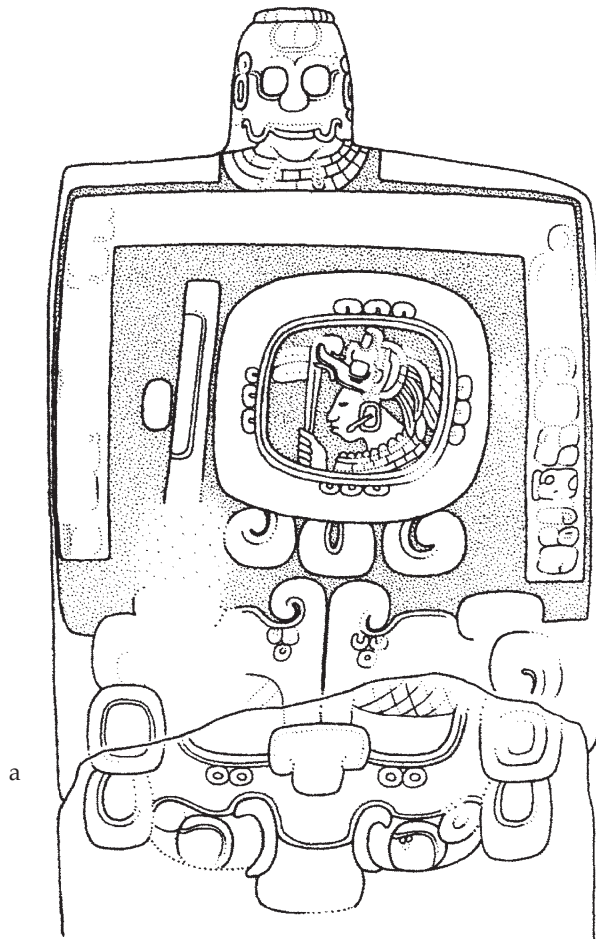


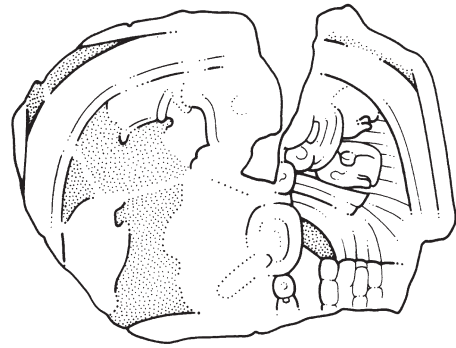
Figura 44. Cartuchos solares como marcos de retratos reales:
Medallones 3 y 5 de la Casa A en el Palacio de Palenque
(dibujos: Merle Greene Robertson).



a



b



c

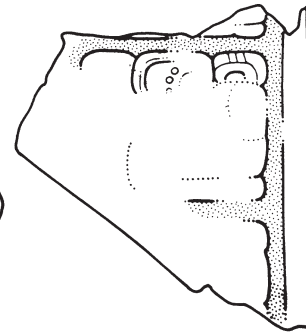
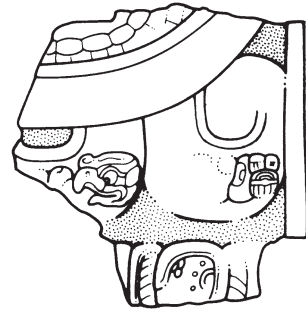


Figura 45. Retratos de gobernantes mayas dentro de signos del día Ahau: (a) Estela 13 de Machaquilá (dibujo: Ian Graham); (b) Estela 19 de Itzán, parte superior (foto: Kevin Johnston); (c) Estela 7 de Arroyo de Piedra (dibujo: Stephen Houston).

otros reyes mayas aparecen en el interior de glifos del día Ahau (Figura 45b). Estas juguetonas imágenes se basan en el simple significado del nombre de día *ajaw*, “rey” (Stuart, 1996). En una tónica similar, los reyes mayas podían representarse en ocasiones rituales y durante su entronización como la encarnación de katunes y otras unidades temporales, como en el caso de las conocidas estelas “de ascensión” del sitio de Piedras Negras, en donde los reyes recientemente entronizados se vinculan visualmente con los señores entronizados de los katunes u otros períodos temporales (Taube, 1988b; Love, 1994:26; Stuart, 1996). Yo postulo que la Piedra del Sol azteca encapsula una noción similar de identidad real, poniendo en un plano de equivalencia al gobernante deificado específico, Moteczomah II, no sólo con el sol y el poder celestial, sino con una forma calendárica y temporal en particular, Nahui Olin.

La naturaleza “de reflexión mutua” de los dos glifos nominales que aparecen sobre el signo **OLIN** —es decir, la manera en que aparecen uno frente al otro a uno y otro lados de la línea central que divide la escena— merece un comentario adicional. El aspecto bilateral del diseño general de la Piedra del Sol es obvio y es indicado a primera vista por las dos figuras de Xiuhcōatl que se encuentran frente a frente en el borde externo del disco, incluyendo las dos cabezas que emergen de sus bocas. La oposición de la mitad izquierda y la mitad derecha del monumento también está indicada por la orientación de los jeroglíficos en la parte central del disco, incluyendo los cuatro jeroglíficos que aparecen en los “miembros” del gran glifo Olin —Nahui Ocelotl y Nahui Atl ven hacia la izquierda, en tanto que Nahi Ehécatl y Nahi Quauhuítl ven hacia la derecha (ver Fradcourt, [1993]2010: 278).²⁰ Esta división vertical del espacio es congruente con mucho otros usos de la simetría bilateral en el diseño visual mesoamericano, en el que dos o más identidades yuxtapuestas “se reflejan” una a la otra para efectos narrativos. Vemos la aplicación de este principio en muchas otras composiciones de arte aztecas como, por ejemplo, la llamada Piedra Dedicatoria del Templo Mayor, una escultura mexicana temprana que representa a dos actores históricos fundidos en un marco temporal (Figura 46). La imponente fecha de año 8 Caña (Chicuei Acatl), dentro de un marco cuadrado *xihuitl*, domina el diseño; la fecha corresponde a nuestro año 1487, año de una importante renovación de gran escala del *huēi teōcalli*, según quedó registrado en los anales del código Telleriano Remensis, entre otras fuentes. Encima, vemos al gobernante Tízoc a la izquierda y a Ahuítzotl a la derecha, cada uno llevando a cabo un autosagrado ritual y alimentando con su sangre a la tierra, como parte de la ceremonia de dedicación simbólica. En el centro aparece la bola de pasto o bulto para el autosacrificio, acompañada de la fecha 7 Caña, quizá el día en el año 1487. La presentación de dos gobernantes en un mismo monumento es altamente inusual, pero el punto que aquí busca hacerse es que la construcción de esta fase del Templo Mayor era una empresa conjunta, comenzada en primera instancia por Tízoc y terminada por Ahuítzotl, una vez fallecido el primero. En la composición de izquierda a derecha, el gobernante que está en vida se representó a la derecha, con

²⁰ Graulich (1992) propone una división horizontal de la iconografía y la composición de la porción central del disco, sosteniendo que la mitad superior representa el movimiento del sol al alba y la inferior el del sol al ocaso. Encuentro poco convincente este análisis (la mandíbula del rostro no está descarnada, como lo observa Graulich), y veo como más dominante una división *vertical* en el diseño, que pasa a través del centro mismo del signo **OLIN**.

su hermano y predecesor fallecido a la izquierda, ambos mostrados como copartícipes en el acto de engendrar la tierra.

La primacía del lado derecho del espectador también se halla en la arquitectura mexica, siendo el Templo Mayor el ejemplo más importante y obvio de ello. Sobre el *huēi teōcalli* había dos santuarios de gran importancia; uno a la derecha del espectador dedicado a Huitzilopochtli, en tanto que el otro, de tamaño un poco menor, estaba a la izquierda y estaba dedicado a Tláloc. No es coincidencia que el templo-santuario de la deidad patrona de los mexicas fuera el más importante de los dos y que aparezca como la estructura de mayor tamaño en las representaciones más fidedignas del templo, que datan de la época colonial temprana (Boone, 1987). Una vez más, esta disposición jerárquica izquierda-derecha representa una tradición panmesoamericana de diseño muy antigua, en la que la simetría bilateral se usaba para reflejar como ante un espejo dos aspectos similares relativos a una o dos entidades. A menudo hay asimismo una jerarquía implícita en estas composiciones, siendo el lado derecho el lado dominante o el más importante según podemos ver, por ejemplo, en la colocación



Figura 46. Simetría bilateral y yuxtaposición temporal en la Piedra Dedicatoria del Templo Mayor (tomada de Nicholson, 1983: 53).

de Ahuizotl en el lado derecho de la Piedra de Dedicación; después e todo, se trata del gobernante en vida que es el protagonista de la escena.

En el arte maya antiguo, el uso de una simetría bilateral similar juega un papel muy importante en la presentación de personas y deidades en marcos temporales y narrativos. Puede verse un caso sencillo en la cara frontal (oriental) del Altar Q, la conocida representación de la historia dinástica de Copán (Figura 47a). Vemos en dicha escultura al decimosexto gobernante, Yax Pasaj Chan Yopaat a la derecha, aceptando un bastón ceremonial o quizá una antorcha de su lejano antecesor y fundador de la dinastía, K'inich Yax K'uk' Mo', quien aparece a la izquierda. El gobernante en vida ocupó el trono casi cuatro siglos después del fundador; sin embargo, ambos interactúan en una composición basada en la simetría bilateral y un cierto juego "de espejo". Los jeroglíficos de la fecha que aparecen entre los dos personajes marcan la línea divisoria y especifican el momento de entronización del Gobernante 16. En términos visuales, el tiempo parecería ambiguo e impreciso, ya que ambos gobernantes interactúan directamente, a pesar de estar separados por varios siglos. En Palenque vemos un uso complejo del mismo concepto de composición en los tres tableros principales de los templos del Grupo de las Cruces (Figura 47b). Las escenas en los tres tableros muestran a dos personajes que son, ambos, representaciones del mismo gobernante K'inich Kan Bahlam, en dos momentos distintos de su vida, siendo el personaje más pequeño un niño de seis años de edad y la mayor un hombre de 48. El tiempo aparece comprimido y las dos identidades del protagonista aparecen yuxtapuestas. Esta "lateralidad" es, nuevamente, un elemento clave del diseño, en el que cada uno de los templos aporta un aspecto diferente del rey en su lado derecho. En los Tableros de la Cruz y del Sol, el rey adulto aparece a la derecha, en tanto que en el de la Cruz Foliada (que se muestra aquí), es el niño el que aparece a la derecha. Los significados en este caso siguen siendo un tanto opacos, si bien habrán de desarrollarse un poco más en un estudio sobre el Grupo de las Cruces que actualmente está en preparación.

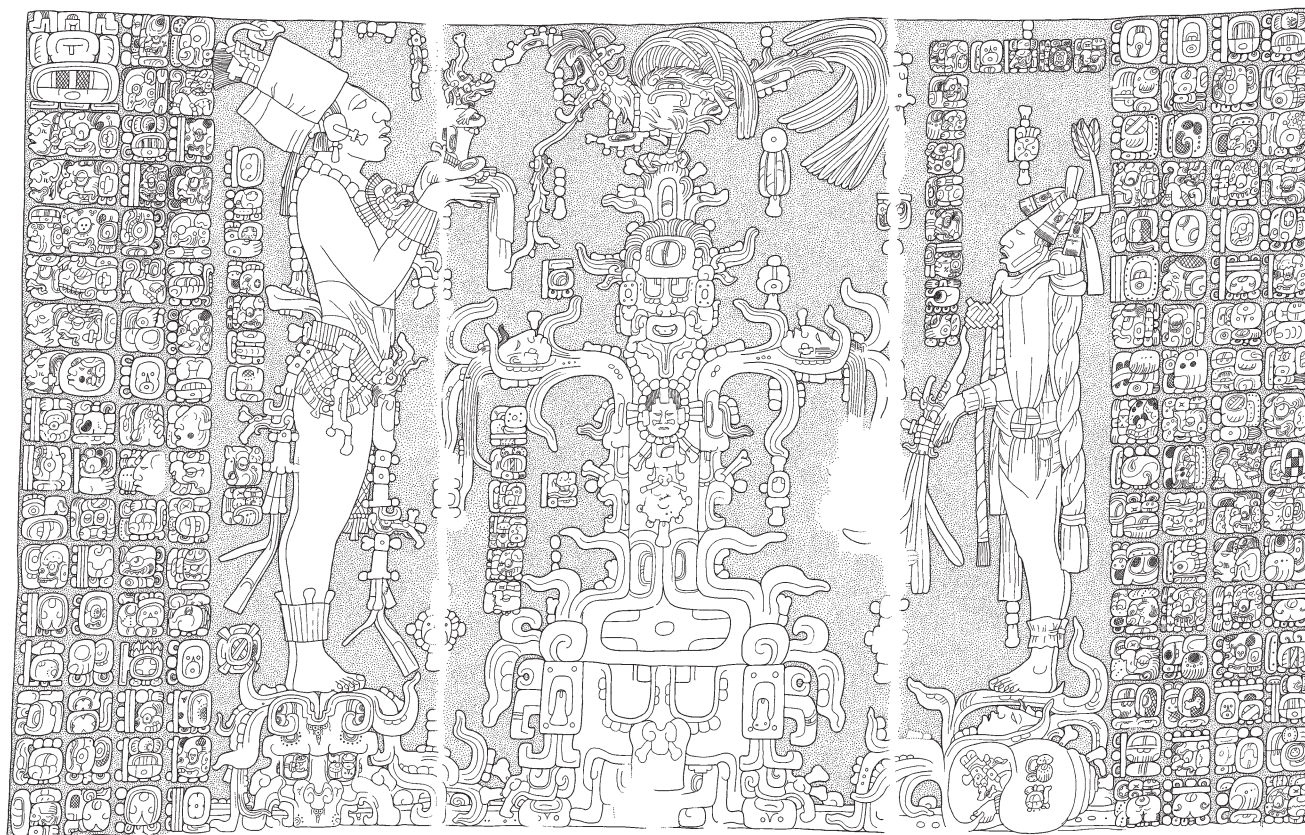
Volviendo a la Piedra del Sol, podemos explorar las formas en las que su sutil simetría bilateral opera para expresar otras jerarquías y resonancias de significado. El jeroglífico 1 Pedernal que aparece en la parte superior derecha sobre el rostro central está orientado de forma convencional, viendo hacia la izquierda (ver Figura 34). Esta colocación podría tener la intención de darle una primacía en la composición, ya que se entiende que el lado derecho corresponde a ésta o identifica la parte dominante de la misma. Del lado opuesto aparece el jeroglífico nominal de Moteczomah II, orientado en sentido inverso, pues ve a la derecha, sugiriendo que el rostro solar se identifica primordialmente como 1 Pedernal o Huitzilopochtli, en tanto que su identidad secundaria o subyacente menciona a Moteczomah II. El rostro está "deificado", aunque composicionalmente lleva claras e inconfundibles marcas tanto del dios como del rey.

Los pequeños y apenas perceptibles glifos que aparecen bajo el signo **OLIN** podrían asimismo relacionarse con esta disposición simétrica de alguna manera, si bien sus significados no son claros en lo absoluto. A la izquierda y orientado hacia la derecha se registra la fecha 1 Lluvia, quizás composicionalmente pareada con el nombre personal de Moteczomah II que está arriba. Del mismo modo, el glifo correspondiente a la fecha 7 Mono parece estar pareado con la referencia a Huitzilopochtli de la fecha 1 Pedernal. No está clara la razón de esta última asociación, pero es significativo recordar la fascinante observación, hecha por Umberger, de que 1 Lluvia era el día asociado con las ofrendas de sangre a nombre del emperador quien, al igual que el sol, requería el sustento y la fuerza que brindaban los sacrificios humanos. Resulta así muy apropiado ver el rostro deificado de Moteczomah II en el centro de la composición —en el "centro



a

Figura 47. Simetría bilateral en el arte maya: (a) Altar Q de Copán (fotografía: David Stuart); (b) Tablero de la Cruz Folhada, en Palenque (dibujo: David Stuart).



b



Figura 48. Pánel superior del Teocalli de la Guerra Sagrada, que muestra a Huitzilopochtli a la izquierda y a Moteczomah II a la derecha (fotografía: David Stuart).

del escenario”— con su lengua-cuchillo extendida y listo para consumir simbólicamente a las víctimas del sacrificio.

Quizá resulte asimismo significativo que los mismos dos protagonistas, Moteczomah II y Huitzilopochtli, que aparecen como una imagen combinada en la Piedra del Sol, aparezcan juntos en el Teocalli de la Guerra Sagrada, flanqueando un gran disco solar (Figura 48). Esta composición presenta varios paralelos importantes con la Piedra del Sol, aunque con sus tres componentes visualmente separados, en lugar de fundirse en una sola composición jeroglífica. La oposición izquierda-derecha de la escena en la piedra del Teocalli muestra una reversión de lo que puede verse en la Piedra del Sol, con Moteczomah a la derecha, viendo hacia la deidad patrona Huitzilopochtli, que está a la izquierda. En el rostro de la Piedra del Sol, la identidad histórica y política del emperador se indica de manera explícita mediante el jeroglífico nominal, si bien quizás de manera secundaria, después de 1 Pedernal (Huitzilopochtli).

El rostro central aparece repleto de joyas —una flor de jade en la diadema que lleva en la frente, grandes orejeras en forma de disco, un collar de cuentas y, quizá, un ornamento en forma de barra horizontal en el tabique perforado de la nariz (este detalle casi no se ve en las fotografías, pero se incluyó en la reconstrucción

que hizo Beyer).²¹ Varias de estas mismas características aparecen en el rostro que se halla dentro de la depresión central de la llamada “Piedra del Arzobispado”, que se ha interpretado tanto como el rostro de Tonatiuh como el de Xiuhtecuhtli. La presentación del rostro enjorado también hace pensar de inmediato en la descripción que hace Durán del *tlatoāni* recién coronado y de la ceremonia de investidura que tenía lugar en el palacio real, en el curso de su participación en una gran danza ceremonial, durante la cual lo rodeaban dos mil nobles:

Después de todos ya en el baile, sin quedar ninguno, salió el rey, con una corona de oro en la Cabeza, con muchas piedras preciosas engastadas en ella y un rico plumaje en ella, lleno de muchos pinjantes de dondas, engastadas en oro, muy relumbrantes, y en la boca, una rica esmeralda, engastada en oro, y en las narices, otra piedra verde muy transparente, la cual traía atravesada en las narices y a cabos de ellas unas plumitas azules de pavón que, con el verde y el azul, salía la Piedra verde y hacia unas aguas muy galanas. (Durán, 1967, 2: 309).

En su importante consideración de los ritos de coronación en Tenochtitlan, Townsend cita este mismo pasaje de Durán y lo vincula directamente con un acto simbólico en el que el gobernante es puesto al mismo nivel de Huitzilopochtli:

Envuelto en humo de copal, emitiendo los brillos de su joyería jade y oro, e iridiscente por el color de las plumas tropicales, el victorioso *huey tlatoāni* estaba rodeado de señores danzantes. De pie en el centro de la danza, cerca del gran tambor, se convertía así en un ícono viviente: el heredero de Huitzilopochtli, participando de sus virtudes y reafirmando sus propósitos y fines guerreros, la imagen creada por la danza lo colocaba en el centro de la esfera social imperial, haciendo eco de la posición de Huitzilopochtli en la pirámide principal en relación con la ciudad. (Townsend, 1989: 169, traducido del inglés)

Me resulta especialmente impactante la evocativa descripción que hace Townsend, quien se basa en el recuento de Durán, ya que describe mucho de lo que yo he interpretado en la Piedra del Sol misma, y en la que se ve al rey-como-Huitzilopochtli al centro de un escenario circular en movimiento. Como monumento interactivo, la Piedra del Sol es, de manera similar, “actuante”, en la medida en que funge como expresión materializada de muchos de los mismos conceptos y relaciones. Podría, asimismo, comunicar la sutil sugerencia de que el monumento se llevó a cabo alrededor de la fecha de coronación e investidura de Moteczomah II, en 1502, de forma muy similar a la llamada Piedra de la Coronación (ver Figura 28), que presenta una temática semejante.

La identificación de Moteczomah II como tema histórico (y no exclusivo) del rostro central agrega una importante y nueva dimensión a la cuestión de cómo ha de interpretarse el monumento. En lo personal, no soy partidario de ninguna conclusión excluyente —en el marco de la larga discusión al respecto— sobre la identidad

²¹ La barra nasal de jade que aparece en muchas reconstrucciones del rostro central aparece en el grabado hecho por Francisco de Agüera en 1792, así como en varios dibujos e ilustraciones posteriores. No obstante, hay otros artistas que la omiten. En la actualidad, este detalle resulta muy difícil de confirmar, excepto por una casi imperceptible indicación de su extremo curvo cerca de la orejera derecha del rostro. Si bien es posible que esta joya nasal hubiera sido mucho más visible poco después del descubrimiento de la escultura, debemos considerar la posibilidad de que se tratara de un elemento aportado por la imaginación de los primeros ilustradores del monumento que fue repetido por artistas posteriores.

del rostro, sea como representación del sol (Tonatiuh), de la tierra (Tlalteuctli), o de cualquier otro ser cósmico. Para mí, para todas las diferentes interpretaciones existen buenos argumentos. Sin embargo, enfatizaría yo que todos ellos son sólo parte de un mensaje altamente complejo y de varios niveles que el diseño del monumento comunica. Integrados con estas dos identidades concebidas en términos amplios, se hallan dos juegos de marcas explícitas y complementarias que identifican al rostro central como individuos mencionados —el gobernante vivo Moteczomah II y la deidad Huitzilopochtli: ambos encarnaciones del estado y del imperio. Quizá las juguetonas alusiones del disco central a la forma de un espejo circular, como lo sugieren Graulich (1997) y Taube (2000), ayudan a acentuar esta idea de múltiples identidades: el rostro del sol del mediodía reflejado en la tierra, si bien anclado asimismo en un marco de referencia histórico. Más allá de un amplio significado del rostro central concebido como un sol animado, 1 Pedernal (Huitzilopochtli) y Moteczomah II son las dos identidades que el artista transmite en este contexto y diseño en particular. La Piedra del Sol se convierte así en una aseveración de naturaleza mucho más abiertamente política, colocando al rey no sólo en el papel del sol renacido y en movimiento perpetuo, sino también como encarnación del centro cósmico u ombligo del tiempo.

CAPÍTULO 5

Tonatiuh y el disco solar

Las representaciones aztecas del disco solar, con sus ocho puntos radiantes y círculos concéntricos, casi siempre se consideran como poco más que un sol simplemente redondo, tal y como Seler aseveró en su propia interpretación de la Piedra del Sol como “una imagen del sol, nada más ni nada menos” (Seler, 1904b: 797). No obstante, como ya se dijo anteriormente, sería más preciso decir que el disco puede verse como una forma *jeroglífica* que comunica de forma directa la palabra náhuatl *tonatiuh*, que es el descriptivo nombre propio del sol que se alza y emite su calor. La forma visual del disco solar puede seguirse en numerosos ejemplos de la iconografía y la escritura aztecas, algunos de ellos menos complejos y por lo tanto un tanto más fáciles de analizar.

Considerando las profundas raíces de la iconografía mesoamericana, está claro que los artesanos aztecas no introdujeron innovaciones en relación con la imagen (y con el glifo) del disco solar en un marco de aislamiento cultural. Para el período Posclásico tardío se trataba ya de un ícono muy antiguo, cuya evolución podía seguirse al menos a partir de la cultura visual de los antiguos mayas, ámbito en el que vemos ejemplos hechos más de mil años antes de la época en la que se produjo la Piedra del Sol (Tozzer, 1957: 119-121; Taube, 2000; Solís Olguín y Velasco Alonso, 2004: 85-88). El elemento central es, naturalmente, el signo **K'IN**, que quizá se originó como representación de una flor de cuatro pétalos. Para el período Clásico temprano, el borde externo asumía en ocasiones un perfil irregular o dentado que, en los ejemplos más claros, se basaba en el signo jeroglífico **YAX** (Figura 50). Los cartuchos solares tempranos de los mayas pueden, por lo tanto, considerarse como un elemento desarrollado a partir del jeroglífico **K'IN** o, de manera más precisa, de la combinación de fusión de signos **YAX-K'IN**. *Yaxk'in* es bien conocido como nombre de un mes en el antiguo calendario del año solar maya, derivado a su vez del significado central de *yaxk'in* como “nuevo sol” en muchas lenguas mayences o, de manera más general, como “época de secas”. Es interesante constatar que Thompson (1950: 11) sugiere un significado que coincide en gran medida con el sentido del nombre *tonatiuh* en náhuatl: “el nombre probablemente alude al sol matutino

que, renovado por los sacrificios hechos para él, se deshace de los símbolos adquiridos durante su paso nocturno a través del inframundo, reapareciendo con todo su vigor”.

Los cartuchos solares mayas más tempranos que se muestran en la Figura 49 que representan *k'in* o *yaxk'in* típicamente muestran pequeñas muescas o cortes semicirculares en las cuatro “esquinas”. Éstas probablemente se derivan de las muescas similares del perfil del signo YAX. De éstas emergen hocicos de ciempiés o serpientes “de nariz cuadrada” (elementos que en ocasiones se denominan “Monstruos Zip”); éstas últimas figuras muestran un acusado parecido con la figura de Xiuhcōatl en la iconografía del período Posclásico tardío, con sus hocicos angulados y sus “joyas” o estrellas en forma de ojos. Formas similares aparecen en los cartuchos solares del período Clásico terminal en el arte de Chichén Itzá, mismos que se perfilan como claros precursores

de los discos solares en el arte y la escritura de los aztecas. La Xiuhcōatl del período Posclásico tardío del centro de México, con su largo cuerpo segmentado, se deriva del mismo modo de las imágenes de orugas y ciempiés (Taube, 2012).

Esta antigua asociación visual entre los discos solares y los ciempiés “radiantes” seguramente se relaciona con ambas serpientes Xiuhcōatl representadas en el borde externo de la Piedra del Sol. Ya nos hemos ocupado de estas “serpientes (o ciempiés) del año” en lo que hace a su estrecha asociación con la fecha 13 Caña que aparece en la parte superior de la composición, pero hay mucho más qué decir sobre ellas. Éstas rodean al disco solar en el interior, lo que seguramente se relaciona asimismo con la convención visual en la que las “serpientes de fuego” rodean y contienen imágenes de fuegos rituales. En la página 46 del códice Borgia aparece una imagen semejante, donde cuatro serpientes Xiuhcōatl enmarcan un fogón ceremonial, cada uno

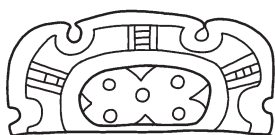
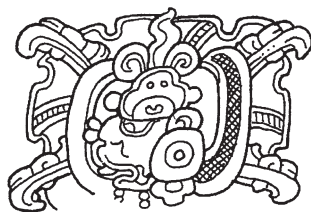
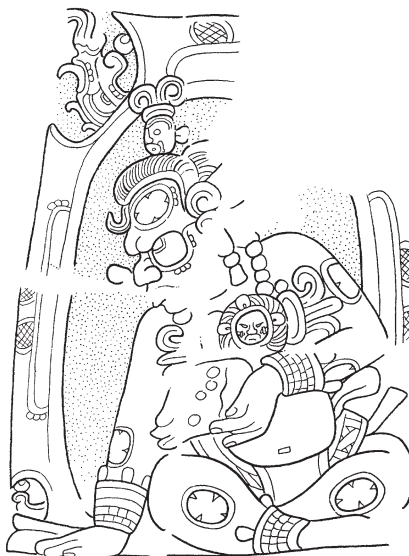


Figura 49. Desarrollo del cartucho solar a partir de antecedentes mayas.



de ellos de un color ligeramente distinto, según su respectiva dirección cósmica. Taube (2000: 320) señala que las *Xiuhcōatl* podría ser un símbolo de los meteoros o estrellas fugaces que encienden el fuego sagrado dentro del recinto de turquesa en el que nació Nahui Olin. Probablemente se relacionan conceptualmente asimismo con

las chispas que “salen despedidas” del fuego y del sol. Todo esto parece formar parte de un papel más general de *Xiuhcōatl* como representación animada de la luz y el calor, una forma brillante e incluso cegadora que se mueve y emite radiaciones. Sahagún describe algo parecido a este concepto en su recuento de un relámpago que cayó en una iglesia, que a su vez le contó un sacerdote franciscano:

En relación con esta *xiuhcōatl* que solían tomar por un portento. Escuché al Padre Fray Francisco Tembleque decir que en una ocasión se aproximaba una tormenta muy severa estando él en el tapanco del coro del convento en el que vivía; abrió una pequeña ventana para poder ver las nubes de la tormenta; al hacerlo, una centella lo golpeó en el ojo izquierdo, abriéndole el mismo. Durante muchos días, sufrió de gran dolor y le parecía que el ojo colgaba fuera de su órbita y no podía ver. La centella también dañó otras partes de la iglesia, el altar y el convento. Los indios que ahí estaban dijeron que habían visto a esta *xiuhcōatl* en la forma de una gran serpiente salir del convento a través de la portería. Todos los que la vieron salir permanecieron estupefactos algunos días, lo que sugiere que se trató de un artilugio del Demonio y de los brujos que lo invocaron para que hiciera estas cosas. (Sahagún, 1989: 132-133, traducido del inglés)

Tanto en el folklor como en el arte formal, la *Xiuhcōatl* representa al relámpago, al fuego, al calor “lineal” que se mueve rápidamente, como las brillantes flechas y los relámpagos que cruzan los cielos. Este papel también puede reconstruirse en el caso de las “serpientes de nariz cuadrada” y otros personajes relacionados en la iconografía maya, desde épocas tan remotas como el período Preclásico tardío.²² Y como “serpientes del año” (*xihuitl* también significa “año”), las *Xiuhcōatl* podrían asimismo tener un significado más amplio relacionado con la disposición y el movimiento lineal de los años, pues sus cuerpos recuerdan los segmentos cuadrados de turquesa de las listas de años, tal y como se ven en muchos anales pictóricos en manuscritos del período colonial temprano (Boone, 2000).

²² Estoy pensando sobre todo en los llamados “monstruos Zip” y en los ciempiés que irradian los discos solares mayas, así como de las serpientes de hocico curvo que descienden de las bandas celestiales, a menudo flanqueando mascarones frontales de estuco en decoraciones arquitectónicas. Hay un ejemplo interesante en el pánel de estuco de la estructura Margarita de Copán, en donde una banda celestial con serpientes descendentes flanquea el nombre emblemático de K'inich Yax K'uk' Mo'. Las dos cabezas de serpiente descendientes de los lados están adornadas con sendas figuras de Chahk blandiendo un hacha, seguramente para indicar su función como relámpagos animados, como la *Xiuhcōatl*. Considero que estas diversas formas de serpientes y ciempiés son antecedentes directos de la *Xiuhcōatl* del período Posclásico, que indican probablemente su origen en la iconografía maya.



Figura 50. El cartucho solar original como YAX-K'IN (dibujos: David Stuart).

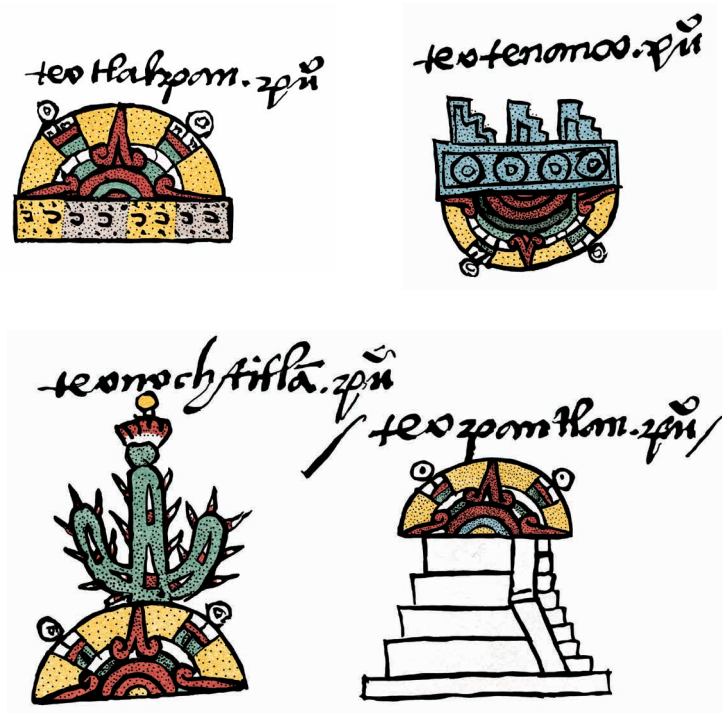


Figura 51. El logograma TEO (“dios, cosa sagrada”) en la escritura nahua, mostrando la mitad de un disco solar: ejemplos de varios jeroglíficos toponímicos en el código Mendoza, usados todos como modificadores de adjetivos.

frente. De su boca emerge una especie de vírgula que recuerda la flama del elemento llamado *tlachinolli* (“tierra quemada”), quizá una alusión más directa a la temporada de sequía, la época de quema de los campos de cultivo. El rostro que emerge de la *Xiuhcōatl* del lado izquierdo lleva marcas achuradas en la parte inferior, pero fuera de esto no lleva ninguna marca que haga su iconografía reconocible; resulta difícil identificarlo con certidumbre.

Es conocido el papel mítico de *Xiuhcōatl* como arma que blande *Huitzilopochtli*, la deidad patrona de los mexicas que era una encarnación del Sol y un elemento central de la ideología del estado mexica-tenochca. El hocico curvo de las dos *Xiuhcōatl* que se ve en la Piedra del Sol, decorado por pequeños ojos adheridos al mismo, replica el extremo curvo del *átlatl* en forma de serpiente que puede verse en diversos retratos de *Huitzilopochtli* en los manuscritos pintados. Como ya vimos aquí, hay una referencia directa a *Huitzilopochtli* en la Piedra del

En la Piedra del Sol, los cuerpos de las dos serpientes *Xiuhcōatl* probablemente tengan una importancia similar en tanto que representaciones de la direccionalidad del tiempo solar y del curso de los años. Rodean al sol como representaciones de su calor y su luz, pero su disposición particular dentro del diseño, en movimiento descendente a partir del glifo 13 Caña, parecería asimismo subrayar la importancia de dicha fecha como punto de origen en el tiempo: el año de nacimiento del tiempo del sol o la era actual. Como ya hemos señalado, la presencia de dos serpientes o ciempiés semejantes bien podría aludir a la división de años en dos estaciones. El perfil de sendos rostros emerge de las fauces de estas dos serpientes, cada uno con lenguas-cuchillo que repiten la forma de la lengua del rostro central, representado frontalmente. Es difícil establecer una identificación precisa de dichos rostros, si bien el que está a la derecha generalmente se interpreta como *Xiuhteuctli* (ver Moctezuma, 2002: 72), quizá con su diadema distintiva, que lleva un ave cotinga (*xiuhtōtōtl*) en la

Sol en la forma del glifo 1 Pedernal en los jeroglíficos que se tallaron en el centro del monumento, pues 1 Pedernal es el año de nacimiento del dios. Parecería que estos glifos “nombran” al Sol mismo (junto con otras identidades) y podría apoyar la idea de que las dos imágenes de Xiuhcōatl sean una referencia mítica más específica a dos de sus armas, los dardos ardientes o rayos solares (*tōnalmītl*) que lanza el mismo.

Un punto más especulativo en relación con la imagen duplicada de Xiuhcōatl se deriva de su estrecha relación con la forma corporal de Huitzilopochtli. Vemos este vínculo en el Teocalli de la Guerra Sagrada, en el que el retrato de Huitzilopochtli de pie (o bien de un sacerdote suyo vestido a la manera del dios) muestra a Xiuhcōatl como uno de sus pies (ver Figura 40). Su pierna izquierda es el cuerpo alargado de la serpiente y el pie se convierte en la cabeza de Xiuhcōatl, claramente reconocible por su hocico curvado hacia arriba, adornado con ojos redondos y con prominentes colmillos posteriores. De su boca emerge un cuchillo, al igual que un elemento *tlachinolli* (una vez más, sin su acompañamiento acostumbrado de *ātl*, “agua”). Esto hace surgir la posibilidad de que las dos formas de Xiuhcōatl del borde exterior de la Piedra del Sol pudieran asimismo ayudar a comunicar una metáfora corpórea, como si fueran las dos “piernas” figurativas o apoyos de la figura solar Huitzilopochtli/Moteczomah que se representó en el centro. El rostro central tiene garras o “manos” idénticas a los apéndices con garras de Xiuhcōatl y quizá no sea descabellado considerar a las dos serpientes que se curvan como “miembros” inferiores, acentuando así el cuerpo animado del Sol. Como mínimo, las dos Xiuhcōatl que envuelven al diseño de la Piedra del Sol acentúan la importancia de la simetría bilateral en la Piedra del Sol, en la medida en que se relaciona con la representación del cuerpo radiante del Sol animado.

El disco solar básico aparece como signo en la escritura náhuatl con dos variaciones principales. En el código Mendoza, vemos que la versión de medio disco sirve como logograma para la expresión **TEO** (*teōtl*), “dios, cosa divina” (Figura 51). Es posible que su forma en este caso se haya originado en la apariencia del sol sobre el horizonte al amanecer o al ocaso. El disco solar completo se distingue cuidadosamente en el código Mendoza, la Matrícula de Tributos y en otros manuscritos, usándose para escribir el logograma **TONATIW** como parte de topónimos

Figura 52. Logograma **TONATIW** (“sol”): (a) usado en el topónimo Tonatiuhco, conforme a la *Matrícula de tributos* (dibujo: David Stuart); (b) otro topónimo (¿también Tonatiuhco?) en la Piedra de Tízoc (fotografía: David Stuart).



a



b

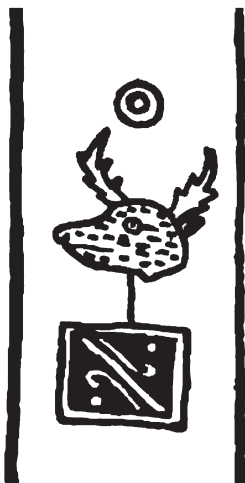
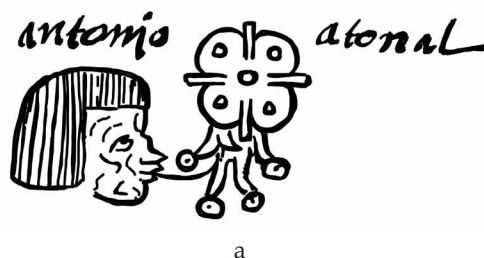
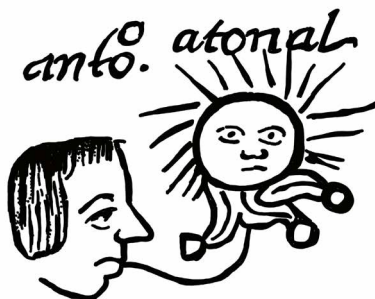


Figura 53. Uso del logograma **ILWI** ("día") en la escritura nahua, tomado del códice en Cruz (conforme a Dibble 1981:2:13).



a



b

Figura 54. Ejemplos tardíos de **TONAL** en el nombre **A-TONAL**, de la *Matrícula de Huejotzingo*: (a) página 188; (b) página 410.

jeroglífico del disco solar completo prácticamente no se usa para escribir otras palabras que pudieran traducirse generalmente como "sol" o "día". Esto sugiere que se trata de un signo basado en una palabra, un verdadero logograma, y no un símbolo de uso más amplio para expresar conceptos asociados con el sol. Como ya hemos visto, la palabra genérica para "día" y "fiesta" en náhuatl es *ilhuitl*, que equivale en un sentido amplio al ámbito semántico de *k'in* y a los cognados de dicha palabra en las lenguas mayences. Para esta palabra, hallamos una forma cuadrada con una doble vírgula interna, que sin duda es un logograma **ILWI** (Figura 53) (Boone, 2000: 34) (otro glifo para **ILWI**, posiblemente una variante regional, representa una forma parecida a una flor con cuatro puntos externos, si bien éste se usa en otros sitios para aludir a unidades de veinte días). El objetivo aquí es señalar que el disco solar no se usó jamás para escribir la palabra *ilhuitl* ni ningún otro vocablo que comunique el sentido de "día"; su función se restringe a comunicar la palabra Tonatiuh, en referencia al sol que se mueve y brinda calor.

Se ha sugerido que el mismo signo jeroglífico del disco solar podría en ocasiones representar las raíces nominales elementales **TONA**, "calor solar" o **TONAL**, "signo del día". Por ejemplo, Manrique Castañeda (1989: 165) asigna al disco solar el valor **TONAL**, aparentemente basándose en una traducción imprecisa de *tōnalli* como "sol". Esta lectura parece estar indicada en la práctica de los escribas tardíos del Valle de México,

o nombres personales. Aparece, por ejemplo, en el glifo toponímico de Tonatiuhco (Figura 52a) y también en el apellido Tonatiuh en ejemplos más europeizados. Seler (1904c) señaló tanto el valor **TEO** como el valor **TONATIW** en su discusión de un glifo toponímico en la Piedra de Tízoc, combinando el disco completo con un elemento "de colina" bajo el mismo (Figura 52b). Seler leyó este glifo como topónimo de Teotitlan (ver también Dibble, 1971: 327), aunque yo no veo razón alguna para no leer el disco completo como **TONATIW**. El glifo de la Piedra de Tízoc podría por lo tanto ser una forma ligeramente más compleja del topónimo de Tonatiuhco, el actual Tonicato, un poblado no lejos del valle de Toluca.

Es significativo que el

en donde imágenes europeizantes del sol se usaron para escribir **TONAL** o **TONATIW**. Por ejemplo, el nombre Atonal (“Signo del Día Agua”) en la Matrícula de Tributos se escribe **A-TONAL**, en donde **TONAL** aparece como un sol animado, en una imagen completamente de estilo europeo (Figura 54b), o bien como un elemento parecido a una flor que tiene una semejanza notable con el glifo maya **K’IN** (Figura 54a). En el códice Kingsborough, el glifo toponímico de Tonallan (**TONAL-TLAN**) es un signo solar similar, como también lo es en el nombre personal Hueitonatiuh (“Gran Sol”). Esta clase de ejemplos tardíos podrían estar apuntando a una creciente flexibilidad en el uso de algunos logogramas en el siglo XVI. Pero la evidencia sugiere que el disco solar convencional, que representa a **TONATIW**, tenía un papel *jeroglífico* específico en la época anterior a la Conquista que estaba vinculado a un lexema en particular.

Una característica diagnóstica de todos los discos de Tonatiuh (como quizá deberían llamarse de ahora en adelante) es la prominente presencia de joyas de jade, o *chālchihuitl*, que irradian hacia fuera, alternándose con rayos solares que terminan en punta. Éstas están relacionadas con el signo jeroglífico correspondiente **CHAL-** o **CHALCHIHUI-**, conocido sobre todo como parte del glifo toponímico correspondiente a Chalco (Figura 55). En los intersticios de los signos completos de **TONATIW** que se muestran arriba pueden verse cuentas de jade que se proyectan, algunas veces con una indicación de que están unidas a un disco o joya de jade de mayor tamaño, que forma parte integral del círculo solar. Las joyas de jade también están claramente enfatizadas en el disco de Tonatiuh que domina el rostro central de la Piedra del Sol, que presenta una versión compleja de esta misma combinación básica (Figura 55c). Encontramos un notable ejemplo del énfasis en la presencia de jade en un gran artefacto emplumado que se llevaba en la espalda y que se conoce con el nombre de *quetzaltōnatiuh*, “sol emplumado”, tal y como se ilustra en el lienzo de Tlaxcala (Seler, 1904a: 610) (Figura 55d). Puede apreciarse en la escritura y la iconografía del período azteca que la joyería de jade es integral a la representación del disco solar de Tonatiuh. No he hallado ninguna representación del signo de **TONATIW** en el que no estén presentes los adornos de jade.

Graulich (1992: 294) presenta una interpretación específica de las cuentas de jade *chālchihuitl* y de los adornos en el disco de la Piedra del Sol como referencias simbólicas al Poniente y a la puesta del sol, sugiriendo que son estructuralmente opuestas a los rayos solares que se alternan con estos elementos y que son referencias

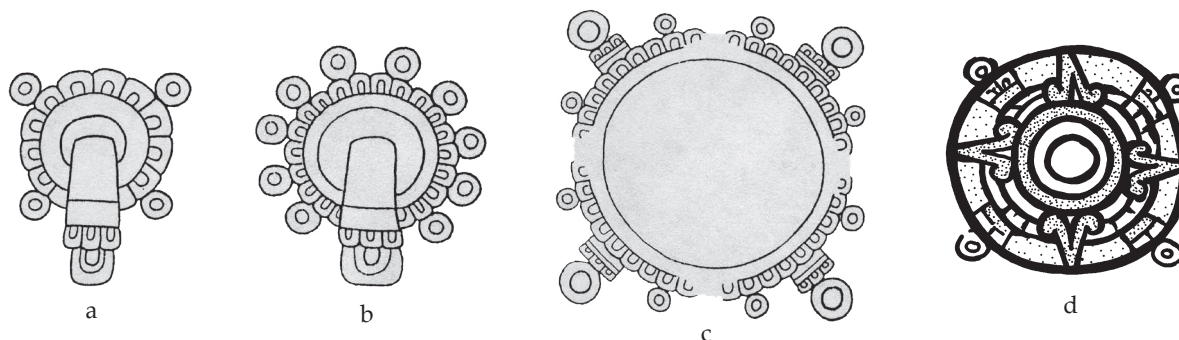


Figura 55. Signo floral **CHAL**, “joya”, y su relación con los discos de Tonatiuh (dibujos: David Stuart).



Figura 56. Sol como el signo del día "Flor" (Xóchitl) en el códice florentino.

disco de Tonatiuh que nos ocupa aquí, y que data del período Posclásico tardío. Y en contraste directo con lo que postula Graulich, Taube también sugiere que estas imágenes de joyería de jade aluden al Oriente (es decir, al sol emergente del horizonte al amanecer), dada la asociación geográfica directa del jade con la región maya. Quizá sea relevante remitirnos aquí al punto que ya hemos tratado anteriormente, en el sentido de que el disco solar mismo, adornado con jade, tiene sus raíces históricas en el arte de los mayas del período Clásico. Además, no es coincidencia que el signo de *chālchihuitl* represente una flor parecida a una joya, al igual que otros signos y elementos relacionados con el sol de los que ya nos hemos ocupado al tratar la escritura náhuatl y maya.

No puede haber duda de que la integración del bruñido jade y las imágenes de flores tiene la intención de evocar la naturaleza brillante y "florecente" del sol. Esto se indica de manera más directa y visual en el uso que hace Durán de un sol radiante para representar el jeroglífico correspondiente al día Xóchitl, "Flor" (Figura 56). En náhuatl, la raíz verbal es *cuepōni*, "brillar" y "florecer" o, según Molina, "abrirse y abrotar la flor, o la rosa, o resplandecer alguna cosa". La relación con el fuego y la combustión también se comunica directamente

simbólicas al Oriente. Ciertamente es una observación interesante, aunque no parece estar relacionada con ninguna fuente textual o cosmológica específica. Yo prefiero ver la alternancia de joyas y rayos como una característica visual de Tonatiuh, siendo ambos elementos integrales del jeroglífico mismo. En este sentido, el jade sin duda alude a la brillantez y a la luz del sol, en una convención presente en toda Mesoamérica ya desde el período Formativo en estrecha asociación con la iconografía del Sol y de otros seres celestiales (Taube, 2005). Taube (1992: 142) vincula al disco solar adornado de jade con las imágenes de los guerreros enjoyados a guisa del dios solar en el arte de Chich'en Itzá, quienes aparecen con abundantes adornos de jade y dentro de un disco que es el precursor formal directo del

con el verbo *xōtla*, “quemar, prender fuego, tener fiebre; y en relación con flores, florear” (Karttunen, 1992: 331). Una vez más, soy de la opinión de que estos y otros aspectos clave de la lengua y la poética náhuatl son de gran ayuda para explicar las metáforas visuales fundamentales de la iconografía mexicana.

Las representaciones de soles de jade también aluden con seguridad al nombre *chālchihuitl tōnatiuh*, el “Tonatiuh de Jade” que se cita en *Histoyre du Mechique*, traducción al francés de un documento original clave del siglo XVI que se ha perdido y que posiblemente fuera de la autoría de fray Andrés de Olmos (Jonghe, 1905: 23). En lo que podría presentar una relación fascinante (aunque algo confusa) con la bien establecida narrativa de la Piedra del Sol, se dice que *chālchihuitl tōnatiuh* es el nombre del primero de los cuatro soles o creaciones anteriores. Es difícil saber de qué modo ha de conciliarse esta descripción (si es que esto es posible) en relación con el modelo estándar de los cuatro soles, según se relata en la *Leyenda de los Soles*, en la que el nombre del primer sol es Cuatro Jaguar (consultar Apéndice). Sin embargo, parecería que la descripción del antiguo sol primordial concebido como una joya de jade era importante en las narrativas aztecas de la creación y podría aludirse directamente a esto a través de la forma del gran glifo de **TONATIW** tallado en la Piedra del Sol.

Volviendo a la Piedra del Sol y su sumamente embellecido signo de **TONATIW**, hay algunas características adicionales del diseño que tenemos que explicarnos. Un elemento que definitivamente debe comentarse es un anillo de signos de “turquesa” (*xihuitl*, **XIW**) que aparece directamente en el exterior de la banda con los veinte signos de los días (Figura 57). Naturalmente,

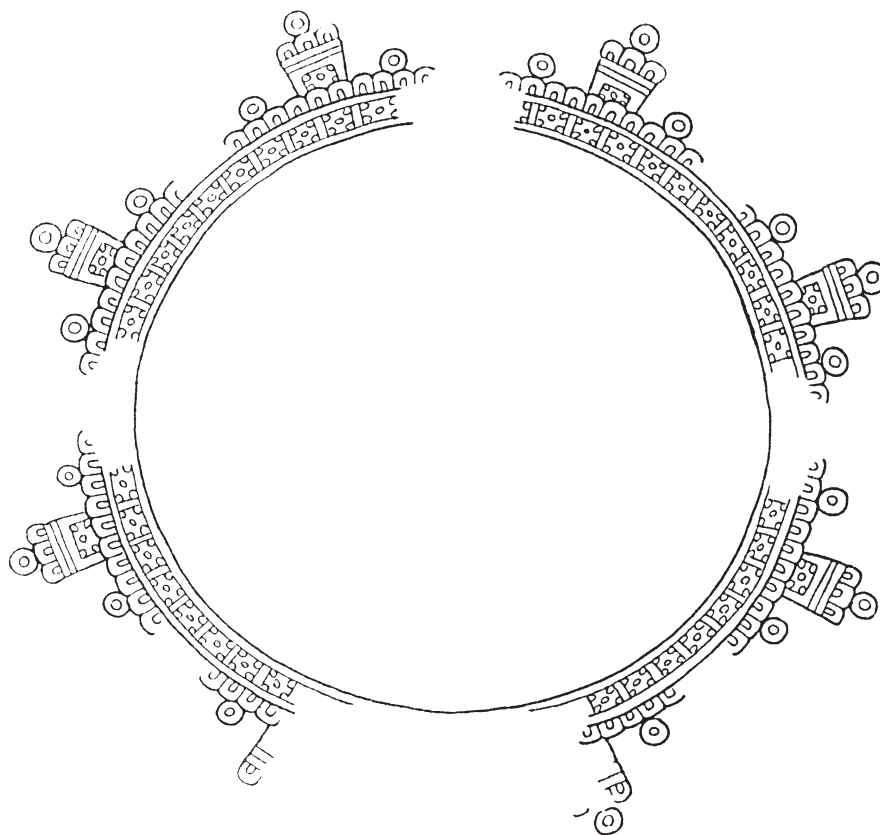


Figura 57. El anillo de 52 signos *xihuitl*, “turquesa”, en la Piedra del Sol (dibujo: David Stuart).



Figura 58. Caja ritual de piedra que quizá represente un signo tridimensional *xihuitl*, Museo Nacional de Antropología.

fogón cósmico (Figura 58). Estas cajas bien pudieron utilizarse específicamente para guardar implementos rituales u ofrendas asociadas con las ceremonias del año nuevo (ver Seler, 1904e). Sobre la caja hay un gran glifo de año 11 Pedernal (Mahtlactli Once Tecpatl) dentro de un marco cuadrado que en otros contextos es un signo *xihuitl*. Por lo tanto, la caja también podría interpretarse como una combinación de algunos de estos elementos y funcionaría como un “marco” o “recinto” de turquesa para el glifo del año y para los elementos contenidos en la caja de piedra. Esto, una vez más, sugeriría que el signo cuadrado de año *xihuitl* podría haber sido una alusión visual a un recinto de turquesa para los jeroglíficos de año. Es decir, los marcos de turquesa simbólicamente “contienen” a los glifos de año, tales como 13 caña u 11 Pedernal y en los manuscritos pintados casi siempre asumen un color azul o turquesa. En virtud de aparecer dentro de un recinto o fogón de turquesa, los glifos para los años se convierten efectivamente en etiquetas constantemente cambiantes correspondientes

podríamos considerar que se trata de una alusión adicional a joyas y adornos, pero sin duda comporta asimismo mensajes específicos adicionales. Taube interpreta este elemento del diseño como una referencia al recinto o fogón de turquesa en el cual nació el sol actual, Nahui Olin, según lo describen Sahagún y otros autores. En el código borbónico, se muestra encendido un fogón sagrado de turquesa como parte de la ceremonia del Fuego Nuevo, que replica el nacimiento del sol. Es natural suponer que los significados alternativos de *xihuitl*, “turquesa” y “año” (el renacimiento anual del sol), están estrechamente relacionados y ambos se reflejan simbólicamente en esta ceremonia.

Es posible que se hayan reproducido modelos tridimensionales de recintos de turquesa —fogones figurativos— en la forma de cajas de piedra (*tepetlācalli*) complejamente talladas y marcadas en su exterior con bandas de signos *xihuitl* (ver Figura 32c). Hay uno de estos recipientes ceremoniales en el Museo Nacional de Antropología de México, posiblemente excavado en Texcoco, que muestra una banda de glifos *xihuitl* en su exterior, como si se tratara del modelo miniatura de un

al sol Nahui Olin, que “renace” cada 365 días y al cual se impele a salir de la tierra cada 52 años.

Si examinamos con cuidado la banda de elementos cuadrados *xihuitl* (XIW) en la Piedra del Sol, vemos que hay cuarenta cuadrados que se repiten, representados en grupos de diez (10×4), con elementos cuadrados adicionales “ocultos” por las bases de los rayos solares de mayor tamaño. En términos de espacio, cada rayo parece ocultar tres signos cuadrados *xihuitl* adicionales; es decir, doce (3×4) en total. La banda completa, luego entonces, contiene un total de 52 jeroglíficos *xihuitl*, que seguramente correspondían a los 52 años de la Rueda Calendárica que determinaba la fecha en que se celebraba la ceremonia del Fuego Nuevo (Graulich 1992:292).²³ Precisamente el mismo número de glifos *xihuitl* espaciados regularmente (algunos ocultos) aparece en una banda interna del disco solar de Tonatiuh en la parte superior de la Piedra de Tízoc, confirmando la cuidadosa intencionalidad del diseño y la estandarización de una forma significativa (Figura 59). Más allá de una simple referencia al ciclo de 52 años, es importante entender que estas largas unidades de tiempo eran el equivalente de “siglos” en la cuenta del tiempo entre los aztecas, los elementos constructivos numéricos básicos de las cinco eras solares de la *Leyenda de los Soles* a los que se alude en el diseño central de la Piedra del Sol. En la Piedra del Sol, esta misma

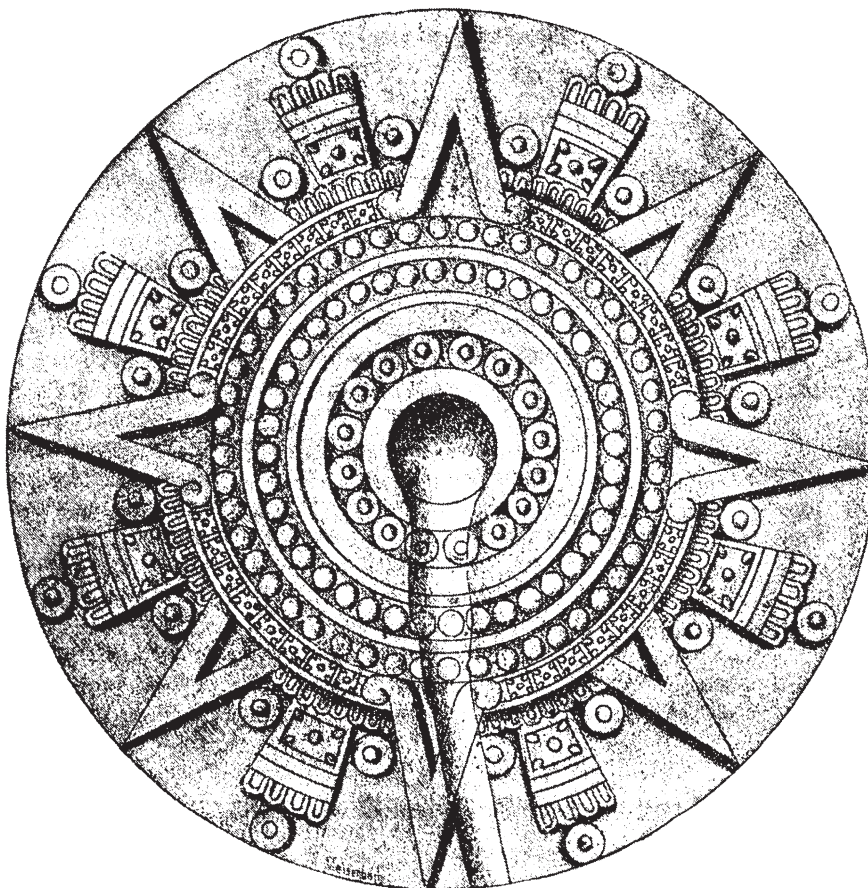


Figura 59. Disco en la parte superior de la Piedra de Tízoc, en el que se ven los 52 signos *xihuitl* (tomado de Villela y Miller, 2010: 239).

²³ Graulich identifica el patrón de los elementos *xihuitl* semiocultos, si bien cuenta 53 en lugar de 52. Sospecho que se trata de un error tipográfico (ver Miller y Villela, 2010: 258).



Figura 60. Los lados de la Piedra de los Cuatro Soles, con glifos alternantes **XIWI** (*xīhuītl*) e **ILWI** a lo largo del borde superior (tomado de Villela y Miller, 2010: fig. 10).

banda *xīhuītl*, al igual que la banda interior adyacente del *tōnalpōhualli* con sus veinte signos de días, representa un desdoblamiento interno de la unidad fundamental de tiempo de Mesoamérica y de la forma de llevar la cuenta de tiempo en ella. Ambos elementos de diseño seguramente debían verse en conjunto como una alusión a las totalidades de las unidades calendáricas o categorías temporales básicas de días y años, en magnitudes crecientes conforme uno se aleja del retrato central del gobernante deificado como sol animado.

Otra conocida escultura mexicana, el cubo de piedra que se conoce como “Piedra de los Cuatro Soles”,

comunica sutilmente un conjunto de información similar sobre los elementos que componen el tiempo y la estructura de éste (Figura 60). Los lados del bloque de piedra están adornados con grandes jeroglíficos que corresponden a los nombres de las cuatro eras anteriores, presentados en formas sumamente evocativas en estilo y forma de los glifos que aparecen en los cuatro “brazos” del elemento *olin* de la Piedra del Sol. La secuencia de los períodos se presenta de nuevo siguiendo un orden contrario al sentido de las manecillas del reloj, comenzando con Nahui Ocelotl y finalizando con Nahui Atl. Parcialmente conservada sobre estos grandes glifos puede verse una pequeña banda horizontal de elementos alternantes *xihuitl* (XIW), “año” e *ilhuitl* (ILWI), “día”, una vez más en alusión a las unidades básicas de tiempo de años y días. Si contamos sus elementos constitutivos, vemos cinco signos *ilhuitl* y cuatro *xihuitl* a cada lado, o un total de 20 glifos de día y 16 de años. Uno de estos conjuntos debe lógicamente ser una referencia al *tōnalpōhualli*, en tanto que el otro es una alusión a la unidad numérica básica de años, siendo 16 un submúltiplo del ciclo de 52 años (16×4). El formato de la “Piedra de las Cuatro Eras” parece basado en las simetrías de las repeticiones del número cuatro, de forma que la presencia de 16 años podría haber servido como una alusión gráfica a ese número mayor.

Volviendo al disco de Tonatiuh y su forma particular en la Piedra del Sol, es importante recordar que muchas representaciones solares en el arte azteca integran signos **OLIN** en sus centros visuales, omitiendo los cuatro círculos del prefijo numeral en Nahui Olin (ver Figura 27). Se trata de signos **OLIN** y nada más, pudiendo ser una representación abreviada resultante de una añeja convención. Alternativamente, si bien de manera más intencional, podría indicar que el signo “movimiento” por sí solo puede aludir al sol, sin hacer referencia a la identidad específica de “Cuatro Movimiento”, ni a la narrativa asociada de la creación. Podemos ver este sentido más generalizado de **OLIN** en la notable imagen solar exhibida actualmente en la Galería de Arte de la Universidad de Yale, en donde el formato en quince recuerda la imagen central de la Piedra del Sol, así como la Piedra de la Entronización de Moteczomah II (Figura 61). En este caso,



Figura 61. Pánel que representa las Cuatro Eras con un disco solar central dominante, Galería de Arte de la Universidad de Yale.

el gran disco solar está marcado con un signo central **OLIN** sin su número acostumbrado. Lo que resulta notable, no obstante, son los nombres calendáricos completos de las cuatro eras anteriores (Cuatro Jaguar, etc.), que aparecen como pequeños jeroglíficos en las esquinas de la piedra, apenas visibles en su colocación regular en torno al disco solar dominante. En este contexto, el sol actual se identifica como Nahui Olin, pero el diseño parece crear un cuidadoso contraste entre el elemento **OLIN** del centro y los jeroglíficos correspondientes a las diversas “eras” que lo rodean. Es sólo el glifo central el que aparece desprovisto de su coeficiente numérico, enfatizando así el término central o signo del día de su nombre. Así pues, la presencia sola de la palabra *olin* acentúa un sentido más general de movimiento solar, así como una fuerza física y metafísica esencial del cosmos. [#Hasta aquí

La Piedra del Sol presenta un desarrollo complejo de estas formas más sencillas, obviamente, pero su etiqueta de “Cuatro Movimiento” parecería aludir a esta idea más fundamental de “movimiento” en un sentido más general. Esta relación entre palabra e imagen dinámica se hace explícita en la *Leyenda de los Soles*, en donde se lee que “el quinto sol, Cuatro Movimiento, se conoce como el sol del movimiento, pues se mueve y sigue su camino”. Es posible que los discos de Tonatiuh de los aztecas que incorporan el jeroglífico **OLIN** genérico evoquen un sentido fundamental de “movimiento”, sin por ello aludir a ninguna narrativa o mitología en específico.

No es común que se hable de la importancia del número cuatro al analizar la Piedra del Sol, pero a mi juicio se trata de un elemento básico de la narrativa mitológica y cosmológica del monumento. León y Gama originalmente propuso que el nombre Nahui Olin, “Cuatro Movimiento” no era simplemente el nombre del sol, sino una referencia a los “cuatro movimientos” que éste emprendía en el curso del año (dos solsticios y dos equinoccios). Seler y Beyer rechazaron este señalamiento y actualmente esta interpretación no es tomada en cuenta casi por nadie (ver Villela y Miller, 2010: 82). No obstante, la idea de que Nahui Olin pudiera ser una alusión juguetona a “cuatro movimientos” y no sólo al nombre del día o de la era, no puede desecharse tan fácilmente. En primer lugar, sabemos que el número cuatro era un símbolo explícito del movimiento solar. Como aparece en un pasaje del Libro 7 del código florentino, esta relación entre el nombre Nahui Olin y las cuatro estaciones del sol en el curso de su movimiento diario no podría ser más clara:

Hacían fiesta al sol una vez cada año, en el signo que se llamaba *nahui olin*, y antes de la fiesta ayunaban cuatro días, como vigilia de la fiesta; y en esta fiesta del sol ofrecían incienso y sangre de las orejas cuatro veces, una en saliendo el sol, otra al medio día, y otra a la hora de vísperas y cuando se ponía. Y cuando a la mañana salía se decían: “ya comienza el sol su obra. ¿Qué será, qué acontecerá en este día?” Y a la puesta del sol, decían: “acabó su obra, o su tarea el sol”. (Sahagún, 1969: 257)

Este recuento de Sahagún no deja muchas dudas sobre el hecho de que las cuatro estaciones de la ceremonia debían evocar el significado central del nombre Nahui Olin, los “cuatro movimientos” del camino que el sol recorría todos los días. Esta interpretación se ve apoyada por la imagen del dios solar en la página 12v del código Telleriano Remensis, en donde la anotación escrita a mano se lee “naolin, quiere dezir los cuatro movimientos del sol”. Y, desde luego, esto es congruente con los patrones señalados anteriormente entre los mayas del período Clásico, según los cuales el sol también se describe en términos jeroglíficos como una entidad que tiene

“cuatro caminos”. No es difícil creer que los “movimientos” anuales del sol (dos solsticios y dos equinoccios) se evocaran de forma similar en el nombre de la era actual en la cosmología azteca.

La banda de signos de día que forma el círculo interior de la Piedra del Sol constituye el desarrollo de un elemento de diseño particular presente en otros discos de Tonatiuh. Habitualmente, la banda se compone de rectángulos bien definidos, separados por barras dobles. Un fragmento de escultura de un disco solar muestra otro caso de una “banda celeste” interna esculpida como una serie de signos de los días del *tōnalpōhualli* (Figura 62a). Podemos ver otro paralelo visual muy próximo en el *temalacatl* circular proveniente de la región de Tehuacán, Puebla, en donde un gran disco solar presenta una banda de elementos que se repiten dentro de segmentos cuadrados (Figura 62b). No se trata de signos de días, sino de un conjunto de imágenes relativas al cielo y que se asemejan a las bandas celestes de la iconografía mesoamericana. En un ejemplo mucho más sencillo, esta misma banda interna se representa mediante cuatro glifos **ILWI** (*ilhuitl*) los cuales, muy apropiadamente, significan “día” o “festival” (no deben confundirse estas bandas con las bandas celestes “verdaderas” de los aztecas de las que hablamos antes y que representan la palabra *ilhuitcatl*). Todos los motivos de bandas que vemos en estos discos solares son variaciones de un elemento de diseño con profundas raíces en la escultura y la pintura del período Posclásico en el centro de México, las cuales se derivan en última instancia de las bandas celestes de la iconografía maya del período Clásico, en la que servían sencillamente para marcar espacios y planos celestiales (Stuart *et al.*, 2017) (ver Figura 9). Si bien las formas mayas más tempranas de



Figura 62. La banda del *tōnalpōhualli* y bandas segmentadas relacionadas con la misma en discos solares: (a) escultura fragmentada de disco solar; (b) disco solar de la región de Puebla (fotografía: David Stuart).

esta misma banda celestial servían para comunicar el concepto de “cielo” (*chan*), parecería que los artesanos del centro de México las adoptaron con sus propios fines, asignándoles una función más abstracta, con el fin de comunicar un sentido de temporalidad, como en el caso de la banda *ilhuitl-xiuhuitl* de la que acabamos de ocuparnos en relación con la Piedra de los Cuatro Soles.

Los glifos de los días que rodean a la imagen central de la Piedra del Sol comunican un claro mensaje sobre el curso del tiempo, así como sobre su movimiento por pasos. Como representaciones de los días del *tōnalpōhualli*, también sirven como manifestaciones particulares del calor propio del sol, o *tonalli*. Por este motivo, aparecen probablemente cerca del “centro” de la imagen, cerca de la manifestación del rostro y la identidad del sol. Como es bien sabido, el *tōnalli* era la fuerza vital del calor del cuerpo humano, el “alma” individual que determinaba el destino de cada quien en la vida (López Austin, 1988). Al espectador de la antigüedad, la banda de *tōnaltin* (plural de *tōnalli*) colocada en tal proximidad le habría recordado el calor del sol y el calor del mismo Tonatiuh.

Algunos otros elementos semánticos de la palabra y nombre *tōnatiuh* posiblemente sean relevantes para la interpretación del monumento y de su función. El nombre propio de la deidad solar se basa en la raíz *tōna*, “producir calor”, seguida de la raíz de verbo intransitivo *yauh*, “ir” y un “conector” *ti*, lo que forma el nombre *tōna-ti-uh*, “el que avanza produciendo calor” (Andrews, 2003: 348). Así pues, el nombre propio del disco solar y del rostro central en su interior incorpora un verbo básico de movimiento, “avanzar”. Muy probablemente tampoco sea un accidente que el rostro se presente como una parte integrada del signo del día Olin, “Movimiento”. Puesto de otro modo, la idea misma de movimiento se halla lexicalmente incorporada dentro de la imagen, sencillamente en virtud de sus temas dominantes —Tonatiuh y Tlalteuctli, así como Olin (y *tiānquiztli*, como habremos de ver). Para un espectador de la antigüedad que estuviera consciente de la semántica de estos nombres y etiquetas, *movimiento* era un componente claro e inherente del diseño.

En relación con el movimiento temporal, los veinte signos de los días comienzan en la parte superior del centro del anillo y avanzan hacia la izquierda; es decir, en sentido opuesto al de las manecillas del reloj (Townsend 1979:66). Lo mismo ocurre con los cuatro jeroglíficos “de era” que aparecen en las ramas del gran signo Olin: el primero de ellos es Cuatro Jaguar, el segundo, Cuatro Viento; el tercero, Cuatro Lluvia y el cuarto, Cuatro Agua, repitiendo la secuencia de la *Leyenda de los Soles*, siguiendo un sentido contrario al de las manecillas del reloj. No se trata de representaciones estáticas de unidades de tiempo, sino que se muestran en una secuencia deliberada que requiere movimiento, “avanzar” (*yauh*). Como lo señala Townsend, el movimiento en sentido opuesto al de las manecillas del reloj era la forma dominante de las procesiones y las danzas ceremoniales, en lo que él llama “una dirección prescrita”, que continuó observándose bastante entrada la época colonial (Townsend, 1979: 47). Pronto habremos de volver a este punto.

El curso de la cuenta del año, o *xiuhpōhualli*, también se movía en este sentido en el espacio. El “calendario” ilustrado en el Calendario de Tovar (consultar Tovar, 1951) muestra esta disposición para los 52 signos de los años, en donde cada uno de ellos existe en una “rama” unida a una imagen solar central (Figura 63). La secuencia comienza sobre la cabeza del sol con la fecha 1 Caña, continuando en sentido opuesto al de las manecillas del reloj con la fecha 2 Pedernal en la rama que sigue, luego 3 Casa, etc. En el Libro 7 del código florentino, el curso

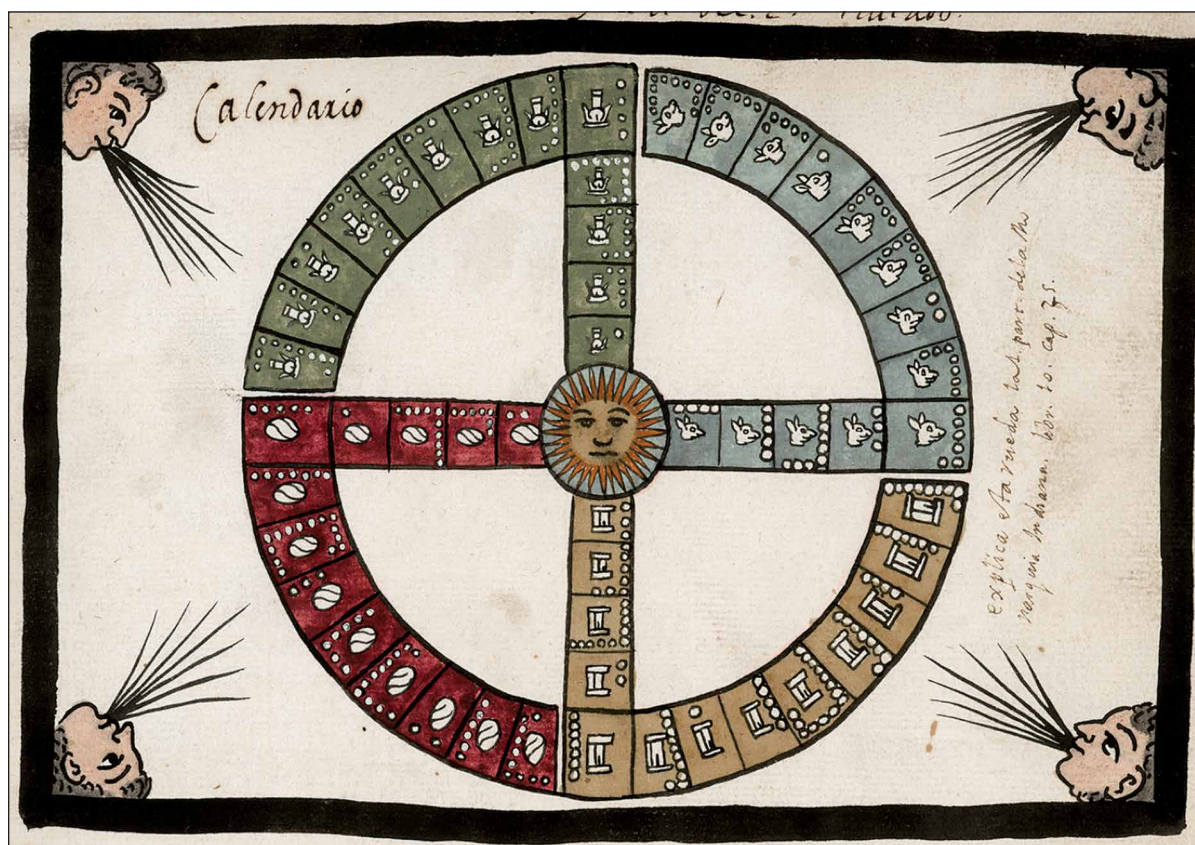


Figura 63. Movimiento contrario al de las manecillas del reloj en la estructura anual del Calendario Tovar.

de los años se describe en términos direccionales, moviéndose en sentido opuesto al de las manecillas del reloj:

Uno Conejo. Se dice [que era este] el signo del año y el contador del Sur. [...] Del [conocido como] Caña, se decía [que era] el signo del Este [...] Y el tercer signo de año, el [conocido como] Pedernal, se llamaba el signo del Norte. [...] Y el cuarto signo de año, el cuarto en el orden, [era] el conocido como Casa—el signo del Oeste. (Sahagún, 1950-1982:Libro 7:21)

Este movimiento en sentido opuesto al de las manecillas del reloj de los días, años y eras de 52 años, indicado en la Piedra del Sol (una vez más, un *mōmōztli* o “lugar diario”) replicaba las formas en que los seres

humanos se movían y se relacionaban con el monumento en su sitio original. La famosa descripción de Durán del movimiento de un Sacerdote del Fuego alrededor de un monumento solar dedicado durante el reinado de Axayácatl (y que seguramente no era la Piedra del Sol) resulta relevante aquí (ver Taube 2000:320):

[A]ntes del sacrificio, un sacerdote del fuego salía del templo llevando un gran incensario en forma de serpiente, al cual llamaban *xiuhcoatl*, “serpiente de fuego” y el cual ya estaba encendido. El sacerdote del fuego caminaba alrededor de la piedra cuatro veces, de forma que el humo del incienso la bañara, y finalmente colocaba el incensario sobre la piedra, donde terminaba de quemarse. (Durán, 1994: 190-191)²⁴

Durán no especifica la dirección del movimiento en esta ceremonia, pero me atrevo a sugerir que ésta era en sentido opuesto al de las manecillas del reloj, en virtud de la dominancia de esta direccionalidad en otras ocasiones bien documentadas.

Como ya se señaló, las procesiones en sentido contrario a las manecillas del reloj son algo registrado a lo largo y ancho de toda Mesoamérica en contextos y representaciones rituales, desde tiempos de la Colonia hasta la época contemporánea (Edgerton, 2001: 62, 305). Se relaciona con la dominancia (la “bondad”) del lado derecho y la dirección hacia el norte en la percepción corporal, según lo describe Gossen entre los mayas tzotziles de Chamula:

La orientación fundamental hacia la derecha también aclara el tratamiento ritual del espacio en Chamula. En primer lugar, los mismos portadores del cargo religioso poseen un aspecto de deidad en la medida en que comparten con el sol y con los santos (parientes del sol) la responsabilidad y la carga de mantener el orden social. Además de adquirir un aspecto sagrado mediante su ceñimiento a un comportamiento y lenguaje ejemplares [...] siguen metafóricamente el patrón de moción del sol al moverse hacia su derecha a través de cualquier espacio ritual frente a ellos. Por lo tanto, hay una tendencia avasalladora a que prácticamente toda moción ritual en Chamula sigue una dirección contraria a la de las manecillas del reloj. Esta dirección es el equivalente horizontal del camino vertical diario del sol al atravesar los cielos de este a oeste. (Gossen, 1974: 32, traducido del inglés)

También es relevante señalar otra observación hecha por Gossen (1974: 35): “Por lo tanto, los circuitos rituales están cargados de mucha más información de lo que parece a primera vista. Se mueven en sentido opuesto al de las manecillas del reloj porque esa dirección es el equivalente horizontal lógico del ciclo solar anual y diario.”

La ilustración del movimiento solar que brinda Gossen y que se reproduce aquí (Figura 64) ilustra esta perspectiva de movimiento contrario a las manecillas del reloj como mecanismo básico del espacio y el tiempo. De hecho, esto parece ser una noción panmesoamericana de movimiento temporal, espacial y ritual, que se halla mucho más allá del área maya. Entre los mixes de Oaxaca, los cuatro cargadores del año del calendario

²⁴ Nótese aquí la forma en que se coloca un brasero sobre un altar circular, repitiendo un patrón del que ya hemos hablado en relación con el uso ritual de los monumentos en forma de disco de los mayas del período Clásico. Si se desea consultar un ejemplo de ilustración maya de un incensario sobre un monumento circular de piedra, ver el Altar 4 de El Cayo.

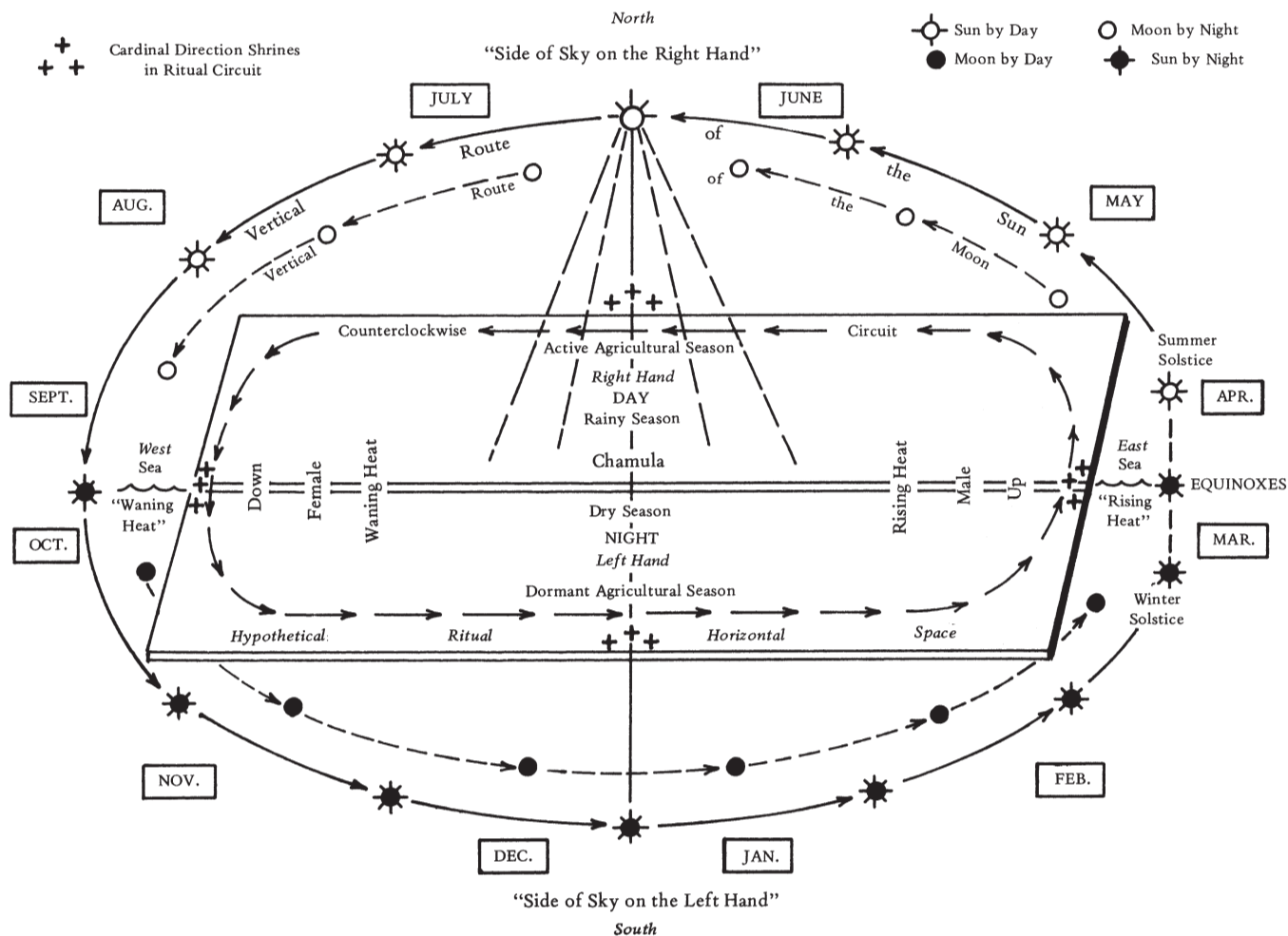


Figura 64. Ilustración hecha por Gossen del movimiento solar espacio-temporal, en la que se señala que el movimiento es contrario al del sentido de las manecillas del reloj entre los tzotziles de Chamula (tomado de Gossen, 1974: 74).

nativo se mueven siguiendo un camino circular cada año, en una rotación contraria a las manecillas del reloj (Lipp, 1991: 54). Y, en paralelo con los patrones descritos por Gossen, las procesiones ceremoniales entre los chatinos de las tierras altas de Oaxaca “generalmente avanzan en un circuito contrario a las manecillas del reloj”, replicando “el pasaje de las estaciones que dichas procesiones marcan” (Greenberg, 1981: 117, traducido del inglés).

El “giro” y el “movimiento” codificados en el disco de Tonatiuh no se limitan a representaciones monumentales. En una escala mucho más pequeña puede verse una idea similar en la decoración de los husos (*malacatl*) usados para la fabricación de hilo a partir de fibras de maguey y algodón, mismos que se hallan en muchos contextos domésticos en todo el centro de México. La relación entre estos pequeños objetos de la vida cotidiana y las esculturas solares monumentales se establece directamente en el término *temalácatl*, que significa literalmente “huso de piedra” en relación con los altares de sacrificio de los que nos hemos ocupado aquí. Brumfiel (2007) observó que varios de estos objetos, excavados en Xaltocan, en la parte norte del Valle de México, están decorados con imaginería solar, incluyendo discos. De hecho, algunos husos de hilar del centro de México replican el jeroglífico y la imagen de **TONATIW** (Figura 65). Brumfiel (2007: 102, traducido del inglés) identifica adicionalmente el uso y diseño de varios husos de hilar provenientes de Xaltocan como expresiones de movimiento cíclico que representan “todos los patrones de movimiento y cambio que sostenían la vida en todas sus diversas formas”. La idea no se limita a los husos de hilar sino que, como sugiero más adelante, probablemente se comunicaba a través de muchos otros discos solares en el arte azteca, todos los cuales expresan lingüística y visualmente nociones de ciclos, de “avanzar” y de “movimiento”. Recientemente, Nielsen (2017: 138, traducido del inglés) ha hecho varios señalamientos similares al hablar de las relaciones existentes entre todas estas imágenes solares, señalando que “parece haber un traslape semántico o una relación metafórica entre el acto de hilar y el de sacrificar. En otras palabras, las piedras del sol para sacrificios pueden interpretarse y compararse con un gigantesco huso de hilar, en tanto que se trata de instrumentos usados para garantizar calor, movimiento y energía en el cosmos”.

Como ya hemos visto, el significado mismo del nombre del sol, Tonatiuh (“el que avanza produciendo calor”), enfatiza su naturaleza como cuerpo celestial móvil por excelencia y los artesanos responsables de



Figura 65. Discos solares de **TONATIW** en husos para hilar (tomado de Nielsen, 2017: fig. 6).

la Piedra del Sol comunicaron brillantemente esta idea e identidad subyacentes por medio de diferentes recursos visuales. La idea se comunica de la forma más directa mediante el uso del signo jeroglífico dominante **TONATIW**, el disco solar característicamente enjoyado y radiante que nos es familiar dado su uso en gran cantidad de ejemplos de escritura e iconografía del período azteca, y que ocupa la mayor parte del espacio visible en el monumento. Las dos secuencias contrarias a las manecillas del reloj de los veinte días y de las cuatro eras replica no sólo el curso diario del sol a través del cielo y bajo la tierra, sino el movimiento de mayor escala de los años y las eras de la historia mítica. El diseño comunica de este modo el constante movimiento cíclico, complementando el mensaje directo comunicado por el signo dominante **OLIN**, “movimiento”, que se halla en el centro, así como la función presumible de la Piedra del Sol como *mōmōztli* esculpido, un “lugar diario (es decir, mañana)”. Para mí, estas alusiones visuales al movimiento y a la orientación celestial forman parte del diseño de la Piedra del Sol tanto como los jeroglíficos y la imaginería iconográfica tallada en él.²⁵ Y como he de presentar en el capítulo siguiente, este complejo mensaje también incluye una referencia clave a otro cuerpo celestial de importancia, que existe en oposición conceptual al sol, al tiempo que complementa y acentúa muchos de los significados de los que nos hemos ocupado hasta ahora.

²⁵ Federico Navarrete (2011) propone una perspectiva interpretativa similar de la escritura y los monumentos nahuas, enfatizando el hecho de que muchos ejemplos eran mucho más que meros vehículos de texto e imagen, debiendo entenderse desde el punto de vista de las tradiciones orales y las ceremonias ritualizadas.



tianguiz

lugar de
mercado / casa

estapartida
es el pu del
aqui de atras
contengo 3 fue
emplazado de
guerra por ser

tequihua

CAPÍTULO 6

Plazas, las Pléyades y la centralidad

No todos los discos solares del arte y la escritura azteca son iguales. Hemos visto la manera en que la forma más básica de su diseño corresponde al jeroglífico **TONATIW**, que muestra un sol radiante adornado con imágenes de jade y de flores, derivadas en última instancia de los cartuchos solares mayas (ver Figuras 49 y 50). Pero si examinamos otras imágenes solares del arte azteca, incluyendo la de la Piedra del Sol, hallamos características y elementos adicionales que no parecen ser parte del signo **TONATIW**, y que requieren una explicación más amplia. Entre ellos se cuenta una banda interna de pequeños puntos o círculos, por ejemplo, o bandas de rectángulos o cuadrados que parecen ocupar más o menos la posición de complejos signos de día del *tōnalpōhualli* y glifos *xīhuītl* en la Piedra del Sol. Además, es muy común ver una serie de “líneas” en el borde circular o cerca de éste. Ambas características quedan ejemplificadas en los complejos discos solares presentes en el Teocalli de la Guerra Sagrada y en el anillo para el juego de pelota de Tepeaca (Figura 66).

En primera instancia, estos elementos adicionales podrían considerarse como desarrollos posteriores del disco estándar de Tonatiuh, pero quizá sean algo más. Al inspeccionarlos con mayor detenimiento, vemos

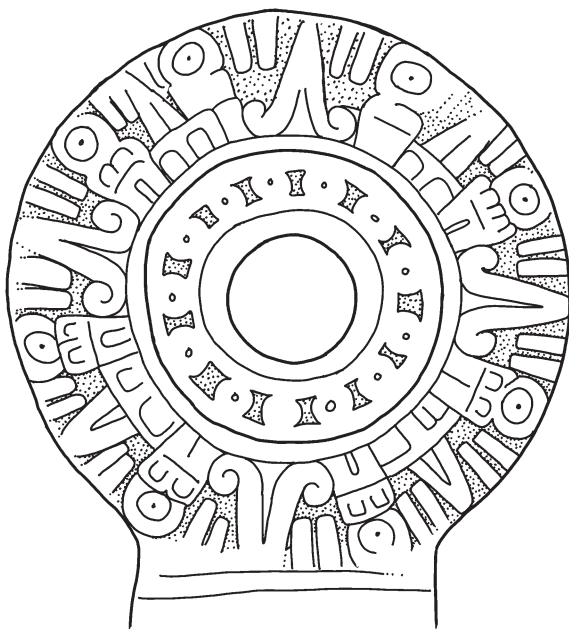


Figura 66. Versión compleja de disco solar en un anillo de la cancha del juego de pelota de Tepeaca (dibujo: David Stuart).

mediante un borde segmentado, consistiendo su forma más compleja en un círculo con bordes internos de puntos y grupos de pequeñas líneas paralelas en los bordes. En la actualidad resulta difícil conocer el origen visual de este signo, pero vale la pena hacer notar que las representaciones de mercados parecen ser de planta circular, como si no necesariamente debieran estar acotados por muros y edificios lineales. Más adelante habremos de volver sobre este tema y considerar otras cosas que tienen que ver con la naturaleza del signo glífico para **TIANKIS**.

Una gran cantidad de discos solares en la iconografía azteca, incluyendo el de la Piedra del Sol, claramente

que estas características son propias de otro signo circular en la escritura náhuatl: el logograma de lectura **TIANKIS**, que corresponde a *tiānquiztli*, “mercado”, del que nos ocupamos brevemente en el Capítulo 3 (Figura 67). Peñafiel fue el primero en identificar este signo (1885: 233), que López Luján y Olmedo (2010) tratan de manera más detallada en un importante estudio de reciente aparición.²⁶ El signo de **TIANKIS** aparece en diversos documentos, a menudo en topónimos como Xaltianquizco (“En el Mercado Arenoso”), en el código Mendoza, así como en el glifo correspondiente a Tianquiztenco (“En el borde del Mercado”), en la *Crónica de Huexotzingo*. También existe como signo autónomo que denota *tiānquiztli*, “mercado”, marcando espacios centrales, como puede verse en el código Mendoza (Figura 68). En un ejemplo destacable, el jeroglífico se convierte en una suerte de escenario circular usado para la representación de un mercado, que incluye sus muchos compradores, vendedores y artículos (Figura 69).²⁷ Como podemos ver en la Figura 67, el signo siempre es redondo y en su forma más sencilla vemos unas cuantas huellas humanas sobre el círculo o alrededor del mismo. La forma circular generalmente adquiere complejidad

²⁶ Aunque Peñafiel señala la presencia del signo *tiānquiztli* (**TIANKIS**) en este glifo toponímico, lo consideró como “figurativo del mercado” (1885: 233), indicando quizá su reticencia a considerarlo un verdadero elemento jeroglífico.

²⁷ En su reciente libro sobre la economía azteca, Hirth (2015: 74) ilustra la misma escena de mercado que aparece en Durán, afirmando que el elemento central representa un santuario. Podría ser, pero la imagen general replica un jeroglífico **TIANKIS** sumamente ampliado. Es decir, lejos de ser la ilustración realista de un mercado circular, debe entenderse sobre todo como una escena figurativa integrada con un elemento jeroglífico. Incluso a finales del siglo XVI, los artesanos indígenas estaban experimentando con las amplias superposiciones existentes entre escritura, signo e imagen que eran tan fundamentales en la tradición visual mesoamericana.

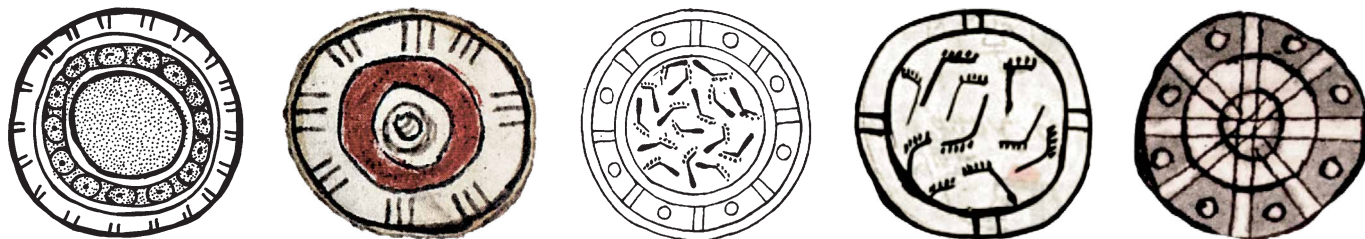


Figura 67. Variaciones del signo TIANKIS o tianquiztli, "mercado, plaza".



Figura 68. Ejemplos del glifo TIANKIS (centro) como "mercado" en el códice Mendoza.

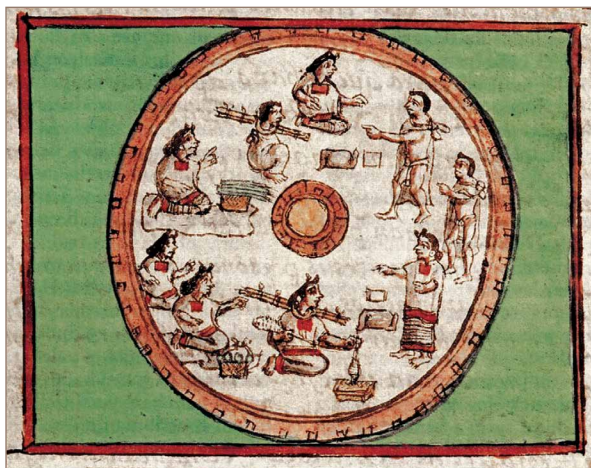


Figura 69. Ilustración que hace Durán de un mercado dentro de un signo circular de **TIANKIS**.

cuadrados que se repiten que vemos en diversas variantes del glifo **TIANKIS** parecería corresponder visualmente con la banda interna de signos de días que se halla inmediatamente fuera de la representación de Nahui Olin. La combinación de **TIANKIS** y **TONATIW** no resulta tan evidente por la gran cantidad de elementos de diseño; no obstante, está presente, haciendo eco de un patrón hallado en muchas representaciones más sencillas del disco solar, como hemos visto en diversos ejemplos, incluyendo el Teocalli de la Guerra Sagrada (ver Figura 48) o la parte superior de la Piedra de Tízoc (ver Figura 59). Al señalar estas características, es importante reiterar que ningún ejemplo conocido del signo de **TONATIW** por sí mismo muestra esta combinación de elementos;

muestran el signo **TIANKIS** en combinación con el logograma de **TONATIW** (Figura 70). Varios ejemplos muestran la fusión gráfica de estas dos formas, incluyendo el anillo para el juego de pelota de Tepeaca (Figura 66), en el que el borde punteado interno del símbolo solar replica directamente la banda interior de los signos de **TIANKIS**, pudiendo verse asimismo los grupos de pequeñas líneas de los bordes. En otras representaciones, el círculo interno del jeroglífico **TIANKIS** se presenta como una serie de secciones cuadradas, que también se ve en algunas versiones de discos solares.

En la Piedra del Sol hallamos esta misma combinación. Los grupos de líneas aparecen a intervalos regulares alrededor del perímetro del diseño, ligeramente ocultos tras las flamas que surgen de los lomos de las dos serpientes Xiuhcōatl descendentes (Figura 71). El círculo interior de



Figura 70. Complejo disco solar (de la escultura para la cancha de juego de pelota de Tepeaca) como fusión de los jeroglíficos **TIANKIS** y **TONATIW** (dibujos: David Stuart).

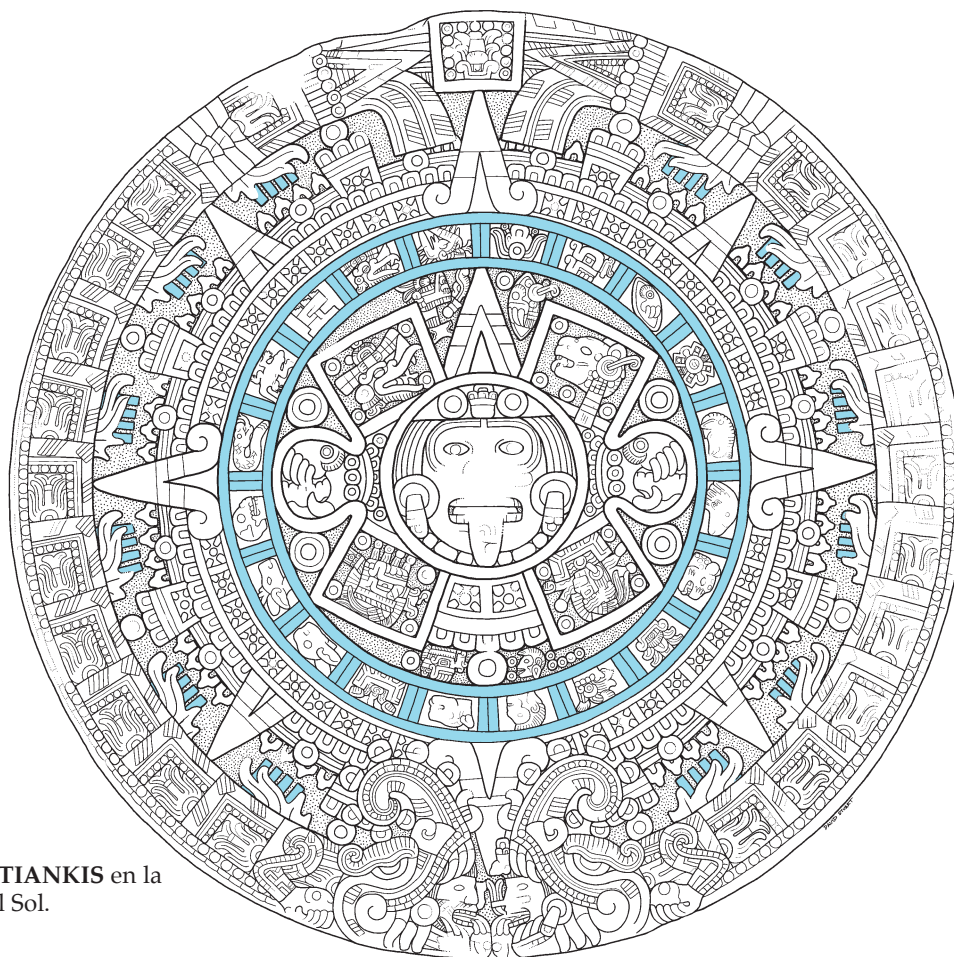


Figura 71. Signo de **TIANKIS** en la Piedra del Sol.

se hallan sólo en ciertos discos solares complejos, en los que no cabe duda alguna de que están fundidos con otros elementos.

Pero ¿cuál es la razón de esta combinación? ¿Cuál es el motivo de que el concepto o nombre para “mercado” se presente fundido gráficamente con el jeroglífico que se usaba para el sol o para la deidad solar? Para comenzar a responder a esta pregunta, volvamos una vez más al agudo artículo de López Luján y Olmedo (2010), quienes señalan varios altares redondo de piedra que han llegado hasta nuestros días y que representan el signo jeroglífico para **TIANKIS**. Como ya se mencionó, los autores vinculan estas piedras con los altares *mōmōztli* (“lugares diarios”) descritos por Durán como elementos que marcaban el centro de mercados abiertos, como ya hemos expuesto con cierto detalle. López Luján y Olmedo observan que los diseños circulares que



Figura 72. Altares *mōmōztli* con glifos de **TIANKIS**.

se hallan en la parte superior de diversos monumentos pequeños como la Piedra de Chalco (ver Figura 12) son versiones tridimensionales del signo para **TIANKIS**, o formas jeroglíficas de gran escala (Figura 72). Esta observación clave nos da un importante punto de partida conceptual para postular algunas ideas que me propongo explorar en relación específicamente con la Piedra del Sol, ya que hemos visto la forma en que ésta funcionaba también como altar *mōmōztli*, cuya forma visual depende en gran medida de las convenciones de la escritura jeroglífica y de disposición de signos. En otras palabras, los pequeños altares con signos de **TIANKIS** podrían entenderse como una variante particular de una clase más amplia de altares de disco solar, incluyendo monumentos mayores, como la misma Piedra del Sol.

La colocación de esculturas de piedra *mōmōztli* en mercados servía para definir los puntos centrales de éstos, así como importantes ejes espaciales dentro de espacios abiertos y plazas, de forma análoga a la manera en que funcionan fuentes y pozos en el diseño del espacio del posterior período colonial. Su función, al menos espacialmente, parece replicarse en las fuentes de estilo europeo que pueden verse en algunos mapas coloniales, en donde fungían, de manera similar, para marcar el “centro” de un *tiānquiztli* abierto. Lo que fray Durán registra sobre los antiguos altares *tiānquiztli* en mercados en tanto portadores de símbolos solares es, desde luego, relevante para el tema que nos ocupa. Sugiere que la Piedra del Sol, con su fusión de los signos para **TONATIW** y para **TIANKIS**, bien pudo haber fungido para marcar una plataforma *mōmōztli* ubicada centralmente dentro de un gran espacio abierto o plaza en el recinto central de Tenochtitlan. En este sentido, puede entenderse como una forma extremadamente compleja de altar “de mercado” o *mōmōztli* como los que discuten López Luján y Olmedo, subrayando conceptos tanto cosmológicos como temporales, al tiempo que servía para marcar la centralidad en una plaza ritual.

Hay otra interesante posibilidad que vale la pena considerar. *Tiānquiztli*, “el Mercado”, era el nombre que los aztecas daban a las Pléyades, ese prominente grupo de estrellas que servía para marcar momentos

importantes del año a lo largo y ancho de la antigua Mesoamérica y, de hecho, en todo el mundo (Aveni, 1980: 30-34). En los *Primeros memoriales* de Sahagún puede leerse, en una descripción de ritos nocturnos, que las Pléyades eran el “Mercado”: “Y cuando el signo de los Palos para Hacer Fuego, así como los de los Muchos y el Mercado alcanzaban su cénit, se hacían sonar las flautas y ese momento se conocía como el tiempo de hacer sonar las flautas” (Sahagún, 1997: 154). La ilustración que acompaña esta descripción en los *Primeros memoriales* muestra la constelación llamada *tiānquiztli* como un claro grupo circular de estrellas (Figura 73). Diversos ejemplos pintados del jeroglífico de **TIANKIS** muestran una disposición circular de puntos blancos en su sección interna, lo que presenta una cierta similitud con la disposición de estrellas y constelaciones en los



Figura 73. Las Pléyades (Tianquitzli), según se representan en los *Primeros memoriales*.



Figura 74. Signo YOWAL (yohualli, "noche") en la escritura nahuatl.

Primeros memoriales. También muestra un claro paralelo con algunas variantes del signo YOWAL, "noche", usado por los escribas nahuas (Figura 74). La propuesta de Klein sobre el rostro central de la Piedra del Sol como ilustración del sol nocturno o de Yohualtecuhli, "Señor de la Noche" podría encontrar sustento en esta conexión visual, pues sugiere que el signo TIANKIS pudo haberse originado como ilustración de un racimo de estrellas. La noche es, de hecho, una parte importante del diseño y la presentación de la Piedra del Sol.

Al igual que numerosas culturas en todo el globo, los mesoamericanos reconocían en las Pléyades uno de los más importantes cuerpos celestes, esenciales para llevar la cuenta de las estaciones y la expresión ritual de la misma. Cuando el racimo de estrellas se elevaba sobre el horizonte oriental, esto marcaba el comienzo de la temporada de lluvias en el mes de mayo y su desaparición en el horizonte occidental junto con el sol poniente marcaba el inicio de la estación seca. Las Pléyades se mantienen en todo momento muy

cerca de la eclíptica, la ruta del sol, haciendo que su interacción con éste fuera particularmente notable y significativa. Al describir las modernas concepciones nahuas del cielo nocturno, Sandstrom señala que:

La constelación más importante son las Pléyades, llamadas por los términos nahuas *miaquetl* (literalmente los "muchos") o *chicome sitlalij*, lo que significa "7 estrellas". Las Pléyades han llegado a representar el cielo nocturno en general, al que los nahuas se refieren como *chicome illhuicactli* en náhuatl, o "7 cielo". (Sandstrom, 1991: 248, traducido del inglés)

Habremos de volver más adelante a la fundamental conexión simbólica existente entre las Pléyades y la noche misma y la manera en que parecen contrastarse de manera fundamental con el sol y la más obvia relación de éste con el día.

Entre los antiguos aztecas, las Pléyades se conocían sobre todo por el papel central que jugaban en las ceremonias del Fuego Nuevo de renovación cósmica, lo que ocurría cada 52 años en la cima del cerro llamado Huixachtlan. En los conocidos relatos que nos dejaron Sahagún, Durán y otros, la fecha de la ceremonia del Fuego Nuevo se determinaba astronómicamente mediante la observación de las Pléyades a medianoche, cuando el racimo de estrellas se hallaba en el cenit del cielo nocturno o cerca del mismo. Según Sahagún (citado en Aveni y Hartung, 1981: 51, traducido del inglés):

Estos son los representantes de las Pléyades que marcan el quinto punto cardinal. Al comienzo de un período de 52 años, se volvía a encender fuego cuando las Pléyades alcanzaban el cenit a medianoche. El surgimiento de las flamas de este fuego era un signo para la ansiosa multitud expectante de que el mundo no sería tragado por la oscuridad, como temían, sino que se había concedido una nueva era a la humanidad.

Las llamas del "fuego nuevo" se distribuían ampliamente a las casas y templos en todo el mundo mexica, garantizando la presencia del calor del sol (*tonalli*), tanto en el espacio cotidiano como en el ritual.

Los recuentos existentes de la ceremonia del Fuego Nuevo hablan explícitamente de la relación fundamental

que existía entre el movimiento de las Pléyades (*tiānquiztli*) y el Sol. Su oposición espacial y temporal en noviembre definía un *axis mundi* con el sol nocturno, el cual se hallaba en el nadir, en el punto espacialmente opuesto a las Pléyades cuando éstas se hallaban en el cenit (Milbrath, 1980: 292; Krupp, 1994: 205-208) (Figura 75). Como lo ha dicho Milbrath (2013: 115, traducido del inglés), “Temían que hubiera destrucción en caso de que las Pléyades no atravesaran el cenit a medianoche, un evento aparentemente coordinado con la posición del nadir del sol a mediados de noviembre, exactamente a seis meses de distancia del cenit solar”. Este momento astronómico no sólo señalaba cuando debía llevarse a cabo la ceremonia del Fuego Nuevo, sino que también marcaba dos importantes momentos del año agrícola. Puesto de otro modo, la posible yuxtaposición de *tōnatiuh* y *tiānquiztli* expresa una relación astronómica fundamental y muy significativa, en la medida en que cada uno de ellos alude a un cuerpo celestial importante que definía el cenit: uno durante el día y el otro durante la noche; uno en verano y el otro en invierno, siendo cada uno de ellos una reflexión conceptual del otro. Al determinar el comienzo de cada ciclo de 52 años, el eje vertical determinado por las Pléyades y el Sol servía asimismo como cimiento estructural de todas las edades y eras solares, incluyendo la de Nahui Olin.

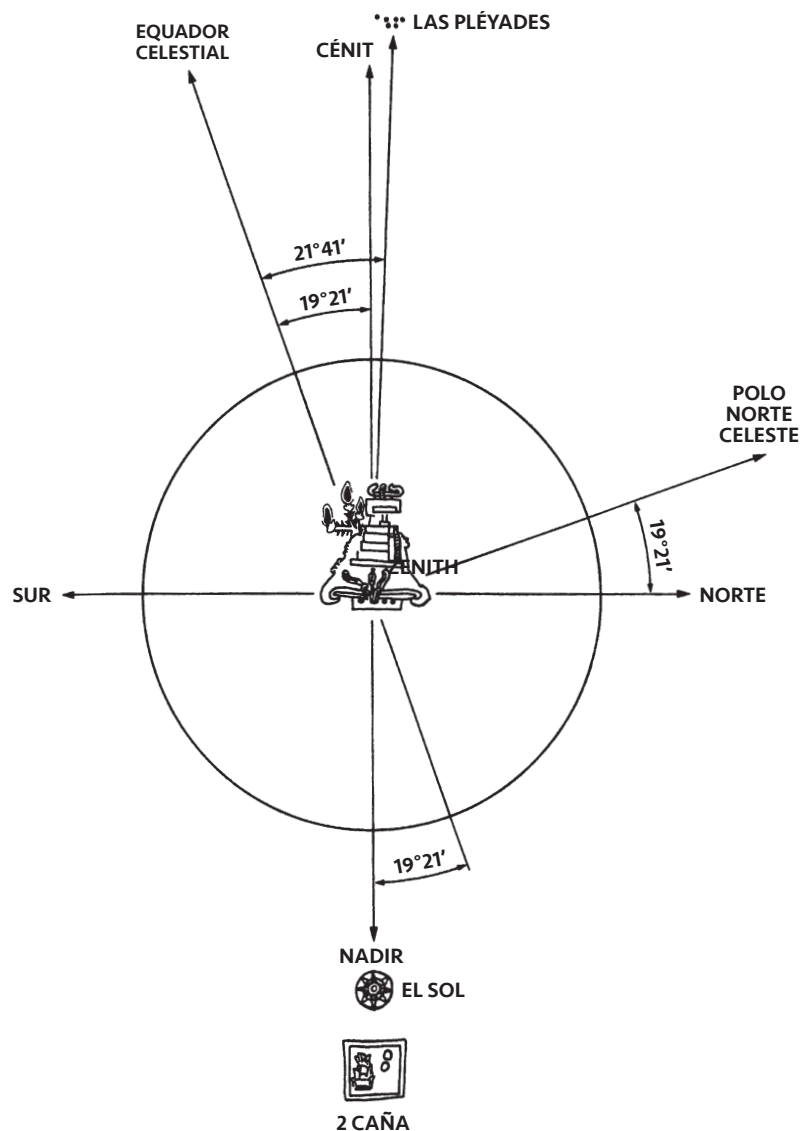


Figura 75. Representación esquemática de la oposición del sol, Tonatiuh, y las Pléyades, Tianquiztli, en la ceremonia del Fuego Nuevo en 1503 (tomada de Krupp, 1994).

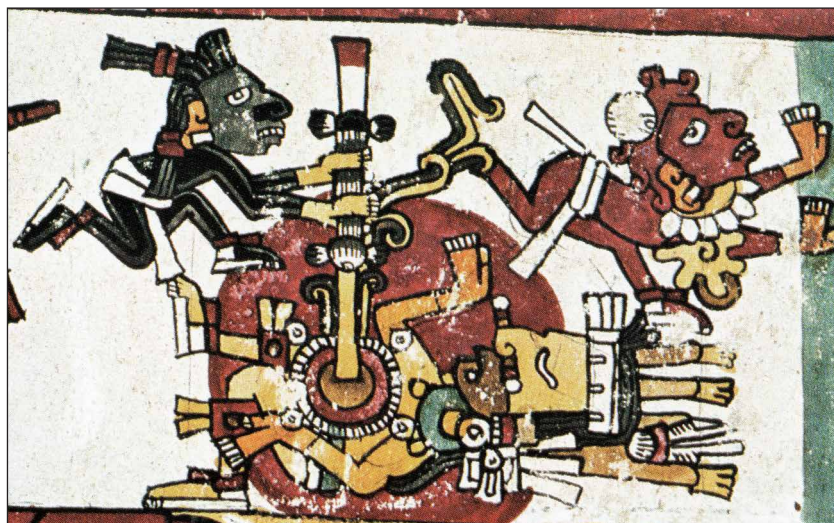
El eje cósmico vertical tan fuertemente simbolizado por el disco solar y por la Piedra del Sol en particular también se asociaba con el simbolismo de los palos para hacer fuego y la creación del Fuego Nuevo cósmico. De hecho, una constelación que está estrechamente asociada con las Pléyades, sin llegar a ser su equivalente, se conocía con el nombre de *māmalhuāztli*, “palos para hacer fuego” (Seler, 1904d: 356-357). Este simbolismo astronómico parece hacer claro eco de las brillantes observaciones hechas por Taube (2000: 319-323) acerca de la importancia del encendido de fuego en la Piedra del Sol misma, en tanto que era ésta una representación del recinto de turquesa y un “retrato dinámico de transformación y resurrección”. Aquí añadiría yo que el centro mismo del diseño del monumento, el círculo que lleva el rostro del día Olin, bien podría ser el sitio de la ceremonia misma de quema y ofrenda, la “chispa” del centro. Como hemos visto, el retrato alude no sólo al sol y a la tierra, sino al gobernante de Tenochtitlan. Quizá es Moteczomah mismo quien renace en la forma de Nahui Olin y de Huitzilopochtli. Uno no puede sino preguntarse si estos temas del fuego nuevo y el renacer pudieron haberse enfatizado porque la Piedra el Sol se dedicó al inicio del reinado de Moteczomah o cerca de dicha fecha.

Yo llevaría esta idea más allá, señalando que el “giro” contrario a las manecillas del reloj del diseño general del monumento, como ya hemos mostrado anteriormente, pudiera aludir también al rápido movimiento giratorio del vástago de madera que gira para encender fuego sobre el ombligo cósmico, como si se tratara de una representación del *axis mundi* y, a través de esta semejanza, replicar el movimiento solar y celestial. Esta idea encuentra sustento en las representaciones que a veces es dable ver en el arte del período Posclásico tardío, en representaciones del encendido de fuego sobre un espejo redondo o sobre un signo de *chālchiuhtli* cuyas formas, como ya hemos visto, ciertamente se incorporan en el disco de Tonatiuh de la Piedra del Sol (Figura 76). Considerado de esta forma, el diseño rotativo de la piedra gira en torno a un punto central animado, tal y como el palo *māmalhuāztli* gira sobre un punto central definido, con el fin de crear fuego y calor (*tonalli*). ¿Es posible que el centro de la Piedra del Sol haya sido un lugar en el que se llevaran a cabo quemas rituales y ofrendas de fuego verdaderas, además de cumplir con su papel de escenario para la representación de sacrificios? Es difícil saberlo, pero me pregunto si el daño que presenta el rostro central pudiera ser resultado de fuegos intencionales. Como quiera que sea, los paralelos con el acto culminante de la ceremonia del Fuego Nuevo son difíciles de ignorar. Más allá de la Piedra del Sol, sospecho que muchas imágenes de discos solares que incorporan tanto al signo **OLIN** como al signo **TIANKIS** son representaciones similarmente complejas de la axialidad, el tiempo y el movimiento celestial, que aluden visualmente al punto-pivote en el que se llevaba a cabo la ceremonia del Fuego Nuevo y al momento en el que habría de renovarse la actual era cósmica.

¡Qué apropiado resulta entonces que la Piedra del Sol, como muchos discos solares en el arte azteca, presente el signo Nahui Olin como etiqueta glífica no sólo del sol, sino como combinación gráfica de los dos elementos jeroglíficos **TONATIW** y **TIANKIS**! El “movimiento” no es sólo el movimiento solar, sino también el movimiento temporal y celestial, y alude a los principales cuerpos celestiales del día y de la noche. Hasta donde sé, la presencia del signo **TIANKIS** en muchos de estos discos no se ha detectado hasta ahora, si bien parece ser extremadamente importante en dichas representaciones; de hecho, diría yo que comprende una gran parte del complejo ícono compuesto y, por lo tanto, tiene una gran importancia cosmológica.

Graulich (1992) enfatizó correctamente que la imagen en la Piedra del Sol es una “unión de opuestos”, con referencias simbólicas tanto al cenit como al nadir solar. Esto está en lo general de acuerdo con lo que he expuesto anteriormente, si bien difiere de las interpretaciones específicas que hace Graulich en varios aspectos.

Figura 76. Sacrificios y encendido de fuego sobre espejos y/o discos de jade, que representan ombligos y centralidad cósmica. Códice Borgia.



En tanto Graulich ve una oposición binaria indicada por las mitades superior (cénit) e inferior (nadir) del círculo, divididas por una línea horizontal que corre a través del rostro, yo considero que el eje está codificado de manera más frontal mediante dos jeroglíficos fundidos, cada uno de los cuales nombra sus extremos verticales (el Sol vs. las Pléyades). La fusión visual de **TONATIW** y **TIANKIS**, tanto aquí como en muchos otros discos solares, presenta este “todo” dualista de opuestos, representando la combinación de los dos lados de este eje cósmico. No puede verse al rostro mismo como algo que consta de una mitad superior y una mitad inferior (una con carne y otra descarnada) como lo ve Graulich, sino que sirve como punto-pivote animado del movimiento contrario al de las manecillas del reloj y como eje del mismo.

La aparente cita de *tiānquiztli* aquí y en otros complejos discos solares en la iconografía mexica nos devuelve a la cuestión de la ubicación original de la Piedra del Sol. Al igual que otros altares *mōmōztli* redondos que están marcados con el jeroglífico de **TIANKIS**, los componentes jeroglíficos de la Piedra del Sol pueden aludir a su colocación original, quizá en la inmensa plaza que se hallaba al sur del recinto central de Tenochtitlan, frente al palacio de Moteczomah II. En otras palabras, la ubicación misma en la que se le descubrió en 1790. Como hemos visto, este antiguo mercado era, a su manera, uno de los componentes centrales del paisaje urbano de la antigua Tenochtitlan, un lugar de actividad y reunión comunitarias que complementaba el espacio restringido del recinto cercano de templos y el Templo Mayor. Me pregunto si este gran monumento y la plataforma sobre la que presumiblemente descansaba creaban su propio nodo central especial en el marco de esta inmensa plaza, marcándola como una reflexión a cielo abierto de los planos diurno y nocturno del cosmos.

CAPÍTULO 7

Resumen y observaciones finales

Más de dos siglos de estudios han producido innumerables interpretaciones e ideas sobre la Piedra azteca del Sol, muchas de las cuales se intersectan de diversas formas para crear una profunda y compleja historia intelectual (Villela y Miller, 2010). Dado el estatus icónico del monumento como símbolo nacional y cultural, al principio tenía yo mis dudas en cuanto a si debía yo agregar mis propias ideas a esta mezcla de ideas, especialmente sabiendo que cualquier revaluación radical de la naturaleza de su rostro central habrá de provocar controversia. Sin embargo, me alentó saber que mis puntos de vista se apoyaban sobre fuertes bases, establecidas por los primeros estudiosos que examinaron el monumento, quienes le han conferido un contexto cultural y un significado profundos. Antonio de León y Gama, Alfredo Chavero, Eduard Seler y Hermann Beyer estuvieron certeros y agudos en muchas de sus interpretaciones y todos ellos establecieron una base suficientemente amplia que garantiza que ningún análisis moderno del icónico monumento pueda hacerse de manera idiosincrática. Habiendo dicho lo anterior, mi objetivo en el presente estudio ha sido el de mostrar que debemos ir más allá de los enfoques puramente religiosos y cosmológicos al considerar

la Piedra del Sol, considerándola con una mirada fresca en términos de sus mensajes jeroglíficos e históricos. Así pues, mi visión al respecto debe mucho a las agudas observaciones de Richard Townsend y de Emily Umberger, partiendo del “enfoque histórico” que estos investigadores plantean al sugerir que la Piedra del Sol se concibió como el retrato de un rey deificado, la representación de un rey en un marco cósmico. Al reducirla a sus elementos centrales, la Piedra del Sol opera como una imagen compleja de múltiples capas, basada en signos jeroglíficos, en la que cada componente hace su aportación para comunicar un mensaje integral según el cual el rey existe como encarnación del tiempo solar, la cosmología y el movimiento cósmico.

Es de dudarse que los diseñadores originales de la Piedra del Sol hayan concebido el monumento de la manera en que la gente lo entiende en la actualidad, como una imagen estática del sol, conforme a lo planteado por Eduard Seler hace más de un siglo. Es posible que resulte mucho más exacto considerar al monumento como una representación bidimensional que enfatiza el *movimiento* del cielo y del tiempo. Su forma esencial y dominante es una fusión estandarizada de dos complejos elementos jeroglíficos —los signos **TONATIW** y **TIANKIS**—, que operan conjuntamente para hacer referencia al cenit solar y a las Pléyades, elementos que unifican el cenit diurno y el nocturno. Éstos evocan movimiento a través de su unificación visual como elementos cíclicos que se sustituyen entre sí y se reflejan mutuamente en los cielos. El movimiento se comunica asimismo a través de la presentación de los signos de los días, así como de los glifos de las cuatro eras anteriores, en sentido contrario a las manecillas del reloj, con el centro como pivote, en un movimiento que evoca el paso del sol y otros cuerpos celestes a través del cielo (*ilhuitatl*), que sirve simbólicamente como marco para toda la composición. Desde luego, el movimiento se indica de la manera más directa mediante el signo dominante **OLIN** en el centro de este y otros discos similares en la iconografía azteca. En el centro mismo, alrededor del cual todo gira, se encuentra el retrato polivalente del gobernante Moteczomah II, identificado por nombre y también como encarnación de la deidad patrona Huitzilopochtli, el actor cósmico central por excelencia. El movimiento funciona también en una escala temporal más grande pues, como lo señalan Aveni y Calnek (1999, traducido del inglés), “la ideología de guerra y conquista de los aztecas enfatizaba la estrecha relación entre los movimientos anuales del sol y el curso político del estado azteca”.

El movimiento, *olin*, era además una manifestación básica del concepto metafísico y filosófico más amplio de *teōtl*, palabra que generalmente se traduce como “dios”, pero que sabemos tiene significados mucho más vastos y sutiles (Hvidtfeldt, 1958; Maffie, 2014: 62; Bassett, 2015). La yuxtaposición de **TIANKIS** y de **TONATIW** en discos solares complejos enfatiza esta concepción del movimiento celestial —de ahí el signo **OLIN** en el centro— y también apunta a los procesos cósmicos que servían para dar expresión a la noción misma de divinidad. A través de esta idea elemental de *olin*, el sol y las Pléyades, siendo éstas últimas el punto central opuesto al primero en el cosmos, definen de manera natural espacios, marcos temporales e innumerables resonancias en el espacio y en la vida cotidiana. Bajo esta luz, la Piedra del Sol puede verse como una elegante expresión de procesos y estructuras universales más generales, que actúa como una expresión materializada y “emplazada” de la *teōtl*, divinidad —un escenario divino.

El cosmos azteca tenía capas espaciales adicionales, desde luego —el brillante cielo diurno que emite calor y fuerza vital, así como el inframundo nocturno, y sus asociaciones con la muerte y la incertidumbre cósmica. Como señala acertadamente Hajovsky (2015: 115), el rostro central de la Piedra del Sol “mira hacia la quinta dirección (el *axis mundi*), conectando el inframundo con el mundo superior a través del ámbito terrestre en el que se halla la piedra”. Este modelo cosmológico de conectividad axial persiste en el simbolismo de los

altares rituales en las comunidades nahuas actuales (Sandstrom, 1991: 286; Knab, 2005: 21). En tanto que la Piedra del Sol simbólicamente evoca estas conexiones espaciales a lo largo del eje vertical, es también una elegante representación de todos estos niveles —superficie terrestre, cielo solar y cielo nocturno—, siendo cada uno de ellos un complemento espacial del otro. A diferencia de lo que sostienen Seler y Beyer de que se trata “nada más ni nada menos” que “tan solo una imagen del sol”, la Piedra del Sol es una presentación de muchas capas de elementos cósmicos opuestos y de sus movimientos: un cosmograma con muchos matices y gran complejidad. El disco solar de Tonatiuh puede ser visualmente dominante en la composición y diseño del monumento, pero la presencia de otros elementos opera junto con él para conferir a la imagen un dinamismo y un mensaje espacial y cósmico más amplios. Y no debemos perder consciencia del hecho obvio que la Piedra del Sol se diseñó como un espacio interactivo, un “escenario” para el sacrificio gladiatorio, en el contexto del cual el movimiento corporal era la naturaleza misma de la acción, con el movimiento solar codificado en el diseño.

En términos de su presentación formal, las formas fundidas de la Piedra del Sol hacen uso de un método composicional, así como de características de diseño bien establecidas en el centro de México y en otras partes de Mesoamérica. Saber esto podría ser útil para resolver el añejo debate sobre la identidad del rostro central. Fueron Seler y Beyer los primeros en proponer la interpretación del rostro como perteneciente a Tonatiuh y esta interpretación probablemente siga siendo la más común, una que fue apoyada muchos años después por Nicholson (1993). La identidad básica parece ser muy razonable al partir del análisis de su diadema enjoyada y decoración facial, y estoy de acuerdo en que es el rostro solar el “punto de partida” del centro del monumento. Pero hay mucho más que eso. También están presentes características que normalmente atribuimos a Tlaltecuctli (las garras de los flancos y la lengua de hoja de cuchillo). Quizá no sean estos elementos diagnósticos verdaderos de la tierra animada, sino características de las fuerzas animadas y los seres cósmicos que reciben la sangre de los sacrificios, incluyendo a la tierra y al sol. Sea como fuera, es muy posible, si es que no probable, que el rostro central represente una fusión del sol y la tierra, correspondiendo a planos que son aspectos que se reflejan mutuamente a lo largo del mismo eje vertical. Tonatiuh es la animación central del logograma de **TONATIW**, en tanto que Tlaltecuctli sería el rostro apropiado para el signo del día **OLIN**, así como algo que uno podría esperar naturalmente ver enfatizado en un altar de semejante escala y prominencia y que debía colocarse cara arriba.

Casi todas las discusiones previas acerca de la Piedra del Sol han considerado la identidad del rostro central en términos de ideas cosmológicas y mitológicas concebidas de manera amplia —el sol, Tonatiuh, o la tierra, Tlaltecuctli. En el presente estudio he postulado que estos enfoques son limitados por naturaleza y he enfatizado, en contraste, la manera en que las etiquetas jeroglíficas presentes en el monumento apuntan a identidades más personalizadas del *tlahtoāni* y el dios patrono tribal. Estas referencias glíficas de ninguna manera excluyen los aspectos sol-o-tierra del simbolismo que han propuesto diferentes autores, pero refinan el propósito y la intención del diseño iconográfico y glífico del monumento. 1 Pedernal es el nombre de Huitzilopochtli, quien es un aspecto personalizado del sol (después de todo, Tonatiuh no es en realidad un nombre personal, sino una descripción del sol mismo). Reflejando esta identidad tenemos a Moteczomah, quien también es el sol y, por naturaleza, una encarnación del estado mexica. Conforme a esto, Tonatiuh y Tlaltecuctli parecen más remotos y generalizados como identificaciones, señalados como referencias iconográficas, mas permaneciendo siempre en un ámbito espacial y cosmológico. En términos de identidades específicamente nombradas, creo que las de Moteczomah y Huitzilopochtli reciben prioridad y se hacen explícitas.

Esta superposición de identidades dobles y opuestas —sol con tierra, día con noche, Tonatiuh con Tianquiztli, y Moteczomah con Huitzilopochtli —son manifestaciones de la dualidad inherente que puede verse en el arte y la filosofía de los aztecas (León Portilla, 1956: 157-177; López Austin, 1980, 1: 303-318). Según lo describe Graulich, “se creía que todo en el universo tenía dos aspectos opuestos o complementarios” (Graulich, 1997: 16, traducido del inglés). En su propio análisis de la Piedra del Sol, Graulich enfatiza un aspecto binario en el diseño, haciendo una distinción clave entre las mitades superior e inferior del diseño circular. Mi comprensión del monumento difiere de la de Graulich, pero se apoya en un principio organizacional similar de “difrasismo visual”. Yo prefiero ver las oposiciones y complementaciones como algo que se comunica por medio de un eje *vertical* que divide la composición en mitades izquierda-derecha “como imágenes de espejo”, identificando el rostro central explícitamente como un ser histórico-mítico: es el rey y la deidad patrona. Esta verticalidad se extiende conceptualmente, me parece, a un eje arriba-abajo que vincula cénit y nadir, pasando a través del centro de la Piedra del Sol y de la plataforma sobre la que presumiblemente alguna vez descansó. Tonatiuh y Tianquiztli, el sol y las Pléyades, también operaban como opuestos complementarios, formando el eje temporal del universo que veía renacer al sol y al calor solar.

Como fusión visual de esta multitud de conceptos de centros tanto celestiales como terrestres, la Piedra del Sol servía como imagen no sólo del sol y de los fenómenos celestiales, sino del concepto de “estar en el centro” mismo. Aquí es importante abordar la reciente descripción que hizo Maffie del término *nepantlah*, “centro, en el medio”, como un principio clave de las filosofías mexica-aztecas de cambio y movimiento (Maffie, 2014: 355-418, traducido del inglés). *Nepantlah* es un sustantivo derivado del verbo *nepanoā*, que significa “que las cosas se intersecten, que se unan” (Karttunen, 1983: 169, traducido del inglés). Siguiendo a Karttunen, Maffie señala además que *nepantlah* “comunica un sentido de abundante reciprocidad o mutualidad; o, de manera más precisa, reciprocidad o mutualidad que consiste en una condición dinámica de estar abundantemente en el medio, en el centro o entre dos o varias cosas, o centrado” (Maffie, 2015: 355-256, traducido del inglés). *Nepantlah* es un sustantivo relacional relativo a “centro”, pero también es una idea fundamental de cambio, transformación y conversión, de lo que define el centro del cosmos y las disposiciones metafísicas del tiempo y el espacio. De muchas maneras, *nepanōlli*, “algo unido, cruzado, formado poniendo una cosa sobre otra”, describe la filosofía composicional de lo que he descrito aquí como fusión —es decir, el apilamiento e intersección de formas jeroglíficas. Es el proceso de sobreponer estos elementos unos sobre otros, en capas —el dios Tonatiuh, *tiānquiztli*, espejo, flor, cielo, Moteczomah, Huitzilopochtli, etc.— lo que colabora para hacer de la Piedra del Sol el símbolo de todo lo que se mueve y define el centro cósmico. El sol no es sino una parte de este mensaje que todo lo abarca de axialidad y movimiento, con la imagen explícitamente marcada del *huēi tlahtoāni* como pivote de todo ello.

Mi nueva interpretación de esta gran obra de arte como un retrato deificado de Moteczomah II ha llegado a los medios populares de comunicación, encontrándose con diversas reacciones: algunas positivas, otras de desdén (Atwood, 2018). Entre éstas últimas, las más prominentes son los breves comentarios de Matos Moctezuma y de Hajovsky, cada uno de los cuales rechaza mi identificación histórica del rostro central. Sus reacciones parecen apoyarse en desacuerdos más amplios sobre la naturaleza del arte azteca (y mesoamericano) y la comunicación de la identidad real. Matos Moctezuma señala de manera específica que no existe retrato alguno de un gobernante azteca con una lengua-cuchillo saliente, cuestionando así toda posibilidad de que el rostro sea un retrato real. Siguiendo un razonamiento similar, Hajovsky manifiesta que Moteczomah aparece en

otras representaciones haciendo ofrendas al disco solar y nunca fundido con el mismo (aquí, parece aludir a la imagen del emperador en el Teocalli de la Guerra Sagrada, que se muestra en la Figura 48). Estos contrapuntos también hacen eco de una objeción expresada por Milbrath, quien cuestiona la idea de la fusión de una imagen entre un gobernante y un dios, manifestando que Moteczomah jamás se habría hecho retratar como un “dios solar muerto” (en una interpretación específica de un aspecto de esta deidad con la que no estoy de acuerdo; el sol representado en el monumento está ciertamente vivo, moviéndose y es dinámico).

En respuesta a estos cuestionamientos sólo puedo reiterar un punto esencial en mi análisis y es que el rostro de la Piedra del Sol no es “sólo” el retrato de un rey, sino una imagen fundida tanto del rey como de la deidad, cuidadosamente diseñado con características y referencias iconográficas específicas. Este tipo de fusiones de identidad o aspecto son muy comunes en las representaciones artísticas de gobernantes y personajes de la élite en el arte de Mesoamérica, especialmente en monumentos. Reyes y otros miembros de la élite son individuos y personajes históricos, pero casi siempre en la guisa de dioses, seres sobrenaturales u otros actores rituales específicos (Stuart, 2018a). Los retratos sencillos que enfatizan a un gobernante individual identificado, sin ningún tipo de “identidad superpuesta” son extremadamente raros. Esta característica del arte mesoamericano rara vez es reconocida en los estudios de los historiadores del arte y, sin embargo, es esencial para la comprensión de muchas ideas sobre el gobierno divino entre los mayas, los aztecas y más allá de éstos (López Austin, 1973).

Otros retratos monumentales de Moteczomah II (existen sólo dos) apoyan este punto fundamental. La escultura hecha en una roca en Chapultepec ha sido mutilada casi en su totalidad; sin embargo, queda suficiente detalle que sugiere que el emperador se mostraba en la guisa de Xipe Tótec. En el Teocalli de la Guerra Sagrada, aparece vestido con el atuendo de un sacerdote, haciendo ofrendas al sol recién nacido junto con su contraparte Huitzilopochtli, quien quizá también sea un sacerdote vestido a guisa de esta divinidad. Aquí, la identidad del emperador no es meramente histórica, pues se le asocia directamente con el nombre de la deidad 1 Muerte, referencia quizá a Tezcatlipoca, que aparece directamente detrás del gobernante, en el lado derecho de la piedra (como hemos visto, el retrato de Huitzilopochtli es acompañado por su nombre calendárico 1 Pedernal en su posición correspondiente). En ambos retratos, Moteczomah II asume un papel específico como encarnación de una deidad, una diferente en cada circunstancia. La escultura mexicana está repleta de imágenes de gobernantes como dioses —por ejemplo, en la Piedra de Tízoc, el emperador Tízoc aparece como Huitzilopochtli y en el llamado Relieve del Acueducto, Ahuítzotl aparece como Quetzalcóatl.

Por lo tanto, podemos ver la manera en que esta nueva interpretación de la Piedra del Sol como retrato de Moteczomah II —entre otras cosas— sigue una bien establecida norma de representación deificada de los gobernantes mexicanos. La objeción de que un gobernante no podía representarse jamás con esta u otra característica sobrenatural presupone una división innecesaria entre lo político y lo mítico, y contradice un importante aspecto de la retratística real que puede hallarse a lo largo y ancho de la antigua Mesoamérica. En el arte y en el mensaje comunicado, las identidades personales de los reyes y otros personajes de la élite se fundían rutinariamente con las de seres míticos y sobrenaturales.

El retrato de Moteczomah deificado y los muchos jeroglíficos en torno a su imagen interactúan entre sí para presentar numerosos mensajes superpuestos, pero la enorme piedra circular era en sí misma un símbolo de gran fuerza. Hemos visto la manera en que los grandes altares en forma de disco y los escenarios circulares —independientemente de si los identificamos como *cuāuhxīcalli* o como *temalacatl*, etc.— son manifestaciones

complejas de una idea mesoamericana muy extendida y muy antigua de lo que podría llamarse “modelado cósmico” en lo que hacía a la interacción ritual. Los altares, las mesas y las superficies ceremoniales se conciben rutinariamente hasta nuestros días como representaciones estructurales de un cosmos cuadrilateral y centrado en el sol. La Piedra del Sol quizá sea la expresión más grandiosa de esta idea en todo el arte mesoamericano, colocando a Moteczomah en el centro de la dinámica estructura temporal y espacial. Al igual que muchos altares de otras partes de Mesoamérica, sospecho que la Piedra del Sol, además de fungir como un lugar para hacer ofrendas y llevar a cabo la “alimentación” de los sacrificios, se diseñó asimismo como un “omblico” conceptual de la tierra y el universo. La idea de un ombligo o apertura era y sigue siendo una función simbólica fundamental de muchos sitios y altares para llevar a cabo ofrendas ceremoniales, considerándose como puntos centrales del cosmos (ver Christenson, 2016: 168-170). En la Piedra del Sol, la relativamente pequeña apertura circular por la que el gobernante deificado se asoma para recibir la sangre del sacrificio es, en sí misma, sugerente de una apertura u ombligo, sin olvidar que en la iconografía azteca la representación de ombligos de la tierra en figuras de Tlalteuctli pueden aparecer ya sea como un jeroglífico de jade, *chālchiuhuitl* (CHAL) o como un glifo OLIN (Figura 76). Desde luego, ya vimos que estos dos elementos aparecen en el complejo diseño del monumento. Esto pareciera sugerir que, en su ubicación original, haya sido cual haya sido, la Piedra del Sol también se habría considerado como una apertura u ombligo simbólico, un lugar para el (re)nacimiento y el movimiento cíclicos.²⁸

Probablemente sea importante que el término para “omblico” en náhuatl, *xīctli*, también es la palabra que se usa para designar un agujero por el que uno puede asomarse (Karttunen, 1983). Los ombligos simbólicos son lugares para acceder y “ver” entre el ámbitos interno y externo. En la Piedra del Sol, el círculo central se asemeja notablemente a una abertura o agujero, repitiendo las cavidades centrales que aparecen en otros discos solares como puede verse, por ejemplo, en el disco solar esculpido que se exhibe en la Galería de Arte de Yale (ver Figura 27b). Y el rostro deificado del gobernante, como hemos visto, es una versión más desarrollada del ojo habitual que vemos en el centro de la mayoría de los signos del día OLIN —un cierto tipo de agujero para asomarse. Este “omblico” centrado por el cual se asoma Moteczomah servía como importante medio visual para anclar y vincular las categorías espaciales de las que hemos hablado abundantemente —un centro y punto de acceso que vincula al sol con la tierra, al pasado con el presente, al rey-dios con la comunidad.

El sustantivo *xīctli* aparece asimismo en otros dos términos muy interesantes que tienen que ver con las interpretaciones que damos en el presente estudio. Uno de ellos es *āxīctli*, un “omblico de agua”, que se refiere a un remolino. Una vez más, nos recuerda el movimiento giratorio inherente al diseño de la Piedra del Sol. Quizá resulte más directamente relevante el término *tlexīctli*, que literalmente significa “omblico de fuego” y que es el término que se usa para “fogón”. Esto se relacionaría fácilmente con la interpretación que hace Taube

²⁸ Se podría ir aún más lejos en el establecimiento de asociaciones con una gama más amplia de imágenes solares en el arte y las imágenes del arte indígena de las Américas y más allá de éste. En cierto nivel, la imagen plana y circular del sol y su movimiento replica un diseño ubicuo, identificable en todo el mundo —desde las ruedas medicinales de Wyoming, hasta las *mandalas* budistas, o los círculos de piedra de la Europa neolítica. Conceptualmente, me parece que la Piedra del Sol representa una compleja visión azteca de un símbolo fundamental, incluso universal (el círculo solar), relativo al sol y a la percepción de su movimiento. Desde este punto de vista, la interpretación inicial que hizo León y Gama de la Piedra del Sol como representación del tiempo azteca y sus mecanismos era parcialmente correcta.

de la Piedra del Sol como representación del fogón de turquesa, el lugar en el que renace el sol, clave en la narrativa de Nahui Olin (4 Movimiento) y Tonatiuh. Podría también brindar apoyo circunstancial a mi muy especulativa sugerencia de que la Piedra del Sol era un sitio en el que se encendían fuegos rituales, además de ser un escenario de sacrificios llevados a cabo en el marco de diversas representaciones.

Además de estos grandiosos mensajes cosmológicos, me parece que gran parte de la importancia de la Piedra del Sol yace en sus alusiones a la vida ritual “mundana” de la experiencia cotidiana. Como lo han sugerido Heyden y otros autores antes que yo, la escultura probablemente yacía sobre una plataforma o altar *mōmōztli*, un “lugar diario”. Teniendo esto en mente, su descubrimiento en la parte sureste del actual Zócalo es probablemente importante y revelador. En la época anterior a la Conquista, era este espacio asimismo una gran plaza abierta, que se hallaba justo al sur del recinto sagrado de la ciudad, dominado por el Templo Mayor. La naturaleza de este espacio abierto a veces se confunde en las fuentes publicadas, si bien la mayoría de las fuentes se muestra de acuerdo en que era este el sitio en el que se ponía el mercado original de Tenochtitlan (Matos Moctezuma, 2012) —función que duró hasta bien entrado el siglo XIX. La plaza comunal, rodeada de palacios reales, era también un sitio para congregación y llevar a cabo ritos públicos. *Tiānquiztli* es la palabra que se usaba para aludir a “mercado” y también, de manera más general, para referirse a un lugar abierto en el que la gente se congregaba y llevaba a cabo diversas actividades y puede ser significativo que esta palabra se codificara explícitamente en el diseño de la Piedra del Sol y de otros marcadores solares.

Aquí especulo, quizá un tanto excesivamente, que el monumento se descubrió en 1790 en un lugar no muy lejano a su sitio original, un lugar céntrico en el cual fungía como un complejo *mōmōztli* en lo que era un espacio urbano abierto y lleno de actividad humana. La gran plaza o *tiānquiztli* era una intersección espacial de gran importancia social y cosmológica, no sólo adyacente al recinto de los templos de Tenochtitlan, sino también próxima a la convergencia de calzadas y canales que definían el centro de la ciudad (y del mundo). La plaza se hallaba aún más directamente orientada al palacio real de Moteczomah II, que se hallaba apenas unos cuantos pasos al este del lugar en el que se halló la Piedra del Sol. Los significados y funciones de las plazas mesoamericanas se han explorado en años recientes (Wagner *et al.*, 2013; Tsukamoto e Inomata, 2014; Ossa *et al.*, 2017) y los resultados pueden hacerse extensivos al área abierta que alguna vez estuvo adyacente al recinto de los templos de Tenochtitlan y al palacio real, ambos de acceso restringido. El *tiānquiztli*, bañado por el sol, era un gran y bullicioso mercado, así como un sitio para la congregación comunitaria, un “lugar diario” de no poca importancia, que quizá representaba su propio tipo de centralidad cósmica tanto como el mismo Templo Mayor. Gran parte de la importancia simbólica y espacial de la plaza se derivaba de su proximidad con el palacio de Moteczomah y el área pudo incluso haber fungido como una especie de “atrio” de la residencia real misma (Evans, 2004). Quizá por este motivo, la Piedra del Sol se marcó de manera tan explícita con el nombre y la imagen híbrida del rey solar deificado. Tampoco debemos olvidar que se trataba de un escenario prominente para llevar a cabo el sacrificio humano —un sitio para hacer ofrendas y “alimentar” que estaba conectado físicamente no sólo con la plaza, sino quizá aún de manera más directa con la residencia real.

A la luz de estos vínculos, es tentador pensar que la Piedra del Sol pudo haberse dedicado en la fecha de entronización de Moteczomah II, en 1502 (10 Conejo) o alrededor de dicha fecha, colocándola posiblemente frente a su palacio como expresión pública de su nuevo estatus como encarnación de Huitzilopochtli, el sol, y de los ciclos del cosmos. De haberse tallado alrededor de esta fecha, su significado seguramente era acentuado por la proximidad temporal de la ceremonia del Fuego Nuevo que habría de ocurrir unos años más tarde, en 1507 (2

Caña), fecha definida por la oposición del sol y las Pléyades y la reactivación manifiesta del sol mismo. Dada la inseparabilidad de la iconografía que alude a la deidad solar y la iconografía que hace referencia al gobernante, no debemos perder de vista las dimensiones políticas de esta ceremonia universal. Y es que, en última instancia, es importante enfatizar que quienes diseñaron la Piedra del Sol bien pudieron haber seleccionado un mensaje abiertamente ideológico y político como parte del complejísimo diseño cosmológico del monumento, igualando identidades que a la vez eran políticas y universales, históricas y míticas. El rostro de Nahui Olin, el eje cósmico, está visiblemente marcado con los nombres propios de Moteczomah II y Huitzilopochtli, asignando designaciones específicas a una imagen cuya identidad se ha discutido y vuelto a discutir desde hace mucho tiempo. De esta manera, la Piedra del Sol presenta al público y a quienes llevaban a cabo representaciones en ella un mensaje inconfundiblemente *político*, lo que resulta apropiado conforme a lo que sabemos del arte mesoamericano y de su papel en la expresión de una cosmovisión, una metafísica y una forma de gobierno.

Hace cinco siglos, todos estos mensajes complejos y superpuestos pudieron haberse hecho visibles en o cerca del gran *tiānquíztlī* abierto de Tenochtitlan, en el sitio que muy pronto habría de convertirse en la Plaza Mayor de la nueva ciudad de México. Hay indicaciones muy interesantes de que esta gran piedra se mantuvo expuesta y en una posición prominente varios años después de la caída de los mexicas, permaneciendo a la vista de los antiguos ciudadanos de la *huēi altepētli* de Tenochtitlan y de los nuevos colonos y autoridades provenientes de España. A la larga, el monumento quedaría enterrado justo bajo la superficie de la plaza, pero no antes de que muchos de sus mensajes pudieran entenderse y ponderarse, aún como un cierto tipo de “lugar diario” en aquellos años de transición. Tanto para los nahuas como para los españoles, la desactivada piedra del sol debió fungir como un conmovedor recordatorio de la antigua gloria mexicana, del derrocamiento de un cierto orden cósmico dinámico y del depuesto emperador que se hallaba en su centro.

AGRADECIMIENTOS

Muchas de las ideas que se presentan en este estudio surgieron durante el otoño de 2016, mientras daba yo el curso de arte y civilización azteca a mis alumnos de licenciatura en la Universidad de Texas en Austin. Al preparar y presentar ciertas clases sobre escultura mexicana, me encontré cuestionando algunos métodos y suposiciones que servían de base a diversos estudios e interpretaciones anteriores de la Piedra del Sol. Los estudiantes inscritos en mi curso fueron sumamente pacientes cuando decidí hacer modificaciones al programa del curso, con el fin de poder abordar estos nuevos puntos de reflexión, y la retroalimentación que recibí de ellos durante las clases mismas jugó un papel importante en el refinamiento de mis propias ideas y métodos. Debo manifestar mi agradecimiento a estos estudiantes por haber sido partícipes del entusiasmo que surgió a partir de estas nuevas ideas y de las discusiones en torno a ellas. Sólo el tiempo podrá demostrar si estas ideas son correctas y fructíferas.

Mis conversaciones y correspondencia con varios de mis colegas en el área de los estudios mesoamericanos, especialmente Stephen Houston, Leonardo López Luján, Karl Taube, Emily Umberger y Marc Zender, han beneficiado enormemente mi entendimiento de la estructura profunda de la Piedra del

Sol. Vaya para ellos mi más profundo agradecimiento por ayudarme a afinar mi interpretación del monumento (al menos, eso espero). Agradezco asimismo a varios colegas y estudiantes de posgrado de la Universidad de Texas, quienes escucharon varias presentaciones preliminares de estas ideas y ofrecieron valiosas reflexiones y retroalimentación. Entre ellos, Julia Guernsey, Elliot López-Finn, Catherine Popovici, Astrid Runggaldier, Edwin Román Ramírez, Sergio Romero y Stephanie Strauss. Al inicio del proceso, en el curso de un seminario en la UT, Stephanie llamó mi atención sobre el juego visual existente entre la parte superior que termina en punta del signo Olin y el tocado *xiuhhuitzōlli* del retrato del gobernante, idea que encuentro cada vez más atractiva entre más pienso sobre ella. Las ideas tocantes al rostro central como evocación de los elementos del nombre de Moteczomah tuvieron el apuntamiento hecho por Stephanie como punto de partida. Gracias asimismo a Kevin Johnston, quien me ayudó mucho al darme permiso de usar su fotografía de campo de la Estela 19 de Itzán, un monumento maya que no se había publicado previamente.

En la Conferencia Sibley de 2017, en la Universidad de Texas en Austin presenté una versión preliminar de algunas de estas ideas. La primera que hablé de los puntos principales de mi interpretación fue en una conferencia en la misma universidad el 24 de marzo de 2017. En 2018 se publicó una versión muy resumida de algunas de estas interpretaciones en la revista *Arqueología Mexicana* (Stuart, 2018b) y agradezco los comentarios y el aliento de que fui objeto por parte de los editores y de quienes hicieron comentarios sobre la publicación.

Como siempre, debo manifestar mi inmenso agradecimiento a Joel Skidmore por publicar este estudio a través de Precolumbia Mesoweb Press y por supervisar su realización con su esmero acostumbrado. Los académicos a quienes se envió el texto para su evaluación hicieron comentarios muy útiles y constructivos que sirvieron para mejorarlo de manera importante.

Deseo agradecer especialmente a mi esposa Carolyn, y a mis hijos Peter, Richard y George, por toda su paciencia mientras desarrollaba yo lo que acabaría siendo un libro completamente inesperado, habiéndome sumergido completamente en el fascinante mundo visual de los mexicas.

APPENDIX

The Leyenda de los Soles

Antonio de León y Gama fue el primero en establecer que el contenido jeroglífico de la Piedra del Sol aludía directamente a los llamados “Cinco Soles” de la cosmogonía azteca —Nahui Olin, “Cuatro Movimiento”, nombre de la era actual, precedida por otras cuatro: Cuatro Jaguar, Cuatro Viento, Cuatro Lluvia y Cuatro Agua. Cuando el monumento fue descubierto en 1790, León y Gama ya era un aventajado estudioso de la antigua historia y religión mexicana, habiendo reunido muchos documentos y textos nahuas sobre estos temas. Autores anteriores, como Lorenzo Boturini Benaduci (1746) y Francisco Javier Clavijero (1780) ya habían publicado acerca de la naturaleza del antiguo calendario mexicano y habían discernido su estructura básica. León y Gama había refinado estas imperfectas descripciones anteriores, por lo que cuando pudo ver por primera vez el monumento, poco tiempo después de su descubrimiento, “[se llenó] de gozo al haber hallado en él un testimonio fiel, que confirmaba lo que, después de mucho trabajo y mucho estudio, había yo escrito sobre el sistema de los calendarios mexicanos...” (cita tomada de Villela y Miller, 2010: 58).

Casi una docena de fuentes etnohistóricas contienen información sobre “Cuatro Movimiento” y la mitología existente en torno a las divisiones del tiempo y el nacimiento solar, si bien no guardan necesariamente mucha congruencia en sus respectivos detalles narrativos (Moreno de los Arcos, 1967). La más conocida de éstas es un recuento náhuatl de 1558, conocida como la *Leyenda de los Soles*, que es parte de un manuscrito más

largo conocido como código Chimalpopoca. Ciertas características de lenguaje de este recuento sugieren que la *Leyenda de los Soles* era originalmente un relato oral, una expresión verbal basada en un antiguo documento pictórico. Se le considera generalmente como la versión más auténtica del antiguo mito de la creación de los mexicas-aztecas (León-Portilla, 1963: 37).

Presento aquí mi traducción al inglés de la *Leyenda*, ligeramente modificado a partir de versiones previas publicadas por Miguel León-Portilla (1963) y Primo Velázquez (1945):

Esto es lo que cuentan los sabios. Hace mucho tiempo, él (el Sol) formó a los animales y comenzó a alimentarlos. De esta forma, se sabe que fue este mismo Sol el que dio inicio a tantas cosas, hace 2,513 años, antes del día de hoy, 22 de mayo de 1558.

Este Sol, llamado Cuatro Jaguar, duró 676 (13 x 52) años. Aquellos que murieron entonces por primera vez, en esa era, fueron devorados por jaguares en el Sol de Cuatro Jaguar. Y comían Siete Pasto, que era su alimento, y fueron devorados después de trece años; todos perecieron y todo terminó. Luego desapareció el Sol. Era el año Uno Caña. Comenzaron a ser devorados en un día con el signo Cuatro Jaguar. De este manera terminó y todos perecieron.

Este Sol (es) Cuatro Viento. Los que murieron una segunda vez fueron llevados por el viento, en el Sol de Cuatro Viento. Al ser llevados por el viento, se convirtieron en monos y sus casas y árboles fueron todos barridos por el viento. Y comían Doce Serpiente como alimento. Vivieron 364 (13 x 7) años hasta el día en que se los llevó el viento, pereciendo el día Cuatro Viento. Su año fue Uno Pedernal.

Este Sol es 4 Lluvia. Y los que vivieron en el Sol de Cuatro Lluvia, el tercer (Sol), fueron destruidos porque les llovió fuego y se convirtieron en pavos. El Sol se quemó, al igual que sus casas. Habían vivido 312 (6 x 52) años hasta el día en que llovió fuego. Su alimento era Siete Pedernal. El año era Uno Pedernal, el día 4 Lluvia, cuando aquellos que eran pavos (*pipiltin*) perecieron.

El nombre de este Sol es Cuatro Agua porque hubo agua durante 52 años. Los que vivieron en el cuarto Sol, Cuatro Agua, vivieron durante 676 (13 x 52) años hasta que fueron destruidos. Y perecieron por las aguas de una inundación, cuando se transformaron en peces. Los cielos cayeron sobre ellos en ese día (4 Lluvia). Y era Cuatro Flor lo que comían como alimento. El día estaba en el año 1 Casa, el día Cuatro Agua, cuando todos perecieron, cuando todas las montañas desaparecieron, porque hubo una inundación que duró 52 años.

El nombre de este Sol es Cuatro Movimiento, en el que vivimos ahora. Y aquí está su signo, de cómo el Sol cayó en el fuego, en el fogón divino, allá, en Teotihuacan. Era también el Sol de nuestro Señor Quetzalcóatl, en Tula. El quinto Sol, Cuatro Movimiento, se llama el Sol del movimiento (*olin*) porque se mueve y sigue su camino. Y como siguen diciendo los ancianos, bajo este Sol habrá terremotos y hambre y luego llegará nuestro fin.

Mucho se ha escrito sobre este texto y su importancia, y su relación con los jeroglíficos y el diseño de la Piedra del Sol deberían estar claras. Aquí sólo habré de mencionar un aspecto interesante de los números citados en cuanto a la duración de cada era. Los rangos de fechas que se dan (676, 364, 312 y de nuevo 676 años) son todos divisibles entre 52, desde luego, siendo el mayor 13 x 52. Por lo tanto, en un sentido se trata de números artificiales, basados en ciclos de la ceremonia del Fuego Nuevo y sus significados inherentes como

unidades temporales de la vida y el renacimiento solares. Como ya hemos visto, la Piedra del Sol alude a esta misma numerología a lo largo de todas sus cuidadosas representaciones de 52 signos **XIW** “de año” en uno de sus anillos interiores, revelando que 52 años y sus múltiplos eran vistos como un concepto integral de Tonatiuh y de su manifestación específica como distintos soles y eras.

Si contamos 2513 años hacia atrás a partir del año 1557, año en el que se registró la *Leyenda de los Soles*, para retroceder hasta el año 956 a.n.e., las subdivisiones resultantes son:

955 a.n.e. – 314 a.n.e.	Cuatro Jaguar
315 a.n.e. – 48 n.e.	Cuatro Viento
49 n.e. – 360 n.e.	Cuatro Lluvia
360 n.e. – 1036 n.e.	Cuatro Agua
1036 n.e. – ?	Cuatro Movimiento

Nótese que 520 años (52 x 10) nos llevan hasta 1557, justo un año antes de que esta versión de la *Leyenda de los Soles* se registrara. Quizá se trate de una coincidencia. Sin embargo, encuentro interesante que estas subdivisiones temporales podrían mostrar una correspondencia vaga aunque discernible con las subdivisiones arqueológicas familiares que conocemos por la antigua cronología mesoamericana. El año 955 a.n.e. corresponde en términos generales a los comienzos de la arquitectura monumental en Mesoamérica, durante el período Formativo medio (también conocido como Preclásico medio). En el año 1036 d.n.e. cae en la intersección entre el período Clásico terminal y el período Posclásico. La era anterior, que comienza alrededor del año 360 d.n.e. representa un período de intensas interacciones en Mesoamérica, cuando Teotihuacan ejercía un control o influencia considerables en toda la región, llegando incluso hasta las tierras bajas mayas. Una comparación general se vería más o menos así:

955 a.n.e. – 314 a.n.e.	Cuatro Jaguar	Período Formativo temprano y medio
315 a.n.e. – 48 n.e.	Cuatro Viento	Período Formativo tardío
49 n.e. – 360 n.e.	Cuatro Lluvia	Período Clásico temprano
360 n.e. – 1036 n.e.	Cuatro Agua	Período Clásico – Período Clásico terminal
1036 n.e. – ?	Cuatro Movimiento	Período Posclásico

Obviamente, estas “correspondencias” son extremadamente generales y vagas e incluso podrían parecer como especulaciones sin base por parte mía. Aún así, me pregunto si nuestras percepciones con base científica sobre el desarrollo cultural de la antigua Mesoamérica y en particular los conocidos ciclos de auge y declive urbano y político en el centro de México reflejan ciertas realidades históricas que, a su vez, los antiguos historiógrafos mesoamericanos percibían y analizaban en el contexto de sus propias narrativas numerológicas mitologizadas. ¿Es posible que Cuatro Jaguar se refiriera a una época que actualmente reconocemos como la era del surgimiento de estructuras políticas complejas y del urbanismo? ¿Es posible que Cuatro Lluvia aluda a la época en la que dominó Teotihuacan? Resulta interesante ver que Cuatro Movimiento, época que supuestamente comenzó en el año 1036, incorpora el marco temporal general de la historia mítica de los propios mexicas, incluyendo sus leyendas sobre migración a partir de Aztlán y Chicomoztoc. Tomadas como unidades temporales analíticas, estas épocas podrían coexistir en las fuentes indígenas y en nuestra propia comprensión de las realidades de la cronología arqueológica.

La profundidad temporal de dos milenios y medio que se representa en la *Leyenda de los Soles* es extraordinaria y recuerda las referencias ocasionales que es dable hallar en la historia maya escrita, y que se remontan al mismo marco temporal del período Formativo medio. Por citar un ejemplo, en la narrativa dinástica del Templo de la Cruz, en Palenque, se dice que U Kohkan Kaan (“Espina de la Serpiente”), primer gobernante que se menciona en dicha narrativa, gobernó en esta misma época general. Si este personaje es “real” o “mítico” no tiene importancia alguna. Quizá sea tiempo de reconocer la consciencia que los cronistas indígenas mesoamericanos tenían de su propio y dilatado pasado, aún cuando sus narrativas no siempre correspondan perfectamente con nuestros conceptos occidentales de estructura histórica y desarrollo cultural.



REFERENCIAS

Alcina Franch, José

- 1995 Lenguaje metafórico e iconografía en el arte mexica. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 66:7-44. Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Andrews, J. Richard

- 1975 *Introduction to Classical Nahuatl*. University of Texas Press, Austin.
2003 *Introduction to Classical Nahuatl*. Rev. ed. University of Oklahoma Press, Norman.

Atwood, Roger

- 2018 Sun Storm. *Archaeology* 71(4):9-10.

Aubin, Joseph Marius Alexis

- 1849 *Mémoire sur la peinture didactique et l'écriture figurative des anciens mexicains*. Paul Dupont, Paris.

Aveni, Anthony

- 1980 *Skywatchers of Ancient Mexico*. University of Texas Press, Austin.
2012 Circling the Square: How the Conquest Altered the Shape of Time in Mesoamerica. *Transactions of the American Philosophical Society* 102(5). American Philosophical Society, Philadelphia.

Aveni, Anthony, and Edward Calnek

- 1999 Astronomical Considerations in the Aztec Expression of History. *Ancient Mesoamerica* 10(1):87-98.

Aveni, Anthony, and Horst Hartung

- 1981 The Observation of the Sun at the Time of Passage through the Zenith in Mesoamerica. *Journal of the History of Astronomy, Archaeoastronomy Supplement* 12(3):51-70.

Aveni, Anthony, Horst Hartung, and Beth Buckingham

1978 The Pecked Cross Symbol in Ancient Mesoamerica. *Science* 202(4365):267-269.

Bassett, Molly

2015 *The Fate of Earthly Things: Aztec Gods and God-Bodies*. University of Texas Press, Austin.

Baudez, Claude-François

2013 La conversión de los ídolos. *Arqueología Mexicana* 21(122):18-29.

Beyer, Herman

1921 *El llamado "Calendario Azteca". Descripción e interpretación del cuauhxicalli de la "Casa de las Águilas"*. Verband Deutscher Reichssangehöriger, Mexico City.

Boone, Elizabeth Hill

1987 Templo Mayor Research, 1521-1978. In *The Aztec Templo Mayor*, edited by Elizabeth Hill Boone, pp. 5-70. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

1989 *Incarnations of the Aztec Supernatural: The Image of Huitzilopochtli in Mexico and Europe*. Transactions of the American Philosophical Society 79(2). American Philosophical Society, Philadelphia.

1994 Introduction: Writing and Recording Knowledge. In *Writing Without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, edited by Elizabeth Hill Boone and Walter D. Mignolo, pp. 3-26. Duke University Press, Durham.

1999 The Coatlicues of the Templo Mayor. *Ancient Mesoamerica* 10(2):189-206.

2000 *Stories in Red and Black: Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*. University of Texas Press, Austin.

Brumfiel, Elisabeth

2007 Solar Disks and Solar Cycles: Spindle Whorls and the Dawn of Solar Art in Postclassic Mexico. *Treballs d'Arqueologia* 13:91-113.

Carlsen, Robert S.

2009 Footpath of the Dawn, Footpath of the Sun: Maya Worldviews at Lake Atitlán. In *Maya Worldviews at Conquest*, edited by Leslie G. Cecil and Timothy W. Pugh, pp. 299-316. University Press of Colorado, Boulder.

Cervantes de Salazar, Francisco

1914 *Crónica de la Nueva España*. Hispanic Society of America, Madrid.

Chavero, Alfredo

1876 *"Calendario Azteca": Ensayo arqueológico*. 2nd ed. Jens and Zapiain, Mexico City.

Chinchilla Mazariegos, Oswaldo

2011 The Flowering Glyphs: Animation in Cotzumalhuapa Writing. In *Their Way of Writing: Scripts, Signs and Pictographies in Pre-Columbian America*, edited by Elizabeth Hill Boone and Gary Urton, pp. 43-75. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Christenson, Allen J.

- 2016 *The Burden of the Ancients: Maya Ceremonies of World Renewal from the Pre-Columbian Period to the Present*. University of Texas Press, Austin.

Coggins, Clemency

- 1980 The Shape of Time: Some Political Implications of a Four-Part Figure. *American Antiquity* 45(4):727-739.

Cohodas, Marvin

- 1980 Radial Pyramids and Radial-Associated Assemblages of the Classic Maya Area. *Journal of the Society of Architectural Historians* 39(3):208-223.

Dibble, Charles E.

- 1971 Writing in Central Mexico. In *Archaeology of Northern Mesoamerica*, Part 1, edited by Gordon F. Ekholm and Ignacio Bernal, pp. 322-332. Handbook of Middle American Indians 10. University of Texas Press, Austin.
- 1981 *Codex en Cruz*. 2 vols. University of Utah Press, Salt Lake City.

Durán, Fray Diego

- 1967 *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*. 2 vols. Editorial Porrúa, Mexico City.
- 1971 *Book of the Gods and Rites and the Ancient Calendar*. Fernando Horcasitas and Doris Heyden, trans. University of Oklahoma Press, Norman.
- 1994 *History of the Indies of New Spain*. Doris Heyden, trans. University of Oklahoma Press, Norman.

Edgerton, Samuel

- 2001 *Theaters of Conversion: Religious Architecture and Indian Artisans in Colonial Mexico*. University of New Mexico Press, Albuquerque.

Evans, Susan Toby

- 2004 Aztec Palaces and Other Elite Residential Architecture. In *Palaces of the Ancient New World*, edited by Susan Toby Evans and Joanne Pillsbury, pp. 7-58. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Fauvet-Berthelot, Marie-France, and Leonardo López-Luján

- 2011 La Piedra del Sol ¿en París? *Arqueología Mexicana* 18(107):16-21.

Fradcourt, Ariane

- [1993]2010 New Insights on the Interpretation of the Aztec Calendar Stone (with Notes on Skeletonization). In *The Aztec Calendar Stone*, edited by Khristaan D. Vilela and Mary Ellen Miller, pp. 276-292. Getty Research Institute, Los Angeles.

Galarza, Joaquín

- 1979 *Estudios de escritura indígena tradicional. Azteca-nahuatl*. Archivo Nacional de la Nación, Mexico.

García, Rubén

- 1934 Bibliografía razonada del Calendario Azteca. *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, época 5a, 1:113-148. Mexico City.

Girard, Rafael

- [1962]1995 *People of the Chan*. English trans. of *Los mayas eternos* (Antigua Librería Robredo, Mexico City, 1962). Continuum Foundation, Chino Valley, AZ.

González Gamio, Ángeles

- 2012 Carlos IV en el Zócalo y la Constitución de Cádiz. *Arqueología Mexicana* 19(116):50-55.

Gossen, Gary

- 1974 *Chamulas in the World of the Sun: Time and Space in a Maya Oral Tradition*. Harvard University Press, Cambridge, MA.

Graulich, Michel

- 1992 La Piedra del Sol. In *Azteca-Mexica. Las culturas del México antigua*, edited by José Alcina Franch, Miguel León-Portilla, and Eduardo Matos Moctezuma, pp. 291-295. Lunwerg, Madrid.
- 1997 Reflexiones sobre dos obras maestras del arte azteca: La Piedra del Calendario y el Teocalli de la Guerra Sagrada. In *De hombres y dioses*, coordinated by Xavier Noguez and Alfredo López Austin, pp. 155-208. Colegio de Michoacán; Colegio Mexiquense, Mexico City.

Greenberg, James B.

- 1981 *Santiago's Sword: Chatino Peasant Religion and Economics*. University of California Press, Berkeley.

Hajovsky, Patrick Thomas

- 2012 Without a Face: Voicing Moctezuma II's Image at Chapultepec Park, Mexico City. In *Seeing Across Cultures in the Early Modern World*, edited by Dana Leibsohn and Jeanette Favrot Peterson, pp. 171-192. Ashgate Press, Farnham, UK.
- 2015 *On the Lips of Others: Moteuczomah's Fame in Aztec Monuments and Rituals*. University of Texas Press, Austin.

Hermann Lejarazu, Manuel A.

- 2011 La serpiente de fuego en la iconografía Mesoamericana. *Arqueología Mexicana* 19(109):67-70.

Heyden, Doris

- 1968 Algunos elementos de momoztli. *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 31:43-35. Mexico City.

Hirth, Kenneth G.

- 2016 *The Aztec Economic World: Merchants and Markets in Ancient Mesoamerica*. Cambridge University Press, Cambridge.

Holmes, William H.

1895 *Archeological Studies among the Ancient Cities of Mexico*. Field Columbian Museum, Chicago.

Houston, Stephen D., and David Stuart

1996 Of Gods, Glyphs and Kings: Divinity and Rulership among the Classic Maya. *Antiquity* 70(268):289-312.

Houston, Stephen, David Stuart, and Karl Taube

2006 *The Memory of Bones: Body, Being and Experience among the Classic Maya*. University of Texas Press, Austin.

Humboldt, Alexander von

1810 *Vues des cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*. 2 vols. F. Schoell, Paris.

Inomata, Takeshi, Daniela Triadan, Kazuo Aoyama, Victor Castillo, and Hitoshi Yonenobu

2013 Early Ceremonial Constructions at Ceibal, Guatemala, and the Origins of Lowland Maya Civilization. *Science* 340(6131):467-471.

Jonghe, Edoard de

1905 Histoyre du Mechique. *Journal de Americanistes*, n.s. 2(1):1-41.

Karttunen, Francis

1983 *An Analytical Dictionary of Nahuatl*. University of Texas Press, Austin.

Kelley, David H.

1982 Costume and Name in Mesoamerica. *Visible Language* 16(1):39-48.

Klein, Cecilia

1976 The Identity of the Central Deity on the Aztec Calendar Stone. *Art Bulletin* 58(1):1-12.

2000 The Devil and the Skirt: An Iconographic Inquiry into the Prehispanic Nature of the Tzitzimime. *Estudios de Cultura Náhuatl* 31:17-62.

Knab, Timothy

2005 *The Dialogue of the Earth and Sky: Dreams, Souls, Curing and the Modern Aztec Underworld*. University of Arizona Press, Tucson.

Krupp, E. C.

1982 The Binding of the Years: The Pleiades and the Nadir Sun. *Archaeoastronomy* 5(1):10-13.

1994 *Echoes of the Ancient Skies: The Astronomy of Lost Civilizations*. Dover Publications, New York.

Lacadena, Alfonso

- 2008 Regional Scribal Traditions. Methodological Implications for the Decipherment of Nahuatl Writing. *The PARI Journal* 8(4):1-22.

León-Portilla, Miguel

- 1963 *Aztec Thought and Culture*. University of Oklahoma Press, Norman.

León y Gama, Antonio

- 1792 *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México, se hallaron en ella el año de 1790*. Imprenta de Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, Mexico City.

Lipp, Frank J.

- 1991 *The Mixe of Oaxaca: Religion, Ritual and Healing*. University of Texas Press, Austin.

López Austin, Alfredo

- 1973 *Hombre-Dios: religión y política en el mundo náhuatl*. Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.
1988 *The Human Body and Ideology: Concepts of the Ancient Nahuas*. 2 vols. University of Utah Press, Salt Lake City.

López Luján, Leonardo, and Bertina Olmedo

- 2010 Los monolitos del mercado y el glifo *tianquiztli*. *Arqueología Mexicana* 17(101):18-21.

López Luján, Leonardo, Giacomo Chiari, Fernando Carrizosa, Michelle De Anda Rogel, Diego Matadamas, and Erika Lucero Robles

- 2016 Escultura mexica del recinto sagrado de Tenochtitlan: restituciones cromáticas, análisis de pigmentos y estudio simbólico. In *El color de los dioses*, edited by Evelyn Useda Miranda, María Helena Rangel Guerrero, and Mariana Casanova Zamudio, pp. 92-111. Instituto Nacional de Bellas Artes; Museo del Palacio de Bellas Artes; Secretaría de Cultura; Liebieghaus Skulpturen Sammlung, Mexico City.

Maffie, James

- 2014 *Aztec Philosophy: Understanding a World in Motion*. University of Colorado Press, Boulder.

Manrique Casteñeda, Leonardo

- 1989 Ubicación de los documentos pictográficos de tradición náhuatl en una tipología de sistemas de registro y de escritura. In *Primer coloquio de documentos pictográficos de tradición náhuatl*, edited by Carlos Martínez Marín, pp. 159-170. Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Martin, Simon

- 2006 On Pre-Columbian Narrative: Representation across the Image-Word Divide. In *A Pre-Columbian World*, edited by Jeffrey Quilter and Mary Miller, pp. 55-106. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Mateos Higuera, Salvador

- 1979 Herencia arqueología de Mexico-Tenochtitlan. In *Trabajos arqueológicos en el Centro de la Ciudad de México (antología)*, edited by Eduardo Matos Moctezuma, pp. 205-275. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico City.

Matos Moctezuma, Eduardo

- 2004 The Aztec Calendar. In *The Aztec Calendar and Other Solar Monuments*, edited by Eduardo Matos Moctezuma and Felipe Solís Olguín, pp. 13-75. Conaculta; Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico City.
- 2012 La Plaza Mayor o Zócalo en tiempos de Tenochtitlan. *Arqueología Mexicana* 19(116):24-27
- 2015 ¿Había un mercado frente al palacio de Moctezuma? *Arqueología Mexicana* 23(133):88-89.

Matos Moctezuma, Eduardo, and Felipe Solís Olguín, eds.

- 2004 *The Aztec Calendar and Other Solar Monuments*. Conaculta; Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico City.

Milbrath, Susan

- 1980 Star Gods and Astronomy of the Aztecs. In *La antropología americanista en la actualidad. Homenaje a Raphael Girard*, v. 1, pp. 289-304. Editores Mexicanos Unidos, Mexico City.
- 2013 *Heaven and Earth in Ancient Mexico: Astronomy and the Seasonal Cycles in the Codex Borgia*. University of Texas Press, Austin.
- 2017 Eclipse Imagery on the Aztec Calendar Stone. *Mexicon* 39(1):16-26.

Molina, Alonso de

- [1571]1944 *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*. Ediciones Cultura Hispanica, Madrid.

Moreno de los Arcos, Roberto

- 1967 Los cinco soles cosmogónicos. *Estudios de Cultura Náhuatl* 7:183-210.

Motolinía, fray Toribio de Benavente

- 1971 *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*. Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Mundy, Barbara

- 2000 *The Mapping of New Spain: Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*. University of Chicago Press, Chicago.
- 2015 *The Death of Aztec Tenochtitlan, the Life of Mexico City*. University of Texas Press, Austin.

Navarrete, Carlos, and Doris Heyden

- 1974 The Central Face of the Stone of the Sun: A Hypothesis. *Estudios de Cultura Náhuatl* 11:355-376.

Navarrete, Federico

- 2011 Writing, Images, and Time-Space in Aztec Monuments and Books. In *Their Way of Writing: Scripts, Signs, and Pictographics in Pre-Columbian America*, edited by Elizabeth Hill Boone and Gary Urton, pp. 175-195. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Neurath, Johannes

- 1992 Xiuhuitzolli: Motecuhzoma's Diadem of Turquoise, Fire and Time: A First Approach to the Problem. *Archiv für Völkerkunde* 46:123-148.

Nicholson, Henry B.

- 1973 Phoneticism in the Late Pre-Hispanic Central Mexican Writing System. In *Mesoamerican Writing Systems: A Conference at Dumbarton Oaks*, edited by Elizabeth Benson, pp. 1-46. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- 1983 *The Art of Aztec Mexico: Treasures of Tenochtitlan*. National Gallery of Art, Washington, D.C.
- 1988 The Iconography of the Deity Representations in Fray Bernardino Sahagún's Primeros Memoriales: Huitzilopochtli and Chalchiuhtlicue. In *The Work of Bernardino de Sahagún: Pioneer Ethnographer of Sixteenth-Century Aztec Mexico*, edited by J. Jorge Klor de Alva, H. B. Nicholson, and Eloise Quiñones Keber, pp. 229-254. Institute of Mesoamerican Studies, State University of New York, Albany.
- 1993 The Problem of the Identification of the Central Image of the Aztec Calendar Stone. In *Current Topics in Aztec Studies: Essays in Honor of Dr. H. B. Nicholson*, edited by Alana Cordy-Collins and Douglas Sharon, pp. 3-15. Museum of Man, San Diego.

Nielsen, Jesper

- 2017 The World on a Whorl: Considerations on Aztec Spindle Whorl Iconography. In *PreColumbian Textile Conference VII*, edited by Lena Bjerregaard and Ann Peters, pp. 132-140. Zea Books, Lincoln, NE.

Noguera, Eduardo

- 1973 Las funciones del momoztli. *Anales de Antropología* 10:111-122. Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Nuttall, Zelia

- 1928 Nouvelles lumières sur les civilisations américaines et le système du calendrier. In *Atti del XXII Congresso Internazionale degli Americanisti, Roma, 1926*, vol. 1, pp. 119-148. Istituto Cristoforo Colombo, Rome.

Olivier, Guilhem

- 2003 *Mockeries and Metamorphoses of an Aztec God: Tezcatlipoca, "Lord of the Smoking Mirror"*. University Press of Colorado, Boulder.

Olivier, Guilhem, and Leonardo López Austin

- 2009 Images of Moctezuma and his Symbols of Power. In *Moctezuma: Aztec Ruler*, edited by Colin McEwan and Leonardo López Luján, pp. 79-123. British Museum, London.

Olko, Justyna

2005 *Turquoise Diadems and Staffs of Office: Elite Costume and Insignia of Power in Aztec and Early Colonial Mexico*. Polish Society for Latin American Studies; Centre for Studies on the Classical Tradition, University of Warsaw, Warsaw.

2014 *Insignia of Rank in the Nahuatl World*. University of Colorado Press, Boulder.

Ossa, Alanna, Michael E. Smith, and José Lobo

2017 The Size of Plazas in Mesoamerican Cities and Towns: A Quantitative Analysis. *Latin American Antiquity* 28(4):457-475.

Palacios, Enrique Juan

1921 *The Stone of the Sun and the First Chapter of the History of Mexico*. Department of Anthropology, Bulletin 6. University of Chicago Press, Chicago.

Pasztory, Esther

1983 *Aztec Art*. Harry N. Abrams, New York.

Paxton, Meredith

2009 The Map of the Province of Mani: A Record of Landscape and Northern Maya Concepts of Origin. In *Landscapes of Origin in the Americas: Creation Narratives Linking Ancient Places and Present Communities*, edited by Jessica Joyce Christie, pp. 77-97. University of Alabama Press, Tuscaloosa.

Peñafiel, Antonio

1885 *Nombres geográficos de Mexico. Catologo alfabetico de los nombres de lugar pertenecientes al idioma "nahuatl."* Oficina tip. de la Secretaría de Fomento, Mexico City.

Prem, Hans

1992 Aztec Writing. In *Supplement to the Handbook of Middle American Indians, Volume 5: Epigraphy*, edited by Victoria R. Bricker, pp. 53-69. University of Texas Press, Austin.

Preuss, Konrad

1931 Nueva interpretación de la llamada Piedra del Calendario Mexicano. *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, época 4a, 7:426-434. Mexico City.

Read, Kay

1994 Sacred Commoners: The Motion of Cosmic Powers in Mexica Rulership. *History of Religions* 34(1):39-69.

Restall, Matthew

1999 *The Maya World: Yucatec Culture and Society, 1550-1850*. Stanford University Press, Stanford.

Rubial García, Antonio

2012 La plaza mayor de la ciudad de Mexico en los siglos XVI y XVII. *Arqueología Mexicana* 19(116):36-43.

Sahagún, Fray Bernardino de

- 1950-1982 *Florentine Codex: General History of the Things of New Spain*. Arthur J. O. Anderson and Charles E. Dibble, trans. 12 vols. School of American Research; University of Utah, Santa Fe.
- 1969 *Historia general de las cosas de Nueva España*. 2 vols. 2nd ed. Editorial Porrúa, Mexico City.
- 1989 *Conquest of New Spain: 1585 Revision. Reproductions of the Boston Public Library Manuscript and the Carlos María de Bustamante 1840 Edition*. Howard F. Cline, trans. University of Utah Press, Salt Lake City.
- 1997 *Primeros Memoriales*. Paleography of Nahuatl text and English translation by Thelma D. Sullivan. Completed and revised, with additions, by H. B. Nicholson, Arthur J. O. Anderson, Charles E. Dibble, Eloise Quiñones Keber, and Wayne Ruwet. University of Oklahoma Press, Norman.

Sandstrom, Alan

- 1991 *Corn is Our Blood: Culture and Ethnic Identity in a Contemporary Aztec Village*. University of Oklahoma Press, Norman.

Schele, Linda

- 1984 Human Sacrifice among the Classic Maya. In *Ritual Human Sacrifice in Mesoamerica*, edited by Elizabeth H. Boone, pp. 7-48. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Schele, Linda, and Mary Ellen Miller

- 1986 *The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*. Kimbell Art Museum, Fort Worth.

Seler, Eduard

- 1904a Altemexikanischer Schmuck und soziale und militärische Rangabzeichen. In *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Alterthumskunde*, vol. 2, pp. 509-619. A. Asher, Berlin.
- 1904b Die Ausgrabungen am Orte des Haupttempels in Mexico. In *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Alterthumskunde*, vol. 2, pp. 767-904. A. Asher, Berlin.
- 1904c Quauhxicalli, die Opferblutschale der Mexikaner. In *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Alterthumskunde*, vol. 2, pp. 704-711. A. Asher, Berlin.
- 1904d The Venus Period in the Borgia Codex Group. In *Mexican and Central American Antiquities, Calendar Systems, and History*, edited by Charles P. Bowditch, pp. 353-391. Bulletin 28. Bureau of American Ethnology, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- 1904e Über Steinkisten, Tepetlacalli, mit Opferdarstellungen und andere ähnliche Monumente. In *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Alterthumskunde*, vol. 2, pp. 717-766. A. Asher, Berlin.
- 1992 *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, vol. 3. Frank E. Comparato, gen. ed. Labyrinthos, Culver City.

Smith, A. Ledyard

- 1950 *Uaxactun, Guatemala: Excavations of 1931-1937*. Publication 588. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.

Solís Olguín, Felipe

2000 La Piedra del Sol. *Arqueología Mexicana* 7(41):32-39.

Solís Olguín, Felipe, and Roberto Velasco Alonso

2004 Monuments of Sun Worship. In *The Aztec Calendar and Other Solar Monuments*, edited by Eduardo Matos Moctezuma and Felipe Solís Olguín, pp. 79-148. Conaculta; Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico City.

Sosa, John R.

1985 The Maya Sky, the Maya World: A Symbolic Analysis of Yucatec Maya Cosmology. Ph.D. dissertation, Department of Anthropology, State University of New York, Albany.

Spitler, Susan

2005 Colonial Mexican Calendar Wheels: Cultural Translation and the Problem of "Authenticity". In *Painted Books and Indigenous Knowledge in Mesoamerica: Manuscript Studies in Honor of Mary Elizabeth Smith*, edited by Elizabeth Hill Boone, pp. 271-287. Publication 69. Middle American Research Institute, Tulane University, New Orleans.

Stuart, David

1990 A New Carved Panel from the Palenque Area. *Research Reports on Ancient Maya Writing* 32:9-14. Center for Maya Research, Washington, D.C.

1996 Kings of Stone: A Consideration of Stelae in Classic Maya Ritual and Representation. *Res: Anthropology and Aesthetics* 29-30:148-171.

2004 The Paw Stone: The Place Name of Piedras Negras, Guatemala. *The PARI Journal* 4(3):1-6.

2005 *The Inscriptions from Temple XIX at Palenque*. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.

2009 The Symbolism of Zacpetén Altar 1. In *The Kowoj: Identity, Migration, and Geopolitics in Late Postclassic Petén, Guatemala*, edited by Prudence M. Rice and Don S. Rice, pp. 317-326. University Press of Colorado, Boulder.

2010 Shining Stones: Observations on the Ritual Meaning of Early Maya Stelae. In *The Place of Stone Monuments: Context, Use, and Meaning in Mesoamerica's Preclassic Transition*, edited by Julia Guernsey, John E. Clark, and Barbara Arroyo, pp. 283-298. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

2012 The Name of Paper: The Mythology of Crowning and Royal Nomenclature on Palenque's Palace Tablet. In *Maya Archaeology 2*, edited by Charles Golden, Stephen Houston, and Joel Skidmore, pp. 116-142. Precolumbia Mesoweb Press, San Francisco.

2014 Notes on a Sacrifice Scene. *Maya Decipherment*: mayadecipherment.com/2014/10/31/notes-on-a-sacrifice-scene

2018a Conflated Identities: Rulership, Reflected Names and Multiple States of Being in Ancient Mesoamerica. Paper presented at the 2018 Mesoamerica Meetings, University of Texas at Austin.

2018b El emperador y el cosmos. Nueva mirada a la Piedra del Sol. *Arqueología Mexicana* 25(149):20-25.

Stuart, David, Stephanie Strauss, and Elliot López-Finn

- 2017 Art and Writing from the Ancient East: Echoes of the Classic Maya in Aztec-Period Aesthetics. Paper presented at the 2017 Maya Meetings, University of Texas at Austin, Austin.

Taube, Karl

- 1988a A Prehispanic Maya Katun Wheel. *Journal of Anthropological Research* 44(2):183-203.
 1988b A Study of Classic Maya Scaffold Sacrifice. In *Maya Iconography*, edited by Elizabeth P. Benson and Gillett G. Griffin, pp. 331-351. Princeton University Press, Princeton.
 1992 *The Major Gods of Yucatan: Schellhas Revisited*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology 32. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
 1993 The Bilimek Pulque Vessel: Starlore, Calendrics, and Cosmology of Late Postclassic Central Mexico. *Ancient Mesoamerica* 4(1):1-15.
 2000 The Turquoise Hearth: Fire, Self-Sacrifice, and the Central Mexican Cult of War. In *Mesoamerica's Classic Heritage: From Teotihuacan to the Aztecs*, edited by David Carrasco, Lindsay Jones, and Scott Sessions, pp. 269-340. University Press of Colorado, Boulder.
 2004 *Olmec Art at Dumbarton Oaks*. Pre-Columbian Art at Dumbarton Oaks 2. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
 2005 The Symbolism of Jade in Classic Maya Religion. *Ancient Mesoamerica* 16(1):23-50.
 2012 The Symbolism of Turquoise in Postclassic Mexico. In *Turquoise in Mexico and North America: Science, Conservation, Culture and Collections*, edited by J. C. H. King, Max Carocci, Carolyn Cartwright, Colin McEwan, and Rebecca Stacy, pp. 117-134. British Museum, London.

Tedlock, Barbara

- 1982 *Time and the Highland Maya*. University of New Mexico Press, Albuquerque.

Thompson, J. Eric S.

- 1950 *Maya Hieroglyphic Writing: Introduction*. Publication 589. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.

Thouvenot, Marc

- 2010 Imágenes y escritura entre los nahuas del inicio del XVI. *Estudios de Cultura Náhuatl* 41:167-191.

Tovar, Juan de

- 1951 *The Tovar Calendar: An Illustrated Mexican Manuscript ca. 1585*. Reproduced with a commentary and handlist of sources on the Mexican 365-day year by George Kubler and Charles Gibson. Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences 11. The Academy, New Haven.

Townsend, Richard Fraser

- 1979 *State and Cosmos in the Art of Tenochtitlan*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology 20. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
 1989 Coronation at Tenochtitlan. In *The Imagination of Matter: Religion and Ecology in Mesoamerican Traditions*, edited by David Carrasco, pp. 155-190. B.A.R. International Series 515. British Archaeological Reports, Oxford.

Tozzer, Alfred M.

- 1957 *Chichen Itza and its Cenote of Sacrifice: A Comparative Study of Contemporaneous Maya and Toltec*. Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, vols. 11-12. Peabody Museum, Cambridge, MA.

Tsukimoto, Kenichiro, and Takeshi Inomata

- 2015 *Mesoamerican Plazas: Arenas of Community and Power*. University of Arizona Press, Tucson.

Umberger, Emily

- 1979 Myth, History and the Calendar Stone. Paper presented at the XLIII International Congress of Americanists, University of British Columbia/Simon Fraser University, Vancouver, B.C.
- 1981 Aztec Sculptures, Hieroglyphs and History. Ph.D. Dissertation, Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University.
- 1987 Events Commemorated by Date Plaques at the Templo Mayor: Further Thoughts on the Solar Metaphor. In *The Aztec Templo Mayor*, edited by Elizabeth Hill Boone, pp. 411-451. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- 1988 A Reconsideration of Some Hieroglyphs on the Mexica Calendar Stone. In *Smoke and Mist: Mesoamerican Studies in Memory of Thelma D. Sullivan*, edited by J. Kathryn Josserand and Karen Dakin, vol. 1, pp. 345-387. B.A.R International Series 402. British Archaeological Reports, Oxford.
- 2008 Ethnicity and Other Identities in the Sculptures of Tenochtitlan. In *Ethnic Identity in Nahuatl Mesoamerica: The View from Archaeology, Art History, Ethnohistory, and Contemporary Ethnography*, by Frances F. Berdan, John K. Chance, Alan R. Sandstrom, Barbara L. Stark, James M. Taggart, and Emily Umberger, pp. 64-104. University of Utah Press, Salt Lake City.

Valentini, Philipp J. J.

- 1878 The Mexican Calendar Stone. *Proceedings of the American Antiquarian Society*, no. 71, pp. 91-108. American Antiquarian Society, Worcester, MA.

Velázquez, Primo Feliciano, trans.

- 1945 *Codex Chimalpopoca: Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles*. Imprenta Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Villalobos Pérez, Alejandro

- 1985 Consideraciones sobre un plano reconstructivo del recinto sagrado de México-Tenochtitlan. *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* 4:57-63. Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Villela, Kristaan D., and Mary Ellen Miller, eds.

- 2010 *The Aztec Calendar Stone*. Getty Research Institute, Los Angeles.

Villela, Kristaan D., Matthew Robb, and Mary Ellen Miller

- 2010 Introduction. In *The Aztec Calendar Stone*, edited by Khristaan D. Villela and Mary Ellen Miller, pp. 1-41. Getty Research Institute, Los Angeles.

Vogt, Evon Z.

- 1969 *Zinacantan: A Maya Community in the Highlands of Chiapas*. Harvard University Press, Cambridge, MA.

Wagner, Logan, Hal Box, and Susan Kline Morehead

- 2013 *Ancient Origins of the Mexican Plaza*. University of Texas Press, Austin.

Whittaker, Gordon

- 2009 The Principles of Nahuatl Writing. *Göttinger Beiträge zur Sprachwissenschaft* 16:47-81.

- 2021 *Deciphering Aztec Hieroglyphs: A Guide to Nahuatl Writing*. University of California Press, Oakland.

Widdifield, Stacie

- 1981 The Aztec Calendar Stone: A Critical History. M.A. thesis, Department of Art History, University of California at Los Angeles.

Zender, Marc

- 2008 One Hundred and Fifty Years of Nahuatl Decipherment. *The PARI Journal* 8(4):24-37.

