

El *tepetlacalli* de la colección Leof: imagen cuatripartita del tiempo y el espacio

LEONARDO LÓPEZ LUJÁN Doctor en arqueología por la Université de Paris X-Nanterre. Actualmente es investigador del Museo del Templo Mayor del INAH. Es director del Proyecto Templo Mayor. Entre sus últimas obras destacan *Monte Sagrado-Templo Mayor* (con Alfredo López Austin) y *Escultura monumental mexica* (con Eduardo Matos Moctezuma).

MARCO ANTONIO SANTOS Licenciado en arqueología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Fue director del Museo de Sitio y Zona Arqueológica de Xochicalco, Morelos. Actualmente es director de los proyectos arqueológicos de La Quemada y Las Ventanas, Zacatecas.

RESUMEN En este artículo se da a conocer un *tepetlacalli* o cofre de piedra elaborado en algún lugar de la Cuenca de México a fines del periodo Posclásico. En este artículo se discuten las funciones y los significados de los cofres de piedra en el centro de México y se avanzan propuestas sobre el simbolismo de esta excepcional pieza.

PALABRAS CLAVE mexicas, mixtecos, escultura, objetos rituales, cosmovisión, rumbos cardinales, calendario mesoamericano, Tláloc, Tlaltecuhtli.

ABSTRACT This article deals with a *tepetlacalli* or stone casket produced in the Basin of Mexico at the end of the Postclassic period. The article discusses the functions and meanings of stone caskets in Central Mexico and offers interpretations of the symbolism of this exceptional piece.

KEYWORDS Mexica, Mixtec, sculpture, ritual objects, world-view, Mesoamerican calendar, cardinal directions, Tlaloc, Tlaltecuhtli.

El *tepetlacalli* de la colección Leof: imagen cuatripartita del tiempo y el espacio

LEONARDO LÓPEZ LUJÁN
MARCO ANTONIO SANTOS

a Nadine Vinot-Postry

En un día memorable de principios de 2009 y gracias a la generosidad de la señora Nadine Vinot-Postry, la célebre colección Leof de arte prehispánico fue transferida al gobierno de México para su custodia y exhibición pública. Conformada por 10802 piezas, era en ese momento uno de los cinco conjuntos más ricos de objetos arqueológicos que el Instituto Nacional de Antropología e Historia tenía en su registro de bienes resguardados por particulares dentro del territorio nacional. Esta colección fue reunida entre 1953 y 1985 por un norteamericano nacionalizado mexicano y avecindado sucesivamente en Taxco, la ciudad de México y Cuernavaca. Se compone fundamentalmente de reliquias pertenecientes a la cultura Mezcala, pero también olmecas, mayas, teotihuacanas, oaxaqueñas, veracruzanas, sudamericanas, además de restos paleontológicos y —como toda gran colección— de un número considerable y aún por determinar de falsificaciones.

En este artículo queremos dar a conocer una de las obras maestras de la colección Leof: un *tepetlacalli* o cofre de piedra del centro de México, decorado en cinco de sus caras con relieves exquisitos. Es un objeto único en su tipo, cuyo análisis no sólo da luces sobre el complejo significado cosmológico de

este tipo de objetos rituales, sino también acerca del culto posclásico a las divinidades de la lluvia, la tierra y la vegetación.¹

MILTON ARNO LEOF Y SU COLECCIÓN ARQUEOLÓGICA

Conocemos importantes detalles de la vida del doctor Leof y de sus actividades coleccionistas gracias principalmente a la sucinta biografía publicada por Benedict B. Kimmelman² y a un grueso expediente inédito que se conserva en la Dirección de Registro Arqueológico del INAH.³ Milton Arno Leof nació el 26 de marzo de 1905 en la ciudad norteamericana de Filadelfia, en el seno de una prominente familia judía de origen ruso. “Mick”, como siempre fue conocido, creció en un ambiente intelectual y artístico progresista auspiciado por su padre Morris Vladimir Leof, un médico ampliamente conocido por su militancia socialista.⁴ Al llegar a la madurez, Mick decidió hacer sus estudios en la University of Pennsylvania, donde formó parte de la brillante generación de 1928 de la School of Dental Medicine. Allí se distinguió por sus dones académicos y su dedicación.

Al concluir la carrera, Mick Leof contrajo nupcias con Sabrina “Tibby” Turk y comenzó el ejercicio de su profesión en un consultorio instalado en la impresionante mansión paterna de cuatro pisos. Sin embargo, para 1932 tomó la decisión de abandonar esa vida sin complicaciones en su ciudad natal y buscar nuevos horizontes. Con su esposa y su mejor amigo, el técnico dental Danny Brenman, realizó una estancia prolongada en Europa. Leof pasó un año en Moscú, donde hizo investigaciones en un instituto del cual no ha quedado registro. Luego se mudó a Madrid para dar clases en la Universidad Central

¹ A lo largo de esta investigación, cuyos resultados presentamos ahora, nos vimos beneficiados de la inestimable ayuda de Fernando Carrizosa, Ángel González López, Salvador Guilliem, Manuel Hermann, Alfredo López Austin, Emiliano Melgar, Silvia Mesa, Hervé Monterrosa, Guilhem Olivier, Bertina Olmedo, Patricia Ramírez Bastida, Julio Romero, Ronald Spores, Ivan Sprajc, Javier Urcid y, muy particularmente, de Nadine Vinot-Postry.

² Benedict B. Kimmelman, “Milton Arno Leof, Dentist, Archeologist, Architect, Scholar”, *Journal of the Histotlary of Dentistry*, v. 48, n. 1.

³ Colección Milton Arno Leof, Expediente R/3.021/(Personas Físicas)/64, legajo v, registrado en la ciudad de México el 25 de julio de 1974.

⁴ Véase también Jonathan Krasner, “The Interwar Family and American Jewish Identity in Clifford Odets’s Awake and Sing!”, *Jewish Social Studies*, v. 13, n. 1, p. 17.

durante un par de años. En aquel entonces también pronunció conferencias sobre temas odontológicos en Francia, Italia, Austria y Líbano. Ya de regreso a los Estados Unidos, Leof adquirió rápidamente una magnífica reputación entre su clientela y sus propios colegas. Se dio a conocer, entre otras cosas, por un estudio ahora clásico acerca del efecto destructivo del apretar y rechinar los dientes en forma habitual, y por su propuesta de que el simple estrés puede infligir daños físicos.⁵

Con la llegada de la década de los cincuenta, Leof experimentó los peores momentos de su existencia, al serle detectado un cáncer de colon y al sufrir en carne propia el clima de persecución política del macartismo. Pero superó con inteligencia ambos desafíos, haciéndose practicar una oportuna intervención quirúrgica y, poco tiempo después, cambiando su residencia a México, país en el que pronto obtuvo la ciudadanía y que se convertiría en su hogar hasta el final de sus días. En efecto, en el año de 1953 Leof viajó con Tibby y Danny a Taxco, poblado que, debido al auge de la platería, estaba despertando de un larguísimo letargo. Allí encontró una clientela ávida de los servicios de un dentista experimentado, sobre todo entre los miembros de la colonia de expatriados norteamericanos encabezada por el empresario, artista y coleccionista William Spratling. Inmediatamente después de su llegada, Leof no sólo abrió un consultorio privado —frecuentado por muchos pacientes que hacían trayectos de varias horas para tratarse con él—, sino que también fundó una clínica dental pública con fondos del gobierno y de los mismos expatriados.

Como resulta lógico suponer, la dilatada estancia en Taxco y la fuerte influencia de Spratling hicieron que los Leof y Brenman comenzaran a aficionarse al arte prehispánico de Guerrero y a adquirir piezas arqueológicas en forma sistemática.⁶ Se cuenta, por ejemplo, que los tres solían volar en la avioneta de Spratling a los poblados más recónditos de las montañas en busca de “ídolos” de la cultura Mezcala. Aunque no hay registro de ello, es muy probable que Leof y los suyos también los adquirieran en Iguala —especialmente con una lugareña llamada Felisa Gutiérrez Salgado, conocida como “La Muda”—, y que

⁵ Milton Arno Leof, “Clamping and Grinding Habits; Their Relation to Periodontal Disease”, *Journal of the American Dental Association*, v. 31.

⁶ Rafael Ruiz Harrell, “Sombras de un naufragio”, p. 34; Joan Mark, *The Silver Gringo: William Spratling and Taxco*, p. 101-105. Véase también Jaime Castrejón Díaz, *William Spratling: anatomía de una pasión*, p. 60-61.

los propios indígenas de la región se dieran cita en su consultorio dental en Taxco para ofrecérselos en venta. Se dice también que, ante un creciente número de falsificaciones, Leof y Danny examinaban bajo el microscopio y la luz ultravioleta cada pieza que les proponían. Trataban de hallar en ellas evidencias de un prolongado enterramiento que probara su antigüedad o, por el contrario, de identificar huellas de algún instrumento de talla moderno que les ayudaran a descartar las imposturas, al menos las más evidentes.⁷

Refiriéndose a esta primera década de vida en nuestro país, el escritor Seldon Rodman evoca a Leof como propietario de una colección de piezas de la cultura Remojadas, en tanto que el galerista Josh Kligerman de San Miguel Allende lo culpa a él, a Spratling y a Diego Rivera de haber incrementado en exceso los precios del mercado de objetos arqueológicos.⁸ Asimismo, hay testimonios de que, el 6 de noviembre de 1959, Leof registró por primera vez su colección ante el Instituto Nacional de Antropología e Historia, acatando así el artículo 12 de la Ley de Protección y Conservación de Monumentos Arqueológicos y Artísticos. Sin embargo, no se consigna en la documentación existente el número de piezas que poseía en aquel entonces.

El éxito profesional de Mick y Danny propició que, hacia 1960, cambiaron su domicilio a la ciudad de México para abrir un lujoso consultorio en el número 92 de la calle Tokio, en la colonia Juárez. Allí trabajaron incansablemente cerca de nueve años, atendiendo de manera cotidiana a dos presidentes sucesivos, un expresidente y varios secretarios de estado, además de embajadores de los Estados Unidos, estrellas de cine y artistas connotados. Antes de ser atendida, esta distinguida clientela tenía la oportunidad de admirar las más espléndidas joyas prehispánicas en la sala de espera.

En 1970 y ya retirado de la práctica odontológica, Leof decidió mudarse una vez más, ahora a Cuernavaca. Junto con su esposa y Brenman, se estableció en una bella casa colonial que poseía desde 1963 en el número 26 de Hermenegildo Galeana, a unos pasos de la catedral (fig. 1).⁹ En aquellos días, su

⁷ Ruiz Harrell, "Sombras...", p. 34; Mark, *The Silver Gringo...*, p. 105. Véase también Castrejón Díaz, *William Spratling...*, p. 8.

⁸ Kimmelman, "Milton Arno Leof...", p. 33.

⁹ Turtle Bunbury, "Casa Leof, Mexico: A Pre-Columbian Sculpture Fantasia". Leof afirmó poseer 2 586 objetos arqueológicos el 22 de noviembre de 1971 en la solicitud de registro de su colección ante la Dirección de Registro Público de Monumentos, donde apela a la Ley

colección había alcanzado tal fama que varios museos del extranjero le solicitaban sus tesoros en préstamo para grandes exhibiciones temporales. Buen ejemplo es la exposición conmemorativa del centenario del Metropolitan Museum de Nueva York, a la cual Leof contribuyó con un total de once piezas.¹⁰ Los especialistas también se daban cita en su domicilio morelense para analizar y fotografiar los objetos que más tarde darían a conocer en libros especializados, principalmente sobre el arte Mezcala.¹¹ Y el propio Leof, no queriendo quedarse atrás, se preparó hasta convertirse en un verdadero *connaisseur*.¹² Prueba de ello son un artículo publicado en la revista *Artes de México*,¹³ donde reflexiona sobre las representaciones zoomorfas en el arte mesoamericano, así como el manuscrito inconcluso de un libro dedicado a las figuras antropomorfas en el arte Mezcala.¹⁴

Como consecuencia de la promulgación de la nueva ley de protección del patrimonio arqueológico en 1972, Leof decidió orientar poco a poco sus inclinaciones coleccionistas hacia nuevos derroteros, en particular a la compra de arte africano. Eso explica por qué, una década más tarde y ya viudo, él y Danny viajaron a París en busca de un experto en el llamado “arte primitivo” para que los orientara en sus futuras adquisiciones. Una joven francesa llamada Nadine Vinot-Postry respondió a su llamado y de inmediato quedó con-

Federal de Patrimonio Cultural de la Nación del 16 de diciembre de 1970. Tiempo después, el 17 de noviembre de 1973, trasladó oficialmente la colección desde el consultorio de la calle de Tokio hasta su nuevo domicilio de la calle de Galeana. Concluido el movimiento, pidió nuevamente el registro, el cual se llevó a cabo el 25 de julio de 1974 (expediente 64). Se crearon entonces 1 062 números de registro que agruparon un total de 8 100 piezas.

¹⁰ Esta exposición se realizó entre el 30 de septiembre de 1970 y el 3 de enero de 1971 (Elizabeth Kennedy Easby y John F. Scott, *Before Cortés. Sculpture of Middle America*, cat. 10, 13, 15, 17, 24, 39, 79, 80, 82, 84 y 86). Se dice que Leof había hecho con anterioridad préstamos para exposiciones en Leningrado y París (Bunbury, “Casa Leof...”). También donó algunas piezas arqueológicas al Museo Cuauhnáhuac (Santos, “La colección INAH Leoff-Vinot”, *El Tlacuache*, n. 454, p. 2).

¹¹ Por ejemplo, Carlo Gay y Frances Pratt, *Mezcala: Ancient Stone Sculpture from Guerrero, Mexico*, p. 11-13, lám. 5, 127, 130, 144-145, 161, 184, 207; fig. 123, 141, 143, 147, 159-160; Efraín Castro et al., *El arte de Mezcala*, p. 11, 15, 17-19, 21-24, 26, 29-30, 42, 47, 50, 53, 56, 61-62, 64, 66-67, 71, 73-74, 76, 79, 82, 86-87, 90, 93, 95, 168, 171, 174, 185, 213, 219, 223.

¹² Pratt, “La collection Geiger de miniatures Mezcala”, *Art tribal*, v. 3, p. 94-95.

¹³ Leof, “La fauna en el arte precolombino en México”, *Artes de México*, n. 130.

¹⁴ Leof, *Stone Men of Guerrero*. Esta publicación incluiría entre cuarenta y sesenta fotografías de piezas de su colección tomadas por Boltin, además de varios mapas elaborados por Luis Covarrubias.

tratada como su consultora permanente en Cuernavaca. A partir de ese momento, los acontecimientos se acelerarían y pronto encontrarían un desenlace esperado. Víctima de un nuevo cáncer, Leof murió el 1 de noviembre de 1985. Como consecuencia, Danny heredó los bienes de los Leof—incluida la colección arqueológica— y contrajo matrimonio con Nadine, para morir cuatro años después.

En las dos décadas siguientes, la colección Leof estuvo bajo la custodia de Vinot-Postry. En ese largo periodo se propuso convertirla en el núcleo de un nuevo museo de arte guerrerense que tendría su sede en el puerto de Acapulco.¹⁵ Luego se pensó que sería mejor dejarla en donde estaba y transformar la casa Leof en un sitio de exhibición permanente.¹⁶ Pero ninguna de tales iniciativas progresó más allá de los buenos deseos. A la postre, el 14 de diciembre de 2008, Vinot-Postry notificó a las autoridades del INAH que deseaba transferir definitivamente la colección a la nación, pero que deberían recogerla cuanto antes porque acababa de vender la casa de la calle Galeana. Así, durante la segunda quincena de diciembre y la primera semana de enero del 2009, un equipo de arqueólogos se dio a la tarea de cuantificar y embalar los objetos que durante más de treinta años habían reunido los Leof junto con Brenman.¹⁷ En aquellos días, el *tepetlacalli* objeto del presente estudio fue encontrado en un cuarto protegido con cerraduras de alta seguridad, circuito cerrado de televisión y sensores de movimiento.¹⁸ El doctor Leof tenía ahí la mayor parte de su colección, así como una mesa con una lámpara de Wood y un microscopio, aparatos con los que examinaba los objetos.¹⁹ Dentro de un nicho construido al nivel del piso y cerrado por una pequeña puerta, se hallaba el *tepetlacalli* junto con varias cuentas de piedra verde, sandalias prehispánicas de fibra y algunas piezas de cerámica.

¹⁵ Castro *et al.*, *El arte...*, p. 9; Ruiz Harrell, "Sombras...", p. 34; Gay, "Mezcala: herencia cultural de Guerrero", *El arte de Mezcala*, p. 186; Mark, *The Silver Gringo...*, p. 137, nota 26.

¹⁶ Bunbury, "Casa Leof...".

¹⁷ Santos, "La colección...".

¹⁸ El *tepetlacalli* de la colección Leof fue registrado el 25 de julio de 1974 con los números 917 (caja) y 918 (tapa) del expediente R/3.021(Personas Físicas)/64. Un técnico del INAH, cuyas iniciales eran H. M. N., anotó en los formatos correspondientes las medidas y la técnica de manufactura. Registró igualmente que se trataba de una escultura de piedra bien conservada, perteneciente a la cultura mixteca, elaborada en el Posclásico tardío, procedente del Altiplano central y que tenía "cuatro costados con glifo del año mixteco que aparentemente es falso".

¹⁹ Nadine Vinot-Postry, comunicación oral, septiembre de 2011.

El 9 de enero la colección Leof fue llevada al Museo de Sitio de Xochicalco. Allí permaneció hasta principios de 2011, cuando se le trasladó al Museo Regional Cuauhnáhuac en Cuernavaca, lugar en donde permanece hasta la actualidad.

LOS *TEPETLACALLI* DE LA CUENCA DE MÉXICO: USOS Y SIGNIFICADOS

Como es bien sabido, el nombre *tepetlacalli* deriva de las palabras *tetl* (piedra) y *petlacalli* (caja de estera), vocablo este último que ha dado origen al mexicanismo “petaca”. Los *petlacalli* eran cofres cuadrangulares tejidos con pleitas de fibras basales. En ellos se guardaban los bienes más valiosos que poseía una familia: plumas finas, mantas y vestidos de algodón, joyas de metales y piedras verdes, reliquias, instrumentos rituales, etcétera.²⁰ Estos recipientes domésticos eran equiparados metafóricamente con los máspreciados receptáculos: la bodega sagrada de donde los dioses extraían las riquezas para entregarlas a los hombres;²¹ el lugar donde se encontraban los antepasados muertos;²² el hogar habitado por la hija casta; el vientre de la mujer preñada;²³ el pecho del sabio rico en consejos;²⁴ pero también el de aquel individuo que mostraba ser reservado, discreto y digno de confianza. La metáfora designaba asimismo lo que estaba cargado de misterio. Unidas las palabras *petlacalli* y *topitli*, se formaba el difrasismo “cofre, bolsa” que significaba secreto, conjunto de bienes materiales o morales ocultos y protegidos.²⁵

Por lo anterior, no resulta extraño que en materia pública se aplicara el nombre de *petlacalco* a las alhóndigas, a los recintos destinados a almacenar las armas del ejército, a los depósitos donde se acopiaban los tributos y aun a las prisiones en las que se encerraba a los delincuentes.²⁶ Pero la metáfora va

²⁰ En el folio 70r del *Codex Mendoza* se representó a un ladrón robando una manta y un sartal de cuentas de piedra verde atesorados en un *petlacalli*. Existe una escena similar en la lámina 2 del *Mapa Quinatzin* (Luz María Mohar Betancourt, *Códice Maya Quinatzin*).

²¹ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, v. II, p. 590.

²² Sahagún, *Historia general...*, v. II, p. 515.

²³ Sahagún, *Historia general...*, v. II, p. 591, 595.

²⁴ Sahagún, *Historia general...*, v. II, p. 636.

²⁵ Sahagún, *Historia general...*, v. II, p. 676-677.

²⁶ Sahagún, *Historia general...*, v. II, p. 760; v. I, p. 220.

más allá, pues las palabras *petlacalli* y *tepetlacalli* nos remiten al mismísimo Tlalocan. Al respecto, los informantes de Sahagún cuentan que, cuando la sequía agostaba los campos y ponía en peligro la vida de la gente, ésta reclamaba airadamente a los dioses *tlaloque* o *tlamacazque* que hubiesen ocultado en el gran cofre (el *petlacalli*) tanto los mantenimientos como las fuerzas sobrenaturales que hacen retoñar y crecer las plantas: "Y ya de éste, del nutrimento, nada hay: se fue, se perdió. Los dioses, los *tlamacazque*, lo llevaron, lo encerraron allá en Tlalocan. Llenaron para sí la bolsa [*topatlí*], llenaron para sí el cofre [*petlacalli*], con su germinador, con su reverdecedor".²⁷ Con el mismo sentido, en un canto dedicado al dios Yacatecuhtli se utiliza el apelativo *chalchiuhpetlacalco* (el lugar del cofre de jade) para designar al Tlalocan.²⁸

Esta idea se expresaba también iconográficamente. En el *Códice Borgia*, por ejemplo, se representó a la tierra en forma de un cofre de piedra amarillo que es bañado por el dios de la lluvia (fig. 2)²⁹ y a Tonacatecuhtli (Señor del sustento) con un *tepetlacalli* entre las piernas como si brotara de su propio vientre (fig. 3).³⁰ En el *Códice Telleriano-Remensis*, la diosa Chalchiuhtlicue genera bajo su falda una gran corriente de agua en la que flota un cofre de estera ornado con un sartal de cuentas verdes (fig. 4).³¹

La perdurabilidad de esta metáfora queda patente entre los actuales nahuas de Morelos, quienes otorgan el nombre genérico de Tepetlacalco (Lugar del *tepetlacalli*) a un conjunto de siete cuevas, pozos y manantiales sagrados que imaginan como almacenes repletos de maíz y contenedores de la humedad que produce las nubes.³² Para los nahuas veracruzanos, el cielo y la tierra son dos personas recostadas en sendos cofres: mientras que el cofre celeste es curvo, el terrestre tiene forma de prisma cuadrangular. Y ambas personas guardan en sus cofres, como tesoro, su propio corazón.³³ Más aun, los tzeltales llaman a

²⁷ Sahagún, *Códice florentino*, lib. vi, f. 29. Traducción de Alfredo López Austin.

²⁸ Ángel Ma. Garibay K., *Veinte himnos sacros de los nahuas*, p. 200-202.

²⁹ *Códice Borgia*, lám. 28.

³⁰ *Códice Borgia*, lám. 61.

³¹ *Codex Telleriano Remensis*, f. 11v. Véase también el *Códice Vaticano A*, f. 17v.

³² Thomas L. Grigsby, "In the Stone Warehouse: The Survival of a Cave Cult in Central Mexico", *Journal of Latin American Lore*, v. 12, n. 2, p. 176-177; Liliana Huicochea, "Yeyécatlyeyecame: petición de lluvia en San Andrés de la Cal", *Graníceros: cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica*, p. 237, 241.

³³ Félix Báez-Jorge y Arturo Gómez Martínez, *Tlacatecolotl y el Diablo: la cosmovisión de los nahuas de Chicontepec*, p. 33.

la divinidad de la Tierra la Señora Kaxa-il (“Señora caja”).³⁴ En suma, *petlacalli* y *tepetlacalli* se erigen en tiempos presentes como pasados en verdaderos sinónimos de la gran bodega subterránea del interior del Monte Sagrado, el inagotable almacén de antepasados y semillas-corazones.

Casi todos los cofres arqueológicos de piedra que han llegado hasta nuestros días poseen dos piezas: la tapa y la caja propiamente dicha.³⁵ Las caras de los *tepetlacalli* pueden ser completamente lisas o estar decoradas tanto en sus caras externas como en las internas. En algunos ejemplares, las caras fueron cubiertas con una fina capa de estuco que sirvió de base a pinturas; en otros, las caras fueron esculpidas. Pinturas y bajorrelieves solían corresponder a imágenes de dioses, entre éstos los de la tierra y de la lluvia.³⁶ También hay frecuentes referencias a la realeza, la automortificación, la riqueza agrícola, el cielo, los cuatro rumbos del universo, el inframundo y el calendario. En ciertas ocasiones es el cromatismo el que confiere el significado al *tepetlacalli*, como en el caso del que fue hallado al pie de la Estructura L-2 de la avenida Pino Suárez, en la ciudad de México.³⁷ Este cofre de piedra está totalmente cubierto con pigmento azul maya, lo que lo identifica como un don a las divinidades pluviales y de la fertilidad.

Los *tepetlacalli* estaban destinados a guardar restos humanos y objetos rituales como imágenes divinas, punzones de autosacrificio y otras ofrendas.³⁸ En cuanto al primer tipo de contenido, fray Alonso de Molina define el vocablo

³⁴ Helios Figuerola Pujol, “El cuerpo y sus entes en Cancuc, Chiapas”, *Trace*, n. 38, p. 13. Es significativo que el nombre “caja” se use entre los tzeltales de Cancuc con el significado de útero femenino (Figuerola Pujol, “L’enfant, les hommes et les dieux: histoire d’une lutte pour la vie. Un prière d’accouchement à Cancuc (Chiapas, Mexique)”, *Journal de la Société des Américanistes*, t. 82, p. 155).

³⁵ Sobre los *tepetlacalli* en la escultura mexica, véase Nelly Gutiérrez Solana Rickards, *Objetos ceremoniales en piedra de la cultura mexica*, p. 40-82, figs. 1-46a; Leonardo López Luján, “Aguas petrificadas: las ofrendas a Tlaloc enterradas en el Templo Mayor de Tenochtitlan”, *Arqueología Mexicana*, n. 96; Eduard Seler “Stone Boxes, Tepetlacalli, with Sacrificial Representations and Other Similar Remains”, *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, v. 3.

³⁶ Eduardo Matos Moctezuma, “Tlaltecuhtli: señor de la Tierra”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 27, p. 15-18, figs. 15-16).

³⁷ Jordi Gussinyer, “Un adoratorio dedicado a Tlaloc”, *Boletín INAH*, n. 39, p. 8-11.

³⁸ A Leopoldo Batres (*Exploraciones arqueológicas en la Calle de las Escalerillas*, p. 43-44) se debe el reporte arqueológico más temprano sobre el contenido de un *tepetlacalli*. Este arqueólogo descubrió en la calle de las Escalerillas una caja con 16 cuchillos de sacrificio, huesos humanos, 50 cuentas de piedra verde y un recipiente trípode de cerámica.

tepetlacalli como “sepulcro, o caxa de piedra”.³⁹ Coincidieron con él autores como Antonio Peñafiel y Eduard Seler, quienes, basados en la iconografía de algunos cofres de piedra, sugieren que éstas pudieron haber servido para depositar las cenizas de los *tlatoque*.⁴⁰ También se mencionan los cuerpos de víctimas sacrificiales. Al respecto, Motolinía afirma que, para honrar a Tláloc, una vez al año se degollaba a un niño o a una niña de entre tres y cuatro años de edad, vástago de gente principal; su cadáver, envuelto en mantas, era colocado precisamente en un cofre de piedra.⁴¹

En recipientes análogos se atesoraban los mechones de los familiares fallecidos o el cabello de los enemigos capturados por el jefe de la casa. Estos restos corporales estaban cargados de poderes, puesto que conservaban en su materialidad parte de las entidades anímicas de los seres de quienes se habían obtenido: allí quedaba depositada una porción de su historia, de su *tonalli*.⁴²

Líneas arriba señalamos que los *tepetlacalli* también servían para atesorar toda suerte de objetos rituales. Un caso muy ilustrativo es el hallazgo de la arqueóloga Reyna Cedillo en la calle de Venezuela 44 de la ciudad de México. De los restos de un templo negro de planta circular exhumó un cofre igualmente negro y sin tapa que contenía tres esculturas contorsionadas del dios del viento.⁴³ Otro caso es el del ya mencionado cofre de la Estructura L-2 de Pino Suárez, en el cual se depositaron vasijas cerámicas, cuentas de piedra verde y caracoles marinos.⁴⁴ Sumemos a lo anterior las ofrendas de autosacrificio: Zelia Nuttall propuso perspicazmente su existencia a partir de los bajorrelieves de personajes que se mortifican.⁴⁵ Este supuesto se confirmó con el hallazgo del *tepetlacalli* de la ofrenda 29 del Templo Mayor, el cual contenía un

³⁹ Fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, n-e, f. 102v.

⁴⁰ Seler, “Stone Boxes...”, p. 101-103; Antonio Peñafiel, *Destrucción del Templo Mayor de México antiguo y los monumentos encontrados en la ciudad, en las excavaciones de 1897 y 1902*, p. 21.

⁴¹ Fray Toribio de Benavente, *Memoriales*, p. 66. De esta práctica habla también Bartolomé de Las Casas, *Apologética historia sumaria*, v. II, p. 188-189.

⁴² Al respecto comenta fray Juan de Torquemada (*Monarquía india*, v. IV, p. 299): “cortábanle [al muerto] unas guedejas de cabello de lo alto de la cabeza y guardábanlos porque decían que en ellos quedaba la memoria de su ánima y día de su nacimiento y muerte; y estos cabellos juntaban con otros que en su nacimiento le habían cortado, y todos juntos los ponían en una caxita muy bien labrada y pintada por de dentro con figuras del Demonio, según que les parecía, y los tenían dibujados en piedra y madera”.

⁴³ Reyna Cedillo, comunicación personal, julio de 2003.

⁴⁴ Gussinyer, “Un adoratorio...”, p. 9-11.

⁴⁵ Zelia Nuttall, *A Penitential Rite of the Ancient Mexicans*, p. 16.

punzón de hueso esgrafiado y una cuenta de piedra verde.⁴⁶ Gracias a la arqueología sabemos que, una vez depositados los restos humanos y los objetos rituales, la mayoría de los *tepetlacalli* se tapaban y se enterraban definitivamente en el interior de edificios de culto.⁴⁷

Con base en lo hasta ahora analizado, podemos inferir algunos valores simbólicos propios de los *tepetlacalli*.⁴⁸ En su sentido más amplio eran cofres de piedra que resguardaban lo que se consideraba de gran valor. Esta idea, transportada a escala cósmica, los convertía en réplicas del almacén de riqueza inagotable que ocupaba el interior del Monte Sagrado. Cuando encerraban los primeros y los últimos mechones de un difunto, se tornaban en “cofres de tiempo”, suspendiendo en un contexto sagrado el principio y el fin de la existencia. Eran “cofres de espacio” los que tenían pintados o esculpidos símbolos cósmicos, arriba las estrellas y abajo el monstruo de la tierra por ejemplo. Y eran “cofres de tiempo-espacio” cuando en sus caras mostraban los cuatro cargadores del año, indicando la secuencia temporal de las direcciones cardinales. El *tepetlacalli* de la colección Leof pertenece precisamente a este último grupo, tratándose de una *imago mundi* tan espectacular como sintética. Examinémoslo con todo detalle.

EL TEPETLACALLI LEOF: FORMA Y DECORACIÓN PICTÓRICA

El cofre de piedra de la colección Leof es un prisma cuadrangular de caras totalmente planas y aristas rectas (fig. 5).⁴⁹ Se compone de la caja propiamente dicha y de su correspondiente tapa (figs. 6-7). Ambas partes se ensamblan entre sí a la perfección por medio del sistema de ranuras y lengüetas, alcanzando juntas las dimensiones máximas de 25.8 cm de alto, 27.7 cm de ancho y

⁴⁶ López Luján, *Las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlan*, p. 348-352; López Austin y López Luján, *Monte Sagrado-Templo Mayor: el cerro y la pirámide en la tradición religiosa mesoamericana*, láms. 18-19.

⁴⁷ López Luján, “Aguas petrificadas...”, p. 53-55.

⁴⁸ Véase, López Austin y López Luján, *Monte Sagrado-Templo Mayor...*, p. 321-331.

⁴⁹ Este *tepetlacalli* sufrió algunos impactos que le ocasionaron desportilladuras principalmente en las aristas. Formalmente, es muy parecido a los *tepetlacalli* de las ofrendas 18, 19 y 97 del Templo Mayor de Tenochtitlan, aunque estos últimos tienen estucadas sus paredes (López Austin y Leonardo López Luján, *Monte Sagrado-Templo Mayor...*, láms. 12-15).

38.1 cm de espesor (figs. 8-9).⁵⁰ La caja tiene excavada una amplia cavidad, igualmente cuadrangular, la cual mide 12.7 cm de profundidad máxima, 21 cm de ancho y 31.4 cm de espesor. Aunque de menores dimensiones, la tapa también posee una cavidad, ésta de 7 cm de profundidad máxima, 20.5 cm de ancho y 30.8 cm de espesor.

El *tepetlacalli* fue esculpido en un bloque de basalto, material que los antiguos nahuas denominaban con el apelativo genérico de *metlátetl* (piedra de metate) y consideraban idóneo para la talla.⁵¹ En este caso específico, se trata de un basalto gris claro, especialmente denso y con una textura de grano muy fino que no es perceptible a simple vista.⁵² Esta última cualidad permitió al artista crear bajorrelieves con detalles exquisitos, así como lograr superficies sumamente tersas por medio del pulido.⁵³ Sólo la tapa muestra una concentración alargada de vesículas naturales que tornan ligeramente irregular una parte de las caras superior e inferior.

A diferencia de la tapa, que es lisa, la caja está decorada con bajorrelieves en sus cinco caras externas: en las cuatro laterales, al centro de las cuales presentan cartuchos calendáricos, y en la inferior, totalmente ocupada por una escena compleja (figs. 10-12). Más adelante abordaremos con detalle los motivos esculpidos. Digamos por lo pronto que la decoración escultórica se complementa con una sencilla pero muy significativa policromía. Al centro de cada una de las caras laterales internas y externas del *tepetlacalli* se pintó un par de barras verticales negras con extremos redondeados, sumando de esta manera un total de ocho pares (figs. 5-7, 9). Las barras internas son delgadas y fueron delineadas sobre un fondo de color azul que cubre la totalidad de las caras. Las externas, en cambio, son gruesas y fueron trazadas sobre barras ligeramente más grandes de color rojo; éstas abarcan la mitad inferior de la tapa y el tercio

⁵⁰ Las caras laterales cortas de la tapa miden 10.3 × 27.7 cm y las largas 10.3 × 38.1 cm. Las caras laterales cortas de la caja miden 15.5 × 27.7 cm y las largas 15.5 × 38.1 cm.

⁵¹ Sahagún, *Florentine Codex*, bk. 11, p. 263.

⁵² Los bajorrelieves están tallados hasta en tres niveles por encima del plano de las caras.

⁵³ Los basaltos tienen una dureza de 5 a 6 en la escala de Mohs y una gravedad específica de 2.65 a 3.11 gr/cm³. En la Cuenca de México destacan los yacimientos de basalto de la isla de Tepetzinco, la Península de Santa Catarina, la Península de Chimalhuacán, el Pedregal de San Ángel y las formaciones situadas inmediatamente al sur de Xochimilco (Leonardo López Luján et al., “Los materiales constructivos del Templo Mayor de Tenochtitlan”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 34, p. 143-145).

superior de la caja. Además de las barras, se observa que la tapa fue pintada de azul en sus caras externas y de negro en las internas. Por su parte, la caja tiene una mancha irregular negra que ocupa casi toda la cara inferior interna, en tanto que la externa muestra dos pequeñas áreas de color rojo sobre los signos calendáricos 13-Jaguar y 13-Conejo (fig. 12).

El azul y el negro comparten un carácter polisémico en la iconografía mesoamericana. Sin embargo, como veremos más adelante, la escena compleja esculpida en el fondo de la caja nos indica que, en este caso particular, existe una clara vinculación simbólica de ambos pigmentos con el agua, la fertilidad y los *tlaloque*.⁵⁴ En lo que respecta a los pares de barras verticales negras, señalamos que fueron ampliamente utilizados en la pintura y la escultura del Centro de México como divisa facial de las deidades acuáticas y de la vegetación, plasmándose sobre los carrillos de Chalchiuhltlicue, Chicomecōatl y Cintéotl. En el ámbito de los códices pictóricos, este tipo de barras también representan las precipitaciones, las corrientes y los depósitos de agua, el líquido lunar, los campos irrigados o simplemente el signo *atl* (agua).⁵⁵ Se repiten igualmente en materiales arqueológicos procedentes de Tenochtitlan y de otros sitios de la Cuenca de México. Por ejemplo, es común verlo pintado en los cuatro flancos de las ollas globulares azules —lisas o con el rostro de Tláloc— que fueron enterradas en el Templo Mayor.⁵⁶ También se les encuentra en las cuatro caras internas de varios receptáculos de ofrenda, como el *tepetlacalli* de Tlalmanalco hoy en el Museo Etnológico de Berlín,⁵⁷ el *tepetlacalli* grande de Tizapán,⁵⁸ el de la Estructura L-2 de Pino Suárez,⁵⁹ así como en las cajas de sillares de las ofren-

⁵⁴ En numerosas pictografías, Tláloc aparece con el rostro y el cuerpo pintados de negro. Véase por ejemplo *Códice Borbónico*, lám. 24, 25, 26; *Códice Borgia*, lám. 25, 27, 28, 67; *Códice Magliabechi*, f. 29, 34, 44, 89, 91, 92; *Códice Vaticano A.* 3738, f. 45r; *Codex Telleriano-Remensis*, f. 4r, 5v; Sahagún, *Códice florentino*, lib. II, f. 10r.

⁵⁵ Entre muchísimos ejemplos, véase *Códice Borgia*, lám. 18-20, 27-28, 42, 55.

⁵⁶ Nos referimos a las ollas azules de las ofrendas 35 y 126, y a las ollas Tláloc de las ofrendas 120 y 141 del Templo Mayor de Tenochtitlan. Véase, López Austin y López Luján, *Monte Sagrado-Templo Mayor...*, lám. 36.

⁵⁷ Hay un par adicional de barras, aunque más gruesas, en la cara inferior interna del cofre. Véase María Gaida, “Un cofre mexica de piedra de la colección de Bauer, 1904”, *Arqueología Mexicana*, n. 110, p. 83.

⁵⁸ López Austin y López Luján, *Monte Sagrado-Templo Mayor...*, lám. 61.

⁵⁹ Gussinyer, “Un adoratorio...”, p. 10-11; López Austin y López Luján, *Monte Sagrado-Templo Mayor...*, lám. 20-21. Este *tepetlacalli* contenía dos caracoles del género *Xancus* pintados de azul y con bandas verticales negras, dos tecomates globulares de cerámica anaranjada pu-

das 102 y 126 del Templo Mayor.⁶⁰ En este último sitio, las barras se hallan además en las pinturas murales de la capilla de Tláloc de la etapa II y en numerosas máscaras de estilo Mezcala de las cámaras 2 y 3, ricos depósitos rituales dedicados a los dioses de la lluvia y la fertilidad.⁶¹

EL TEPETLACALLI LEOF: LOS GLIFOS DEL AÑO Y SU ESTILO

Como mencionamos, las cuatro caras laterales externas de la caja están ocupadas justo al centro por bajorrelieves. Son en total cuatro fechas calendáricas, cada una de las cuales se compone de un cartucho rectangular, un glifo A-O del año, un glifo cargador de año y cuatro signos numéricos de unidad (figs. 10-11, 13-14). El cartucho es un marco liso y casi cuadrado que mide 14.4 cm de alto por 13.9 cm de ancho. Este motivo fue comúnmente empleado en la Cuenca de México durante el Posclásico para denotar que la fecha que encierra corresponde a un año; sin embargo, es bien sabido que abundan las excepciones, pues existen numerosos ejemplos en los que una fecha de día está encerrada por un cartucho o una anual carece de él.⁶²

De manera totalmente atípica, los cartuchos del *tepetlacalli* Leof enmarcan un glifo A-O, signo usado por los mixtecos para los mismos propósitos, es decir, para que una fecha anual no fuera confundida con una de día. De acuerdo con muchos especialistas, el glifo A-O es una derivación del glifo TR, un trapecio entreverado con un rayo triangular que simbolizaba el año, la autoridad política y el liderazgo militar, además de estar estrechamente relacionado con el fuego y los dioses de la lluvia y la vegetación.⁶³

lida y con bandas verticales negras, así como una vasija teotihuacana de cerámica negra pulida con bandas verticales blancas.

⁶⁰En la ofrenda 126 también fue pintado un par de barras negras en la cara inferior de una de las cuatro grandes lápidas que tapaban la caja de sillares.

⁶¹Alejandra Aguirre Molina, *El simbolismo de la Cámara 3 del Templo Mayor de Tenochtitlan*, p. 88-109; López Austin y López Luján, *Monte Sagrado-Templo Mayor...*, láms. 76-77; Bertina Olmedo Vera y Carlos Javier González, *Presencia del estilo Mezcala en el Templo Mayor: una clasificación de piezas antropomorfas*, p. 146-148.

⁶²H. B. Nicholson, "Aztec Style Calendric Inscriptions of Possible Historical Significance: A Survey", p. 1; Emily Umberger, *Aztec Sculptures, Hieroglyphs, and History*, p. 57-60.

⁶³El glifo TR como diadema/tocado (muchas veces de los dioses de la lluvia y la vegetación) o como cola de la serpiente de fuego se encuentra con frecuencia en el área maya, Teotihuacan,

Según Alfonso Caso, el glifo A-O tiene su expresión más antigua en una de las vigas de la tumba de Yuquñudahui, la cual data del periodo Clásico.⁶⁴ Su uso en el Posclásico, a decir de Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Peter van der Loo, estaba confinado a un área geográfica bien definida:

Un elemento interesante que nos puede ayudar a determinar la procedencia de los códices es el signo del portador del año. Los mixtecos usaban un símbolo especial que se parece a una A y una O entrelazadas. Posiblemente la forma original era la de una diadema, que distinguía el signo elegido para dar su nombre al año; pero más tarde, en la época posclásica, fue reinterpretada como un rayo solar encadenado. La distribución geográfica de este signo va desde el Valle de Oaxaca (Cuilapan, Mitla), por toda la Mixteca, la Cañada cuicateca y los valles de Coixtlauaca y de Tehuacán, hasta el sur del actual estado de Puebla (Tecamachalco), habitado por nauas. Más al norte y oriente —ya en el área de Cholula y Tlaxcala— los nauas preferían colocar el portador del año dentro de un cuadrete, generalmente de color azul, para denotar la palabra *xíuitl*, “año”, por su homónimo *xiuitl*, que significa turquesa.⁶⁵

Xochicalco, Tula, Tenochtitlan y la Huasteca. En cambio, el TR como glifo del año únicamente ha sido registrado en Teotihuacan, Texmilincan y Teotenango. Véase por ejemplo, Alfonso Caso, *Los calendarios prehispánicos*, p. 160-163, 177-182; José García Payón, “El Símbolo del Año en el México antiguo”, *El México Antiguo*, v. IV, núm. 7-8; Doris Heyden, “El ‘Signo del Año’ en Tehuacán, su supervivencia y el sentido sociopolítico del símbolo”, *Mesoamérica. Homenaje al doctor Paul Kirchhoff*; James C. Langley, *Symbolic Notation of Teotihuacan*, p. 293-294; López Austin et al., “El Templo de Quetzalcóatl en Teotihuacan. Su posible significado ideológico”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. 62, p. 96-97; Esther Pasztory, “The Aztec Tlaloc: God of Antiquity”, *Smoke and Mist*, p. 291-294; Karl Taube, “The Turquoise Hearth. Fire, Self Sacrifice, and the Central Mexican Cult of War”, *Mesoamerica's Classic Heritage*, p. 278.

⁶⁴ Caso, “El calendario mixteco”, *Historia mexicana*, v. V, n. 4, p. 482-485.

⁶⁵ Ferdinand Anders et al., *Calendario de pronósticos y ofrendas libro explicativo del llamado Códice Cospi*, p. 87. A diferencia de lo que sucede en los códices mixtecos, el glifo A-O no fue representado en la mayoría de los del llamado Grupo Borgia (*Vaticano B, Fejérvary-Mayer, Laud, Cospi, Fonds mexicain 20*). Curiosamente, la única excepción es el propio *Códice Borgia* (lám. 27, 29, 49, 50, 51, 52, 71). A juicio de Anders et al. (*Calendario de pronósticos...*, p. 89-91), se trata de un glifo A-O con plumas, lo que les indica que este códice fue elaborado en algún lugar entre Mitla y Tecamachalco. Según Elizabeth H. Boone (*Cycles of Time and Meaning in the Mexican Books of Fate*, p. 218-219), el glifo del *Borgia* es en realidad una rara mezcla del elemento A y un trapecio. Agreguemos que, complicando aún más el panorama, un documento mixteco (*Códice Colombino*, lám. 11, 18) presenta en dos ocasiones una extraña combinación de los glifos A-O y TR.

En lo que respecta a los cuatro glifos A-Ó tallados en el *tepetlacalli* Leof, resulta productivo analizar sus elementos constitutivos y compararlos con las variantes mixtecas estudiadas, entre otros, por Rafael García Granados (figs. 15-18).⁶⁶ Por ejemplo, el elemento A de este glifo es sumamente peculiar. En los códices mixtecos tiene sus dos extremos inferiores enrollados hacia afuera y, en el extremo superior, una punta roma (*Bodley*) o en ángulo agudo (*Colombino, Nuttall, Vindobonensis*). En contraste, el elemento A adopta en el *tepetlacalli* Leof la fisonomía de una serpiente cuyo cuerpo forma un ángulo agudo: en el extremo inferior izquierdo se observa la cabeza de este reptil (con narina, placa supraorbital con una voluta enrollada hacia arriba, ojo, labios, tres o cuatro dientes y lengua bifida) y en el inferior derecho vemos la cola rematada por uno o dos anillos transversales y un par de plumas. El cuerpo posee una línea paralela interna que separa el dorso del vientre. A esto se suma, en el caso de las fechas 4-Casa y 4-Caña, una suerte de holán entre la cabeza y la cola de la serpiente, similar al que vemos en una posición análoga en los códices *Bodley* y *Colombino*, y en la lápida mixteca de la colección Stavenhagen (fig. 16h).⁶⁷

El elemento Ó, por su parte, fue dibujado en los códices mixtecos como una elipse (*Bodley, Colombino, Nuttall*, anverso del *Vindobonensis*) o un rectángulo (*Bodley, Nuttall*, reverso del *Vindobonensis*) y en ocasiones representando claramente la boca de una serpiente. Esto se corrobora en el *Bodley* y el *Colombino*, donde tiene sobrepuerto un ojo del mismo animal (con o sin placa supraorbital) en el ángulo superior izquierdo o en el derecho; en ciertos casos, el ojo está adornado con un penacho de plumas enhiestas o curvadas hacia afuera.⁶⁸ De manera excepcional, la lámina 39 del *Códice Nuttall*, la lápida Stavenhagen y el relieve del palacio de Yucundaa (fig. 19)⁶⁹ nos muestran los dos ojos, ambos con penachos complejos y volutas. En el caso del *tepetlacalli* de la colección Leof, el elemento Ó es elíptico y también figura la boca de un ofidio con los labios

⁶⁶ “Observaciones sobre los códices Pre-hispánicos de México y reparos que éstas sugieren acerca de su clasificación”, *El México Antiguo*, v. V, núm. 1-2.

⁶⁷ Esta lápida, supuestamente de San Juan Tepozcolula, tiene un bello bajorrelieve con la fecha 1-Conejo (Caso, “El calendario mixteco”, p. 491, lám. xi).

⁶⁸ De acuerdo con Taube, sería específicamente una *xiuhcóatl* o serpiente de fuego (“The Temple of Quetzalcoatl and the Cult of Sacred Warfare at Teotihuacan”, *Res: Anthropology and Aesthetics*, n. 21, p. 65; “The Turquoise Hearth...”, p. 279-281).

⁶⁹ El dibujo reconstructivo de este monumento del pueblo viejo de Teposcolula nos fue facilitado por Javier Urcid y lo publicamos con la autorización de Ronald Spores.

señalados por medio de una línea paralela interna. Sobre la elipse hay dos ojos, cada uno señalado por un par de círculos concéntricos, una placa supraorbital tripartita con una voluta enrollada hacia arriba y un penacho doble que se arquea hacia afuera. La única excepción es la fecha 4-Conejo, porque la imagen de este mamífero es tan grande que ocupa el lugar donde habrían estado los ojos de la serpiente.

Los cargadores de año también muestran ciertas particularidades, principalmente en lo que respecta a su posición. En la mayoría de los ejemplos mixtecos, el cargador se ubica en alguno de los dos ángulos superiores —derecho o izquierdo— formados por la intersección del elemento A con el O (*Bodley, Colombino, Nuttall, Vindobonensis*). Y, de manera menos frecuente, cubre la porción central del glifo A-O (*Nuttall, Vindobonensis* y la lápida Stavenhagen). En el *tepetlacalli* Leof, los cargadores también están al centro del glifo A-O, pero en posiciones cambiantes: encima de él (4-Casa), atrás de él (4-Caña y 4-Pederal) o entreverado (4-Conejo).

En los códices mixtecos y el *tepetlacalli* Leof apreciamos los mismos cargadores, pertenecientes al sistema empleado por los mixtecos, los chochos, los nahuas y otros pueblos mesoamericanos: Casa, Conejo, Caña y Pedernal.⁷⁰ Sin embargo, éstos fueron plasmados en el *tepetlacalli* en el estilo artístico de la Cuenca de México y no a la manera mixteca. El signo Casa es la vista frontal de una construcción compuesta por una plataforma, dos jambas apoyadas en basas, un dintel, un techo plano y tres almenas escalonadas semejantes a las del mismo signo esculpido en la Piedra del Sol. Contrastó de manera evidente con el signo Casa de perfil que vemos en el *Bodley* y el *Colombino* (particularmente cuando la construcción tiene una techumbre cónica), si bien es cierto que presenta ciertas analogías con las imágenes frontales de este signo en el *Nuttall*. Por su parte, el signo Conejo del *tepetlacalli* Leof fue figurado como un animal de cuerpo completo, como en otros cofres y relieves de la Cuenca de México, aunque también como en la lápida Stavenhagen. Dista mucho, empero, de lo que vemos en los códices mixtecos, en donde solamente se dibuja una cabeza de perfil, por lo general con orejas muy alargadas y caídas hacia atrás,

⁷⁰ Recordemos que los cuicatecos, los zapotecos de la sierra y los tlapanecos usaban los signos Hierba, Movimiento, Viento y Venado como cargadores de año (Anders *et al.*, *Calendario de pronósticos...*, p. 91).

y con dientes sumamente grandes. De manera semejante, el signo Caña del *tepetlacalli* no es el típico dardo que usaban los mixtecos, sino un elemento vegetal que tiene inscritos un chalchihuite y un plumón con una espira. Finalmente, en el signo Pedernal del *tepetlacalli* Leof se vislumbra un rostro telúrico compuesto por una ceja, un ojo y tres colmillos, además de un par de barras horizontales en la parte inferior; esta imagen nos recuerda a los llamados cuchillos rostro sepultados en las ofrendas de Tenochtitlan. La única figura similar en los códices mixtecos se encuentra en el *Colombino*, pues en los demás casos se dibujaron unos esquemáticos cuchillos dentados.

Las cuatro fechas calendáricas del *tepetlacalli* se completan con conjuntos de cuatro unidades, cada unidad figurada por medio de dos círculos concéntricos. Ocupan las cuatro esquinas internas de cada cartucho, salvo en la fecha Conejo, donde dos de las unidades están desplazadas para dar cabida al cuerpo del animal.

EL TEPETLACALLI LEOF: LOS GLIFOS DEL AÑO Y SU SIGNIFICADO

Uno de los problemas principales en la interpretación de fechas esculpidas en los grandes monumentos y los objetos mobiliarios posclásicos de la Cuenca de México y sus alrededores es determinar si se trata de días del *tonalpohualli* o años del *xiuhpohualli*, y si estos días o años se refieren a acontecimientos históricos contemporáneos o del pasado, a sucesos mitológicos o a nombres calendáricos ya de divinidades ya de personajes de carne y hueso. En este sentido, el *tepetlacalli* de la colección Leof resulta un poco menos ambiguo, pues la presencia redundante del cartucho rectangular y el glifo A-O nos hace percatarnos de que no estamos ante cuatro días distintos del ciclo de 260,⁷¹ ni tampoco ante cuatro inscripciones onomásticas de dioses o seres humanos.⁷² Nos

⁷¹ En caso de que así fuera, las fechas 4-Casa, 4-Conejo, 4-Caña y 4-Pedernal corresponderían respectivamente al cuarto día de la 4^a, la 9^a, la 14^a y la 19^a trecenas. Serían equidistantes de 65 días, sumando en total un ciclo de 260 días.

⁷² Si así fuera, 4-Casa correspondería a Mictlantecuhtli; 4-Caña, a Xiuhtecuhtli-Huehuetéotl o Tlahuizcalpantecuhtli, y 4-Pedernal, a Tecciztécatl, Mixcóatl, Xochiquétzal o Tlazoltéotl. Por su parte, 4-Conejo no ha sido vinculado hasta la fecha con ningún dios (Caso, *Los calendarios...*, p. 191, 196, 198).

encontramos claramente ante el registro de cuatro años sucesivos que, por el estilo artístico de las fechas y de la escena esculpida en la cara inferior del *tepeticacalli*, pertenecerían al siglo XV de nuestra era. Si estamos en lo correcto, las siguientes serían las únicas dos series anuales posibles:

4-Casa	1405 o 1457 d.C.
4-Conejo	1418 o 1470 d.C.
4-Caña	1431 o 1483 d.C.
4-Pederal	1444 o 1496 d.C. ⁷³

Resalta en esta tabla que las cuatro fechas de cada serie son equidistantes, que las separan períodos de 13 años (cuatro *tlalpilli*) y que en total completan una cuenta de 52 años (*xiuhmolpilli*). Es importante mencionar, sin embargo, que las fuentes documentales no registran celebraciones específicas del principio o el final de un *tlalpilli* o “cuarto de siglo” en ninguna de estas cuatro fechas.

A partir de lo anterior y considerando su espaciamiento regular, suponemos que el conjunto de fechas en cuestión, en lugar de registrar celebraciones periódicas u otros sucesos específicos de la historia posclásica, pone en relieve el carácter cíclico del transcurso temporal. Además, tomando en cuenta el hecho de que los cuatro cargadores de año eran asociados a los rumbos cardinales⁷⁴ y que las cuatro fechas en cuestión se distribuyen en las cuatro caras laterales de la caja de manera secuencial y en sentido contrario a las manecillas del reloj, nos parece evidente que el *tepeticacalli* simboliza la sucesión del tiempo en un mundo estructurado en forma rectangular (fig. 20). De ser correcta esta propuesta, la secuencia levógrira, comenzando por el poniente y con su respectivo simbolismo, sería la siguiente:

Cara corta, 4-Casa: Oeste, blanco, femenino, Quetzalcóatl/diosas terrestres.
 Cara larga, 4-Conejo: Sur, azul, vida, Huitzilopochtli/Macuilxóchitl.

⁷³ Caso, *Los calendarios...*, cuadro xv. No es posible pensar en una tercera serie, pues tres de sus fechas ya caerían en época colonial.

⁷⁴ Según fray Diego Durán (*Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, v. 1, p. 280), Casa era el signo del Oeste; Conejo, del Sur; Caña, del Este, y Pedernal, del Norte. Véase también, Jacques Soustelle, *La pensée cosmologique des anciens mexicains*, p. 79-85.

Cara corta, 4-Caña: Este, rojo, masculino, Tonátiuh/Xipe Tótec.

Cara larga, 4-Pederal: Norte, negro, muerte, Tezcatlipoca/Mictlantecuhtli.⁷⁵

En consecuencia, el *tepetlacalli* de la colección Leof refleja desde nuestra perspectiva la concepción de un tiempo y un espacio universales divididos en cuatro cuadrantes.

A este respecto, es interesante mencionar que H. B. Nicholson percibió la misma vinculación entre el calendario y los rumbos cardinales en un par de cofres de piedra que se encuentran hoy, respectivamente, en el Field Museum de Chicago y en el Museo Nacional de Antropología (fig. 21).⁷⁶ Carentes de tapa, los dos tienen esculpidas en sus caras laterales internas cartuchos rectangulares con las mismas fechas y en la misma secuencia que los del *tepetlacalli* de la colección Leof: 4-Casa, 4-Conejo, 4-Caña y 4-Pederal.⁷⁷ A juicio del investigador norteamericano, el coeficiente 4 que acompaña a cada signo reitera esta misma noción cardinal. Recordemos al respecto que las eras cosmogónicas del pensamiento nahua —relacionadas con los cinco puntos de la superficie terrestre— tenían nombres relacionados con sus principios de destrucción, pero también el coeficiente 4 de manera reiterada: 4-Jaguar, 4-Viento, 4-Lluvia de Fuego y 4-Agua.⁷⁸ Algo similar sucede en el caso de los cargadores de año utilizados durante el Clásico maya (*Ik'*, *Manik'*, *Eb* y *Kaban*), los cuales suelen aparecer acompañados del coeficiente 4 y estar asociados en la pintura y la escultura con los rumbos cardinales o con personificadores de los cuatro

⁷⁵Véase Caso, *Los calendarios...*, p. 31; Soustelle, *La pensée cosmologique...*, p. 56-78.

⁷⁶Nicholson, "Aztec Style...", p. 33-34.

⁷⁷El *tepetlacalli* del Field Museum (cat. 216.23916) fue dado a conocer por William H. Holmes (*Archeological Studies among the Ancient Cities of Mexico*, p. 322-323). Procede de Tlalmanalco y tiene la fecha 1-Cocodrilo esculpida en la cara inferior interna. Esta fecha se asocia al inicio de ciclos y reinados. El *tepetlacalli* del Museo Nacional de Antropología, hoy en la bodega y aparentemente inédito, tiene también un cocodrilo en la cara interna. Agreguemos el llamado "Bloque de Tuxpan", el cual pudiera tener el mismo simbolismo, puesto que sus caras laterales externas están talladas con las fechas 1-Casa, 13-Conejo, 1-Caña y 13-Pederal (Seler, "Excavations at the site of the principal temple in Mexico", *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, v. 3, p. 176; fig. 80; Nicholson, "Aztec Style...", p. 34-35; Umberger, *Stone Sculptures...*, p. 117-118).

⁷⁸El célebre *cuauhxicalli* de los soles cosmogónicos (inv. 10-46617) que se encuentran en la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología presenta las cuatro eras en esta misma secuencia.

Pawahtunes.⁷⁹ Buenos ejemplos de lo anterior son la Tumba 2 de Río Azul y el Tablero 1 de Pomoná.

Concluyamos esta sección evocando las cinco cajas de ofrenda que formaban un quincunce en el interior de la estructura L-2 de Pino Suárez.⁸⁰ La caja central y de mayores proporciones fue construida con cinco losas de andesita rosa, todas ellas esculpidas y pintadas de color rojo en sus caras internas. La losa del fondo tiene en relieve la cabeza de un Tlaltecuhltli reptiliano, mientras que las del Oeste, Sur, Este y Norte poseen respectivamente las fechas 13-Casa, 13-Conejo, 13-Caña y 13-Pederal.⁸¹ Como en los casos anteriores, es muy probable que expresen la idea de la sucesión levógira de los cuatro *tlalpilli* (que suman un *xiuhmolpilli*) y su relación con los rumbos del universo.⁸²

EL TEPETLACALLI LEOF: LA ESCENA DE TLÁLOC-TLALTECUHTLI

La cara inferior externa —que normalmente no estaba visible por tratarse de la superficie de apoyo del *tepetlacalli*— tiene esculpida en bajorrelieve una escena compleja de especial interés. Su estilo refinado se adscribe plenamente a la llamada etapa imperial del arte mexica y de sus vecinos inmediatos, es decir, a la segunda mitad del siglo XV y las dos primeras décadas del XVI (figs. 12 y 22). La escena está dominada por la presencia de una divinidad en la posición corporal de Tlaltecuhltli y con los atributos iconográficos de Tláloc.⁸³ La imagen antropomorfa y de cuerpo completo de este numen de la tierra y la lluvia abarca buena parte de la superficie rectangular de dicha cara. Se le plasmó frontalmente y con una anatomía bien estructurada que sigue una rigurosa simetría

⁷⁹ David Stuart, “New Year Records in Classic Maya Inscriptions”, *The PARI Journal*, v. v, n. 2, p. 4.

⁸⁰ Gussinyer, “Un adoratorio...”, p. 12.

⁸¹ Gussinyer las describe diciendo que estaban “viendo hacia” los puntos cardinales opuestos.

⁸² Umberger, *Stone Sculptures...*, p. 108.

⁸³ Casi todas las efigies de Tlaltecuhltli fueron talladas en la cara inferior de una amplia gama de monumentos y objetos rituales de piedra: abajo de imágenes de los dioses de la tierra, la muerte y Venus, de serpientes emplumadas y chacmooles, de altares, cajas, vasos y recipientes de corazones. Esto significa que las efigies de Tlaltecuhltli quedaban en contacto con la tierra misma, de manera que nunca o casi nunca eran vistas por los mortales. Véase, López Luján, *Tlaltecuhltli*; Matos, “Tlaltecuhltli...”.

bilateral a partir de un eje longitudinal imaginario este-oeste:⁸⁴ la cabeza está próxima a la cara con la fecha 4-Caña (la oriental), en tanto que los pies se encuentran cerca de la cara con la fecha 4-Casa (la occidental). Las extremidades superiores, abiertas hacia el exterior, se doblan hacia arriba a la altura de los codos para quedar en alto, mostrando el dorso de las manos. En cada una de ellas vemos cinco gráciles dedos con uñas bien delineadas. Las extremidades inferiores también se despliegan hacia afuera con los muslos dirigidos hacia los codos, pero a la altura de las rodillas se flexionan francamente hacia abajo, reproduciendo a espejo el gesto de los brazos.⁸⁵ Los pies se representan de perfil, por lo que solamente se aprecia el empeine y el pulgar con su uña. La peculiar posición que distingue a Tlaltecuhtli ha captado la atención de los especialistas por más de un siglo. Entre una variada gama de interpretaciones se le ha relacionado con la postura de un batracio,⁸⁶ del alumbramiento,⁸⁷ de la derrota bélica/sacrificio,⁸⁸ del acto sexual,⁸⁹ de descenso⁹⁰ o que emula la estructura cuádrupartita de la superficie terrestre.⁹¹

Como dijimos, los atributos iconográficos son los de Tláloc. Por ejemplo, vemos sobre su cabeza un *aztatzontli*, corona característica de esta deidad; en este caso, cuenta con un nivel de tiras verticales de papel y, superpuestos, dos

⁸⁴ Según Cecelia F. Klein (*The Face of the Earth: Frontality in Two-Dimensional Mesoamerican Art*, p. 15), esta poderosa y sumamente intensa visión frontal se relaciona en el arte mesoamericano con los temas de la muerte, la oscuridad, la tierra y el descendimiento.

⁸⁵ En esta misma posición fueron representados los cuatro *tlaloque* direccionales de la caja chica de Tizapán (fig. 19).

⁸⁶ Seler, "The Animal Pictures of the Mexican and Maya Manuscripts", *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, v. 5, p. 301-305. La diosa Tlatecuhtli era asociada con los batracios, pues estos animales encarnan a la tierra en su ciclo vital de aparente muerte y resurrección. Véase, por ejemplo, fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica india*, v. 1, p. 87.

⁸⁷ Nicholson, "A Fragment of an Aztec Relief Carving of the Earth Monster", *Journal de la Société des Américanistes*, t. VI, n. 1, p. 82, 84, 87; Matos, "Tlaltecuhtli...", p. 22-23, 35. Esta posición es llamada en náhuatl *mamazouhítac*.

⁸⁸ Klein, "Rethinking Cihuacoatl: Aztec Political Imagery of the Conquered Woman", *Smoke and Mist*.

⁸⁹ En la fiesta de *ochpaniztli*, la personificadora de la diosa Toci se ponía en esta posición ("she raised her arms, she spread arms and legs", Sahagún, *Florentine Codex*, bk. 2, p. 112) al pie de la pirámide, simulando el acto sexual con Huitzilopochtli (Michel Graulich, *Ritos aztecas: las fiestas de las veintenas*, p. 95, 113).

⁹⁰ Lucia Ross Henderson, *Facing Earth, Grounding the Image: Representations of the Aztec Tlaltecuhtli*, p. 57-59.

⁹¹ Henderson, *Facing Earth...*, p. 51-52.

niveles más de plumas enhiestas de garza. La corona está ceñida a la frente por una venda de cuatro bandas horizontales, largas y ondulantes, decorada tanto arriba como abajo por seis diminutas esferas espaciadas regularmente. También sujeto de la venda, observamos un *quetzalmiahayo*, larga y serpenteante pluma de quetzal distintiva de las divinidades de la lluvia, la vegetación y la fertilidad. El tocado se complementa con un *amacuexpalli*, adorno de la nuca hecho con papel plisado, aquí dividido a cada lado en cinco dobleces.

La imagen tiene el cabello largo, con caída recta hasta los hombros y un flequillo sobre la frente (fig. 23). Al igual que en otras imágenes escultóricas de Tláloc, los ojos están cubiertos por dos anteojeras rectangulares que dejan ver las pupilas en su interior (fig. 24).⁹² Como parte del rostro también se tallaron una nariz realista y bastante ancha, una bigotera con cuatro colmillos —dos curvados hacia la izquierda y los otros dos hacia el lado opuesto—, y parte de los *mixchiahuitícac*, sendos emplastos discoidales de semillas de chía (*Salvia sp.*) que se ponían sobre las mejillas. En numerosas fuentes escritas y pictográficas, dicho afeite califica a Tláloc, a los *tlaloque* y a sus personificadores terrenales. La imagen viste un *xicollí* o chaleco ritual sin mangas, adicionado de flecos en el borde inferior. Sobre el pecho se vislumbra un gran *cózcatl*, seguramente el típico collar de cuero rojo con incrustaciones de turquesa, cuentas circulares de oro y un *teocuitlacomalli* o disco de oro central. Dos líneas diagonales sobre los muslos nos hacen presumir que lleva también la clásica enagüilla, quizás de papel blanco goteado con hule (*amatetéhuitl*). Lo que sí es nítido, es su grueso *máxtatl* o braguero trapezoidal, finamente ornado con chalchihuites, motivos geométricos y vegetales. El atuendo se complementa con brazaletes y ajorcas (*macuechtlí*) de cuero con cuentas circulares y plumas cortas, además de un par de sandalias —quizás las conocidas *izcactli* o *pozolcactli*— con talonera y cintas anudadas al frente.

En la parte alta del *máxtatl* fue esculpida la fecha 1-Conejo. En primera instancia, pudiéramos suponer que registra un suceso acontecido ese año y asociado de una manera u otra con Tláloc-Tlaltecuhtli y la historia de las sociedades que habitaron en la Cuenca de México: por ejemplo, el arribo a la

⁹² Este rostro se asemeja al de los *tlaloque* del *tepeilacalli* del British Museum, del *chacmol* de la avenida Venustiano Carranza y del “dios enmascarado del fuego” del Museo del Templo Mayor (Nicholson y Quiñones Keber, *Art of Aztec Mexico...*, p. 32-35).

ciudad insular de Aztlan,⁹³ la salida de ella,⁹⁴ la llegada a Chapultépec,⁹⁵ la fundación de Tenochtitlan⁹⁶ o bien la terrible sequía que asoló el altiplano central en 1454 d.C.⁹⁷ Sin embargo, por la posición de esta fecha directamente sobre su vestimenta, nos parece mucho más lógico que sea el nombre calendárico de esta deidad. Así lo demostraría el hecho de que muchas imágenes de Tlaltecuhltli estén acompañadas de la fecha 1-Conejo, entre ellas las esculpidas en la base de la Coatlicue, la Yollotlicue, el Vaso Bilimek, la Mictecacíhuatl de las Escalerillas y la piedra de los cinco soles cosmogónicos del Art Institute de Chicago.⁹⁸ Tal apelativo se debe a que la tierra fue creada precisamente en ese año.⁹⁹ Incluso existen antiguos conjuros en los que se invoca a Tlaltecuhtli específicamente con tal denominación calendárica: “Ven, mi madre tierra, mi padre 1 Conejo”.¹⁰⁰

En suma, nos encontramos ante una imagen que conjunta rasgos de los dioses de la tierra y de la lluvia, de manera análoga a la imagen esculpida bajo el *chacmool* mexica encontrado en 1943 en la avenida Venustiano Carranza (fig. 24).¹⁰¹ Esta misma conexión se percibe en la etimología del nombre Tláloc, que significa literalmente “El que está hecho de tierra” o “El que es la personificación

⁹³ Domingo Francisco Chimalpáin Cuauhtlehuanitzin, *Primer amoxtil libro. 3^a relación de las Diferentes Histoires Originales*, p. 3; Federico Navarrete Linares, “Mito, historia y legitimidad política: las migraciones de los pueblos del Valle de México”, p. 95, 100-101.

⁹⁴ *Anales de Cuauhtitlán*, p. 15.

⁹⁵ *Leyenda de los Soles*, p. 127.

⁹⁶ Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Obras históricas*, v. 1, p. 310-311; *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, p. 219. Christian Duverger (*El origen de los aztecas*, p. 187-189) discute estas referencias disonantes del año 1-Conejo como supuesta fecha de fundación de Tenochtitlan.

⁹⁷ Por ejemplo, *Anales de Cuauhtitlán*, p. 52. Véase también López Luján, *Las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlán*, p. 192-205. La fecha 1-Conejo también corresponde al 1402 y el 1506 d.C. (Caso, *Los calendarios...*, cuadro XV).

⁹⁸ Batres, *Exploraciones arqueológicas...*, p. 53; Caso, *Los calendarios...*, p. 193; Nicholson y Quiñones Keber, *Art of Aztec Mexico...*, p. 41-42, 62-63; Pasztor, “The Aztec Tlaloc...”, p. 296; Umberger, *Aztec Sculptures...*, p. 261-265.

⁹⁹ *Anales de Cuauhtitlán*, p. 4-5; *Codex Telleriano-Remensis*, f. 24r; *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, p. 234.

¹⁰⁰ Así aparece en varios conjuros consignados por Hernando Ruiz de Alarcón y recientemente retraducidos por Danièle Dehouve, “Un ritual de cacería: el conjuro para cazar venados de Ruiz de Alarcón”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 40, p. 308, 316, 328.

¹⁰¹ Matos, “Tlatecuhtli...”, p. 18, 29-30; Nicholson y Quiñones Keber, *Art of Aztec Mexico...*, p. 33; Pasztor, “The Aztec Tlaloc...”, p. 296.

de la tierra”, así como en el apelativo *Tlalocantecutli* que recibe el dios de la tierra en la *Histoire du Mechique*.¹⁰²

En los ángulos de la escena, correspondientes a los rumbos intercardinales, observamos cuatro personajes antropomorfos de pequeñas dimensiones, figurados a espejo y prácticamente idénticos. Están representados de perfil, de cuerpo entero y sentados sobre los glúteos a la usanza masculina. Tienen el cabello largo, lacio y ceñido a la frente con una banda lisa. Al igual que la imagen de Tláloc-Tlaltecuhtli, lucen un *amacuexpalli*, un gran *cózcatl*, una enaguilla, un *máxtlatl*, un par de ajorcas y uno de sandalias con taloneras y cintas anudadas al frente. Cada personaje sujetá exactamente los mismos objetos rituales. En la mano que está en segundo plano, hacia el frente y en alto —izquierda o derecha dependiendo del caso—, se observa un par de espinas de maguey. Estos instrumentos autosacrificiales son exageradamente grandes y tienen la punta hacia abajo. En cambio, la mano que está en primer plano, hacia el frente y abajo sostiene una suerte de cetro, con mango de madera y remates posiblemente de papel anudado, con flecos y colgantes laterales. Es interesante notar que la pierna que se encuentra en un segundo plano —izquierda o derecha— se proyecta ligeramente al frente para quedar visible tras la pierna en primer plano. Por su atuendo y su distribución en torno a Tláloc-Tlatecuhtli, es posible que estos personajes representen a los cuatro *tlaloque* direccionales o a sus personificadores terrestres, en una escena hasta cierto punto semejante a las pintadas en el *tepeticacalli* chico de Tizapán, las láminas 27 y 28 del *Códice Borgia* y los murales de Ixtapantongo.¹⁰³

Del compás que se abre entre los brazos de cada personaje, surge una banda ancha que se dirige en diagonal hasta el centro de la escena, cubriendo parcialmente el cuerpo de Tláloc-Tlaltecuhtli. Cada una de las cuatro bandas está flanqueada por una sucesión de volutas o pequeñas “olas”, conocidas en la literatura anglosajona como *scrolls* o *scroll chains*: es, sin duda alguna, el conocido símbolo mesoamericano de las corrientes de agua, la espuma y las

¹⁰² Thelma D. Sullivan, “Tlaloc: A New Etymological Interpretation of the God’s Name and What it Reveals of his Essence and Nature”, p. 217; *Histoire du Mechique*, p. 103.

¹⁰³ Agustín Villagra, “Pinturas rupestres ‘Mateo A. Saldaña’, Ixtapantongo, Estado de México”, sobretiro del número 9 de la revista *Goodrich Euzkadi Caminos de México*, p. 3-4. Véase una discusión sobre este tema en López Austin y López Luján, *Monte Sagrado-Templo Mayor...*, p. 28-33.

nubes.¹⁰⁴ El sentido periferia-centro de estas bandas/corrientes queda de manifiesto en la orientación de las rompiéntes de las pequeñas “olas”.

Las cuatro bandas/corrientes de agua confluyen en un elemento circular que cubre el torso de Tláloc-Tlaltecuhtli. Dicho elemento también está limitado por una rítmica secuencia de pequeñas “olas” que rompen en sentido levógiro. En su interior tiene inscrito un círculo más pequeño, éste formado por ganchos orientados en dirección opuesta. Sería, a nuestro entender, un cuerpo de agua redondo, semejante a una dilatada laguna o tal vez a un diminuto manantial. Lo sugerente es que este elemento circular —en conjunción con las figuras de Tláloc-Tlaltecuhtli y sus cuatro asistentes— nos evoca la escena del famoso vaso de Las Colinas hallado por Sigvald Linné y la de una lápida que descubrimos recientemente al pie del Templo Mayor de Tenochtitlan. En ambas piezas se observa al centro el rostro de Tláloc encerrado dentro de un círculo de pequeñas “olas” y rodeado por motivos (personajes o nubes) asociados a los cuatro rumbos (fig. 25).¹⁰⁵ También nos recuerda que muchas imágenes de Tlaltecuhtli tienen sobre el torso ya un gran chalchihuite del que pueden brotar joyas o personajes, ya un círculo emplumado que encierra un quinterno. Son éstos símbolos de centralidad que califican al ombligo de la divinidad de la tierra como el lugar de confluencia de los cuatro rumbos del horizonte con el eje vertical que une el mundo de los hombres con el cielo y el inframundo.¹⁰⁶

En el *tepeitlacalli* de la colección Leof, el elemento circular de naturaleza acuática contiene como motivo principal la figura de un pájaro. Entre múltiples opciones, la bióloga Patricia Ramírez Bastida, especialista en aves acuáticas de la Cuenca de México, se inclina por identificarlo como una garza, aunque nos aclara que estos animales suelen tener el cuello y las patas un poco más esbeltos.¹⁰⁷ En defensa de tal propuesta, pudiéramos subrayar la existencia en el bajorrelieve de cuerpos de agua (el círculo y las bandas cruzadas) y las estrechas conexiones simbólicas entre la garza y Tláloc, expresadas por ejemplo en la

¹⁰⁴ Véase, por ejemplo, Langley, *Symbolic Notation...*, p. 176-177.

¹⁰⁵ Para el vaso de Las Colinas, véase, S. Linné, *Mexican Highland Cultures: Archaeological Researches at Teotihuacan, Calpulalpan and Chalchicomula in 1934-35*, p. 68, fig. 128.

¹⁰⁶ López Luján, *Tlaltecuhtli*, p. 86; Matos, “Tlaltecuhtli...”, p. 24.

¹⁰⁷ Comunicación oral, noviembre de 2010.

corona de plumas enhiestas (*aztatzontli*) que hemos descrito líneas arriba.¹⁰⁸ También cabría argumentar que el arte mexica tiende a plasmar a los seres humanos y los animales con anatomías simples, compactas y redondeadas. Cualquiera que sea la identificación correcta, señalemos que el ave aprisiona con la pata derecha una espina rematada por una flor y que el par espina-flor simboliza la “sangre o penitencia preciosa”¹⁰⁹.

La escena se completa en el extremo inferior con las fechas 13-Conejo y 13-Jaguar, las cuales fueron esculpidas en forma casi specular. No creemos que sean los apelativos calendáricos de dos dioses, pues la primera no aparece en la útil lista de nombres calendáricos de divinidades que publicó Caso y la segunda únicamente se encuentra en la escultura de una diosa telúrica o del maíz exhibida en el Museo Nacional de Antropología.¹¹⁰ Una alternativa es que correspondan a dos fechas del *tonalpohualli*: una de la sexta trecena y la otra de la octava, con una separación de 26 días entre ambas. Sin embargo, es mucho más común en el arte mexica que este tipo de fechas pareadas registren el bimonio año del *xiuhpohualli*/día del *tonalpohualli*, fijando de manera precisa un acontecimiento de carácter histórico. Gracias a los cálculos de Ivan Sprajc, conocemos la equivalencia en el calendario juliano del año 13-Conejo/día 13-Jaguar. Si el año comenzaba en la veintena de *Atlcahualo* como es la opinión común o si empezaba en *Izcalli* como pensaba Caso, las fechas del *tepetlacallí* Leof corresponderían al 12 de junio de 1466 o, una rueda calendárica después, al 30 de mayo de 1518. Pero si el año empezaba en *Tlacaxipehualiztli*, lo que es menos probable, equivaldría al 27 de febrero de 1467 o, una rueda calendárica más tarde, al 14 de febrero de 1519.¹¹¹

¹⁰⁸ Véase Seler, “A Chapter in the Aztec Language from the Unprinted History of Bernardino de Sahagún (Manuscript of the Biblioteca del Palacio in Madrid)”, *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, v. 2, p. 233; “The Animal Pictures...”, p. 269.

¹⁰⁹ Hermann Beyer, “La lapida conmemorativa de la inauguración del Templo Mayor de México”, *El México Antiguo*, t. xi, p. 318; Françoise Rousseau, “Étude des motifs floraux dans le tonalamatl du Codex Borbonicus”, *The Symbolism in the Plastic and Pictorial Representations of Ancient Mexico*, p. 239-242.

¹¹⁰ Véase Caso, *Los calendarios...*, p. 197; Umberger, *Aztec Sculptures...*, p. 83.

¹¹¹ Ivan Sprajc, comunicación oral, septiembre de 2010. Hay que aclarar que todas estas fechas corresponderían al día 13-Jaguar, 6-*Etzalcualiztli* si asumimos que no se hacían correcciones bisextiles. Pero todo cambia si opinamos que sí las había; por ejemplo, si tomamos como correcta la fecha 30 de mayo de 1518, una rueda calendárica atrás equivaldría al 30 de mayo (y no al 12 de junio) de 1466.

Lamentablemente, al revisar en forma sistemática los anales de la Cuenca de México,¹¹² no encontramos muchos sucesos en años 13-Conejo (1466 y 1518 d.C.) que estuvieran vinculados de una u otra manera con el rico simbolismo del *tepetlacalli* de la colección Leof. De hecho, el único acontecimiento digno de ser tomado en cuenta es la puesta en servicio de un nuevo acueducto que surtió a Tenochtitlan del agua dulce de Chapultépec a partir de 1466.¹¹³ De este verdadero triunfo de la ingeniería texcocana dan fe varios documentos y pictografías. Por ejemplo, Chimalpáin señala lo siguiente:

Año 13-Conejo, 1466. En este año fue que llegó el agua a la ciudad de México, traída desde Chapoltépec, obra de la cual los tetzcuques habían sido los contratistas bajo la orden del Nezahualcoyotzin. Los trabajos duraron 13 años antes de ser terminados.¹¹⁴

Don Fernando Alva Ixtlilxóchitl, el gran cronista acolhua, coincide en atribuir la dirección de la obra al más célebre de los *tlatoque* de Texcoco y especifica que “se metió el agua en la ciudad [de Tenochtitlan] por tarjea que hasta entonces iba por una zanja”.¹¹⁵ Lo anterior se confirma en una escena contenida en la lámina 68 del *Codex Mexicanus*, donde encima de la fecha 13-Conejo se dibujó al mismísimo Nezahualcóyotl asiendo una coa frente al cerro de Chapultépec, elevación de la cual está brotando una abundante corriente (fig. 26). Por su parte, los *Anales de Cuauhtitlan* resultan mucho más informativos, pues refieren las ceremonias de consagración que tuvieron lugar una vez concluida la obra:

En el mismo año [12-Casa, 1465] se comenzó por vez primera la obra pública en Tenochtitlan México. Se empezó a hacer el acueducto de Chapoltépec, que entra en Tenochtitlan. El que reinaba en Tenochtitlan era Moteuccōmatzin el viejo; y

¹¹² *Anales de Tlatelolco*; *Anales de Tula*; *Codex en Cruz*; *Codex Telleriano-Remensis*, *Códice Aubin*; *Códice Mexicanus*; *Historia de los mexicanos por sus pinturas*; Chimalpáin, *Relaciones originales de Chalco Amaquemecan*.

¹¹³ Véase, Matos, “Chapultepec prehispánico en las fuentes históricas”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 34, p. 269-272.

¹¹⁴ Chimalpáin, *Relaciones originales...*, p. 206.

¹¹⁵ Alva Ixtlilxóchitl, *Obras históricas*, v. 1, p. 444.

quien ayudó a la obra del acueducto fue Neçahualcoyotzin, rey de Tetzcoco [...]¹¹⁶ En este año [13-Conejo, 1466] fue Neçahualcoyotzin a dirigir el agua que por primera vez entró en Tenochtitlan. Desde su nacimiento, la vinieron acelerando los tepeyahuacas y sacándose sangre en sacrificio delante del agua. Por este tiempo únicamente de Chapultépec se sacaba agua.¹¹⁷

No está por demás hacer notar que estas ceremonias tienen semejanzas con las que se efectuaron en 1500 con motivo de la inauguración del acueducto que llevaba las aguas desde los manantiales de Acuecexco hasta Tenochtitlan. Durán nos informa con texto e imagen que la corriente fue conducida por un grupo de personificadores de las divinidades del agua, quienes hicieron numerosos sacrificios y ofrendas en el trayecto.¹¹⁸

Para concluir esta sección, digamos que nos resulta muy difícil descifrar el significado de las corrientes de agua que confluyen en un lugar de naturaleza acuática y calificado por la presencia de una garza. Obviamente, estamos tentados a sugerir que esta ave alude a la antigua Aztlan —lo “que quiere decir blancura, o lugar de garzas” según Durán—¹¹⁹ o a su imagen espectral ubicada en el extremo contrario de la epopeya que significó la migración: Tenochtitlan. De todos son sabidas las semejanzas entre este alfa y este omega, islas ambas ubicadas frente a un cerro llamado Colhuacan, así como es bien conocida la revelación del lugar donde se fundaría la futura capital mexica cuando todo se tiñó de un blanco absoluto y prístino.¹²⁰

Sin llegar a todas las certezas que quisiéramos, proponemos tentativamente que la escena del *tepetlacalli* permite una doble lectura. Por un lado, resulta bastante contundente la referencia que se hace a Tláloc-Tlaltecuhli en tanto deidad cosmogónica fundamental que ocupa el centro y los cuatro confines del universo. Por el otro, con mucho menos fundamentos, diríamos que consigna un acontecimiento histórico concreto: la puesta en servicio del acueducto de Chapultépec en el año 13-Conejo, cuando la nueva corriente fue

¹¹⁶ *Anales de Cuauhtitlan*, p. 53.

¹¹⁷ *Anales de Cuauhtitlan*, p. 54.

¹¹⁸ Durán, *Historia...*, v. 2, p. 369-381.

¹¹⁹ Durán, *Historia...*, v. 2, p. 28. Sobre el problema de la etimología de Aztlan, véase Duverger, *El origen...*, p. 101-104; Navarrete, “Mito, historia y legitimidad política...”, p. 90-98.

¹²⁰ Duverger, *El origen...*, p. 123-141, 381-382.

conducida con veneración a Tenochtitlan por un grupo de individuos que iban “sacándose sangre en sacrificio delante del agua”.

COMENTARIOS FINALES

Sin lugar a dudas, uno de los aspectos más sugerentes del *tepetlacalli* que ahora damos a conocer es la tan inusitada como redundante combinación de glifos A-O y cartuchos cuadrangulares, usados unos en la Mixteca y los otros en la Cuenca de México y sus alrededores para distinguir las fechas anuales.¹²¹ Sabemos, al respecto, que los mexicas y sus vecinos no empleaban el glifo A-O,¹²² y que los mixtecos no tenían la costumbre de elaborar cofres cuadrangulares de piedra.¹²³ Estos objetos rituales, por el contrario, han sido descubiertos con frecuencia en sitios arqueológicos de la Cuenca de México, entre ellos Tenochtitlan, Teotihuacan, Tizapán, Tlalmanalco y Texcoco.¹²⁴

Para intentar resolver esta aparente contradicción, debemos aclarar que los bajorrelieves del *tepetlacalli* Leof se apegan estrictamente a los cánones estilísticos del arte imperial mexica y de los demás pueblos ribereños de la Cuenca. Asimismo, tenemos que considerar que los cuatro glifos A-O tallados en el *tepetlacalli* son diferentes a todas las variantes pictóricas y escultóricas mixtecas analizadas con detalle páginas atrás. Parecen mucho más una suerte de reminiscencia o recreación de dicho glifo, en cual que se incorporan nuevos rasgos que no le son característicos.

Pero ¿quiénes y con qué propósito habían plasmado en la piedra tal combinación? Por desgracia, carecemos de una respuesta totalmente satisfactoria para este enigma. No obstante, es razonable suponer que el escultor del *tepetla-*

¹²¹ En Yucuñudahui se dio la combinación cartucho/glifo A-O, aunque muy distinta a lo que vemos en el *tepetlacalli* Leof, pues el glifo A-O se encuentra encima y no en el interior del cartucho que encierra la fecha. Véase Caso, *Los calendarios...*, p. 180, fig. 17f.

¹²² Por ejemplo, Umberger, *Stone Sculptures...*, p. 51.

¹²³ No se conoce en la actualidad ningún *tepetlacalli* elaborado por zapotecos ni mixtecos (Javier Urcid, comunicación oral, mayo de 2011).

¹²⁴ Páginas atrás nos hemos referido a cofres de piedra encontrados en Tenochtitlan, Tizapán y Tlalmanalco. Para cofres descubiertos en Texcoco, véase Antonio Peñaflor, *Monumentos del arte mexicano antiguo*, v. 2, láms. 124-126; Seler, “Stone Boxes...”, p. 100-101; Umberger, *Stone Sculptures...*, p. 103. Para un ejemplar hallado en Teotihuacan, véase López Luján y Fauvet-Berthelot, *Aztèques: La collection de sculptures du Musée du quai Branly*, p. 166.

calli objeto de este artículo estaba profundamente imbuido del arte de ambas civilizaciones. Era tal vez un inmigrante de la Mixteca, uno de sus descendientes o uno de sus discípulos locales. Esta sugerencia resulta menos especulativa cuando nos acordamos que los *tlailotlaque* y los chimalpanecas, procedentes de la Mixteca, se asentaron en el territorio de Chalco y Texcoco a finales del siglo XIII y principios del XIV. Este acontecimiento tuvo repercusiones culturales tan profundas que quedó bien registrado en varias pictografías y crónicas.¹²⁵ Según el parecer de varios investigadores, eran grupos originarios de la Cuenca de México que volvían tras una larga estancia en territorio mixteca.¹²⁶ Pero lo significativo para nuestro argumento es que los *tlailotlaque* son calificados explícitamente en los documentos históricos como sabios, astrólogos y, de manera muy particular, versados en todas las artes. En un conocido pasaje, Alva Ixtlilxóchitl señala lo siguiente:

vinieron los *tlailotlaque*, que eran toltecas y eran de la Mixteca, y traían por caudillo a Tempantzin, y asimismo por ídolo a Tezcatlipoca con más de dos mil hombres, sin las mujeres, los cuales vinieron derechos a Tescuco para darle la obediencia a Quinatzin, y que les diese tierras donde poblasen [...] el cual los recibió y se holgó de verlos, porque todos eran artífices, especialmente en el arte de la pintura, y así, a cuatrocientos de ellos, los más diestros, con su caudillo Tempan, les mandó que poblaran adelante del bosque de Tetzcuzinco, donde es ahora el barrio de Tlailotlacan, que es el nombre propio de sus primeros pobladores, y a los demás los repartió en los pueblos y ciudades, enviando a sus partes veinte y a treinta de ellos, y a otros más, según eran los lugares en donde los repartió.¹²⁷

A partir de lo anterior, no nos parece descabellado plantear hipotéticamente que un artista *tlailotlac* o de similar ascendencia, asentado en alguna capital

¹²⁵ Alva Ixtlilxóchitl, *Obras históricas*, v. 1, p. 315, 430, v. 2, p. 32-33; *Códice Xólotl*, lám. IV; *Mapa Quinatzin*, lám. 1 (Mohar Betancourt, *Códice Mapa Quinatzin*).

¹²⁶ Para diversas perspectivas sobre los tlailotlaque, véase Ursula Dickerhoff, "Grupos étnicos y estratificación sociopolítica. Tentativa de interpretación histórica", *Indiana*, n. 19-20; Eloise Quiñones Keber, "The Tlailotlaque in Acolhua Pictorial Histories: Imitators or Inventors", *Journal de la Société des Américanistes*, t. 84, n. 2; Donald Robertson, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period: The Metropolitan Schools*, p. 13, 138-139.

¹²⁷ Alva Ixtlilxóchitl, *Obras históricas*, v. 1, p. 430.

como Texcoco, Chalco o Tenochtitlan, esculpió el *tepetlacalli* de la colección Leof en estilo local pero imprimiéndole importantes remembranzas de la Mixteca. En sus cuatro caras laterales y en la inferior plasmó una iconografía relativa al tiempo y el espacio estructurados, así como a Tláloc-Tlaltecuhtli y su vinculación con los cuatro rumbos del universo. Esta concepción universal en cuadrantes está presente en otros cofres y cajas de ofrenda de la Cuenca de México, como los mencionados de Tizapán, Pino Suárez, Templo Mayor y Tlalmanalco. A este grupo se suma otro *tepetlacalli* procedente de este último sitio del territorio chalca.¹²⁸ De manera reveladora y gracias a un descubrimiento reciente, nos enteramos que contenía miniaturas de piedra verde, muchas relacionadas con los dioses de la lluvia y agrupadas en significativos conjuntos: cuatro serpientes, cuatro cetros *chicahuaztli*, cuatro tambores, cuatro flautas, cuatro sonajas, etcétera.¹²⁹

REFERENCIAS

- AGUIRRE MOLINA, Alejandra, "El simbolismo de la Cámara 3 del Templo Mayor de Tenochtitlan" tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2009.
- ALVA IXTILXÓCHITL, Fernando de, *Obras históricas*, 2 v., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975-1977.
- Anales de Cuauhtitlán*, en *Códice Chimalpopoca*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, p. 1-118 y 145-164.
- Anales de Tlatelolco*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes 2004.
- Anales de Tula*, comentario de Rudolf van Zantwijk, Graz, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1979.
- ANDERS, Ferdinand, Maarten Jansen y Peter van der Loo, *Calendario de pronósticos y ofrendas. Libro explicativo del llamado Códice Cospi*, México, Fondo de Cultura Económica/Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1994.

¹²⁸Nos referimos al *tepetlacalli* del Museo Etnológico de Berlín (cat. IV Ca. 26921). Véase, Gaida, "Un cofre mexica de piedra...", p. 83.

¹²⁹En fechas recientes, Urcid ("Sobre la antigüedad de cofres para augurar y propiciar la lluvia", *Arqueología mexicana*, n. 110) ha demostrado que este complejo simbólico tiene raíces profundas en Mesoamérica. Los zapotecos elaboraron en el Preclásico y el Clásico (500 a.C.-850 d.C.) cajas de cerámica cuyas cuatro están decoradas con representaciones del dios de la lluvia, el glifo Agua, brotes de maíz y el glifo Milpa.

- BÁEZ-JORGE, Félix y Arturo Gómez Martínez, *Tlacatecolotl y el diablo: la cosmovisión de los nahuas de Chicontepec*, Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, 1998.
- BATRES, Leopoldo, *Exploraciones arqueológicas en la Calle de las Escalerillas*, México, Tip. y Lit. "La Europea", 1902.
- BENAVENTE O MOTOLINIÁ, fray Toribio de, *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971.
- BEYER, Hermann, "La lapida conmemorativa de la inauguración del Templo Mayor de Mexico", *El México Antiguo*, t. xi, 1969, p. 316-321.
- BOONE, Elizabeth Hill, *Cycles of Time and Meaning in the Mexican Books of Fate*, Austin, University of Texas Press, 2007.
- BUNBURY, Turtle, "Casa Leof, Mexico: A Pre-Columbian Sculpture Fantasia", *Irish Tatler*, 2002, www.turtlebunbury.com
- CASAS, fray Bartolomé de las, *Apologética historia sumaria*, 2 v., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.
- CASO, Alfonso, "El calendario mixteco", *Historia mexicana*, v. V, n. 4, abril-junio de 1956, p. 481-497.
- _____, *Los calendarios prehispánicos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México 1967.
- CASTREJÓN Díez, Jaime, *William Spratling: anatomía de una pasión*, México, Artes de México, 2003.
- CASTRO, Efraín et al., *El arte de Mezcala*, México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1993.
- CHIMALPÁIN CUAUHTEHUANITZIN, Francisco de San Antón Muñón, *Relaciones originales de Chalco Amaquemecan*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- _____, *Primer amoxtli libro. 3a. relación de las Différentes Histoires Originales*, México, UNAM, 1997.
- Codex en Cruz*, Salt Lake City, University of Utah Press, 1981.
- Codex Mendoza*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- Codex Telleriano-Remensis*, Austin, University of Texas Press, 1995.
- Códice Aubin. Manuscrito azteca de la Biblioteca Real de Berlín, anales en mexicano y geroglíficos desde la salida de las tribus de Aztlán hasta la muerte de Cuauhtémoc*, s/l, s/e, 1902.
- Códice Borbónico*, México, Fondo de Cultura Económica/Akademische Druck-u. Verlagsanstalt/Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.
- Códice Borgia*, México, Fondo de Cultura Económica/Akademische Druck-u. Verlagsanstalt/Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1993.
- Códice Bodley 2858*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1960.
- Códice Colombino: Una nueva historia de un antiguo gobernante*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia 2011.

- Códice Magliabechi*, México, Fondo de Cultura Económica/Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1996.
- Códice Mexicanus. Bibliothèque Nationale de Paris N°s 23-24*, París, Société des Américanistes, 1952.
- Códice Vaticano A. 3738*, México, Fondo de Cultura Económica/Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1996.
- Códice Vindobonensis Mexicanus I*, México, Fondo de Cultura Económica/Akademische Druck-u. Verlagsanstalt/Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.
- Códice Xólotl*, 2 v., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- Códice Zouché-Nuttall*, México, Fondo de Cultura Económica/Akademische Druck-u. Verlagsanstalt/Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.
- Colección de Milton Arno Leof, Expediente R/3.021/(Personas Físicas)/64 sección muebles, Legajo V, solicitud de registro del 31 de noviembre de 1973, registrado el 25 de julio de 1974, Dirección de Registro Arqueológico del Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- DEHOUVE, Danièle “Un ritual de cacería. El conjuro para cazar venados de Ruiz de Alarcón”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 40, p. 299-331
- DICKERHOFF, Ursula, “Grupos étnicos y estratificación sociopolítica. Tentativa de interpretación histórica”, *Indiana*, n. 19-20, 2002, p. 155-196.
- DURÁN, fray Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, 2 v, México, Porrúa, 1984.
- DUVERGER, Christian, *El origen de los aztecas*, México, Grijalbo, 1987.
- EASBY, Elizabeth Kennedy y John F. Scott, *Before Cortés. Sculpture of Middle America*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1970.
- FIGUEROLA PUJOL, Helios, “L'enfant, les hommes et les dieux: histoire d'une lutte pour la vie. Un prière d'accouchement à Cancuc (Chiapas, Mexique)”, *Journal de la Société des Américanistes*, t. 82, 1996, p. 129-158.
- _____, “El cuerpo y sus entes en Cancuc, Chiapas”, *Trace*, n. 38, diciembre de 2000, p. 13-24.
- GAIDA, María, “Un cofre mexica de piedra de la colección de Bauer, 1904”, *Arqueología Mexicana*, n. 110, 2011, p. 78-83.
- GARCÍA GRANADOS, Rafael, “Observaciones sobre los códices Pre-hispánicos de México y reparos que estas sugieren acerca de su clasificación”, *El México Antiguo*, v. V, núms. 1-2, 1940, p. 41-47.
- GARCÍA PAYÓN, José, “El símbolo del año en el México antiguo”, *El México Antiguo*, v. IV, n. 7-8, 1939, p. 241-253.

- GARIBAY K., Ángel Ma., *Veinte himnos sacros de los nahuas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958.
- GAY, Carlo T. E., "Mezcala: Herencia cultural de Guerrero", *El arte de Mezcala*, México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1993, p. 186-225.
- GAY, Carlo T. E. y Frances Pratt, *Mezcala: Ancient Stone Sculpture from Guerrero, Mexico*, Geneva, Balsas Publications, 1992.
- GRAULICH, Michel, *Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1999.
- GRIGSBY, Thomas L., "In the Stone Warehouse: The Survival of a Cave Cult in Central Mexico", *Journal of Latin American Lore*, v. 12, n. 2, 1986, p. 161-179.
- GUSSINYER, Jordi, "Un adoratorio dedicado a Tláloc", *Boletín INAH*, n. 39, marzo de 1970, p. 7-12.
- GUTIÉRREZ SOLANA RICKARDS, Nelly, *Objetos ceremoniales en piedra de la cultura mexica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- HENDERSON, Lucia Ross "Facing Earth, Grounding the Image: Representations of the Aztec Tlaltecuhlti", tesis de maestría, San Diego, University of California, 2005.
- HEYDEN, Doris, "El 'Signo del Año' en Tehuacán, su supervivencia y el sentido socio-político del símbolo", *Mesoamérica. Homenaje al doctor Paul Kirchhoff*, Barbro Dahlgren (coord.), México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979, p. 61-86.
- Historia de los mexicanos por sus pinturas*, en A. M. Garibay K. (ed.), *Teogonía, e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*, México, Porrúa, 1965, p. 21-90.
- Histoyre du Mechique*, en A. M. Garibay K. (ed.), *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*, México, Porrúa, 1965, p. 91-120.
- HOLMES, William H., *Archeological Studies among the Ancient Cities of Mexico*, Chicago, Field Columbian Museum, 1895.
- HUICOCHEA, Liliana, "Yeyécatl-yeyecame: petición de lluvia en San Andrés de la Cal", *Graniceros. Cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica*, Beatriz Albores y Johanna Broda (coords.), México, ECMQ / UNAM, 1997, p. 233-254.
- KIMMELMAN, Benedict B., "Milton Arno Leof, Dentist, Archeologist, Architect, Scholar", *Journal of the History of Dentistry*, v. 48, n. 1, 2000, p. 31-34.
- KLEIN, Cecelia F., *The Face of the Earth: Frontality in Two-Dimensional Mesoamerican Art*, New York, Garland, 1976.
- _____, "Rethinking Cihuacoatl: Aztec Political Imagery of the Conquered Woman", *Smoke and Mist: Mesoamerican Studies in Memory of Thelma D. Sullivan*, J. K. Josserand y K. Dakin (eds.), Oxford, BAR, pt. 1, 1988, p. 233-277.

- KRASNER, Jonathan, "The Interwar Family and American Jewish Identity in Clifford Odets's Awake and Sing!", *Jewish Social Studies*, v. 13, n. 1, 2006, p. 2-30.
- LANGLEY, James C., *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of Writing in a Mesoamerican Culture of the Classic Period*, Oxford, BAR International Series 313, 1986.
- LEOF, Milton Arno, "Clamping and Grinding Habits; Their Relation to Periodontal Disease", *Journal of the American Dental Association*, v. 31, 1944, p. 184-194.
- _____, "La fauna en el arte precolombino en México", *Artes de México*, n. 130, 1970, p. 23-34.
- _____, *Stone Men of Guerrero*, manuscrito inconcluso en poder de sus sucesores, Cuernavaca, s.f., 10 p.
- Leyenda de los Soles*, en *Códice Chimalpopoca*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, p. 119-164.
- LINNÉ, S., *Mexican Highland Cultures: Archaeological Researches at Teotihuacan, Calpulalpan and Chalchicomula in 1934-35*, Stockholm, The Ethnographical Museum of Sweden.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo y Leonardo López Luján, "El Templo Mayor de Tenochtitlan, el Tonacatépetl y el mito del robo del maíz", *Acerarse y mirar. Homenaje a Beatriz de la Fuente*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 403-455.
- _____, *Monte Sagrado-Templo Mayor. El cerro y la pirámide en la tradición religiosa mesoamericana*, México, UNAM-INAH, 2009.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, Leonardo López Luján y Saburo Sugiyama, "El Templo de Quetzalcóatl en Teotihuacan. Su posible significado ideológico", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. 62, 1991, p. 35-52.
- LÓPEZ LUJÁN, Leonardo, *Las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlan*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1993.
- _____, "Aguas petrificadas: las ofrendas a Tláloc enterradas en el Templo Mayor de Tenochtitlan", *Arqueología Mexicana*, n. 96, 2009, p. 52-57.
- _____, *Tlaltecuhtli*, Fundación Conmemoraciones 2010, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.
- LÓPEZ LUJÁN, Leonardo, Jaime Torres y Aurora Montúfar, "Los materiales constructivos del Templo Mayor de Tenochtitlan", *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 34, 2003, p. 137-166.
- LÓPEZ LUJÁN, Leonardo y Marie-France Fauvet-Berthelot, *Aztèques: la collection de sculptures du Musée du quai Branly*, Paris, Musée du quai Branly, 2005.
- MARK, Joan, *The Silver Gringo: William Spratling and Taxco*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2000.

- MATOS MOTECUMA, Eduardo, "Tlaltecuhli: señor de la Tierra", *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 27, 1997, p. 15-40.
- _____, "Chapultepec prehispánico en las fuentes históricas", *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 34, 2003, p. 257-276.
- MENDIETA, fray Gerónimo de, *Historia eclesiástica india*, 4 v., México, Salvador Chávez Hayhoe, 1945.
- MOHAR BETANCOURT, Luz María, *Códice Mapa Quinatzin. Justicia y derechos humanos en el México antiguo*, México, Comisión Nacional de los Derechos Humanos, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Miguel Ángel Porrúa, 2004.
- MOLINA, fray Alonso de, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, Madrid, Cultura Hispánica, 1944.
- NAVARRETE LINARES, Federico, "Mito, historia y legitimidad política: las migraciones de los pueblos del Valle de México", tesis de doctorado, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2000.
- NICHOLSON, H. B., "Aztec Style Calendric Inscriptions of Possible Historical Significance: A Survey", manuscrito presentado en la Mesa Redonda on Calendric Problems of Ancient Central Mexico, Chapultepec, México, 1956, 41 p.
- _____, "A Fragment of an Aztec Relief Carving of the Earth Monster", *Journal de la Société des Américanistes*, t. LVI, n. 1, 1967, p. 81-94.
- NICHOLSON, H. B. y Eloise Quiñones Keber, *Art of Aztec Mexico. Treasures of Tenochtitlan*, Washington, D.C., National Gallery, 1983.
- NUTTALL, Zelia, *A Penitential Rite of the Ancient Mexicans*, Cambridge, Peabody Museum, 1904.
- OLMEDO VERA, Bertina y Carlos Javier González, "Presencia del estilo Mezcala en el Templo Mayor. Una clasificación de piezas antropomorfas", tesis de licenciatura, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1986.
- PASZTORY, Esther, "The Aztec Tlaloc: God of Antiquity", *Smoke and Mist. Mesoamerican Studies in Memory of Thelma D. Sullivan*, J. Kathryn Josserand y Karen Dakin (eds.), Oxford, BAR, Part I, 1988, p. 289-327.
- PEÑAFIEL, Antonio, *Monumentos del arte mexicano antiguo. Ornamentación, mitología, tributos y monumentos*, 2 v., Berlin, A. Ascher & Co., 1890.
- _____, *Destrucción del Templo Mayor de México antiguo y los monumentos encontrados en la ciudad, en las excavaciones de 1897 y 1902*, México, Secretaría de Fomento, 1910.

- PRATT, Frances, "La collection Geiger de miniatures Mezcala", *Art tribal*, v. 3, 2003, p. 90-98.
- QUIÑONES KEBER, Eloise, "The Tlailotlaque in Acolhua Pictorial Histories: Imitators or Inventors", *Journal de la Société des Américanistes*, t. 84, n. 2, 1998, p. 83-96.
- ROBERTSON, Donald, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period: The Metropolitan Schools*, New Haven, Yale University Press, 1959.
- ROUSSEAU, Françoise, "Etude des motifs floraux dans le tonalamatl du Codex Borbonicus", *The Symbolism in the Plastic and Pictorial Representations of Ancient Mexico*, J. de Durand-Forest y M. Eisinger (eds.), Bonn, Holos, 1993, p. 237-257.
- RUIZ HARRELL, Rafael, "Sombras de un naufragio", en Castro, Efraín et al., *El arte de Mezcala*, México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1993, p. 28-47.
- SAHAGÚN, fray Bernardino de, *Códice florentino*, México, Archivo General de la Nación, 1979.
- _____, *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain*, Santa Fe, TSAR / TUU, 1950-1982.
- _____, *Historia general de las cosas de Nueva España*, 3 v., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- SANTOS RAMÍREZ, Marco Antonio, "La colección INAH Leoff-Vinot", *El Tlacuache. Suplemento cultural de La Jornada de Morelos*, n. 454, 6 de febrero de 2011, p. 1-2.
- SELER, Eduard, "A Chapter in the Aztec Language from the Unprinted History of Bernardino de Sahagún (Manuscript of the Biblioteca del Palacio in Madrid)", *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, Culver City, Labyrinthos, v. 2, 1991, p. 220-269.
- _____, "Stone Boxes, Tepetlacalli, with Sacrificial Representations and Other Similar Remains", *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, Culver City, Labyrinthos, v. 3, 1992, p. 87-113.
- _____, "Excavations at the Site of the Principal Temple in Mexico", *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, Culver City, Labyrinthos, v. 3, 1992, p. 114-193.
- _____, "The Animal Pictures of the Mexican and Maya Manuscripts", *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, Culver City, Labyrinthos, v. 5, 1996, p. 167-340.
- SOUSTELLE, Jacques, *La pensée cosmologique des anciens mexicains (représentation du monde et de l'espace)*, París, Hermann & Cie, 1940.
- STUART, David, "New Year Records in Classic Maya Inscriptions", *The PARI Journal*, v. V, n. 2, 2004, p. 1-6.
- SULLIVAN, Thelma D., "Tlaloc: A New Etymological Interpretation of the God's Name and What it Reveals of his Essence and Nature", *Atti del XL Congresso Internazionale*

- degli Americanisti*, Roma-Génova, 3-10 septiembre de 1972, Génova, Tilgher, 1974, v. II, p. 213-219.
- TAUBE, Karl, "The Temple of Quetzalcoatl and the Cult of Sacred Warfare at Teotihuacan", *Res: Anthropology and Aesthetics*, n. 21, 1992, p. 53-98.
- _____, "The Turquoise Hearth. Fire, Self Sacrifice, and the Central Mexican Cult of War", *Mesoamerica's Classic Heritage: From Teotihuacan to the Aztecs*, David Carrasco, Lindsay Jones y Scott Sessions (eds.), Boulder, University Press of Colorado, 2000, p. 269-340.
- TORQUEMADA, fray Juan de, *Monarquía india*, 8 v., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975-1983.
- UMBERGER, Emily, "Aztec Sculptures, Hieroglyphs, and History", tesis de doctorado, New York, Columbia University, 1981.
- URCID, Javier, "Sobre la antigüedad de cofres para augurar y propiciar la lluvia", *Arqueología Mexicana*, n. 110, 2011, p. 16-21.
- VILLAGRA, Agustín, "Pinturas rupestres 'Mateo A. Saldaña', Ixtapantongo, Edo. de México", *Sobretiro del No. 9 de la Revista Goodrich Euzkadi "Caminos de México"*, México, 1954, 4 p.