Sobretiro de
ESTUDIOS DE CULTURA NÁHUATL

VOLUMEN XXVI, MÉXICO 1996

DOS ESCULTURAS DE MICTLANTECUHTLI ENCONTRADAS EN EL RECINTO SAGRADO DE MÉXICO-TENOCHTITLAN

LEONARDO LÓPEZ LUJÁN
VIDA MERCADO

"Que esta muerte tiene hambre y sed
de tragar a cuantos hay en el mundo".
Códice Florentino, Lib. VI: fol. 4r.

Introducción

Con la visión crítica que le es propia, Carlos Navarrete ha escudriñado las raíces de la tan celebrada en el extranjero visión mexicana de la muerte. Lejos de lo que pudiéramos suponer, el mito de la parca frecuentada, festejada, amada y siempre burlada, no se remonta más allá de los años veintes. Según nos explica Navarrete (1982: 9-12), en aquellos tiempos fundacionales de la Nación y en medio de una mística revolucionaria que buscaba la razón y el ser mexicanos, se revaloran las artes populares y, en especial, la obra gráfica de Guadalupe Posada. Calaveras de azúcar, esqueletos de papel picado y catrinas impresas se convertirían así en ancestros ejemplares y fuentes de inspiración de una multifacética iconografía que inunda cada noviembre edificios públicos, escuelas, mercados, panaderías y panteones. En las décadas subsecuentes a la Revolución, intelectuales como Rivera, Fernández Ledesma y Westheim harían suya esta bandera, difundiendo la nueva estética del más allá y consolidando el mito de que la muerte infunde poco o nada de temor en el mexicano.

A partir de esta visión de tintes pintorescos y, sobre todo, nacionalistas, no ha faltado quien ha querido encontrar en los hilos de la continuidad histórica una larga tradición indígena de calaveras amistosas y sonrientes. Obviamente, extrapolar el sentir urbano del México posrevolucionario al mundo prehispánico resulta excesivo. Si bien es cierto que la cosmovisión mexica o la maya no tienen nada equivalente al terrorífico infierno de nuestra herencia cristiana,

tampoco se puede decir llanamente que antes de la llegada de los españoles no se tuviera miedo a la muerte, ni que seres como Mictlantecuhtli o el Dios A no inspiraran un enorme respeto en el creyente.

Las complejas concepciones prehispánicas en torno a la muerte y el más allá nos prohiben cualquier visión simplista. Numerosos estudios acerca del pensamiento indígena revelan elaboradas escatologías, así como deidades de muerte con rasgos contradictorios (por ejemplo, Caso, 1953; Garibay, 1953-54, 1964; León-Portilla, 1956; Ruz, 1968; Matos, 1971, 1975; Coe, 1975; López Austin, 1980; Graulich 1990). Inclusive, algunas de las funciones divinas pudieran parecer paradójicas desde nuestra óptica occidental. A manera de ilustración, baste por el momento mencionar que los dioses del inframundo no sólo tienen un carácter aterrador en los códices mixtecos, donde aparecen en escenas de muerte, sacrificio y destrucción. De manera sorprendente, en otras láminas de los mismos documentos, estos seres esqueléticos también revisten funciones generativas tanto en el ciclo vegetal como en la concepción y nacimiento de los seres humanos (Furst, 1982; Brotherston, 1994).

El interés principal de este trabajo se centra precisamente en el aspecto doble del Dios de la Muerte, ser ávido de carne y sangre humanas, y, a la vez, poseedor de grandes poderes generativos. Nuestras reflexiones parten del reciente descubrimiento de dos excepcionales imágenes mexicas de Mictlantecuhtli en la Casa de las Águilas, muy cerca de la intersección de las calles de Justo Sierra y República Argentina en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Dada la enorme importancia del hallazgo, en una primera parte nos referiremos con cierto detalle al contexto arqueológico y a los procesos de exploración y restauración de estas sorprendentes esculturas. Más adelante, haremos su análisis formal y tecnológico. Sobre esta base, discutiremos la visión indígena del Mictlan como un lugar maloliente y de descomposición, relacionado con la sexualidad, lo femenino, las pasiones y el crecimiento.

La Casa de las Águilas

También conocida como "Recinto de los Guerreros Águila", la Casa de las Águilas es uno de los edificios religiosos más impresionantes descubiertos en terrenos de lo que fuera el Recinto Sagrado de México-Tenochtitlan. Desde 1981, año en que fue exhumada, esta importantísima construcción mexica ha sido escenario de trabajos arqueológicos intensivos por parte del Proyecto Templo Mayor del

Instituto Nacional de Antropología e Historia (figura 1). Gracias a las exploraciones de Francisco Hinojosa (1981-82) sabemos que se trata de un enorme basamento con planta en forma de *L*, cuyas escalinatas están decoradas con dos esculturas en forma de cabeza de águila (Matos, 1984: 19-20; López Luján, 1993: 81-82).

En el interior de dicho basamento se localizó una subestructura más antigua que, al parecer, es contemporánea a la Etapa IVb del Templo Mayor (*c.* 1469 d.C.). Se caracteriza por la presencia de varios cuartos internos en perfecto estado de conservación. Sabemos que en época prehispánica se ingresaba a esta subestructura a través de dos escalinatas que ascendían desde la plaza hasta un amplio pórtico sostenido por una columnata. Para llegar al cuarto principal debía atravesarse una puerta custodiada por dos esculturas de cerámica que representan individuos de cuerpo completo vestidos con trajes de águila (Mercado, 1995). Del cuarto principal, ocupado por un amplio altar, se pasaba a los siguientes por un estrecho pasillo protegido por dos figuras esqueléticas, también de cerámica. Se llegaba así a un patio rectangular limitado por dos cuartos. Cada uno de ellos tenía un altar pequeño y un par de braseros de cerámica decorados con rostros de *tlaloque* derramando lágrimas.

Casi todas las paredes interiores de la Casa de las Águilas están decoradas con bellas pinturas sobre tierra y con largas banquetas polícromas. Estas últimas se componen de dos paneles. El superior es un friso surcado por serpientes ondulantes en bajorrelieve. El panel inferior muestra procesiones de guerreros armados que confluyen en un *zacatapayolli*, bola de heno en que los mexicas clavaban punzones ensangrentados durante el ritual de autosacrificio. La rica iconografía de las banquetas nos indica que la ofrenda de sangre era una de las principales ceremonias llevadas a cabo en este edificio. Las banquetas son, además, un magnífico ejemplo del gusto mexica por imitar estilos artísticos de civilizaciones varios siglos más antiguas, como la tolteca y la teotihuacana. En este caso, nos encontramos ante un *revival* del Palacio Quemado, uno de los muchos edificios que los mexicas excavaron en las ya entonces ruinas de Tula (Fuente, 1990).

Gracias a la colaboración conjunta del INAH, la Universidad Nacional Autónoma de México y la Princeton University, hemos podido continuar nuestros trabajos en la Casa de las Águilas. Durante las dos últimas temporadas de campo (1991-92 y 1994-96), un pequeño equipo de arqueólogos, biólogos, químicos y restauradores hemos emprendido nuevos estudios encaminados a dilucidar el significado religioso y las funciones del edificio. Así, nuestro primer

objetivo fue reconstruir las actividades rituales que se desarrollaban cotidianamente en este lugar. Con la colaboración del equipo coordinado por Luis A. Barba, cortamos un cilindro diminuto de piso de estuco cada metro, recuperando en esta forma alrededor de quinientas muestras (Barba *et al.*, 1996). Por medio del análisis químico de las muestras, descubrimos concentraciones reveladoras de carbonatos, fosfatos, ácidos grasos, carbohidratos y albúmina (la principal proteína de la sangre). Al ser graficada en la computadora, esta información nos permitió inferir actividades rituales en partes específicas del edificio: ofrecimiento de alimentos a los dioses, autosacrificio y combustión de copal, entre otras.

La siguiente tarea consistió en detectar y excavar todo tipo de rasgos enterrados bajo los pisos de estuco de la Casa de las Águilas. Utilizamos con ese fin un magnetómetro, un gradiómetro y un resistivímetro, aparatos que nos permitieron descubrir anomalías magnéticas y eléctricas producidas por varias ofrendas enterradas, un drenaje y un edificio más pequeño y antiguo. A continuación excavamos en los lugares con mayores anomalías. Tras un año de trabajos minuciosos, pudimos registrar en detalle y recuperar, entre otras cosas, seis ofrendas y un entierro que se encontraban bajo pisos, altares y escalinatas. Debido a que en la actualidad la Casa de las Águilas está parcialmente enterrada por la calle de Justo Sierra, se decidió excavar dos largos túneles por debajo del andador turístico de la zona arqueológica (López Luján, 1995). Después de meses de duro trabajo quedaron visibles dos nuevos cuartos de grandes proporciones, decorados con pinturas murales y con más de 30 m de banquetas con una policromía casi intacta.

El hallazgo de las imágenes

Los contextos arqueológicos de la Casa de las Águilas estaban tan bien conservados en el momento de la excavación que no resulta difícil reconstruir mentalmente el escenario original ni imaginar su transformación a lo largo de los siglos. Todo comienza alrededor de 1469 d.C. cuando un pequeño basamento que se encontraba al norte del Templo Mayor fue cubierto con toneladas de arcilla del lecho lacustre para construir el edificio cuyos suntuosos interiores describimos en el apartado anterior. Sabemos que cuando menos tres de los accesos internos del flamante edificio fueron decorados con pares de esculturas de dimensiones ligeramente mayores a las humanas. La entrada principal del ala norte del edificio estaba

custodiada por las dos imágenes de Mictlantecuhtli objeto de este trabajo (figura 1). Ambas esculturas se erguían sobre los remates de largas banquetas orientadas hacia el sur. La escultura que hemos denominado "elemento 4" se encontraba a un lado de la jamba este, en tanto que la otra, llamada "elemento 5", estaba junto a la jamba oeste.

Poco tiempo después, quizás dos o tres décadas, los mexicas decidieron ampliar una vez más la Casa de las Águilas, probablemente porque sus dimensiones y la calidad de sus acabados ya no eran dignas del esplendor que Tenochtitlan había alcanzado con las conquistas de los últimos años. El primer paso de dicha obra consistió en una compleja ceremonia de clausura. Existen indicios de que las dos imágenes de Mictlantecuhtli fueron bañadas con sangre humana en un rito semejante al que se muestra en la lámina 76r del *Códice Magliabechiano* (figura 9). Basamos este supuesto en el hallazgo de una materia color marrón que formaba una gruesa capa sobre los hombros, los brazos y ciertas porciones de la espalda de las esculturas. Su grosor y aspecto físico son muy diferentes a los del pigmento con que estaban decoradas otras superficies. En la actualidad, Rocío Vargas y Edith Ortiz del Laboratorio de Antropología Molecular del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM llevan a cabo el análisis de este material con el fin de corroborar si se trata de los restos de fluido sanguíneo.

Acabada la ceremonia, se procedió a cubrir las pinturas murales, las banquetas y las imágenes de Mictlantecuhtli. Todo fue meticulosamente protegido con una arcilla finísima y piedras de grandes dimensiones. En ese mismo instante fueron dispuestas frente al torso de nuestras esculturas varias mandíbulas humanas con perforaciones en los cóndilos: cuatro frente al elemento 4 y tres frente al elemento 5. La entrada se clausuró con un gran brasero pétreo en forma de serpiente de cascabel y se quemó combustible vegetal en su interior. Finalmente se rellenaron todos los cuartos con tierra y piedras, formando así una plataforma sólida que serviría de base al nuevo edificio.

Resulta sorprendente que, en el corto lapso que dista entre aquel momento y la Conquista, la Casa de las Águilas haya sido agrandada en dos ocasiones más. Esta época de furor constructivo terminaría rápidamente como consecuencia de la llegada de los españoles: en 1521, tras un prolongado asedio, la capital mexica cae y es asolada. La Casa de las Águilas es presa de la destrucción, salvándose tan sólo sus etapas más antiguas y profundas. Sobre sus ruinas se levantaría poco más tarde el primer convento de San Francisco.

De manera sorprendente, los trabajos de excavación para los cimientos de esta construcción religiosa se detuvieron a escasos 5 cm por encima de nuestras esculturas. Pasarían los siglos y, con ellos, una larga serie de edificaciones civiles ocuparían sucesivamente este mismo predio. En la segunda mitad del siglo XX, las esculturas estuvieron nuevamente a punto de ser destruidas cuando los trabajadores de la Compañía de Luz y Fuerza instalaron un transformador eléctrico a menos de 1 m del elemento 5.

Los cinco largos siglos que permanecieron enterradas nuestras imágenes concluyen en 1994. En ese año, como parte de los trabajos de la Quinta Temporada de campo del Proyecto Templo Mayor, decidimos realizar algunos túneles. Francisco Hinojosa nos sugirió hacer uno de ellos en el extremo oeste de la Casa de las Águilas, con el fin de detectar el acceso principal del ala norte. La excavación del túnel que denominamos "B" fue sumamente fructífera: nos permitió descubrir el acceso que comunica al cuarto 5. En agosto de ese año las dos esculturas de Mictlantecuhtli volvieron a ver la luz (figura 2).

Los trabajos de exploración y restauración de las esculturas

Las tareas de excavación y conservación *in situ* se llevaron a cabo simultáneamente desde el día mismo del hallazgo. La presencia del restaurador fue indispensable en todo momento, debido al pésimo estado en que se encontraban ambas esculturas (*cf.* Mercado, 1995). Tanto la baja temperatura a la cual fueron cocidas las piezas como el elevado nivel de humedad del subsuelo provocaron que la cerámica se convirtiera en un material sumamente frágil. Estos dos fenómenos, aunados a las altas presiones ejercidas por el peso de los edificios y a las vibraciones de los vehículos que transitaban cotidianamente por la calle de Justo Sierra, causaron serios daños en las imágenes. Ambas se encontraron rotas en cientos de pedazos. La presión que sufrieron fue tan fuerte que, al quebrarse, se contrajeron casi 30 cm en su altura. Muchos fragmentos se colapsaron hacia los núcleos huecos. Las partes más afectadas fueron la cabeza y el torso. Además, buena parte de los recubrimientos de estuco se disolvieron y la mayoría de los pigmentos desaparecieron.

Una de nuestras principales preocupaciones fue mantener el nivel de 80% de humedad que tenían las piezas en el momento de su descubrimiento, ya que un secado brusco hubiera podido causarles mayores daños. Con ese fin, sellamos el acceso al túnel con

polietileno, instalamos un sistema de venoclisis y registramos cualquier variación de humedad con ayuda de un higrómetro.

Debido a que las esculturas estaban terriblemente fracturadas, decidimos liberarlas de arriba a abajo, desmontando sección por sección. En ambas piezas, comenzamos nuestras labores despejando gradualmente el relleno de piedras y arcilla que cubría la cabeza. Detuvimos la excavación una vez que ésta había quedado liberada (figura 3). Antes de proceder a desmontar la cabeza, hicimos el registro de campo consistente en la anotación de nuestras observaciones, varios dibujos, numerosas fotografías en diversos formatos y una grabación en video. Después numeramos los fragmentos en el dibujo, los desprendimos uno a uno de su lugar original y los colocamos en bolsas etiquetadas con la numeración asignada previamente. Las bolsas eran transportadas en contenedores de plástico al taller de restauración. Este mismo procedimiento se repitió una y otra vez después de liberar el torso y los brazos, la cadera, las piernas y los pies.

El trabajo de excavación tuvo que ser más lento y cuidadoso en las porciones donde el estuco mostraba graves deterioros. En ciertos sectores, este material era tan deleznable que tuvo que consolidarse *in situ* con una emulsión acrílica. En otras ocasiones, fue necesario velar con gasa y emulsión acrílica aquellas zonas donde el estuco se había separado en lajas de la cerámica. Una vez que la gasa se había secado, podíamos remover la sección velada sin riesgo de perder los fragmentos. En las partes más deterioradas se aplicaron vendas de yeso para conservar la forma y la posición relativa de los pedazos. Más tarde, en el laboratorio, los recubrimientos serían colocados en su sitio original.

Después de cinco meses de trabajo dentro del húmedo túnel, logramos registrar y extraer las dos esculturas. Otro equipo tendría a su cargo la delicada tarea de liberar y consolidar las banquetas polícromas sobre las que descansaban las esculturas. En la tranquilidad del taller proseguimos los trabajos. Éstos se iniciaron con la restauración del elemento 5, la cual requirirá de 10 meses en total. En un principio, los fragmentos más resistentes de dicha escultura se lavaron con agua y detergente neutro, en tanto que los más frágiles fueron limpiados mecánicamente con hisopo. Al mismo tiempo se eliminaron sales insolubles y manchas dejadas por hongos.

La fragilidad de la escultura hizo indispensable la consolidación de la cerámica para aumentar su resistencia mecánica. Todos los fragmentos fueron, por tanto, sumergidos en un copolímero acrílico a baja concentración (5%). La inmersión durante varios días

permitió la perfecta penetración del consolidante. A esto siguió un secado en un ambiente herméticamente cerrado, a fin de evitar la evaporación acelerada del solvente, lo cual hubiera arrastrado el material consolidante a la superficie. Las lajas y las grietas requirieron de una consolidación adicional con un acetal polivinílico al 7.5% y al 15%.

El siguiente paso consistió en extender sobre el piso todos los fragmentos del elemento 5 para fotografiar el conjunto (figura 4). Sin duda alguna, la tarea más complicada —aunque también la más divertida— fue el armado de este inmenso rompecabezas. Pacientemente fueron halladas una a una las piezas contiguas y unidas con un acetal polivinílico al 7.5 y 15%. Paralelamente, fueron colocándose soportes metálicos dentro de secciones específicas de la escultura. La función de dichos soportes sería repartir el peso en zonas muy dañadas donde la unión era deficiente. De manera independiente, se elaboró una estructura tubular desmontable que serviría para mantener en pie esta obra de 128 kg de peso.

Durante el proceso de armado, se repusieron los faltantes y se resanaron las uniones con una pasta de fibra cerámica, caolín y acetal polivinílico. Las áreas resanadas fueron reintegradas con pigmentos de la misma tonalidad de la cerámica para lograr su enlace visual. En la actualidad, los recubrimientos de estuco y el *máxtlatl* están siendo colocados en su sitio original. Con esta labor finalizará la restauración del elemento 5 y podrá iniciarse la del elemento 4. En fecha próxima, ambas piezas enriquecerán el acervo del Museo del Templo Mayor.

La morfología y la advocación de las imágenes

Formalmente hablando, nos es imposible adscribir las dos imágenes de Mictlantecuhtli de la Casa de las Águilas a alguno de los grupos establecidos por Solís Olguín (1985) en su útil clasificación de esculturas antropomorfas de México-Tenochtitlan. Aunque nuestras piezas muestran algunas semejanzas con imágenes semidescarnadas como la Coatlicue de Coxcatlán, su carácter excepcional en el arte escultórico mexica explica que no exista ningún grupo en dicha taxonomía que reúna todos sus atributos. De cualquier manera, en la descripción de los recientes hallazgos seguiremos la metodología propuesta por este autor (Solís Olguín, 1985: 420-423).

Las dos imágenes de Mictlantecuhtli tienen tantas semejanzas que es fácil confundirlas. Ambas son esculturas exentas, antropo-

morfas y pertenecen al sexo masculino (figura 5). Se trata de representaciones hieráticas de cuerpo completo, cuyas dimensiones rebasan ligeramente las del mexica promedio: 174 cm de altura, 98 cm de ancho máximo y 50 cm de profundidad. El cuerpo acusa una marcada desproporción, pues tiene un canon de 4.5 alturas de cabeza, propio de un niño de 2 años. Todos sus elementos constitutivos observan una estricta simetría bilateral. En lo tocante a su posición, las esculturas están de pie con la cabeza de frente, los brazos flexionados dirigidos hacia adelante —mostrando garras en actitud de ataque— y las piernas rectas. Vale la pena mencionar que el torso acusa una ligera inclinación hacia el frente (figura 6).

Como dijimos, la cabeza es proporcionalmente grande, ya que su altura equivale al 22.5% de la altura total de la imagen. El área correspondiente al cuero cabelludo tiene decenas de perforaciones irregulares de 0.5 cm de diámetro. La cabeza se distingue por sus prominentes orejas con pabellones proyectados hacia los lados y con lóbulos perforados. El rostro está semidescarnado. Protuberancias hemiesféricas de superficies lisas figuran los ojos. La cara tiene pómulos pronunciados y una nariz carente de su extremo cartilaginoso que deja visible las paredes del vómer. Mientras que los cóndilos de la mandíbula no son perceptibles debido a que los cubre la piel, la boca entreabierta muestra una dentadura libre de tejidos blandos. Un cono truncado corto conforma el cuello.

Las esculturas de Mictlantecuhtli tienen un abultado torso esquelético compuesto por ocho pares de costillas. En el extremo inferior del esternón hay dos perforaciones donde se anudaba el cordel que sostenía la pieza trilobulada que representa el hígado (compuesto por sus lóbulos derecho e izquierdo) y la vesícula biliar. Para su debido amarre, esta pieza tiene cuatro perforaciones en su extremo superior. Del torso emergen dos brazos macizos y tan largos que, si estuvieran extendidos hacia abajo, rebasarían las rodillas. Como dijimos, en lugar de manos, las esculturas de Mictlantecuhtli tienen garras armadas de cinco uñas corvas, fuertes y agudas. La cadera, las piernas y los pies contrastan por su robustez con el torso esquelético de las imágenes.

La vestimenta se limita a un *máxtlatl* y un par de sandalias (figura 7). El *máxtlatl* no es de cerámica, sino que fue elaborado con fino estuco. Se trata de una tira larga y angosta, envuelta en torno a la cintura de las imágenes y que pasa entre sus piernas. Un extremo de la tira cae hacia el frente y el otro hacia atrás. Las sandalias tienen taloneras y están anudadas al tobillo con largos listones.

Reviste especial interés la decoración pictórica de nuestras

esculturas. Gracias a los escasos vestigios de pigmento encontrados tanto sobre la cerámica como sobre los recubrimientos de estuco, podemos hacer una reconstrucción hipotética de los colores originales (figura 8). Todo parece indicar que ciertas partes del cuerpo y de la vestimenta tenían el mismo color en ambas esculturas. Nos referimos específicamente a las orejas, el hígado, las rodillas y los listones de las sandalias, todos pintados de rojo. En cambio, el color del rostro, los brazos, la cadera, las piernas y los pies era distinto en cada imagen: en el elemento 4 hay una clara preponderancia del azul, y, en el elemento 5, del negro. Queremos llamar la atención, asimismo, en una mancha circular amarilla presente sobre la porción derecha del rostro del elemento 5.

Para el lector resultará evidente que todos los atributos recién descritos corresponden plenamente con las representanciones escultóricas y pictográficas del Señor del Mundo de los Muertos (figuras 9, 10a-b). No hay mucho lugar a confusión, puesto que las imágenes de Mictlantecuhtli y del Dios A tienen rasgos estereotipados y poco variables. Aunque son muy comunes las representaciones de esta deidad como ser esquelético, predominan figuras como las nuestras con cuerpos parcialmente descarnados que son verdaderos estudios de cadáveres en descomposición (Ruz, 1968: 34 y 44; Coe, 1975: 92-93; Klein, 1975: 79; Taube, 1992: 11-17). Como norma general, en lugar de cabeza tienen una calavera frecuentemente flanqueada por grandes orejas rojas (figura 10a). Presentan costillas visibles, pero las extremidades suelen conservar los tejidos blandos. Al igual que en otras deidades nocturnas, terrestres y del inframundo (como Mictecacíhuatl, Coatlicue, las *cihuateteo,* Itzpapálotl y las demás *tzitzimime*), feroces garras sustituyen las manos y, en ocasiones, los pies (figuras 9, 10b y d). Las garras de estas deidades han sido vinculadas con diversos animales míticos y reales. Por ejemplo, las que fueron esculpidas en la Piedra del Sol pertenecen a una *xiuhcóatl* según opinión de Beyer; a águilas de acuerdo con Chavero y León y Gama, y a felinos desde la perspectiva de Seler (*apud* Beyer, 1921: 23-28).

Los círculos amarillos, como el que encontramos sobre el rostro de una de nuestras esculturas (elemento 5), son atributos propios de Mictlantecuhtli. Con frecuencia se les representa en los códices como manchas amarillas con puntos rojos, signos de material óseo y sanguíneo (Miller y Taube, 1993: 113). En lo tocante al atavío, Mictlantecuhtli viste normalmente sandalias con talonera y *máxtlatl* con un extremo hacia adelante y el otro hacia atrás, a la usanza de dioses e *ixiptlatin* (figura 10a; véase Anawalt, 1981: 21).

En las pictografías existen otros atributos distintivos del Dios de la Muerte que no encontramos en las esculturas de la Casa de las Águilas. Sin embargo, no se puede descartar la idea de que alguna vez contaran con ellos y que, por ser elaborados con materiales perecederos, éstos hayan desaparecido con el paso del tiempo. El caso más evidente es el del cabello crespo y negro que caracteriza no sólo a Mictlantecuhtli, sino a las *cihuateteo,* las *tzitzimime* y otras deidades nocturnas (figuras 9, 10). Como dijimos anteriormente, nuestras imágenes tienen decenas de perforaciones en la cabeza, donde seguramente fue insertado cabello natural y, probablemente, otros elementos como "ojos estelares" y banderas de papel. De igual forma, podemos suponer que las dos esculturas ostentaron originalmente orejeras circulares, adornos de papel sobre la frente y sobre la nuca que tenían forma de rosetas, banderas y estolas de papel blanco (figura 10a; véase por ejemplo, Caso, 1953: 76; Ruz, 1968: 33 y 44; Matos, 1971; Taube, 1992: 11-13). En cambio, es más difícil pensar que las imágenes recientemente encontradas tuvieron alguna vez otros rasgos también característicos de Mictlantecuhtli como las orejeras en forma de hueso humano o la *xihuitzolli* (figura 10a).

Las técnicas de manufactura

Sin lugar a dudas, las figuras de Mictlantecuhtli, al igual que las otras cuatro esculturas que flanqueaban los accesos de la Casa de las Águilas, son obra de verdaderos expertos en el trabajo del barro (Mercado, 1995). Incluso, no es descabellado suponer que las seis esculturas descubiertas hasta el día de hoy en este edificio provengan del mismo taller y sean obra de los mismos artistas. La maestría con que fueron elaboradas queda patente en las soluciones técnicas que obras de esta magnitud exigen. El hecho de que los autores no hayan puesto demasiado interés en la perfección de los pequeños detalles, no va en demérito de la enorme calidad expresiva de las imágenes.

Debido a su gran formato, las esculturas tuvieron que proyectarse en cuatro grandes partes, las cuales serían embonadas por medio del sistema de caja y espiga: a) la cabeza y el cuello; b) los brazos, el torso, la cadera y los muslos; c) la pierna derecha, y d) la pierna izquierda. Una quinta pieza, que representa al hígado y la vesícula biliar, sería colgada posteriormente a la caja torácica, tal vez con ayuda de un cordel de fibra dura (figura 7).

Con el fin de que las esculturas soportaran las tensiones

estructurales que implica un peso mayor a los 100 kg, se preparó una pasta especial con una arcilla de textura media y arena gruesa en abundancia como desgrasante. El artista combinó diversas técnicas para darle forma al barro. Elaboró el rostro, el torso, los muslos, las piernas y la vesícula con la ayuda de un molde. Añadió a estas piezas huecas elementos modelados con sus propias manos: la cabeza, el cilindro del cuello, los brazos, los dos lóbulos del hígado y los pies. Siguiendo esta misma técnica, el artista confeccionó y agregó espigas cilíndricas de 12 cm de diámetro por 9 cm de longitud en las piernas, y de 22 cm de diámetro por 22 cm de longitud en el cuello. Por último, modeló las orejas, las costillas y los listones de las sandalias. Los dedos del artista dejaron sus huellas en las superficies internas de las esculturas y en las espigas, partes ocultas en las que no hubo mucha preocupación por el acabado. Debido a que la pieza sería estucada y pintada, las superficies externas fueron alisadas sin demasiado cuidado con un instrumento duro que dejó marcas en diversos sentidos.

Las cinco piezas fueron entonces horneadas a 700° C de temperatura. Las paredes más delgadas —de 1 cm de espesor— alcanzaron un muy buen grado de cocción y, por ende, una dureza considerable; por desgracia, no se registró la misma situación en el caso de las paredes más gruesas que llegan a tener 5.8 cm de espesor. Una vez cocido el barro, se procedió a armar las piezas sobre las banquetas correspondientes de la Casa de las Águilas. Con ese fin, se introdujo una estaca de madera en cada una de las piernas. Dichas estacas —de las que sólo hallamos unas cuantas astillas— harían las veces de estructura de sustentación. Sus extremos se proyectaban hacia el exterior a través de las perforaciones circulares que se encuentran en las plantas de los pies. Las estacas fueron entonces ensartadas en dos pequeñas cavidades hechas *ex-profeso* en la cara superior de las banquetas. A continuación se ensambló la pieza correspondiente a los brazos, el torso, la cadera y los muslos. A través del orificio del cuello, se colocó un cuchillo de sacrificio de pedernal dentro del muslo derecho del elemento 4 y otro dentro del muslo izquierdo del elemento 5. Por último, las cabezas fueron acopladas en su lugar.

Cuando las esculturas quedaron en su posición definitiva, los artistas procedieron a aplicar una capa irregular de estuco blanquecino que cubría las imperfecciones de la cerámica y, a la vez, escondía las áreas de unión en cuello y piernas. Con este mismo material fue elaborado el *máxtlatl* de las imágenes. Finalmente, las esculturas fueron decoradas con pigmentos de color azul, rojo, negro,

marrón y amarillo. La policromía se aplicó uniformemente sobre el estuco, con excepción de los pigmentos adheridos directamente sobre las superficies cerámicas del rostro y de algunas partes de las piernas (figura 8).

Es de sumo interés el hecho de que el elemento 4 fuera restaurado en algún momento entre su elaboración y su enterramiento definitivo en la segunda mitad del siglo XV. En efecto, el antebrazo izquierdo fue roto tal vez de manera accidental y restaurado por un individuo de poca pericia. El área de fractura fue cortada y limada diagonalmente a la altura del codo. Luego se elaboró el nuevo antebrazo, copiando la forma original, pero sin igualar los detalles y la calidad de la pieza rota. Así por ejemplo, las paredes del agregado son mucho más delgadas; las garras tienen dimensiones menores y sus cinco uñas fueron representadas con simples incisiones sobre el barro. El nuevo antebrazo quedó fijado a la escultura por medio de un cordel que pasaba a través de un par de perforaciones practicadas a cada lado de la unión.

Los rostros de Mictlantecuhtli

Pocas divinidades pueden compartir con el Dios de la Muerte su lugar de preminencia en el intrincado panteón mesoamericano. Figura ubicua en esculturas y códices del México antiguo, la imagen esquelética o semidescarnada de este dios ya está presente en el arte preclásico de Tlatilco e Izapa (Matos, 1971, 1975. 17-21). Con excepción de Teotihuacan —donde sus representaciones son escasas—, es durante el Clásico cuando las deidades del inframundo y sus símbolos adquieren formas ortodoxas y se reproducen profusamente. Destacan por su belleza las esculturas de Soyaltepec y La Mixtequilla (Winning, 1987; Matos, 1975, 21-37). En la escultura maya son plasmadas por doquier calaveras, huesos cruzados, mandíbulas, el "signo de división" y los "ojos de la noche". Tiempo después, la imagen completa del Dios A se convertiría, junto con las de los dioses B, D y E, en una de las más recurrentes en los códices posclásicos *Madrid, París* y *Dresde* (Ruz, 1968: 36 y 47).

Sin embargo, ningún arte mostraría tal obsesión con el simbolismo de la muerte como el mexica (Kubler, 1985: 221). En forma singular esta plástica alude, por un lado, a la muerte física, a la extinción de la vida, reproduciendo con maestría las plácidas facciones y posturas del individuo fallecido. Por otro lado y de manera contrastante, insiste en las representaciones de deidades terroríficas

que nos hablan del temor del creyente y de la trascendencia de su culto.

Mictlantecuhtli, también conocido como Ixpúztec ("Rostro quebrado"), Nextepehua ("Esparcidor de cenizas") y Tzontémoc ("El que baja de cabeza"), no era la única deidad de la muerte adorada por los mexicas. Aunque de menor importancia, pertenecían a este mismo complejo divinidades como Mictecacíhuatl, Acolnahuácatl, Acolmiztli, Chalmécatl, Yoaltecuhtli, Chalmecacíhuatl y Yoalcíhuatl (Nicholson, 1971: 427-428).

El calendario es un buen ejemplo de la influencia de Mictlantecuhtli en la vida cotidiana de los antiguos nahuas (Brotherston, 1994: 85-87). En el ciclo de 365 días, se hace presente en la fiesta doble integrada por las veintenas de Miccailhuitontli y Huey Miccaílhuitl. En el ciclo de 260 días, Mictlantecuhtli aparece a la vez como sexto Señor del Día, quinto Señor de la Noche, patrón del día *Itzcuintli*, de la trecena que inicia el *1 Técpatl* y su imagen es el signo del día *Miquiztli*.

En la lámina 56 del *Códice Borgia*, Mictlantecuhtli y Quetzalcóatl son representados como principios opuestos y complementarios, como la muerte y la exhalación de vida que forman el ciclo básico del universo. Este mismo papel queda de manifiesto en la *Leyenda de los Soles* (1992: 120-121) y el *Popol Vuh* (1952: 34-102) donde los dioses de la muerte se enfrentan y son burlados —temporalmente— por Quetzalcóatl, en el primer caso, y por los gemelos divinos, en el segundo.

Como señalamos en un principio, Mictlantecuhtli ejercía funciones que pudieran resultarnos paradójicas como el otorgar y fomentar la vida (Brotherston, 1994). Por ejemplo, esta deidad de muerte era invocada durante los ruegos que se hacían para la exitosa gestación del feto humano (*Códice Florentino*, Lib. VI: cap. 24-40). A este respecto, Brotherston (1994: 90-96) ha analizado el papel protagónico de Mictlantecuhtli en escenas referentes a la penetración, el embarazo, el corte del cordón umbilical y la lactancia contenidas en los códices *Borgia* (láms. 5-17), *Vaticanus B* (láms. 33-42) y *Fejérváry-Mayer* (láms. 23-28; véase Anders *et al.*, 1994: 164-167 para el caso del *Códice Laud*). Este extraño protagonismo tiene su explicación en el poder regenerativo de los huesos-semillas, evidente no sólo en el célebre viaje de Quetzalcóatl al Mictlan, sino también en el *Códice Vindobonensis*, donde las deidades que generan la descendencia, las diosas del pulque y la milpa personificada, poseen rasgos esqueléticos (Furst, 1982).

Pero por más facultades generativas que Mictlantecuhtli pudiera

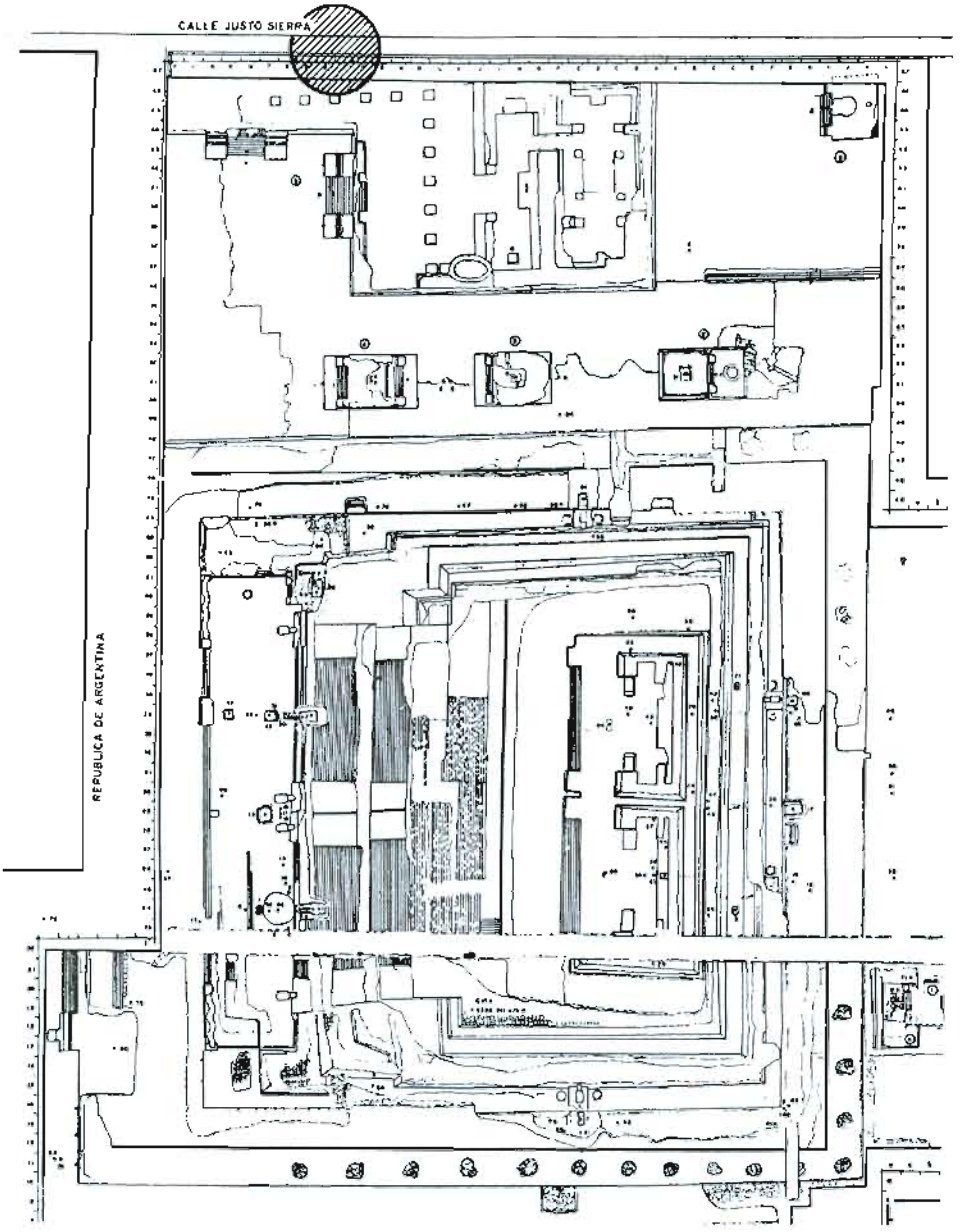

Figura 1. Plano del área excavada por el Proyecto Templo Mayor. En el extremo superior se observa la Casa de las Águilas. El círculo encierra el área del hallazgo (dibujo de Fernando Carrizosa)

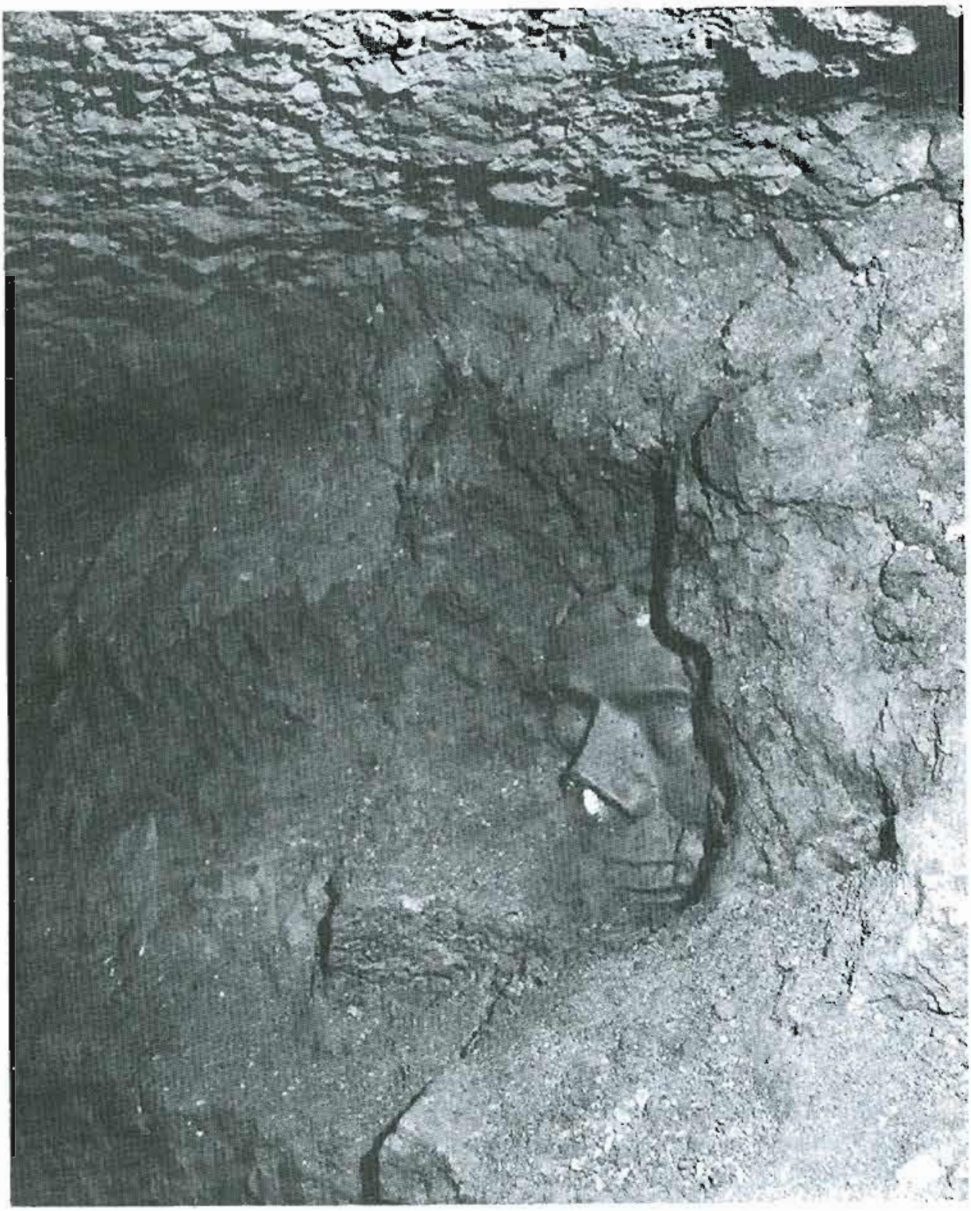

Figura 2 Una de las dos esculturas de Mictlantecuhtli (elemento 5) el día en que fue descubierta (fotografía de Leonardo López Luján)

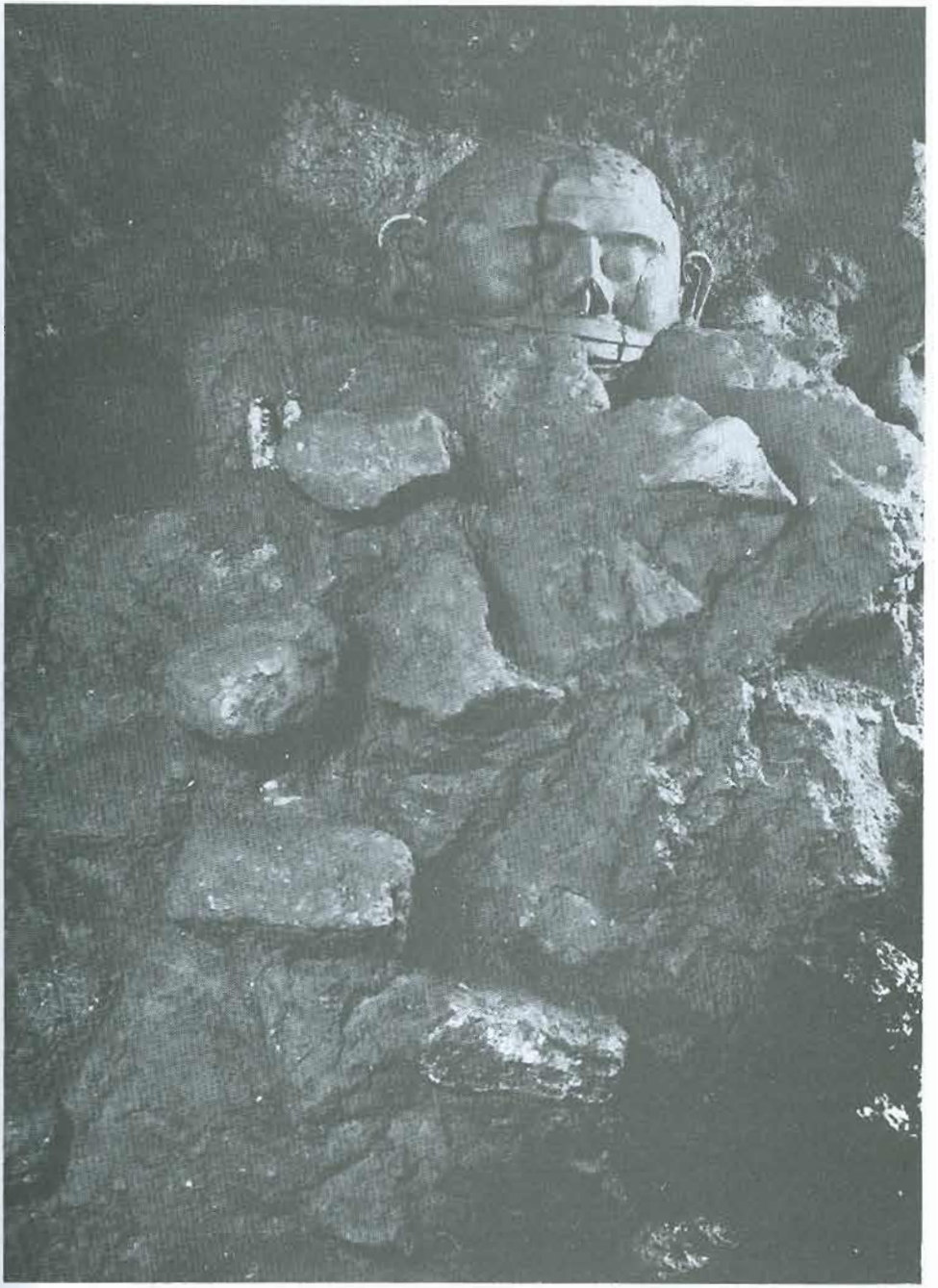

Figura 3. Escultura de Mictlantecuhtli (elemento 5) durante el proceso de exploración (fotografía de Salvador Guilliem).

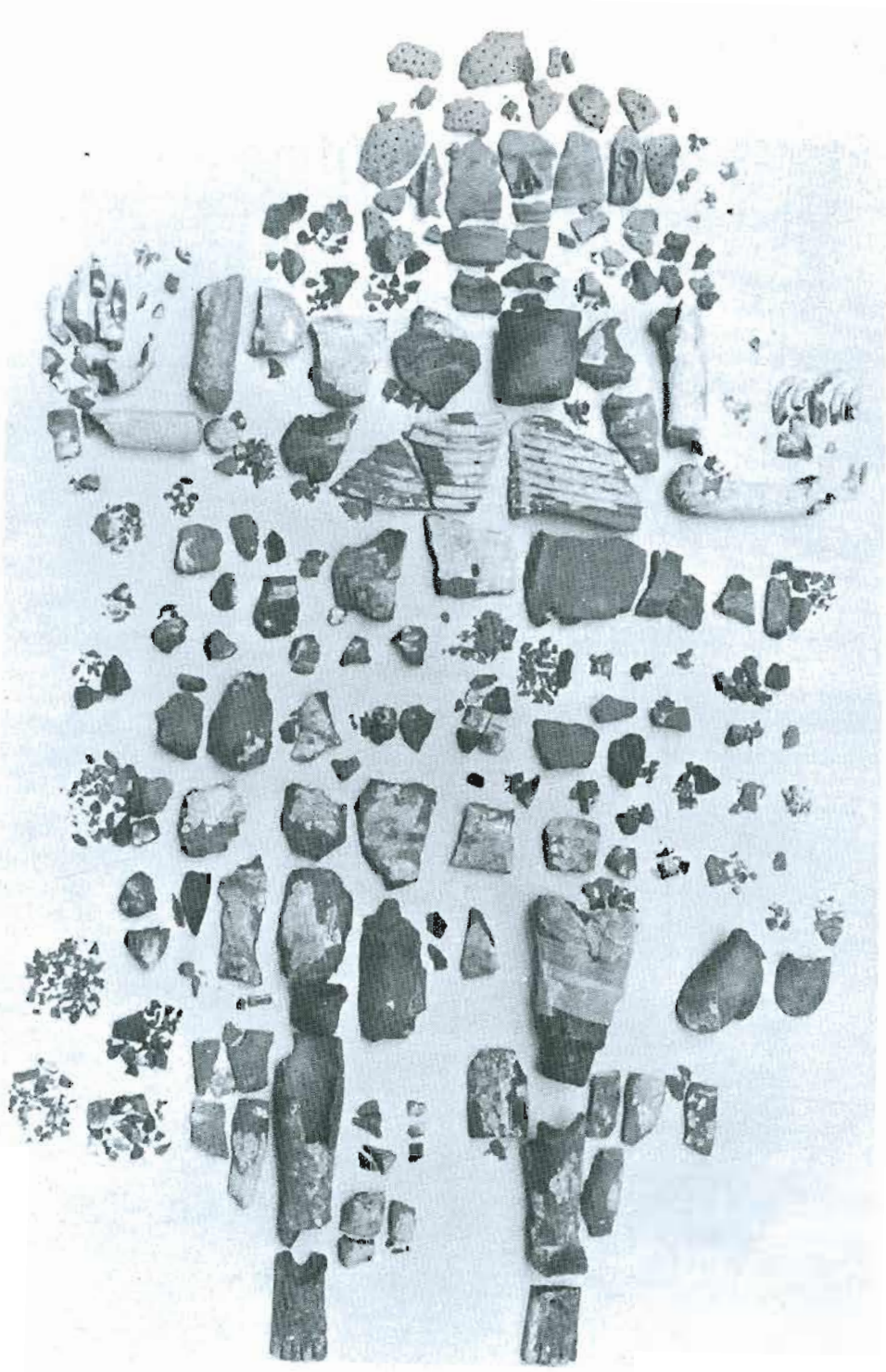

Figura 4. Ambas esculturas se encontraron rotas en cientos de fragmentos. Aquí se observa el elemento 5 en el laboratorio antes de ser restaurado (fotografía de Salvador Guilliem)

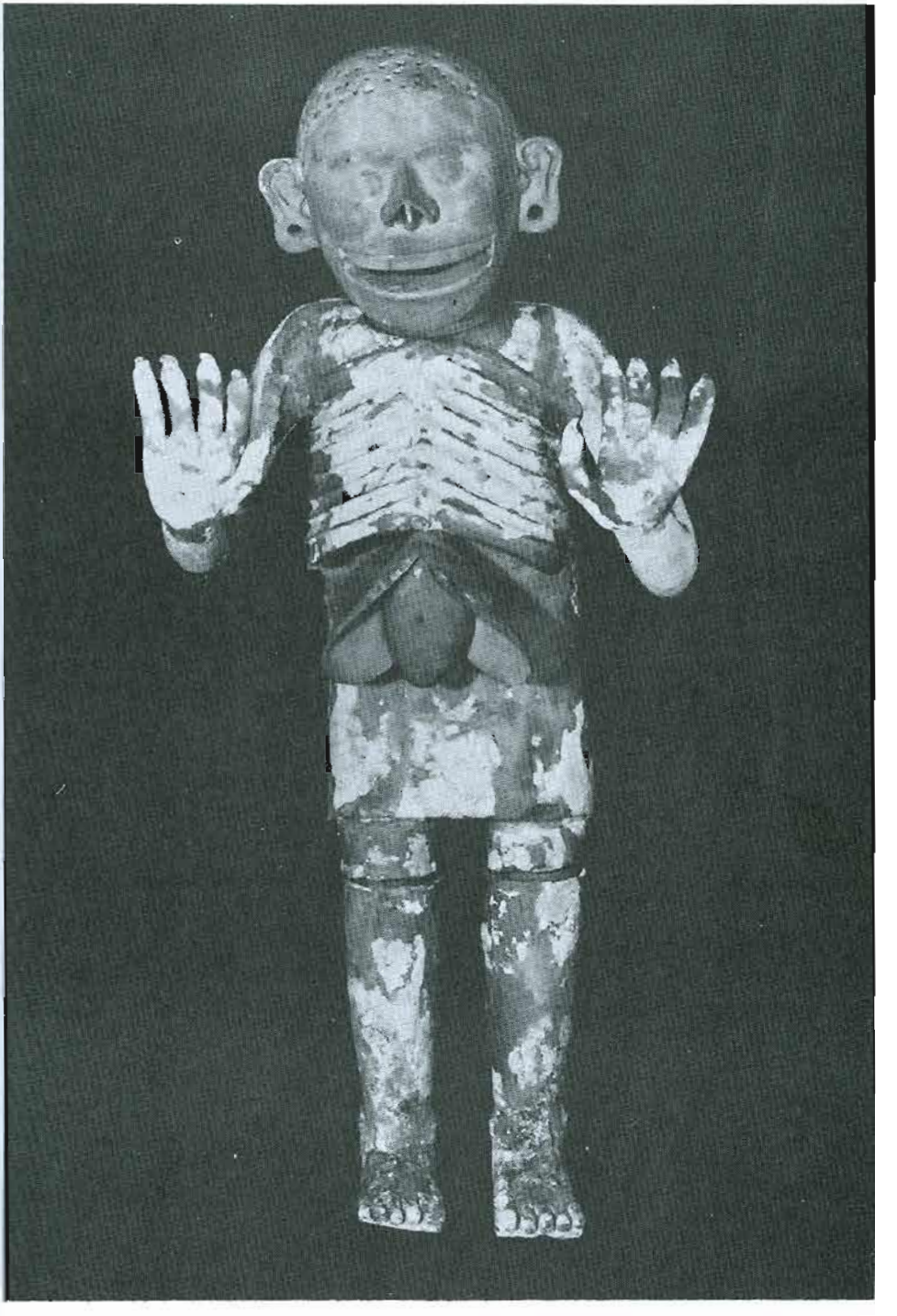

Figura 5. Vista de frente del elemento 5. El recubrimiento y el *máxtlatl* de estuco aún no han sido colocados en su sino (fotografía de Saturnino Vallejo)

Figura 6. Vista de perfil del elemento 5. El recubrimiento y el *máxtlatl* de estuco aún no han sido colocados en su sitio (fotografía de Saturnino Vallejo)

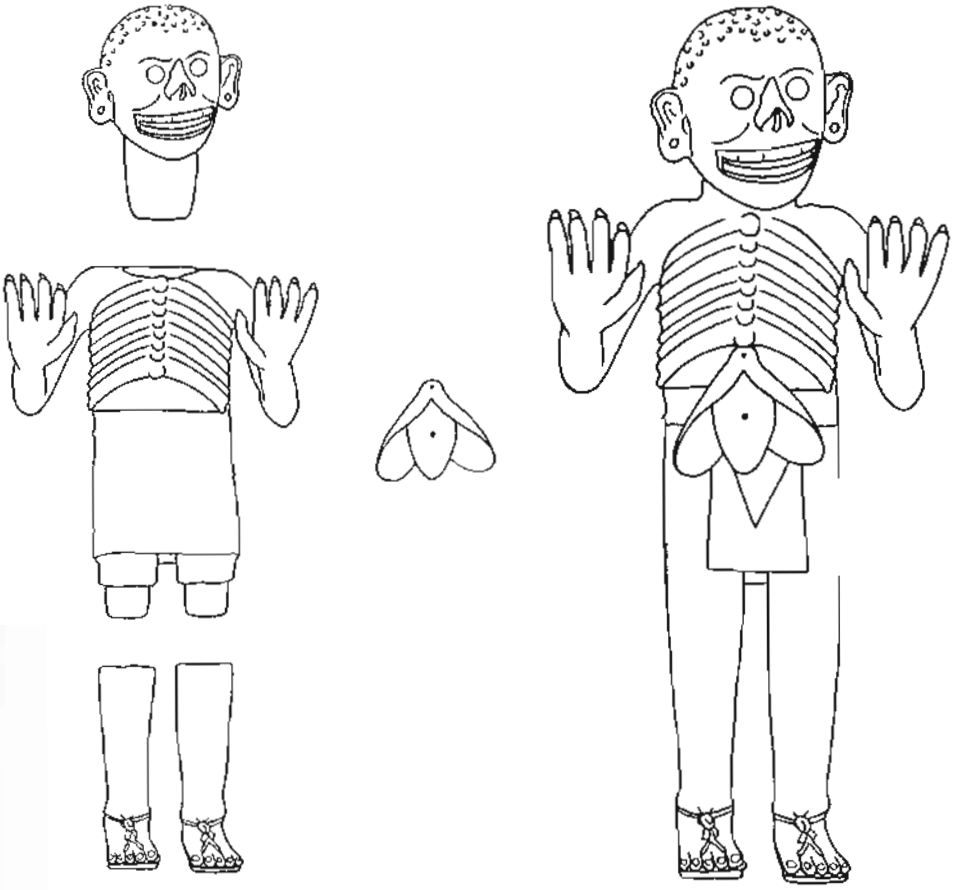

Figura 7. Esquema de las cinco partes que componen cada una de las esculturas (a la izquierda). Esquema reconstructivo de las esculturas con su recubrimiento y *máxtlatl* de estuco (a la derecha) (dibujo de Fernando Carrizosa)

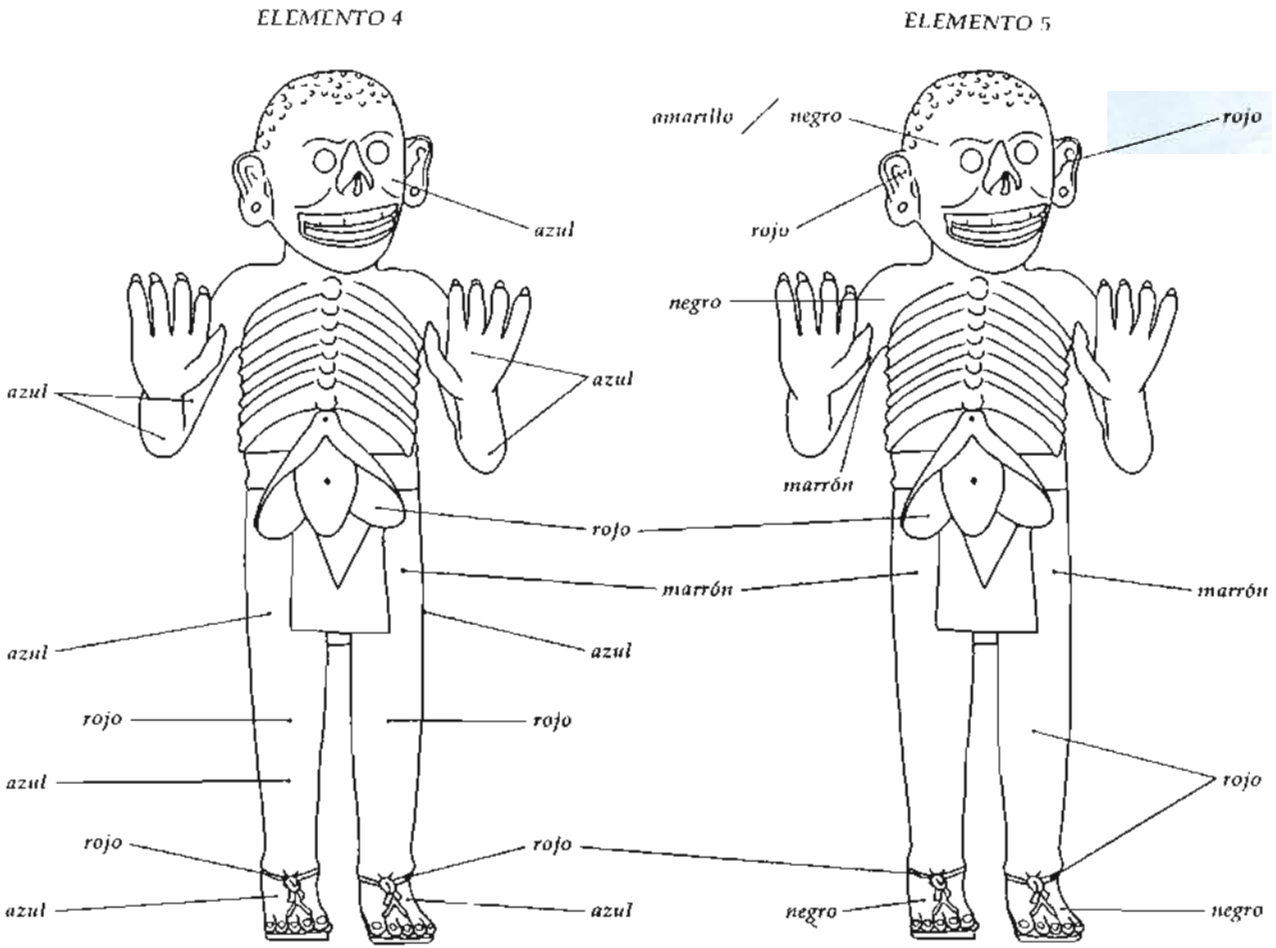

Figura 8. Esquema de ubicación de los restos de los pigmentos que decoraban ambas esculturas

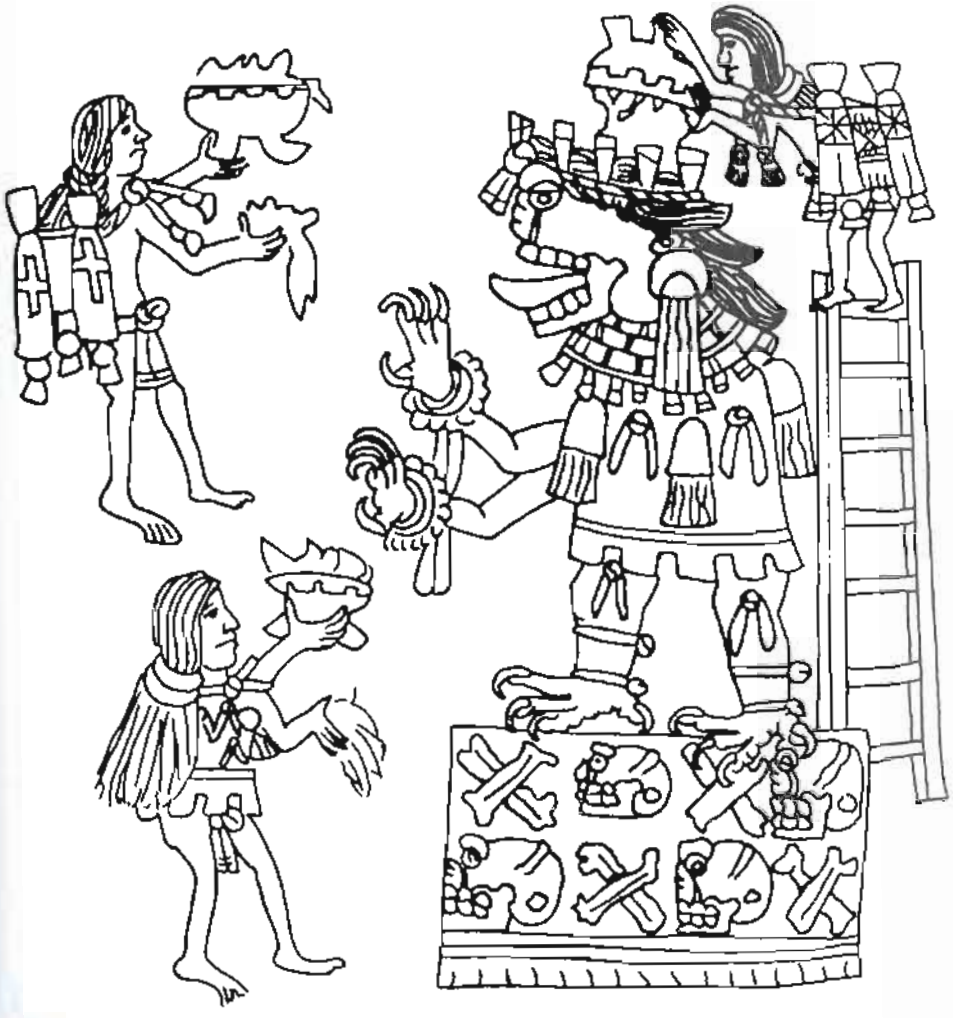

Figura 9. Imagen de Mictlantecuhtli colocada sobre un altar o banqueta en el momento de ser bañada ritualmente con sangre humana (*Códice Maghabechiano*, lám. 76r ; dibujo de Fernando Carrizosa)

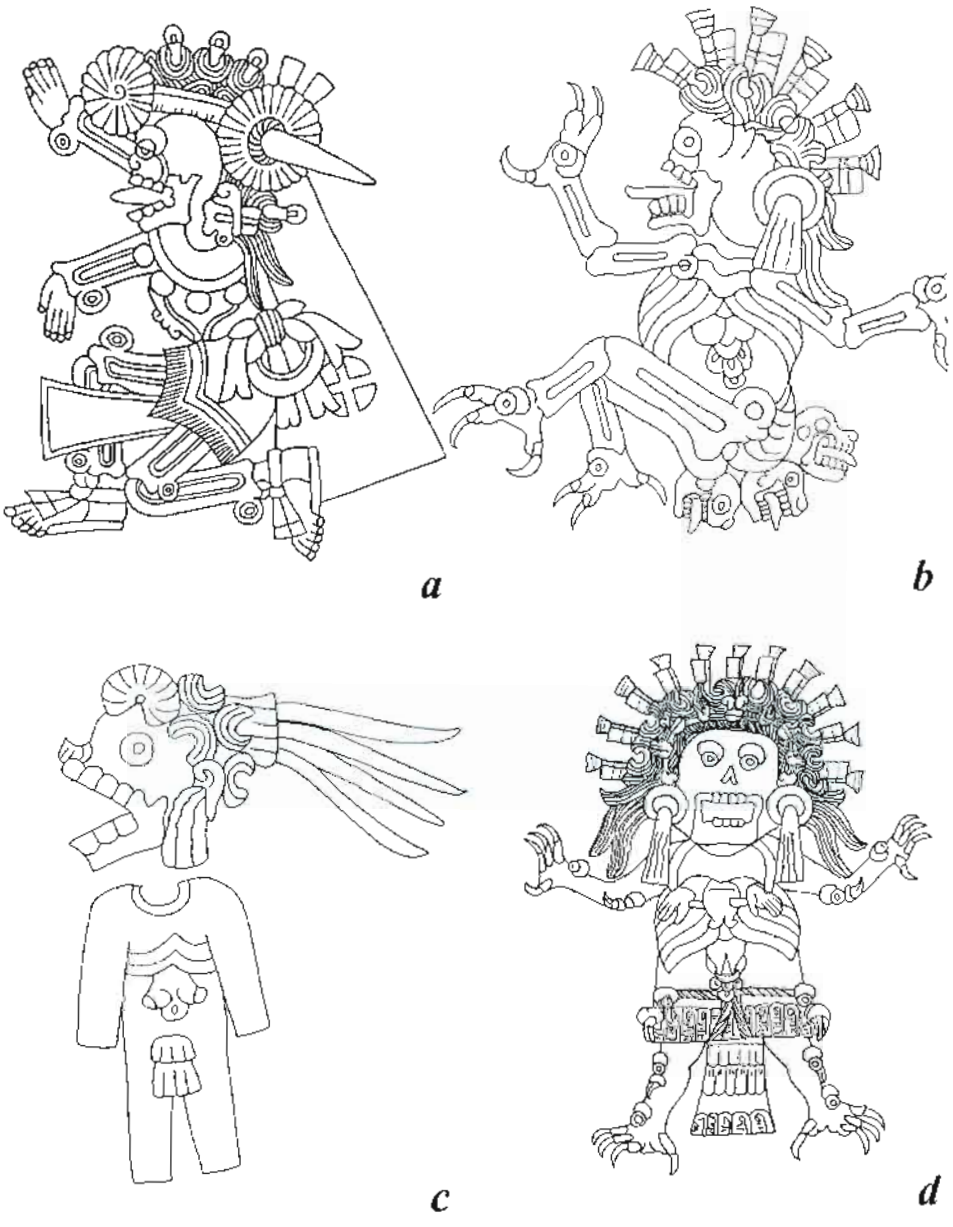

Figura 10. a) Mictlantecuhtli, *Códice Borbónico*, lám. 10; b) Mictlantecuhtli con hígado emergiendo de la caja torácica, *Códice Tudela*, lám. 52r. c) Uniforme de *tzitzímitl*, *Matrícula de Tributos*, lám. 10. d). *Tzitzímitl* con collar de corazón y manos, y con hígado emergiendo del tórax, *Códice Tudela*, lám. 40r. (dibujo de Fernando Carrizosa)

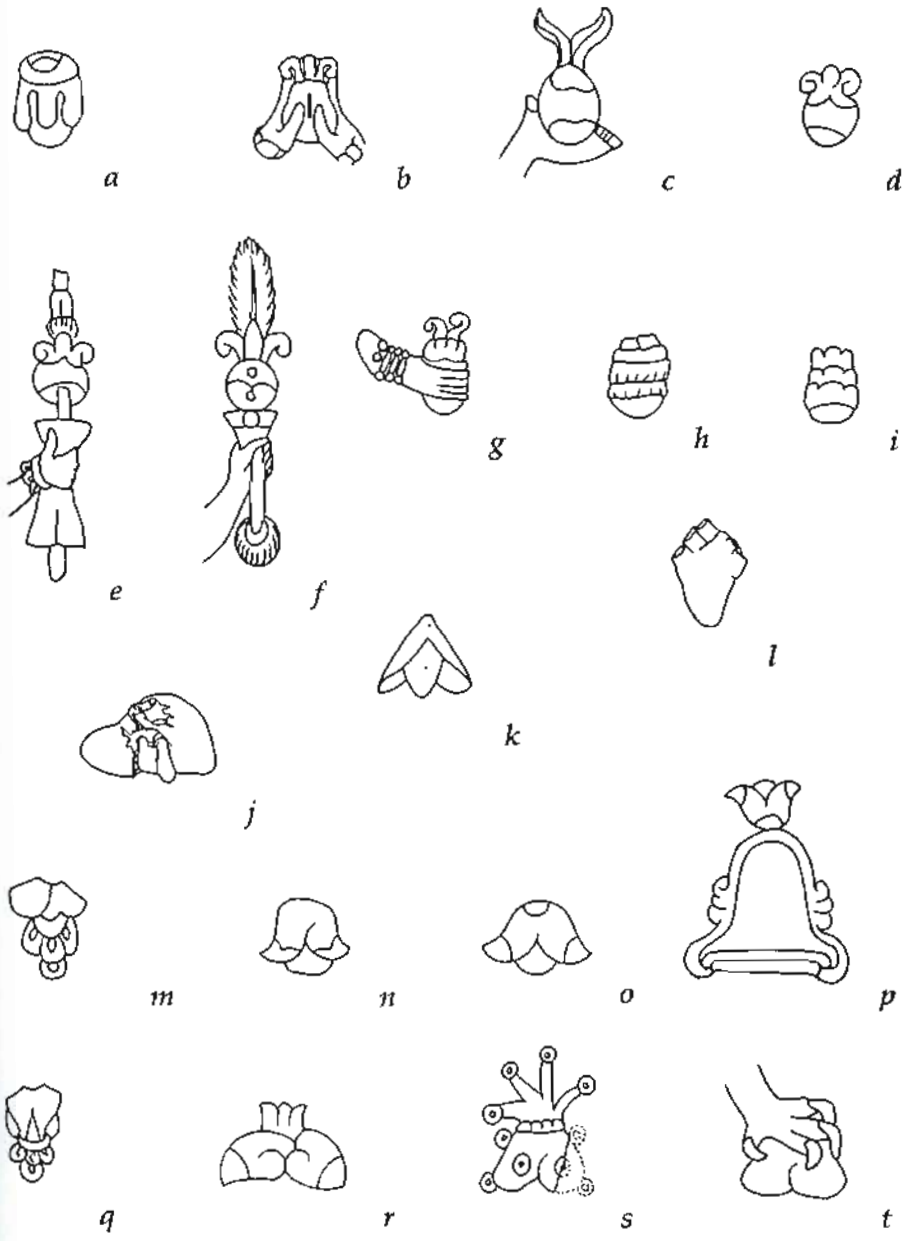

Figura 11. Representaciones de corazones: a) pintura mural teotihuacana probablemente de Techinantitla (600-750 d.C.), The Fine Arts Museum of San Francisco; b) estatuilla maya de cerámica, Clásico Temprano, November Collection; c) *Códice Borgia,* lám. 22; d) *Códice Magliabechiano,* lám. 66r.; e) *Códice Magliabechiano,* lám. 47r.; f) *Códice Florentino,* Lib. I; g) Piedra de Itzpapálotl; h) Escultura de Coatlicue; i) Lápida del Autosacrificio; l) dibujo anatómico de un corazón humano. *Representaciones de hígados:* j) dibujo anatómico de un hígado humano; k) esculturas de Mictlantecuhtli de la Casa de las Águilas; m) *Códice Borgia,* lám. 56; n) *Códice Magliabechiano,* lám. 76r.; o) *Códice Mendocino,* lám. XXXII; p) *Códice Mendocino,* lám. X; q) *Códice Tudela,* lám. 46r.; r) *Códice Xólotl,* lám. 6; s) Piedra de Itzpapálotl; t) Cuauhxicalli del Dios de la Muerte (dibujo de Fernando Carrizosa)

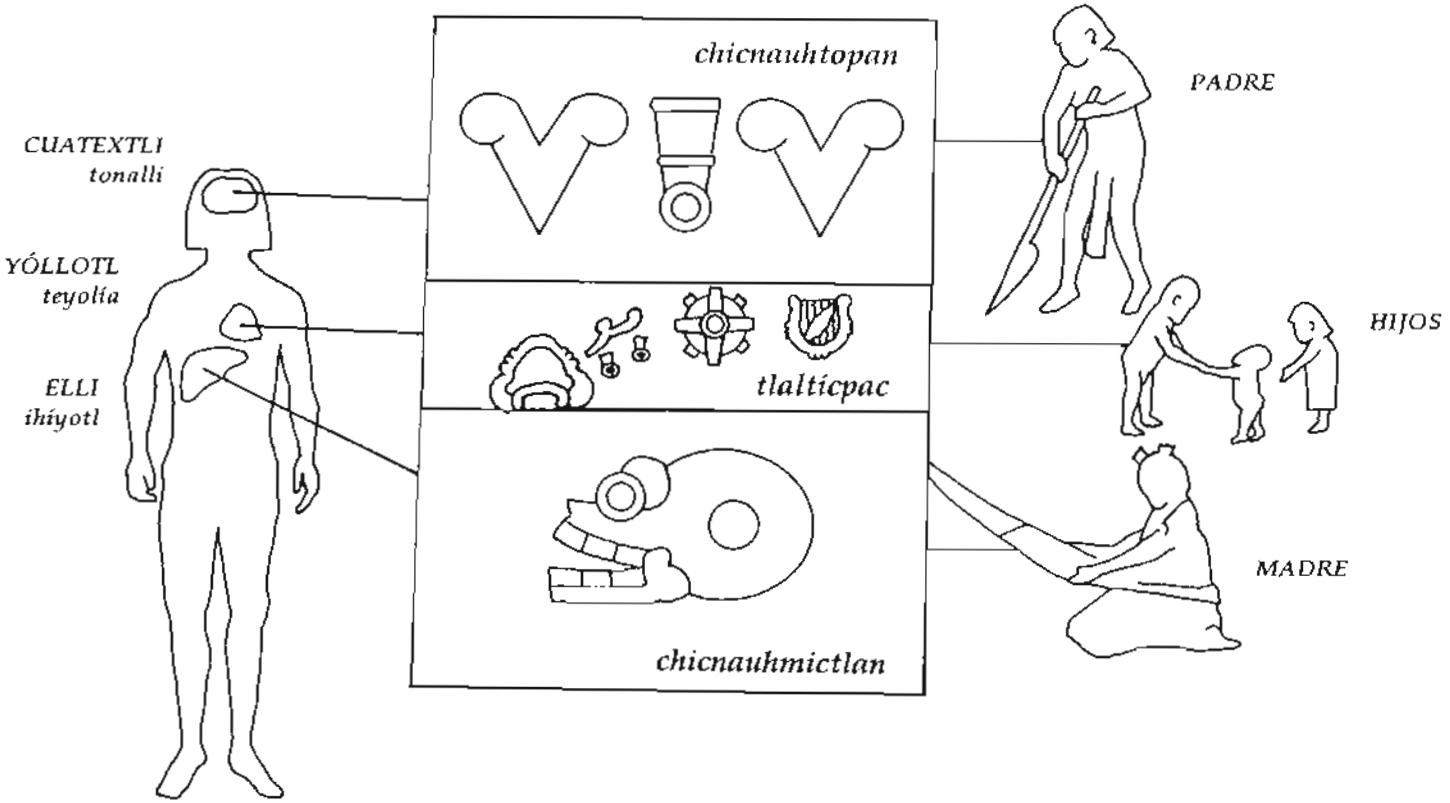

Figura 12. Esquema de las tres principales entidades anímicas, los órganos en que se alojan y las regiones del cosmos a las cuales se asocian (basado en López Austin, 1980, I: 398).

poseer, es su carácter temible el que predomina en la cosmovisión prehispánica. Recordemos por un instante imágenes como las de la Casa de las Águilas, semidescarnadas, con garras amenazadoras y, en muchos casos, relacionadas con animales como la araña, el ciempiés, el alacrán, el búho y el murciélago. El Dios de la Muerte es, ante todo, un devorador insaciable de carne y sangre humanas:

> nuestra madre, nuestro padre Mictlantecuhtli, Tzontémoc, Cuezalli, permanece con gran sed de nosotros, permanece con gran hambre de nosotros, permanece jadeando, permanece insistiendo. En ningún tiempo tiene reposo, en la noche, en el día, permanece gimiendo, permanece gritando... (*Códice Florentino,* lib. VI: fol. 21r).

En las pictografías aparece como un activo sacrificador armado de un hacha o de un cuchillo de pedernal y presto a extraer el corazón de sus víctimas. Es más, su nariz y lengua acusan forma de filosos cuchillos en códices como el *Borgia* o en las máscaras-cráneo descubiertas en el Templo Mayor. En vasos polícromos y códices mayas, el Dios A ha sido pintado participando en ejecuciones y el Dios A' en siniestras escenas de autodecapitación, muerte violenta y sacrificio (Taube, 1992: 14). No es de extrañar, por tanto, que el Señor del Mundo de los Muertos inspirara tanto terror en la imaginación indígena. Tal vez por ello, en la lámina 22 del *Códice Dresde,* el Dios A tiene dos veces el signo de cráneo (T1048) seguido del glifo *bi* (T585a), compuesto que puede ser leído *xib(i)* (Taube, 1992: 13). Como veremos, esta palabra es próxima al vocablo yucateco *xibil,* relacionado con la idea de temor.

Mictlantecuhtli y el mundo de los muertos

Desde hace ya varias décadas, la información sobre las concepciones prehispánicas en torno al más allá ha sido escudriñada sistemáticamente e interpretada por numerosos autores. La actitud del mesoamericano ante la muerte no ha dejado de cautivar a los investigadores, quienes han basado sus trabajos en el análisis de prácticas funerarias, objetos arqueológicos, pictografías indígenas y textos en caracteres latinos redactados en la Colonia. Entre las variadas fuentes relevantes a este tema, la poesía es sin duda una de las más privilegiadas. Nos revela a la muerte como asunto recurrente y motivo de enorme angustia para los pobladores del México precortesiano. Garibay, al referirse a los *tlamatinime,* artífices de los más bellos

poemas del mundo indígena, nos dice: "La muerte, que para todos es problema universal, a ellos los abruma con su tremenda pesadumbre. Son a veces dolientes, a veces enigmáticos, a veces vislumbran la esperanza... Casi en todos los poemas vemos pasar la sombra de la muerte" (1964, I: xxvi-xxvii).

Efectivamente, el más allá y el destino de las almas aparecen en la poesía náhuatl como motivos principales de cuestionamiento y de reflexión. A este respecto, León-Portilla (1956: 224-228) no sólo ha examinado las respuestas ofrecidas por los autores de estos bellísimos textos, sino que ha ido más allá al proponer la existencia de tres escuelas de pensamiento con relación al lugar en el que residen las almas tras la muerte: el Tlaltícpac (la superficie terrestre donde el cadáver es enterrado o incinerado), el Mictlan (lugar de sufrimiento) y el Omeyocan (sitio celeste de felicidad).

La gran mayoría de los autores coinciden en que las religiones mesoamericanas carecían de una doctrina de salvación. El determinante del lugar al que iban las almas no era, por tanto, la conducta que los individuos habían tenido en vida, sino el tipo de ocupación que en ella ejercieron y el género de su muerte (por ejemplo, Caso, 1953: 78; León-Portilla, 1956: 209-210). Las fuentes nos dicen que, dependiendo del caso, el alma se dirigía a uno de cuatro destinos: los sacrificados al Sol, las muertas en primer parto y los caídos en combate iban al Tonatiuh Ilhuícatl; los fallecidos de muerte común, al Mictlan; los muertos por causa acuática, al Tlalocan, y los aún lactantes, al Chichihualcuauhco (Caso, 1953: 76-86; León-Portilla, 1956: 214-228; López Austin, 1960; Mendoza, 1962: 78; Matos, 1975: 59-79). Para López Austin (1980, I: 361-370), sin embargo, la realidad es más compleja. Según comenta, las fuentes parecen referirse exclusivamente a los cuatro destinos que podía tener el *teyolía,* una de las tres entidades anímicas alojadas en el cuerpo humano. Las otras dos entidades tenían suertes distintas: una parte del *tonalli* permanecía junto al cadáver y la otra deambulaba durante la noche sobre la faz de la tierra junto con el *ihíyotl,* causando daños a los mortales. Una opinión distinta es ofrecida por McKeever Furst (1995: 182-183), quien afirma que el *tonalli* iba al inframundo, el *teyolía* permanecía en el sepulcro o se dirigía a los cielos y el *ihíyotl* se disipaba en el aire.

Recientemente e incitando a la polémica, Graulich ha señalado que existen suficientes pruebas en las fuentes para afirmar que el Mictlan era un lugar de castigo a pecadores (1990: 169-170 y 179-182). Según este autor, las almas de todos los seres humanos (víctimas sacrificiales, guerreros muertos en batalla, gobernantes, etcétera)

iban sin excepción al Mictlan. Permanecían allí y desaparecían para siempre las que no tenían suficiente fuego interno. En cambio, lograban escapar para ascender al Tonatiuh Ilhuícatl o al Tlalocan las almas de quienes habían realizado a lo largo de su vida ayunos, vigilias, mortificaciones rituales, danzas, ofrendas y continencia sexual.

Cualquiera que sea el caso, las almas que emigraban al Mictlan enfrentaban un trayecto lleno de peligros y penalidades que ha sido equiparado con el regreso al útero materno. Bajo esta lógica, el recorrido de regreso reproduciría en sus nueve paradas las nueve detenciones del flujo menstrual durante la gestación (Matos, 1986: 39-42). Son muy conocidas las versiones del camino al noveno piso del inframundo que se encuentran en el *Códice Vaticano* 3738 (láms. I-II) y en el *Códice Florentino* (lib. III: fols. 23v-27v), por lo que no nos detendremos a analizarlas. Tan sólo queremos mencionar que, aunque ambas describen una travesía por puntos semejantes, existen ciertas diferencias tanto en el nombre de algunos lugares, como en su secuencia. El lector encontrará en la cosmovisión maya grandes analogías en el descenso al Xibalbá (Mendoza, 1962: 78 y 82).

Si había suerte en el intento, el alma lograba arribar a la morada de Mictlantecuhtli después de cuatro largos años. Además del nombre de Mictlan ("lugar de los muertos"), el noveno piso del inframundo recibía muchos apelativos que nos hablan de sus características principales. Entre ellos se encuentran Yoalli ichan ("Casa de la noche"), Quenamican ("Donde es de algún modo"), Ximoayan ("Donde se descarna"), Tocenchan ("Nuestra casa común"), Tocenpopolihuiyan ("Nuestra común región de perderse"), Atlecalocan ("Lugar sin salida de humo"), Huilohuayan ("A donde se va") y Tlalxicco ("En el ombligo de la tierra") (cf. Garibay, 1953-54, I: 195-196; Mendoza, 1962: 78).

Para los nahuas del siglo XVI, el Mictlan era un lugar yermo, espacioso y sumamente oscuro, un "sitio sin orificios para la salida del humo" (López Austin, 1980, I: 381-382). En este tenor es sumamente interesante que fray Alonso de Molina haya registrado en su *Vocabulario* como forma de decir cosa oscura y tenebrosa la frase *yuhquim micqui itzinco* que significa literalmente "como en el culo del muerto". Obviamente, las concepciones nahuas no son la excepción en Mesoamérica. Los mayas, por ejemplo, utilizaban como uno de los nombres del inframundo el término Xibalbá. En quiché esta palabra quiere decir "lugar de miedo" y en yucateco *xibil* significa "temblar de miedo, espantarse o erizarse los cabellos" (*Diccionario maya Cordemex;* Miller y Taube, 1993: 177).

El Mictlan también es definido como un temible lugar de tormentos, pestilente, en el que se bebe pus y se comen abrojos (López Austin, 1988: 48-49). Torquemada (1986, II: 82) nos dice que los tlaxcaltecas suponían que en el inframundo las almas de la gente común se convertían en "comadrejas, y escarabajos hediondos, y animalejos, que echan de sí una orina muy hedionda, y en otros animalejos rateros". Los quichés coincidían, ya que nos hablan del valeroso Ixbalanqué, quien al vencer al poderoso Señor de los Muertos le dio un puntapié y dijo: "Vuélvete, y sea para ti todo lo podrido y desechado y hidiondo" (Casas,1967, I: 650). Y aún en la actualidad los otomíes de la Huasteca tapan las cuevas con costales porque de allí emanan aires cargados de enfermedad, de muerte y de olor a podre (López Austin, 1988: 63).

Mictlantecuhtli, el hígado y el ihíyotl

A la luz de lo mencionado, las esculturas de la Casa de las Águilas no ofrecen mayor problema en cuanto a su identificación y su significado. Su aspecto terrorífico y su posible vínculo con un ritual de sangre están en plena consonancia con las creencias mexicas del siglo XVI. Sin embargo, nos queda aún por explicar la presencia de dos enigmáticos atributos de estas esculturas: el hígado prominente y el predominio de una coloración azul en el elemento 4 y negra en el elemento 5.

Seler fue el primer investigador en notar la existencia de imágenes con un órgano proyectado hacia el exterior de la caja torácica. Hizo esta observación al analizar las láminas del *Códice Mendocino* donde aparece el esquelético traje de *quetzaltzitzímitl* propio del *tlacochcálcatl* (figuras 10c, 11o). Sin embargo, la opinión de Seler debe revisarse a la luz de las afirmaciones de Beyer. Seler se percató de la presencia de un corte que cruza el pecho de lado a lado, incisión a través de la cual emerge lo que interpretó como "un corazón o sangre" (1992: 23, 31). Si bien es cierto que en ocasiones Mictlantecuhtli es representado con un corazón saliendo del tórax (por ejemplo, *Códice Borgia:* 34, 73), en la mayor parte de los casos el hígado es el órgano que aparece en esta posición. Como señaló correctamente Beyer (1921: 25-26; 1940), el corazón tiene una forma convencional en la iconografía prehispánica que no corresponde con el órgano de los uniformes de *quetzaltzitzímitl* (figuras 11a-i). Es fácil distinguir el corazón gracias a que en su parte superior tiene terminaciones cercenadas correspondientes a la vena cava superior y a

las arterias aorta y pulmonar (figura 11*l*). Además de esta orilla superior dentada, cuenta en ocasiones con una franja transversal de color amarillo que imita al tejido adiposo de los surcos cardiacos (figuras 11c-i; Carmen Aguilera, comunicación personal).

De acuerdo con Beyer (1940), lo que pende del uniforme de *quetzaltzitzímitl* es un hígado. Llegó a esta conclusión, tras analizar fonéticamente un topónimo dibujado en la lámina X del *Códice Mendocino* (figura 11p). Nos referimos al glifo de Tampatel, sitio huasteco conquistado por Axayácatl. Este topónimo se compone de un glifo de cerro (*tam*, "lugar" en huasteco) coronado por un hígado invertido (*-el*, del náhuatl *elli*, "hígado"). Al estudiar la lámina 6 del *Códice Xólotl*, el investigador alemán advirtió las similitudes del topónimo de Tampatel con el glifo de Tlacaélel, nombre también compuesto por la partícula *-el* (figura 11r). Tiempo después, otros investigadores han coincidido con la identificación de Beyer. Caso (1952: 100-102) lo hizo al examinar el órgano que sujeta con sus garras el búho del Cuauhxicalli del Dios de la Muerte (figura 11t). Ojeda Díaz (1986: 52-54) reconoció también este órgano en las caras 1, 2, 3 y 6 de la Piedra de Itzpapálotl (figura 11s) y en las imágenes de Tzitzímitl contenidas en las láminas 40r del *Códice Tudela* (figura 10d) y 76r del *Códice Magliabechiano* (figura 11n). Más recientemente, Nicholson opinó que el órgano que pende del traje de *quetzaltzitzímitl*, estudiado originalmente por Seler, es un hígado (comunicación personal a Anawalt, 1981: 58, nota 168).

La pregunta obligada es el porqué de la presencia del hígado en las representaciones de los seres del inframundo. Está por demás insistir aquí en la importancia que tiene la que es la mayor glándula de nuestro organismo. Aparte de sus numerosas funciones metabólicas, el hígado almacena glucógeno y secreta bilis, agente de la digestión, especialmente de las grasas. El hígado es un órgano café-rojizo, blando y flexible que tiene un aspecto suave y brillante. Su forma se aproxima a la de un triángulo dividido en un gran lóbulo derecho y un más pequeño lóbulo izquierdo. A su cara inferior se asocia el saco piriforme conocido como vesícula biliar (figura 11f; *cf.* figuras 5, 10, 11m-q). La función de este saco azul-verdoso es concentrar la bilis secretada por el hígado (Moore, 1982: 252-269).

Suponemos que una de las características del hígado que más pudieron haber llamado la atención de los pueblos prehispánicos es la gran cantidad de sangre que contiene. Los flujos sanguíneos aportados por la arteria hepática y la vena porta tal vez hicieron que los indígenas equipararan este órgano con el corazón, otro de los receptáculos de las entidades anímicas. A esto se suma el movimiento

sincronizado con la respiración que acusa el hígado debido a su colindancia con el diafragma. Otros rasgos dignos de ser tomados en cuenta son el tamaño y la posición del hígado entre el estómago y el corazón (Moore, 1982: 252-263).

De acuerdo con las concepciones nahuas del siglo XVI, en el hígado se alojaba el *ihíyotl*, una de las tres almas del cuerpo (López Austin, 1980, I: 257-262; McKeever Furst, 1995: 146-172). Según los tzotziles y los nahuas actuales, cada una de las entidades anímicas está vinculada estrechamente con un sector determinado del cosmos y de la familia nuclear (figura 12).

> Esto permite entender por qué la cabeza, principal sitio de residencia del *tonalli*, recibía en la época prehispánica, el nombre de *ilhuícatl* ("cielo") y por qué el fuerte vínculo entre el Sol y el corazón humano. Podemos también encontrar relación entre el *ihíyotl* y la tierra. Las labores agrícolas eran consideradas como la inevitable agresión que el hombre hacía a la Gran Madre, a la que el labrador tenía que herir al clavar la coa. "Labrar la tierra" se decía en náhuatl *elimiqui(n)*, lo que literalmente significa "perjudicar el hígado", precisamente el hígado, la residencia del *ihíyotl*" (López Austin, 1980, I: 397-398).

De hecho, no sólo el hígado y la vesícula eran asociados simbólicamente con la parte inferior del universo. Klein (1990-91: 81 y 88-89) ha descubierto que todas las vísceras del abdomen estaban relacionadas con la muerte y el inframundo. Esto es evidente en los códices prehispánicos, donde se observan la evisceración, el excremento y los gases nocivos junto a divinidades de muerte y a moribundos.

Hoy día contamos con varios estudios sobre el interesante complejo semántico del *ihíyotl*, el cual integra en una misma estructura lógica las ideas de inframundo, femineidad, crecimiento, pasión y pecado carnales, excremento, basura y muerte (McKeever Furst, 1995; López Austin, 1980, 1988, 1990; Klein 1990-91). De acuerdo con los antiguos nahuas, abajo —en el cuerpo humano y en el cosmos— estaban reunidas las pasiones y las fuerzas positivas y negativas: vigor/laxitud, potencia/impotencia generativa, valor/cobardía, alegría/tristeza y deseo/desgano sexual. Esto explica, como veremos adelante, que los desechos del vientre fueran vehículos ya de fuerzas vigorizantes, ya de exhalaciones nocivas (López Austin, 1980, I: 260-262; 1988: 26).

Desde el hígado, el *ihíyotl* controlaba a la vez la vida, el vigor, la sexualidad y el proceso digestivo (López Austin, 1990: 239). Allí tenían su origen también las emociones fuertes, principalmente la

ira. En este sentido, Sahagún describe a la bilis secretada por el hígado como "espesa, verde, azul, nuestro enojadero, irrita a la gente, hinche de ira a la gente" (*Códice Florentino,* lib. x: fol. 91v). Paralelamente, el *ihíyotl* tenía la facultad del crecimiento.

El *ihíyotl* prehispánico tiene su equivalente colonial y moderno en los "vientos" o "aires de noche". Éstos son tenidos por los indígenas actuales de Veracruz, Puebla y Chiapas como los nocivos espíritus de los muertos que regresan a la faz de la tierra (McKeever Furst, 1995: 143-154). Por ejemplo, los nahuas de Veracruz, famosos por sus figuras recortadas de papel amate, representan a los aires con cuerpos esqueléticos. Los chortíes, por su parte, llaman *ijiyo* a este espíritu (López Austin, 1980, I: 258-260). Afirman que es una substancia vaporosa que tiene la cualidad de abandonar el cuerpo vivo o los cadáveres de los muertos. El *ijiyo* es irradiado por gente envidiosa, irritada, agitada o exhausta, así como por los hechiceros y por las mujeres en menstruación. Estos individuos son supuestamente inmunes a la hechicería y a los fantasmas, además de tener el poder de dañar a gente con un *ijiyo* débil.

Todo lo anterior explicaría por qué las divinidades relacionadas con los poderes de la mitad inferior del cosmos, como Mictlantecuhtli, Mictecacíhuatl, Tzitzímitl e Itzpapálotl, fueron comúnmente representadas con grandes hígados.

El ihíyotl, aire resplandeciente y fétido

En su seminal *The Natural History of the Soul in Ancient Mexico,* McKeever Furst nos demuestra cómo las antiguas creencias sobre el alma se basaban en cuidadosas observaciones de la naturaleza y, en particular, del organismo humano. En cierto sentido, las fuerzas anímicas de la imaginación indígena eran percibidas a través de experiencias normales; podían ser sentidas, tocadas y aun olidas (1995: 181). A este respecto, el caso del *ihíyotl* es particularmente explicativo. En el *Vocabulario* de Molina, el sustantivo *yhyotl* es definido como "aliento, huelgo o soplo" y el verbo *ihiotia* como la acción de "resollar, o peerse, o tomar aliento, o resplandear y luzir con ricas vestiduras".

A partir de dichas acepciones, McKeever Furst ha sido capaz de caracterizar al alma del hígado como un aire resplandeciente y fétido. A su juicio, la definición náhuatl del *ihíyotl* como una entidad lumínica y maloliente tiene su origen en fenómenos naturales que fueron percibidos por los pueblos del México precortesiano e inte-

grados coherentemente a su cosmovisión. En lo que toca al primer atributo "tangible", McKeever Furst (1995: 160-166) analiza el fenómeno conocido como *ignis fatuus,* consistente en luces "flotantes" que oscilan y cambian continuamente de dirección. Estas luces de color azul, verde, violeta o amarillo generalmente son perceptibles de noche sobre espejos de agua o en tierra firme durante la temporada de lluvias. En muy diversas tradiciones de todo el orbe, el *ignis fatuus* ha sido interpretado como la presencia de espíritus.

El fenómeno se explica científicamente como la ignición espontánea del metano generado por bacterias anaerobias en vegetación húmeda o cadáveres en descomposición. El metano también está presente en los gases producidos por el hombre durante el proceso digestivo. Tiene la peculiaridad de quemarse con la electricidad atmosférica, originando una luz azul de baja temperatura. De acuerdo con McKeever Furst, los habitantes de la Cuenca de México pudieron haber asociado este fuego frío con el *ihíyotl,* el inframundo y los muertos, contrastándolo con el fuego caliente del *tonalli.* De igual manera propone que flamas de metano o resplandores azules (producto éstos de reacciones químico-luminiscentes en cadáveres descompuestos) pudieron haber sido interpretados como el alma que trata de salir por la piel.

McKeever Furst (1995: 167-172) nos señala que el *ihíyotl* no sólo era percibido con la vista, sino también con el olfato: Molina dice que el *ihíyotl* era una suerte de "huelgo". Sin embargo, los efluvios hediondos que lo caracterizan no deben ser atribuidos al metano, que es un gas incoloro e inodoro. Su origen se encuentra más bien en otros productos también asociados a la acción metabólica de las bacterias anaerobias: el amoniaco y el sulfuro de hidrógeno. Ambos son generados igualmente en el tracto digestivo junto con aminas volátiles, escatol, indol y una cadena corta de ácidos grasos. Bajo la lógica indígena, la persona que comiera abundantemente tendría muchos gases y, en consecuencia, un *ihíyotl* vigoroso, envidiado por flacos y enfermos. Asimismo, las mujeres embarazadas sentirían esta entidad anímica en su interior, confundiendo los primeros movimientos perceptibles del feto con el flujo interno de los gases fétidos propios de la gravidez. Y darían buenos augurios por la feliz conjunción del futuro infante y la fortaleza insuflada en él por el *ihíyotl* y la muerte.

Los efluvios fétidos tienen, sin embargo, una relación más estrecha con la descomposición de cadáveres. En los camposantos, los restos mortales liberan metano y gases fétidos de la descomposición de la putrescina y la cadaverina. Éstos afloran a la superficie fácilmente,

dando la sensación de que el alma escapa del cuerpo inerte en forma de luz y hedor. Cualquiera que observe un cadáver en descomposición notará que tras un par de días del deceso, el vientre genera puntos azul-verdosos, quizás explicados por los indígenas como la bilis del hígado en plena huída. Una semana más tarde, estos puntos cubren todo el cuerpo. En algún momento y de manera súbita, la piel torna su color del azul-verdoso al negro, fenómeno que inmediatamente nos remite a los dos colores predominantes de las esculturas de la Casa de las Águilas. Entonces y de manera semejante al embarazo, el cuerpo se hincha. Los fétidos gases internos lo mueven y el individuo —muerto— parece reanimarse. Su ombligo se abotaga escandalosamente al igual que en las representaciones mayas del Dios A (Ruz, 1968: 34), y finalmente se liberan las emanaciones de materia corrompida. ¿El *ihíyotl* en fuga?

Esto nos evidencia por qué algunos nombres del Dios de la Muerte remiten a la putrefacción. Por ejemplo, a mediados del siglo XVIII, los tarahumaras daban al Demonio —Señor de la Muerte y el Inframundo— el nombre de Huitaru, "El-que-es-mierda" (González Rodríguez, 1987: 335, nota, 43). Los lacandones y los mayas actuales llaman al dios de la muerte Cizín, es decir, " el flatulento" (Ruz, 1968: 34). El origen prehispánico de este apelativo es claro en el compuesto glífico T146.102:116, cuya traducción fonética es *cizin(i)* (Taube, 1992: 14). Según Thompson (1970: 366), Chac Mitán Ahau, alusivo a la pudrición, podría ser otro nombre dado a las deidades de la muerte. Y en la lámina 13a del *Códice Dresde* el Dios A tiene un ano prominente delineado por el glifo fonético *mo*. En yucateco actual *molo* significa esfínter, rasgo físico nuevamente vinculado con la inmundicia y la descomposición (Taube, 1992: 13).

Las imágenes de Mictlantecuhtli de la Casa de las Águilas, aterradoras, sedientas de sangre, semidescarnadas, con hígados prominentes y colores propios de la putrefacción se insertan en esta concepción escatológica del inframundo. Al igual que sus contrapartes mixtecas y mayas, las piezas mexicas nos transportan a un más allá oscuro, tenebroso, fétido, pero también fuente inagotable de generación universal. Dejamos aquí nuestras reflexiones. En otro trabajo discutiremos los íntimos vínculos de nuestras esculturas con pinturas murales, esculturas, ofrendas y entierros resguardados durante cinco siglos en las entrañas de la Casa de las Águilas.

Agradecimientos

La Quinta Temporada de campo del Proyecto Templo Mayor fue realizada gracias a las aportaciones económicas del Instituto Nacional de Antropología e Historia, de la Asociación de Amigos del Templo Mayor, A.C., y de la Princeton University. Queremos agradecer el apoyo constante de Eduardo Matos Moctezuma, David Carrasco, Alfredo López Austin, Francisco Hinojosa, Georgina Alonzo, María Eugenia Marín y Román Mirón. También hacemos público nuestro reconocimiento a la estrecha colaboración de los restauradores Armando Razo, José Vázquez y Ximena Vázquez del Mercado; del arqueólogo Miguel Nicholas Caretta; de la médica Rocío Vargas; de los fotógrafos Salvador Guilliem y Saturnino Vallejo, y del dibujante Fernando Carrizosa.

BIBLIOGRAFÍA

ANAWALT, Patricia Rieff
1981 *Indian Clothing before Cortés. Mesoamerican Costumes from the Codices,* Norman, University of Oklahoma Press.

ANDERS, Ferdinand y Maarten Jansen
1994 *La pintura de la muerte y de los destinos. Libro explicativo del llamado Códice Laud,* México, Akademische Druck- und Verlagsanstalt/Fondo de Cultura Económica.

BARBA, Luis A., Agustín Ortiz, Karl F. Link, Leonardo López Luján y Luz Lazos
1996 "The Chemical Analysis of Residues in Floors and the Reconstruction of Ritual Activities at the Templo Mayor, Mexico", en *Archaeological Chemistry,* editado por M. V. Orna, Washington, D.C., American Chemical Society, chapter 12 (Symposium Series no. 625).

BEYER, Hermann
1921 *El llamado "Calendario Azteca". Descripción e interpretación del Cuauhxicalli de la "Casa de las Águilas",* México, Verband Deutscher Reichsangehöriger.
1940 "El jeroglífico de Tlacaélel", *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos,* t. IV, n. 3, septiembre-diciembre, p. 161-164.

BROTHERSTON, Gordon
1994 "Huesos de muerte, huesos de vida: la compleja figura de Mictlantecuhtli", *Cuicuilco,* nueva época, v. 1, n. 1, mayo-agosto, p. 85-98.

CASAS, Fray Bartolomé de las
1967 *Apologética historia sumaria,* México, Universidad Nacional Autónoma de México.

CASO, Alfonso
1952 "Un cuauhxicalli del Dios de la Muerte", *Memorias de la Academia Nacional de Ciencias,* t. 57, n. 1-2, p. 99-111.
1953 *El pueblo del Sol,* México, Fondo de Cultura Económica.

Códice Borbónico
1991 México, Fondo de Cultura Económica/Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

Códice Borgia
1993 México, Fondo de Cultura Económica/Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

Códice Florentino
1979 México, Archivo General de la Nación.

Códice Magliabechiano
1983 Berkeley, University of California Press.

Códice Mendocino
1979 México, San Ángel Editores.

Códice Tudela
1980 Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Códice Vaticano 3738
1964-67 en *Antigüedades de México,* editado por Lord Kingsborough, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, v. III, p. 7-314.

COE, Michael D.
1975 "Death and the Ancient Maya", *Death and the Afterlife in Pre-columbian America,* edited by E. P. Benson, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, p. 87-104.

Diccionario maya Cordemex
1980 Mérida, Ediciones Cordemex.

FUENTE, Beatriz de la
1990 "Escultura en el tiempo. Retorno al pasado tolteca", *Artes de México,* nueva época, n. 9, p. 36-53.

FURST, Jill Leslie
1982 "Skeletonization in Mixtec Art: A Re-evaluation", *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico,* edited by E. H. Boone, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, p. 207-225.
1995 [véase McKeever Furst].

GARIBAY K., Ángel Ma.
1953-54 *Historia de la literatura náhuatl,* México, Porrúa.
1964 *Poesía náhuatl,* México, Universidad Nacional Autónoma de México.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Luis
1987 *Crónicas de la Sierra Tarahumara,* México, Secretaría de Educación Pública.

GRAULICH, Michel
1990 "Afterlife in Ancient Mexican Thought", *Circumpacifica. Festschrift für Thomas S. Barthel,* Peter Lang, Frankfurt am Main, p. 165-187.

KLEIN, Cecelia F.
1975 "Post-Classic Mexican Death Imagery as a Sign of Cyclic Completion", *Death and the Afterlife in Pre-columbian America,* edited by E. P. Benson, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, p. 69-85.
1990-91 *"Snares and entrails. Mesoamerican symbols of sin and punishment", RES,* n. 19/20, p. 81-103.

KUBLER, George
1985 "The Cycle of Life and Death in Metropolitan Aztec Sculpture", *Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler,* edited by T. F. Reese, New Haven and London, p. 219-224.

LEÓN-PORTILLA, Miguel
1956 *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes,* México, Instituto Indigenista Interamericano.

Leyenda de los Soles
1992 en *Códice Chimalpopoca,* México, Universidad Nacional Autónoma de México.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo
1960 "El camino de los muertos", *Estudios de Cultura Náhuatl,* v. II, p. 141-148.
1980 *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas,* México, Universidad Nacional Autónoma de México.

1988 *Una vieja historia de la mierda,* México, Ediciones Toledo.
1990 *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana,* México, Alianza Editorial.

LÓPEZ LUJÁN, Leonardo
1993 *Las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlan,* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
1995 "Guerra y muerte en Tenochtitlan. Descubrimientos en el Recinto de las Águilas", *Arqueología mexicana,* v. III, n. 12, marzo-abril, p. 75-77.

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo
1971 "La muerte en el México prehispánico", *Artes de México,* n. 145, p. 6-36.
1975 *Muerte a filo de obsidiana,* México, Sepsetentas.
1984 "Los edificios aledaños al Templo Mayor de Tenochtitlan", *Estudios de Cultura Náhuatl,* v. 17, p. 15-21.
1986 *Vida y muerte en el Templo Mayor,* México, Océano.

Matrícula de Tributos, Nuevos estudios
1991 México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

MCKEEVER FURST, Jill Leslie
1995 *The Natural History of the Soul in Ancient Mexico,* New Haven, Yale University Press.

MENDOZA, Vicente T.
1962 "El plano o mundo inferior. Mictlan, Xibalbá, Nith y Hel", *Estudios de Cultura Náhuatl,* v. III, p. 75-99.

MERCADO, Vida
1995 "Diálogo con una escultura prehispánica", *México en el tiempo,* n. 5, p. 34-39.

MILLER, Mary y Karl Taube
1993 *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya. An Illustrated Dictionary of Mesoamerican Religion,* London, Thames and Hudson.

MOLINA, Fray Alonso de
1944 *Vocabulario en lengua castellana y mexicana,* Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.

MOORE, Keith L.
1982 *Anatomía. Orientación clínica,* Buenos Aires, Editorial Médica Panamericana.

NAVARRETE, Carlos
1982 *San Pascualito Rey y el culto a la muerte en Chiapas,* México, Universidad Nacional Autónoma de México.

NICHOLSON, Henry B.
1971 "Religion in Pre-Hispanic Central Mexico", *Handbook of Middle American Indians,* edited by R. Wauchope, Austin, University of Texas Press, v. 10, p. 396-446.

OJEDA DÍAZ, María de los Ángeles
1986 *Estudio iconográfico de un monumento mexica dedicado a Itzpapálotl,* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Popol Vuh
1952 México, Fondo de Cultura Económica.

RUZ LHUILLIER, Alberto
1968 *Costumbres funerarias de los antiguos mayas,* México, Universidad Nacional Autónoma de México.

SELER, Eduard
1992 "Ancient Mexican Attire and Insignia of Social and Military Rank", *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology,* Culver City, Labyrinthos, v. III, p. 3-61.

SOLÍS OLGUÍN, Felipe R.
1985 "Arte, estado y sociedad: La escultura antropomorfa de México-Tenochtitlan", *Mesoamérica y el Centro de México,* editado por J. Monjarás-Ruiz, R. Brambila y E. Pérez-Rocha, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 393-432.

TAUBE, Karl A.
1992 *The Major Gods of Ancient Yucatan,* Washington, D.C., Dumbarton Oaks.

THOMPSON, J. Eric S.
1970 *Historia y religión de los mayas,* México, Siglo Veintiuno Editores.

TORQUEMADA, Fray Juan de
1986 *Monarquía Indiana,* México, Porrúa.

WINNING, Hasso von
1987 "El simbolismo del arte funerario en Teotihuacan", *Arte funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte,* editado por L. Noelle, México, Universidad Nacional Autónoma de México, v. I, p. 55-63.