

arqueología
MEXICANA[™]

LA ICONOGRAFÍA
Y EL ARTE
MESOAMERICANO

CECELIA F. KLEIN

LA ICONOGRAFÍA Y EL ARTE MESOAMERICANO

CECELIA F. KLEIN

La iconografía es el estudio del significado de las imágenes y ha desempeñado un papel primordial en la comprensión del arte, la historia, las tradiciones religiosas y los valores sociales del México prehispánico. Hoy día, las obras de Selser y Panofsky son base sólida para explicar las imágenes mesoamericanas.

Aquí se muestran las virtudes del método iconográfico –complementado con lo que Erwin Panofsky llamó iconología– mediante una investigación sobre el simbolismo de una escena en un documento de la plástica colonial temprana: el *Mapa de Cuauhtinchan No. 2*. El estudio específico de dos detalles antes no estudiados: un disco rojo y una pierna empalada, arroja luz sobre la identidad de la figura principal de la escena, con lo cual la imagen se ubica en el contexto de los valores y tradiciones existentes en el momento de su creación.

La iconografía es el estudio del significado de las imágenes y ha desempeñado un papel primordial no sólo en la comprensión del arte de Mesoamérica, sino también en la de su historia, tradiciones religiosas y valores sociales. Aunque hoy en día la iconografía es considerada como un quehacer propio del historiador de arte, en la práctica esto se remonta, en Mesoamérica, a los años inmediatamente posteriores a la Conquista. Ya desde entonces, los europeos en Nueva España, deseosos de conocer más a los pueblos recién descubiertos que intentaban someter, pedían a los nativos que identificaran y explicaran las curiosas formas representadas en sus manuscritos. Con frecuencia –y para nuestra fortuna–, estos primeros iconógrafos escribieron junto a las imágenes pintadas las respuestas que se les daban (**fig. 1**). Si bien esta primera interpretación del testimonio indígena estaba inevitablemente distorsionada por las necesidades, experiencia y tendencias de los europeos, los iconógrafos contemporáneos, agradecidos, aún utilizan estos escritos como auxiliares para un mejor entendimiento del pasado de México.

EDUARD G. SELSER (1849-1922): LA COMPARACIÓN ICONOGRÁFICA

Los testimonios coloniales tempranos acerca de los nombres o el significado de los objetos o acontecimientos representados en imágenes son particularmente importantes, ya que antes de la Conquista casi ninguno de los pueblos mesoamericanos tuvo lo que hoy llamamos “escritura” o bien utilizó una forma de es-



REPROGRAFÍA: MARCO ANTONIO PACHECO / RAÍCES

1. Junto a las imágenes de los códices indígenas, los españoles escribieron comentarios adicionales. Éstos podrían ser considerados los primeros iconógrafos, pues intentaban descubrir el significado de las imágenes. En el folio 14v del *Códice Telleriano Remensis*, una mano europea tachó el nombre Patecatl(e) –cerca de la figura principal– y escribió Tlahuizcalpantecuhtli, nombre del dios nahua de la estrella de la mañana.

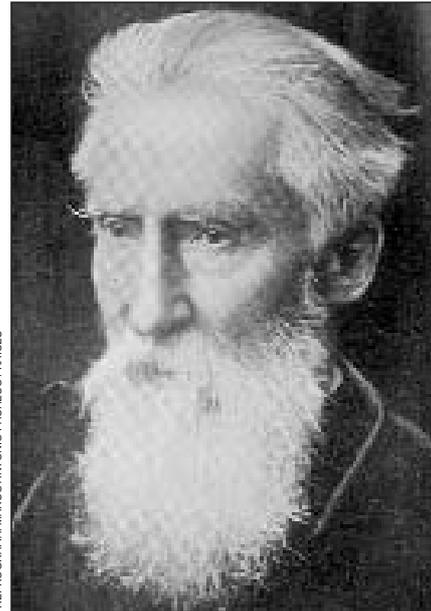
critura que no ha podido ser plenamente descifrada. Esto es un problema para los iconógrafos, quienes por definición dependen del lenguaje y los textos para entender las imágenes: la palabra iconografía deriva del griego *eikon*, “imagen”, y *graphos*, “escritura”. No es de extrañar, entonces, que el hombre que desarrolló aquello que se ha convertido en el acercamiento por excelencia a la iconografía de Mesoamérica haya sido un lingüista: Eduard Georg Seler (**fig. 2**). Éste estudió filología en Alemania –su país natal–, disciplina que a finales del siglo XIX se ocupaba sobre todo de la evolución e interrelación de las lenguas. La formación filológica de Seler explica cómo llegó a ser un iconógrafo de tanto éxito, puesto que la iconografía, tal y como lo señala Christine Hasenmueller, es una “filología de imágenes”.

LA ESCENA DE “LA SALIDA” EN EL MAPA DE CUAUHTINCHAN No. 2

El prodigioso conocimiento de Seler sobre las lenguas de Mesoamérica facilitó en gran medida su trabajo con códices mayas y mexicanos, lo cual le permitió relacionar las imágenes con los nombres, términos y conceptos nativos registrados por autores coloniales. Para Seler muchas de las formas pictóricas eran, en efecto, símbolos o metáforas visuales de conceptos clave que podían decodificarse. Cuando se le escapaba el significado de una imagen recurría a los documentos escritos que creía que podían explicarla o a otras imágenes que se le asemejaban. Esta estrategia queda clara al ver cómo han interpretado los mesoamericanistas la escena de la esquina superior izquierda del *Mapa de Cuauhtinchan No. 2* (**fig. 3**).

Se trata de un documento pintado al estilo prehispánico en una hoja de amate. Elaborado, a mediados del siglo XVI, por un artista nativo, en él se muestra la historia de la migración en el siglo XII de siete grupos nahuas de Puebla, entre los cuales predominaba el conocido como cuauhtinchantlaca. En la mitad izquierda del *Mapa*, un grupo de toltecas regresa a su antiguo hogar, Colhuacan-Chicomóztoc, para solicitar apoyo militar y expulsar a quienes ocupaban entonces la gran ciudad de Cholula. En el centro de la mitad derecha, los cuauhtinchantlacas, tras abandonar su lugar de origen, ayudan a los toltecas a arrebatar Cholula a sus enemigos y fundan su ciudad, Cuauhtinchan, donde se cree que fue pintado el *Mapa*.

Los estudiosos familiarizados con el método de Seler rápidamente identificaron el motivo verde, con sus siete cavidades interiores casi redondas, como el legendario lugar de origen nahua llamado Colhuacan-Chicomóztoc, “cerro torcido-siete cuevas” (**fig. 3**). Para apoyar su identificación, lo compararon con una escena muy semejante del folio 16r de la *Historia Tolteca-Chichimeca* (**fig. 4**), pintada en Puebla más o menos por las mismas fechas que el *Mapa*. A diferencia de éste, la *Historia* va acompañada de un texto en náhuatl que, como ha señalado Bente Bittman Simons, indica claramente que la montaña del folio 16r, con las cimas torcidas o dobladas y las siete concavi-



REPROGRAFÍA: MARCO ANTONIO PACHECO / RAÍCES

2. El gran lingüista alemán Eduard Georg Seler (1849-1922) fundó una metodología iconográfica aún utilizada. Para él, las formas pictóricas eran símbolos o metáforas visuales de conceptos clave que podían decodificarse.

Para el iconógrafo una forma tiene un sólo significado “cierto” en un tiempo dado; mientras que para los defensores del postmodernismo y la semiótica, una imagen tiene múltiples significados, según quien la mire.

dades, representa a Colhuacan-Chicomóztoc. Tanto este texto como los glifos nominales localizados junto a las siete cuevas del *Mapa* identifican a sus habitantes como los ancestros de los siete grupos étnicos que poblaron Puebla en algún momento, entre ellos los cuauhtinchantlacas. En el *Mapa*, dichos ancestros están representados como hombres vestidos con pieles de animales, para denotar su vida simple. Los que llevan arcos y flechas son presuntos cazadores, mientras que el hombre al centro del interior de la montaña, con jícaras para tabaco e incensarios, es un presunto sacerdote.

ERWIN PANOFSKY (1892-1968): ALEGORÍA E ICONOLOGÍA

Los iconógrafos han relacionado esta escena de “la salida” con otras narraciones sobre migraciones nahuas que funcionaban claramente como importantes alegorías. Por ejemplo, para un mexica que habitara en la Cuenca de México, la partida de Colhuacan-Chicomóztoc, que fue ordenada y conducida por su dios patrono Huitzilopochtli, per-

mitía justificar su dominio imperial sobre gran parte de México, pues se le consideraba sancionado por la divinidad y, por lo tanto, inevitable. Esas historias sobre el origen sirvieron como parábolas de la superioridad étnica y la autoridad política, en un entorno donde el poder y los privilegios dependían de manera estrecha de la herencia familiar, la pertenencia étnica y la superioridad militar.

El gran historiador alemán de arte Erwin Panofsky, quien huyó a Estados Unidos de la persecución nazi, re-

calcó la importancia de asociar las imágenes con una alegoría o una historia en particular. Panofsky se ocupó sobre todo del arte renacentista italiano, cuando pintura y escultura se referían con frecuencia a la mitología greco-romana y a la Biblia. A diferencia de Seler, cuyos trabajos rara vez iban más allá de la simple descripción y comparación, Panofsky defendía una tercera etapa de investigación durante la cual el iconógrafo situaba la imagen en el contexto de las ideas, valores y tradiciones del tiempo y el lugar de su creación, etapa altamente especulativa del proceso iconográfico a la que llamó iconología.

LA MUJER “VOLADORA”

Para mostrar la manera en que la iconología refuerza el análisis iconográfico, analizaremos nuevamente el detalle del *Mapa* centrándonos ahora en la figura que conduce a los ancestros desde sus cuevas en la montaña. Este personaje desciende de cabeza, con los pies descalzos, juntos y arqueados hacia atrás, y parece salir volando del interior de la montaña (**fig. 5**). Es claro que la figura no representa al líder de la migración mexicana, Huitzilopochtli, pues lleva un vestido largo y tiene el pelo de mujer: largo y suelto. Más aún, salvo el escudo de guerra de la mano izquierda, la mujer porta objetos muy distintos de los que suele llevar Huitzilopochtli, el primero de los cuales es un gran disco rojo delineado en negro que lleva en la espal-

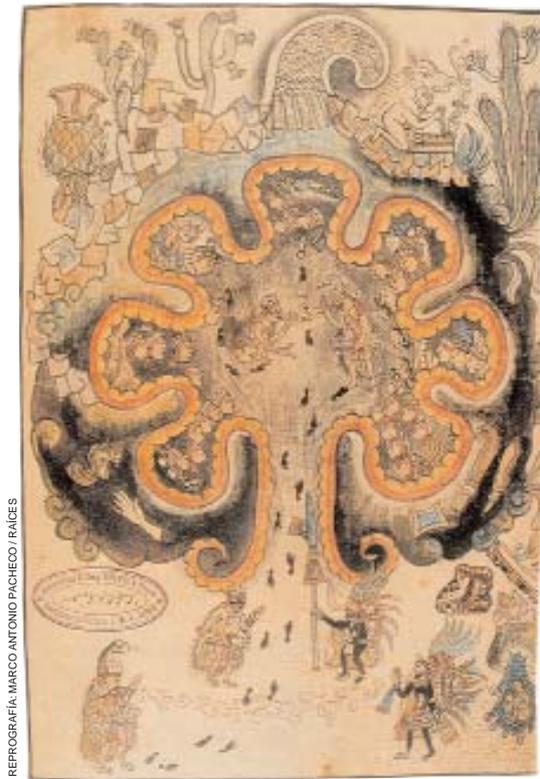


REPROGRAFÍA: MARCO ANTONIO PACHECO / RAÍCES



FOTO BIBLIOTECA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA / INAH

3. En el *Mapa de Cuauhtinchan No. 2*, tal vez pintado a mediados del siglo xvi, se narra la migración de siete pueblos nahuas, entre ellos, los cuauhtinchantlacas. En la esquina superior izquierda se ve una escena en la que los toltecas piden ayuda a los habitantes de Colhuacan-Chicomóztoc, “cerro torcido-siete cuevas”, el legendario lugar de origen nahua; los glifos que aparecen junto a las cuevas identifican a sus habitantes como los ancestros de los grupos que poblaron Puebla. *Arriba*: Foto de un detalle del *Mapa* original, que está en una colección privada. *Abajo*: Copia realizada en 1892 por Eduardo Bello para la Exposición Histórico-Americana en Madrid. Se encuentra en la BNAH.



REPROGRAFÍA: MARCO ANTONIO PACHECO / RAÍCES

4. En el f.16r de la *Historia Tolteca-Chichimeca* se representó una escena semejante a la del *Mapa*, en la que los líderes toltecas se dirigen a los habitantes de Colhuacan-Chicomóztoc. A diferencia del *Mapa de Cuauhtinchan No. 2*, la *Historia* contiene un texto en náhuatl que indica claramente que la montaña representa a Colhuacan-Chicomóztoc.

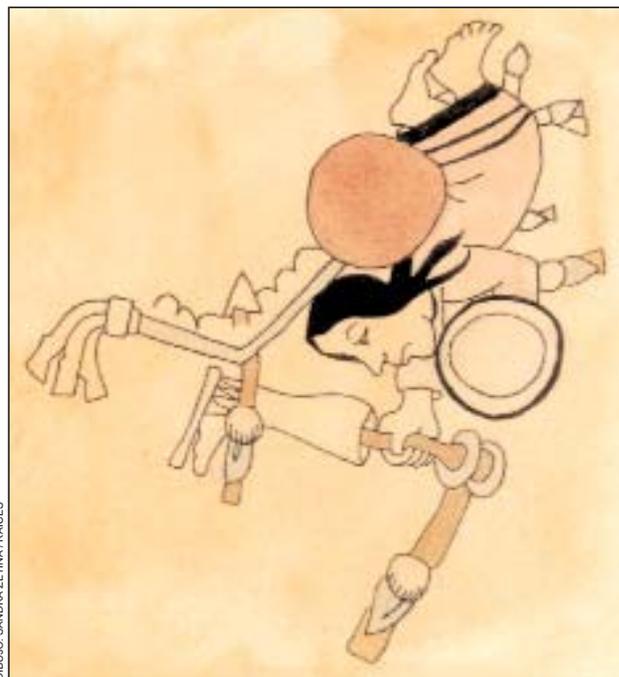
da, del que sale un bastón emplumado. El segundo objeto es una vara o poste que porta en la mano derecha, donde está empalada la mitad inferior de una pierna humana, aún calzada. A la fecha no se ha identificado ninguno de esos objetos. Para entender del todo la escena de la “salida” del *Mapa* debemos hacer una investigación iconográfica de estos peculiares objetos, la cual incluye la iconología propuesta por Erwin Panofsky.

EL DISCO ROJO

Lo primero que debe hacerse notar respecto a la mujer es que el disco rojo y la pierna empalada no aparecen en ninguna otra parte del *Mapa*, y que en la *Historia* tampoco aparece mención alguna a una mujer que condujera a los migrantes desde Colhuacan-Chicomóztoc. Para esclarecer la identidad del personaje, el iconógrafo debe acudir a otras fuentes e imágenes, de preferencia del mismo periodo. La fuente que más posibilidades ofrece es el *Códice Borgia*, del Posclásico Tardío, ya que algunos investigadores creen que fue pintado en Puebla, tal vez en la región de Cuauhtinchan. Sólo en el *Códice Borgia* hay otras figuras asociadas a un disco rojo bordeado de negro: en la lámina 35 (fig. 6) se ve a dos individuos con un gran disco rojo en el torso y un templo oscuro decorado con

discos rojos, en la sección donde se muestran los viajes de Venus por el inframundo. Se trata claramente de ancianos que visten atuendos de cocodrilo y ambos se han identificado como dioses creadores primordiales. Seler creyó que representaban al viejo dios creador nahua de los mantenimientos, Tonacatecuhtli, “señor de nuestra carne (maíz)” (fig. 8), y Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García los han identificado con Cipactónal, “cocodrilo (¿el día?)”, quien señoreaba sobre los primeros humanos. Independientemente de cuál sea el dios representado, ambos estuvieron relacionados: por ejemplo, Tonacatecuhtli era el patrón del día 1 cocodrilo. Es más, ambos nombres, como la palabra náhuatl para día: *tonalli*, contienen la raíz *tona*, que significa “estar caliente (o) asoleado”. ¿Podría en esas figuras haberse combinado el disco rojo con los atuendos de cocodrilo para indicarnos su nombre? ¿Al representar las propiedades abstractas de calor y brillo, podría haber funcionado como un signo o símbolo de la palabra *tona*?

Cuando los iconógrafos elaboran una propuesta tan especulativa, buscan datos para corroborarla. Efectivamente, en el *Códice Borgia* encontramos más indicios de que el disco rojo de la mujer significa el sonido y las propiedades de la palabra *tona*. En varias láminas del manuscrito hay hileras de círculos rojos con separaciones regulares, delineados en negro, que corren a lo largo de una página o sección. En cada caso hay 12 discos rojos que acompañan al signo del primer día de una treceña; así, cada disco en el grupo representa a uno de los 12 restantes (fig. 7). Esto es significativo puesto que, como ya he-



DIBUJO: SANDRA ZETINA / RAÍCES

5. En el *Mapa de Cuauhtinchan No. 2* se ve a la llamada mujer “voladora”, la cual guía a los migrantes fuera de Colhuacan-Chicomóztoc; porta un disco rojo en la espalda y sostiene una vara o poste con una pierna empalada.



6. Para esclarecer la identidad de la mujer “voladora” –con su disco rojo– del *Mapa*, se debe acudir a otras fuentes. Así, en la lám. 35 del *Códice Borgia* aparecen dos dioses ancianos (a, b) con atuendos de cocodrilo y discos rojos sobre sus torsos. También se ve un templo (c) cubierto de discos rojos y símbolos de Venus.

mos anotado, la palabra náhuatl para día fue *tonalli*, la cual contiene la raíz *tona*. En el folio 12r del *Códice Mendocino*, el signo para el pueblo llamado Tonali ymoqueçayan, “lugar donde el calor se va” según Frances Berdan, consta de una pierna humana sobre cuatro círculos blancos con centro rojo y delineados en negro. Berdan señala que los discos representan la palabra *tonalli* en Tonali ymoqueçayan (fig. 10).

En el mural interior del muro oeste de una cámara de Tehuacán Viejo, Puebla (fig. 9), hay más pruebas de que el círculo rojo significa *tona*; ahí se ve una hilera de discos rojos bajo una serie de grandes escudos de guerra. Edward Sisson y T. Gerald Lilly (1994) llegaron a la conclusión de que el cuarto, abierto al este y al Sol naciente, representa la capa del cielo habitada por el dios Tonatiuh, cuyo nombre incluye también la raíz *tona*. Según ellos, los guerreros que servían al Sol usaron el cuarto como armería. En caso de estar en lo cierto, los discos rojos del friso

inferior, como símbolos de *tona*, pudieron haber servido para identificar el cuarto como una casa del Sol.

¿Pero por qué lleva la mujer “voladora” del *Mapa* un símbolo con la palabra *tona*? Tal vez para indicarnos que se le llamaba Tonan, “nuestra madre”, una forma muy difundida entre los nahuas para referirse a la diosa madre primordial. Varios documentos coloniales de Puebla identifican como diosa principal de esa región a la diosa creadora nahua Cihuacóatl, “mujer serpiente”, a quien los mexicanos llamaban Tonan o Tonantzin, “nuestra madre”. En dos de las relaciones geográficas coloniales, Cihuacóatl es descrita como la deidad más importante en Puebla. Según la *Relación de Cuzcatlán*, la diosa fue particularmente útil a esa comunidad cuando iban a la guerra. Esto hace sentido con la representación de la mujer “voladora” del *Mapa*, la cual lleva un escudo de guerra, guía a su pueblo fuera de Colhuacan-Chicomóztoc y lo conduce a la batalla.

7. Las dos filas de discos rojos que se ven en la lám. 56 del *Códice Borgia* fueron utilizadas repetidamente para llevar la cuenta de las trecenas, cuyos signos de día de inicio aparecen en las columnas a los lados de la imagen.



REPROGRAFÍA: MARCO ANTONIO PACHECO / RAÍCES

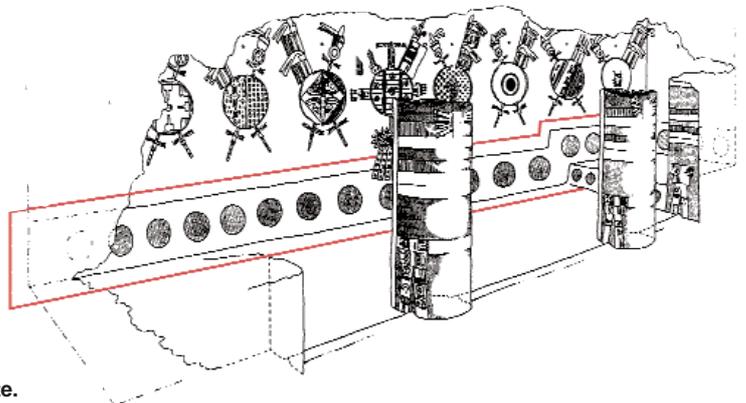


8. El viejo dios creador Tonacatecuhtli (o Cipactónal), quien tiene un disco rojo en la espalda, fue representado contra el fondo de un cielo estrellado en la lám. 35 del *Códice Borgia*.

REPROGRAFÍA: MARCO ANTONIO PACHECO / RAÍCES

9. Los discos rojos pintados en la cenefa del Mural de los Chimales (escudos) de Tehuacán Viejo, Puebla, posiblemente identifican al edificio como la casa del sol naciente.

DIBUJO: T.G. LILLY, TOMADO DE SISSON Y LILLY, 1994



LA PIERNA EMPALADA

Aunque se han localizado más imágenes de discos rojos en la misma región donde fue elaborado el *Mapa*, el bastón con la pierna empalada es un motivo prácticamente único en los registros gráficos mesoamericanos. Los ejemplos más similares aparecen en algunas esculturas y pinturas de Mesoamérica, en las que se ven individuos que portan un fémur. En la lámina 21 del *Códice Borbónico* (fig. 11a), elaborado en el Centro de México en el siglo xvi, se ve con un fémur al dios creador Cipactónal, que también aparece en la lámina 35 del *Códice Borgia* con un disco rojo en el torso. La costumbre de conservar el fémur de otra persona se relaciona, sin duda, con la creencia común en toda Mesoamérica de que en las piernas se concentraban los poderes especiales –tanto los buenos como los malos– de una persona.

Esto explicaría también la práctica común entre los nahuas de conservar el fémur de algún enemigo importante como trofeo militar. Según el franciscano Bernardino de Sahagún, durante la festividad del mes *tlacaxipehualiztli* (fig. 11b), los guerreros mexicas separaban el fémur de un cautivo sacrificado, lo envolvían, le colocaban una máscara y lo esgrimían en lo alto de un palo para obtener regalos de los vecinos agradecidos. El bulto, llamado *maltéotl* –“dios cautivo” o “divino cautivo”–, protegería sin duda al nuevo dueño, pues se guardaba en casa de quien había apresado a la víctima y era allí donde la esposa oraba por la seguridad del marido cuando éste partía nuevamente a la guerra. A juzgar por los ejemplares encontrados en la Cuenca de México, otros fémures se convertían en raspadores o percutores de tambor y algunos de ellos se adornaban ricamente con incisiones o grabados (fig. 12). Estos instrumentos se usaban durante las danzas de victoria o en los funerales de los guerreros caí-

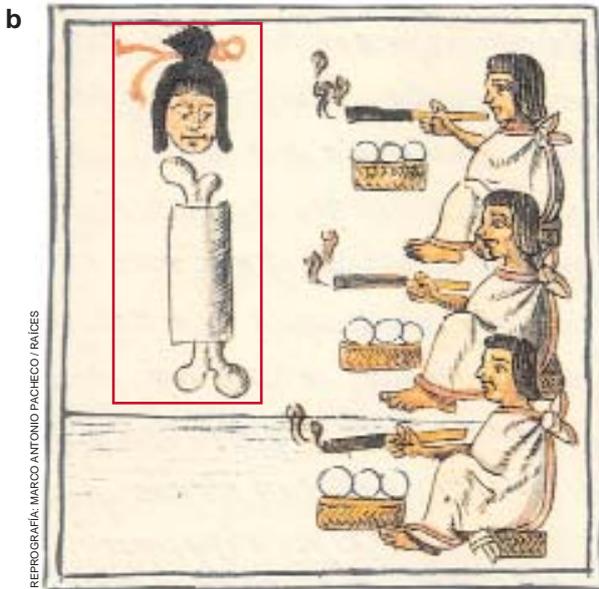


REPROGRAFÍA: MARCO ANTONIO PACHECO / RAÍCES

10. En el f. 12r del *Códice Mendocino*, el signo para el pueblo llamado Tonalí ymoqueçayan, “lugar donde el calor se va”, consta de una pierna humana sobre cuatro círculos blancos con centro rojo y delineados en negro.



REPROGRAFÍA: M.A. PACHECO / RAÍCES



REPROGRAFÍA: MARCO ANTONIO PACHECO / RAÍCES

11. Conservar el fémur de alguien se relaciona con la creencia común en Mesoamérica de que en las piernas se concentraban los poderes –buenos y malos– de una persona. Aunque la pierna empalada, como la de la mujer “voladora”, es un motivo prácticamente único en los registros gráficos mesoamericanos, hay algunos ejemplos similares.
 a) En la lám. 21 del *Códice Borbónico* se ve al dios creador Cipactónal con un fémur, una bolsa de incienso y un incensario.
 b) Según Sahagún (*Códice Florentino*, lib. II, f. 26v), durante la festividad del mes de *tlacaxipehualiztli* los guerreros mexicas colocaban el fémur envuelto de un cautivo sacrificado (*maltéotl*) en lo alto de un palo, como símbolo de protección.

dos. Para los descendientes del primer dueño del fémur, el sonido de estos instrumentos debió haber sido humillante, pero para sus nuevos dueños era signo del triunfo sobre el enemigo y de la apropiación de sus poderes.

En un mito nahua se cuenta de una pierna cercenada, pero aún con carne, que era usada para obtener similares poderes militares o protectores. En tiempos de la Conquista, los mexicas golpeaban la tierra con una pierna desprendida de una estatua de Chalco, situado al sur de Tenochtitlan, para impedir el avance de sus enemigos. Durante la Conquista esa pierna aún era utilizada para impedir el avance de los españoles, si bien con poco éxito. La estatua representaba a la diosa Chantico-Cuauhxólotl, “en el fogón con dos cabezas”, quien por lo general es considerada como una variante de Cihuacóatl-Tonan. Como diosa del fuego, Chantico-Cuauhxólotl –al igual que Cihuacóatl-Tonan– estaba asociada al calor y a la luz brillante. Llevaba en la espalda un objeto que simbolizaba un hato de rayos, como la mujer “voladora” del *Mapa*. Bajo el nombre de Chicanauí Itxcuintli, “nueve perro”, era patrona de los lapidarios de las cercanías de Xochimilco, cuya labor –según Sahagún– era pulir ciertas piedras con tal arte que “sacaran de sí rayos de luz” o dieran “brillo” o “resplandor”.

Es probable entonces que la pierna que lleva la mujer “voladora” del *Mapa* sea la pierna desprendida de la estatua de Chantico-Cuauhxólotl. Esta hipótesis se refuerza por la sandalia del pie, decorada con una hilera de triángulos negros y angostos. Estas “puntas” muestran que la sandalia era de las que se llamaron *itzcactli*, “sandalia de obsidiana”, usadas según Sahagún por la diosa Chicanauí Itxcuintli. En el *Tonalámatl de Aubin*, lámina 18, la diosa que suele identificarse como Chantico-Cuauhxólotl usa estas sandalias distintivas.

En otra leyenda mexica se sugiere que la pierna desprendible de la estatua de Chantico-Cuauhxólotl simbolizaba el sacrificio y desmembramiento de una mujer enemiga, quien, al morir, se transformaba en la diosa madre. En la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* se dice que los migrantes mexicas, cuando apenas llegaron a la Cuenca, recibieron terribles insultos de los habitantes de una ciudad llamada Colhuacan y tomaron venganza sacrificando a una princesa colhua y usando su pierna cercenada para salpicar de sangre un muro. Otras fuentes afirman que la princesa sacrificada, que fue desollada, y el sacerdote, que recibía su piel y atuendo, encarnaban, respectivamente, a Toci, “nuestra abuela”, y a Tonantzin, “nuestra madre”.

Según fray Diego Durán, este acontecimiento se representaba anualmente durante la festividad de *ochpaniztli*. Por ese entonces, en la ciudad de Cuauhtitlan, al noreste de la capital mexica, los guerreros incursionaban en terrenos enemigos con una máscara llamada *mexxayácatl*, “máscara de piel de muslo”, hecha con la piel del muslo de la persona que encarnaba a Toci en el sacrificio (fig. 13). El sacerdote que recibía los restos de piel de la mujer desollada portaba también sus fémures. Se decía que el propósito de las máscaras de piel de muslo era inducir a la ba-

12. En este fémur humano, encontrado en Tláhuac, se grabó la imagen del dios Ehécatl-Quetzalcóatl parado detrás de un cielo nocturno estrellado.

FOTO: MARCO ANTONIO PACHECO / RAICES

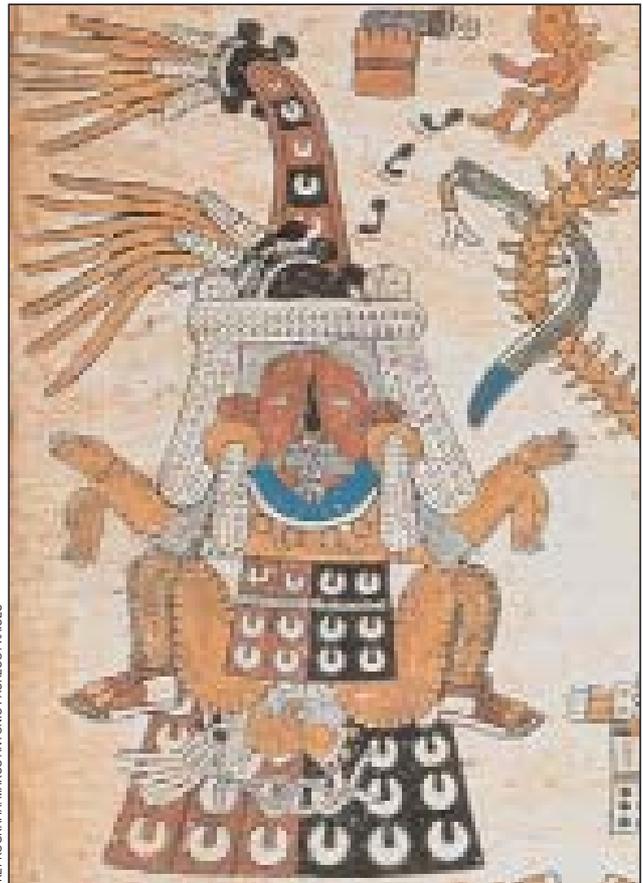
talla. Si los guerreros ganaban, colocaban la máscara en un armazón de madera como señal de victoria. Al parecer, los fémures de la mujer tenían connotaciones similares.

Es probable que la pierna empalada del *Mapa* sea la pierna cercenada de una mujer que fue sacrificada en tiempos remotos para convertirse en la diosa madre Toci-Tonantzin, o bien puede ser la pierna de una estatua de esa diosa o de otra relacionada con ella, como Chantico-Cuauhxólotl. Independientemente de cuál de las interpretaciones sea la más cercana a la verdad histórica, nuestro análisis iconológico revela que su significado profundo es, esencialmente, el mismo. La pierna empalada simboliza claramente el patronazgo divino, el poderío militar y la disposición hacia la guerra, en el contexto de las creencias mesoamericanas respecto a los ancestros, el sacrificio primordial y la guerra. Según esta lectura, la flecha incrustada en el extremo del bastón que sostiene la pierna denotaría su poder mágico para defender a sus nuevos poseedores de sus enemigos.

CONCLUSIONES

Se ha dicho que la iconografía nos ilustra poco acerca de cómo creó el artista una imagen en realidad, de por qué hizo las elecciones artísticas que hizo. La premisa de trabajo de un iconógrafo: que una forma tiene un solo significado “cierto” en un tiempo dado, es puesta en duda por los defensores del posmodernismo y la semiótica, quienes sostienen que toda imagen tiene significados múltiples, según quien las mire. Sin embargo, nuestro análisis iconográfico de la escena de

la salida del *Mapa de Cuauhtinchan No. 2* demuestra la posibilidad, aún insuperable, que tiene esta metodología para revelar lo que se ha representado en una imagen. Asimismo, nos ha permitido identificar a la mujer “voladora” que saca a su pueblo de Colhuacan-Chicomóztoc como una diosa principal de Puebla, Cihuacóatl-Tonan, y asociar el disco rojo de su espalda, antes no identificable, con el signo de un nombre. También nos permitió demostrar que el objeto empalado del



REPROGRAFÍA: MARCO ANTONIO PACHECO / RAICES

13. En un ritual mexica se desollaba a una mujer que pasaba a encarnar a Toci, “nuestra abuela”; el sacerdote que recibía los restos de piel portaba también sus fémures. Los guerreros incursionaban en terrenos enemigos con una máscara llamada *mexxayácatl*, “máscara de piel de muslo”, hecha con la piel del muslo de la mujer que encarnaba a Toci. Si los guerreros ganaban, colocaban la máscara en un armazón de madera como señal de victoria; al parecer, los fémures de la mujer tenían connotaciones similares. En la lám. 13 del *Códice Borbónico* la diosa Toci aparece desollada y con la máscara llamada *mexxayácatl*.

bastón es una pierna humana. Gracias a la iconología se ha logrado contextualizar esto con las tradiciones, valores sociales y creencias de su tiempo. La iconología también reveló que la pierna desmembrada era probablemente la de un antiguo enemigo que, al ser derrotado, avalaba el ascenso al poder de los migrantes. Como receptáculo de los poderes especiales de los difuntos, garantizaba el carácter invencible de sus nuevos dueños y servía como símbolo de la legitimidad del grupo, así como de su afán y derecho de conquista. En manos de Cihuacóatl-Tonan en el momento en que su pueblo salió de Colhuacan-Chicomóztoc para buscar un nuevo y ventajoso lugar en el mundo, debió haber sido, sin duda, un poderoso símbolo. 

Traducción: Elisa Ramírez

Cecelia F. Klein. Profesora de historia del arte prehispánico y colonial temprano en la Universidad de California, Los Ángeles. Autora de numerosos artículos sobre arte azteca y editora de *Gender in Prehispanic America* (2001), publicado por *Dumbarton Oaks*.