

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL

**Arquitectura y música: los instrumentos musicales en las ofrendas
y la arquitectura del sitio arqueológico del Templo Mayor**

TRABAJO RECEPCIONAL
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL

PRESENTA

ALEJANDRO CAMPUZANO NEGRETE

DIRECTORA

Dra. Rosa Mayra Ávila Aldapa

Ciudad de México, agosto de 2019

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

a Alejandra y Armando

Agradecimientos

Quiero dedicar el presente trabajo a todos aquellos que siempre me apoyaron a seguir adelante.

Primeramente, a mis padres Alejandra Negrete Jiménez y Armando Campuzano Peña por ser las columnas de mi templo, por apoyarme a conseguir este logro y por aconsejarme con su amor y con su ejemplo. Los amo, siempre.

A mis hermanas Mariana y Jaqueline por ser calor y abrigo, por escucharme cuando estaba en búsqueda de algún consejo, por perdonarme cuando no sé lo que digo y por estar siempre conmigo; agradezco a la vida por el regalo de tener a mis sobrinos Josué y David a mi lado, entre los tres vamos deshojando los segundos, con ellos y mi Ringo ya no me da miedo el mundo.

A Ana Karenth Camacho Méndez por motivarme con sus palabras, por estar a mi lado en todo momento, por hacer de mí una mejor persona y cobijarme con su amor, gracias por caminar hombro a hombro conmigo, te amo.

Especial dedicación a mis amigos Sandra, Gabi, Carla, Ivanka, Alma, Hugo, Gabo, Arturo y Benja, porque me dan su corazón sin regateos, a todos ustedes les doy las gracias.

Finalmente, a todos los maestros que me ayudaron durante todo el proceso de formación, gracias a ustedes por sus enseñanzas y sobre todo por su paciencia, no tengo palabras para expresar la infinita gratitud y respeto que les tengo, especialmente a Isabel Mercado y Rosa Mayra.

Índice

Índice de figuras.....	7
Introducción.....	9
Antecedentes y contexto.....	12
Estado de la cuestión.....	13
Marco teórico.....	16
Capítulo 1: Los mexicas	
1.1 La religión mexicana.....	25
1.2 La cosmovisión mexicana.....	30
1.3 El Templo Mayor.....	36
Capítulo 2: Música e instrumentos musicales	
2.1 Características de los instrumentos musicales.....	51
2.2 La música según los mitos.....	61
2.3 Tezcatlipoca y Xochipilli.....	63
2.4 La música en la vida cotidiana.....	70
2.5 Instrumentos musicales encontrados en el Templo Mayor.....	75
Capítulo 3: La arquitectura y su significado con los instrumentos musicales del Templo Mayor	
3.1 La arquitectura del Templo Mayor.....	84
3.2 Las almenas como elementos decorativos.....	93

3.3 La arquitectura y su relación con los instrumentos musicales del Templo Mayor.....	98
Conclusiones.....	101
Referencias.....	105
Catálogo de Instrumentos musicales.....	110

Índice de figuras

Figura 1: Plano de las etapas constructivas del Templo Mayor	32
Figura 2: Representación de los adoratorios de Tláloc y Huitzilopochtli, código Durán. 35	
Figura 3: Plano de las etapas constructivas del Templo Mayor (El <i>coatépetl</i> en la historia)	43
Figura 4: Representación de los adoratorios de <i>Tláloc</i> y <i>Huitzilopochtli</i>	44
Figura 5: Dibujo de lo que fue el Templo Mayor.....	50
Figura 6: <i>Huéhuatl</i> de Malinalco.....	53
Figura 7: <i>Teponaztli</i>	53
Figura 8: <i>Macuilxochitl</i> tocando el <i>huéhuatl</i>	56
Figura 9: <i>Xipe Tótec</i> empuña un <i>chicahuaztli</i>	57
Figura 10: Músico tocando la trompeta de caracol	59
Figura 11: <i>Nahui Ollin</i> tallado en <i>huéhuatl</i>	78
Figura 12: Representación miniatura de los instrumentos musicales.....	81
Figura 13: Flautas hechas de distintos materiales.....	82
Figura 14: Adoratorios de <i>Tláloc</i> y <i>Huitzilopochtli</i>	88
Figura 15: Base, escalinatas y cúspide del Templo Mayor.....	89
Figura 16: Capillas del Templo Mayor	92
Figura 17: Almenas en forma de caracol.....	95

Figura 18: El caracol.....	98
Figura 19: Olla tambor.....	110
Figura 20: Pipas en forma de <i>teponaxtle</i>	111
Figura 21: Vasija <i>teponaxtle</i>	112
Figura 22: Flautas con las deidades del panteón mexica.....	113
Figura 23: Flautas con cuatro perforaciones.....	114
Figura 24: Raspadores de huesos humanos.....	115
Figura 25: Sonajas y silbatos.....	117
Figura 26: Tortuga <i>Macuilxóchitl</i>	118
Figura 27: <i>Teponaxtle</i> del Guerrero.....	119
Figura 28: <i>Huéhuatl</i>	120
Figura 29: Almena prehispánica.....	121
Figura 30: Caracol Monumental.....	122

Introducción

El propósito principal de esta investigación fue analizar los instrumentos musicales encontrados en el sitio arqueológico del Templo Mayor y posteriormente realizar un listado de estos para describir sus características. A lo largo de los siguientes tres capítulos el lector podrá encontrar descripciones sobre los instrumentos musicales y sus características, quizá este trabajo les permita entender o deducir un poco la importancia que tenía la música para la sociedad mexicana.

Algunas de las preguntas que se plantearon al iniciar la investigación fueron: ¿Cuáles son las características de los instrumentos musicales mexicanos? ¿Existe alguna relación entre los instrumentos musicales y la arquitectura del Templo Mayor? ¿Había algún instrumento musical que tuviera relación con alguna deidad? Sin duda las preguntas no fueron fáciles de responder y para ello fue necesario visitar varias veces el sitio arqueológico del Templo Mayor, también me apoyé con artículos de revistas, libros, conferencias y la asistencia a eventos de música prehispánica imaginada en donde explicaban algunas de las características de dos de los instrumentos con más presencia en los mexicanos como: el *huéhuetl* y el *teponaztli*.

Posteriormente se elaboró el marco teórico, en el cual se retoma la teoría de la concepción simbólica de la cultura de Clifford Geertz. La razón por la cual se eligió la propuesta de este autor es que permite comprender la cosmovisión simbólica de los mexicanos y así entender un poco más sobre el lugar que ocupaban los instrumentos musicales en el pensamiento mexicano.

En el Capítulo 1: Los mexicas, se abordan las etapas de construcción del Templo Mayor, así como la cuestión simbólica que le daban a los elementos que lo conformaban y a su lugar dentro del universo, además de algunos mitos que hacen referencia a la creación del hombre, los antecedentes y el contexto del Templo Mayor.

Por otra parte, en el estado de la cuestión se expone lo que hasta ese momento algunos autores investigaron sobre la música y los instrumentos musicales encontrados en el Templo Mayor.

En el Capítulo 2: música e instrumentos musicales, se trata el tema de los instrumentos musicales, sus características principales y los tres tipos en que se dividen: los idiófonos¹, membranófonos² y aerófonos³; cabe mencionar que muchos de los instrumentos que fueron hallados en el Templo Mayor después de ser investigados a detalle dejaron al descubierto valiosa información sobre la música en los rituales mexicas. Para ello, fue necesario realizar trabajo de campo y hacer visitas al sitio arqueológico del Templo Mayor, ya que dicho capítulo se enfoca en las características de los instrumentos musicales, así como en algunas leyendas sobre la creación del hombre, la música y su relación con algunas deidades.

¹ Idiófonos. Son instrumentos musicales cuyo generador de sonido es el propio cuerpo que vibra

² Membranófonos. Son instrumentos musicales cuyo generador de sonido es una membrana que vibra

³ Aerófonos. Son instrumentos musicales cuyo generador de sonido es el aire oscilante

En el Capítulo 3: La arquitectura y su significado con los instrumentos musicales del Templo Mayor, se analiza la relación que encontramos entre los instrumentos musicales y algunos elementos arquitectónicos del Templo Mayor; además, se plantea el significado del caracol respecto al mito de la creación del hombre como instrumento musical y como símbolo de fertilidad. También se analiza la importancia de la música en la vida cotidiana y la religiosa, ésta última sólo podía ser tocada por sacerdotes o músicos, a diferencia de la primera que podía ser interpretada por cualquiera.

Así, podemos concluir que el presente trabajo quedó dividido de la siguiente manera: en el primer capítulo se abordan los antecedentes y el contexto del Templo Mayor, esto sirvió para comprender mejor el contexto en el que se encontraron los instrumentos musicales, para ello fue necesario realizar una investigación documental apoyada en algunos especialistas que han investigado sobre el Templo Mayor, tales como: Alfredo López Austin, Leonardo López Luján, Eduardo Matos Moctezuma, Guilhem Olivier, Carmen Cook, entre otros; finalmente, se podrá encontrar un anexo con imágenes y características de algunos instrumentos musicales que fueron encontrados. De manera general, esto es el resultado de una investigación de casi cuatro años en donde se plantean algunas dudas sobre los elementos arquitectónicos y musicales del Templo Mayor; algunas de estas dudas se volvieron más confusas, otras se resolvieron y otras más dejan una brecha abierta para futuras investigaciones.

Antecedentes y contexto

El presente trabajo surge de la inquietud que en ese momento se tenía sobre los instrumentos musicales prehispánicos, aunque los conocía de manera superficial, la necesidad de saber y conocer sobre sus características y significado me llevó a realizar una investigación sobre estos, además, mientras la investigación avanzaba se fue descubriendo que algunos instrumentos estaban asociados de alguna manera a la arquitectura del Templo Mayor.

En el transcurso del servicio social realizado en el Consorcio Internacional Artes y Escuela de Lucina Jiménez, se tuvo la oportunidad de conocer a un maestro de música que tocaba el *huéhuetl* y el *teponaztli*, lo que significó un primer acercamiento a dichos instrumentos, El maestro de música proporcionó valiosa información acerca de los instrumentos y de su historia.

A partir de ese momento se sabía que habría que conocer más, no sólo de esos dos instrumentos musicales, sino de todos los que fueron encontrados en el Templo Mayor, es por ello que se comenzó la investigación con la ayuda de dos maestras de la universidad.

En el transcurso de las visitas al Templo Mayor se fueron descubriendo elementos que anteriormente habían pasado desapercibidos, uno de los que más impacto tuvo dentro de la investigación fue el poema que Eduardo Matos Moctezuma le escribió al caracol y que descubrí y le presté atención después de varias visitas al museo, pues a la postre

sirvió para tratar de entender la relación que tenía el caracol con algunos elementos arquitectónicos.

Estado de la cuestión

Desde el inicio de las excavaciones en la zona arqueológica del Templo Mayor hasta el día de hoy, han aparecido una gran cantidad de instrumentos musicales en distintos contextos, tales como ollas, flautas, tambores, etc. Parte de los instrumentos encontrados son miniatura y fueron hallados en la ofrenda 78 del Templo Mayor; después de que algunos investigadores hicieran análisis de dichos instrumentos pudieron obtener información importante en cuanto a la música en los rituales mexicas.

En el Museo del Templo Mayor hay registro fotográfico y escrito de instrumentos musicales aerófonos, membranófonos e ideófonos en donde se pueden consultar sus características tales como materiales, uso, simbolismo, etc. El *huéhuetl* y el *teponaztli*, fueron los instrumentos más comunes dentro de las festividades mexicas, estos instrumentos eran manufacturados con piedra volcánica y con madera. El *teponaztli* es un tambor horizontal fabricado con madera y el *huéhuetl* un tambor vertical fabricado del mismo material pero cubierto por piel de animal. Algunos autores como Arnd Adje Booth (2008) y Javier Romero (1988) señalan que estos instrumentos podían ser tocados de dos formas, también mencionan que, a lo largo del tiempo, ambos instrumentos recibieron diferentes nombres en toda Mesoamérica.

Both (2008) afirma que los mexicas distinguieron dos tipos de música, una era aquella que podía ser interpretada por casi cualquier persona y la música religiosa que era

aquella que sólo podía ser interpretada por sacerdotes o músicos destinados por los mismos dioses. Los sacerdotes comenzaban los sacrificios y los actos religiosos con un ritual llamado *tlatlapitzalitzli*, este tipo de eventos se llevaban a cabo a media noche acompañados por una guardia nocturna (*tozohualitzli*) dicha guardia era la encargada de tocar los tambores que acompañaban las observaciones astronómicas en los templos. Los músicos sacerdotes residían en el recinto sagrado y los músicos profesionales, en el palacio. Estos últimos también estaban encargados de la música en las ceremonias de danza circulares, las cuales incluían juegos, rituales y sacrificios. Los códices muestran que los danzantes frecuentemente agitaban sonajas de calabaza adornadas con plumas, mientras que los tañedores de tambor se colocaban al centro de los danzantes, también se sabe que había una música de guerra que se utilizaba en los ataques sorpresivos y como corneta.

Dentro de la mitología mexicana se pueden leer muchas cosas con respecto a la música y a los instrumentos musicales, si leemos la leyenda del Quinto Sol, se podrá leer cómo *Quetzalcóatl* baja al *Mictlán* para solicitarle a *Mictlantecúhtli* los huesos de los hombres de las anteriores creaciones con los cuales sería creado el ser humano. En esa misma leyenda se lee también que la trompeta de caracol está asociada a dicha creación.

Matos (1980) analiza la importancia que tiene el caracol en el pensamiento mexicano. Esta importancia se percibe en el fragmento que escribió a la entrada del Templo Mayor que dice lo siguiente: “El caracol es el símbolo de la vida, el artista que lo creo, no solo creo la vida a través de la forma, sino que unió volumen y ritmo y con líneas que se

desparraman suavemente, el movimiento constante y eterno símbolo de la vida” (Matos, 1980, citado en Tovar de Arechederra, 1994:40).

Además del caracol, en las fiestas religiosas también se utilizaban instrumentos de percusión como el *chicahuaztli*, bastón de sonajas que también se asocia con las deidades de la fertilidad, y el *amichicahuaztli* o hueso esgrafiado que se percutía raspándolo.

Matos (2000) afirma que dentro de las actividades que se realizaban en el Templo Mayor relacionadas a la música, se encuentra la danza ya que tuvo gran importancia en ceremonias y rituales. La música y la danza fueron dos actividades que se llevaban a cabo con mayor frecuencia en los rituales mexicas. Al igual que la danza y la música, también estaban presentes los cantos que se realizaban en:

El *tepochcalli* y en el *calmécac*, lugares de estudio y aprendizaje de los jóvenes principalmente nobles. En una sociedad cuya vida cotidiana giraba en torno a prácticas rituales de la más variada naturaleza, se cree que “el mundo musical y dancístico de la época se basaba en unos principios observados rigurosamente por sus practicantes, hasta el punto de que la menor falla de coordinación o movimiento entrañaba severos castigos: la danza era ritmo, cadencia que reflejaba otros ritmos trascendentales, cósmicos, vitales (Matos, 2000: 164).

Entre los instrumentos musicales que se han conservado de aquellos tiempos destacan los tambores de madera tanto por su función musical, como por el simbolismo plasmado en los relieves que los adornan, en el que se puede observar un perfecto dominio del detalle propio de los mexicas con acabados bien hechos y figuras que representan el simbolismo de ciertos instrumentos con algunas deidades. “La importancia de la música,

plasmada en los dos tambores *huéhuetl* y *teponaztli*, va a tener su correlato en piedra, del mismo modo que el haz de leño encendido durante las ceremonias del fuego nuevo” (Gendrop, 1994: 24).

Marco teórico

El simbolismo en la cosmovisión mexicana

En este apartado se presenta el marco teórico, en él se aborda la teoría de la concepción simbólica de la cultura planteada por Clifford Geertz, dicha teoría nos permite analizar de mejor manera la cosmovisión mexicana, es por ello que se decidió usar en el presente trabajo.

Partiendo de la perspectiva de la concepción simbólica de la cultura de Clifford Geertz se encontrarán algunos elementos que giran en torno a la cosmovisión de los mexicanos, es por ello que se abordará el tema desde una perspectiva simbólica. Para ello fue importante establecer un concepto de cultura. Desde la definición de cultura establecida por Tylor en 1871, se han propuesto un sinnúmero de definiciones como las de Franz Boas (1896), Malinowsky (1973), Chuché (2004), Gilberto Giménez (2007) y otras más; cada una de estas definiciones aportó elementos importantes, no obstante, la definición de la interpretación de la cultura establecida por Clifford Geertz (1973) es la que se tomó como base para el presente trabajo. Geertz creía que la primera definición de cultura establecida por Tylor (1871) dejaba más dudas que certezas, pues consideraba que al hablar de un “todo complejo” no daba muchas opciones ni dejaba claro por donde había que investigar.

En su libro *La interpretación de las culturas* (1973), Geertz analiza lo que llama una telaraña de significados y significantes, socialmente establecidas que permiten que a los hombres de diferentes civilizaciones entenderse y comunicarse con su entorno. Según Geertz, se trataba de “un concepto con mayor eficacia teórica pues cada acción podía tener más de un significado y era precisamente eso lo que permitía una mayor eficacia” (Geertz, 1973:80)

Geertz (1973) define a la cultura como un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas con los cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida.

Esta perspectiva me pareció adecuada para analizar el simbolismo de los instrumentos musicales dentro del pensamiento mexicana y su relación con el Templo Mayor. Para poder hablar de las culturas, Geertz (1973) analizó los conceptos de “mente y espíritu”; el concepto “mente” lo utilizó para comunicar y explicar ciertos temores como la inestabilidad afectiva y algunos sentimientos antes que para definir un proceso cultural y fue justamente la actividad mental lo que consideraba que determinaba la manera en la que las personas encaran al mundo “dentro de este contexto, la acción del espíritu se desplaza, desde la de reunir información sobre la serie de hechos del mundo exterior hacia la de determinar la significación afectiva y el sentido emocional de esa serie de hechos” (Geertz, 1973: 80).

Además de un medio para comunicar y explicar temores, Geertz también buscaba “un sistema de recursos culturales y la existencia de un sistema adecuado de símbolos

públicos” (Geertz, 1973: 80), pues para él, eso era tan importante como lo era el razonamiento y no sólo las ideas pues consideraba que las emociones son artefactos culturales muy importantes y fundamentales en el ser humano.

El concepto de significación que fue propuesto por Geertz, partía de “sintetizar el *ethos* de un pueblo, es decir, el *ethos* es la forma de vivir que adoptan las personas de determinada sociedad y en la cual están inmersos el carácter y cosmovisión, con ello un pueblo se forja ideas de cómo son las cosas en realidad, crea ideas acerca de orden del universo y fundamenta sus prácticas religiosas” (Geertz, 1973: 89). Las prácticas religiosas han estado presentes prácticamente en todas las civilizaciones, aunque no sabemos cómo se llevaban a cabo, se cree que dichas prácticas fueron muy importantes en las sociedades humanas desde hace miles de años y que sirvieron para armonizar el modo de vida. Sin embargo, no existe una evidencia que permita una explicación de la religión.

Los símbolos, al igual que la cultura no son conceptos fáciles de explicar, sin embargo, se intentará hacerlo con la finalidad de poder entender mejor los capítulos del presente trabajo.

El símbolo ha sido utilizado para referirse a un sinnúmero de cosas, los símbolos “son formulaciones intangibles de ideas” (Geertz, 1973: 90). Para explicar a qué se refiere con símbolos, el autor sostiene que el símbolo representa contextos de ideas, actitudes y juicios pues éstos se encuentran en el mundo intersubjetivo y cada persona los entiende los símbolos de manera diferente, esto se debe que se le enseña desde niño lo que

representa determinado símbolo para su comunidad y posteriormente aprende los símbolos de otros lugares. En relación con la religión “los símbolos suministran garantía cósmica no sólo de su capacidad para comprender el mundo, sino también, de dar precisión a los sentimientos que experimentan, de dar una definición a las emociones, definición que permite experimentarlas con tristeza o alegría” (Geertz, 1973: 101). En general los símbolos sirven para dar sentido a las acciones de la vida cotidiana, tanto en lo material como en lo espiritual, pues los símbolos al igual que la significación son conceptos que van de la mano ya que es la misma sociedad la que se encarga de dar un significado a determinado símbolo, incluso señala que el estudio antropológico de la religión trata de analizar un sistema de significaciones representadas en los símbolos y trasladar esos sistemas a los procesos sociales. Sin embargo, propone que ese estudio antropológico debe dar respuestas a varias interpretaciones simbólicas puesto que no hay una sola y es tarea del antropólogo buscar esas respuestas. También considera que el comportamiento de los individuos en las distintas sociedades es importante en varios sentidos, pues explica que la ideología es algo más que simples ideas y creencias y que además la ideología forma parte de lo simbólico, a partir de ahí se incitan las acciones humanas y las reflejan en su modo de vida, es decir, la ideología como parte de un sistema cultural. Werner Stark sostiene que “todas las formas de pensamiento están socialmente condicionadas por su misma naturaleza, pero que la ideología presenta además la desdichada condición de estar psicológicamente deformada” (Stark, 1958, citado en Geertz, 1973: 173) y que la ideología está conformada principalmente por emociones tales como el odio, el miedo, el deseo e incluso la ansiedad.

Para Geertz (1973), las emociones son aspectos fundamentales del ser humano y considera que “el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido y consideró que la cultura es una urdimbre y que el análisis de la cultura no es una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significados” (1973: 20). Lo que él buscaba, era dar una explicación del comportamiento social humano interpretando sus expresiones simbólicas.

Esa urdimbre de significados, como mencionaba Geertz es algo que el mismo ser humano ha creado y para poder entender eso hay que hacer una interpretación de ellos. Gilberto Giménez (2007) basado en el concepto de Geertz explica que la cultura se define como “telaraña de significados” o más precisamente, como “estructuras de significación socialmente establecidas”. Con los cuales se puede hacer una interpretación del proceso simbólico como parte de la cultura.

Giménez (2007) analiza la fase simbólica de Geertz y explica que “lo simbólico es el mundo de las representaciones sociales materializadas en formas sensibles, también llamadas “formas simbólicas” (2007: 5); como se explicó anteriormente, las expresiones simbólicas son acciones y emociones que permiten “comprender la cultura de un pueblo, captar su carácter normal sin reducir su particularidad, dicha comprensión los hace accesibles, los coloca en el marco de sus propias trivialidades y disipa su opacidad” (Geertz, 1973: 27).

Al analizar las expresiones simbólicas de Geertz, se trata de explicar y de entender que la cultura no es algo físico que alguien pueda tocar, es más bien algo que está oculto en

el pensamiento de las personas y que la conducta humana es una acción simbólica en la que se deben “considerar las dimensiones simbólicas de la acción social como el arte, la religión, ideología, ciencia, ley, moral, sentido común, no es apartarse de los problemas existenciales para ir a parar a un ámbito empírico de formas desprovistas de emoción; por el contrario es sumergirse en medio de tales problemas” (Geertz, 1973: 40), y sugiere además que la tarea de la Antropología es la de dar acceso a respuestas para que así uno pueda hacer y tener su propia interpretación.

Se podría definir entonces que la cultura es un sistema de interacción de signos interpretables, “la cultura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera causal acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones o procesos sociales; la cultura es un contexto dentro del cual pueden escribirse todos esos fenómenos de manera inteligible, es decir, densa.” (Geertz, 1973: 27), no hay que olvidar que el significado varía de acuerdo al esquema que lo conforma pues una acción puede tener un significado diferente de acuerdo al lugar y a las personas que están inmersas en contextos culturales diferentes.

Clifford Geertz interpretó la cultura como “pautas de significados”, pues a través de su telaraña de significados explica que el ser humano se ha encargado de ir tejiendo su propio entorno en el cual estamos atrapados y que son mismos significados los que hacen que se conforme la cultura. “Esta telaraña de significados sirve para entender y tener una visión del mundo, pero también es determinante en la forma de actuar, pues cada cosa que existe en nuestro entendimiento cuenta con un significado otorgado por los sujetos

pertenecientes a una comunidad determinada” (Valenzuela, 2002: 21). Dentro de la “telaraña de significados” se debe tener en cuenta lo que dice Geertz (1973) con respecto a la interpretación, pues será esta la herramienta del antropólogo que le permita buscar el significado del comportamiento humano y ver que dicho comportamiento tiene más de un significado.

Este aspecto de que cualquier comportamiento humano tiene más de un significado se le atribuye en gran parte a Gilbert Ryle (1949) (citado en Geertz. 1973), de quien toma el concepto de *descripción densa*, el cual consiste justamente en explicar que el comportamiento del ser humano tiene más de un significado, pero para Geertz, este comportamiento iba más allá de eso, tenía además varios niveles y depende del etnógrafo y del antropólogo interpretar y dar respuestas apoyándose en el concepto de cultura. Para Ryle la descripción densa tenía códigos establecidos, para Geertz no, ya que consideraba establecer esos códigos de acuerdo a las estructuras de interpretación y es ahí donde el antropólogo y el etnógrafo deben ingeniárselas para captar la multiplicidad de las estructuras conceptuales y después poder explicarlas, el mismo Geertz dijo que la investigación etnográfica es como leer y para poder interpretar el texto y tratar de entenderlo tanto el etnógrafo como el antropólogo deben analizar el comportamiento y simbolismo de un pueblo para posteriormente explicarlo. También considera que la *descripción densa* parte de “un estado general de desconcierto sobre los fenómenos observados y tratando de orientarse uno mismo para establecer la significación que determinadas acciones sociales tienen para sus actores” (Geertz, 1973: 37). El objetivo

o la finalidad de ello es partir del análisis de algo muy pequeño para que se pueda llegar a una conclusión en torno al papel que la cultura desempeña en la vida de un pueblo.

La interpretación simbólica y la acción social de un pueblo se deben realizar con rigor por parte del antropólogo, pues en sus diversos tipos de artefactos se puede encontrar también elementos que de acuerdo con la interpretación del etnógrafo pueden desempeñar un papel importante para el entendimiento de una sociedad. Regresando a la concepción simbólica que plantea Geertz, se plantea que la cultura es pública porque la significación también lo es, es decir, uno no puede hacer un guiño o un gesto sin saber que significa, en el caso de la cultura es lo mismo, pues consiste en “estructuras de significación socialmente establecidas en virtud de las cuales la gente hace cosas tales como señales de conspiración y se adhiere a éstas, o percibe insultos y contesta a ellos” (Geertz, 1973: 26). Esto se debe a que la gente de determinada sociedad ha crecido sabiendo lo que sus gestos o palabras significan, por eso es que se entienden, sin embargo, para un etnólogo no es tan fácil, ya que debe involucrarse dentro de la sociedad para tratar de interpretar sus estructuras de significación.

De acuerdo a todo lo anterior se puede afirmar que efectivamente Clifford Geertz (1973) comprende a la cultura como una “telaraña de significados y significantes” socialmente establecida por individuos que han crecido dentro de una misma sociedad, que saben y entienden el sentido simbólico del lugar que los rodea, esos miembros de la sociedad se pueden comunicar inclusive por señas y podrían entenderse porque son elementos que ellos conocen, evidentemente cada sociedad se diferente, sin embargo en todas ellas el

comportamiento social es el mismo y es tarea de los etnógrafos interpretar la forma de vida de cada sociedad. Y no hay que olvidar que Geertz parte de los conceptos de “mente y “espíritu” como elementos esenciales dentro de la sociedad, pues son éstos los que hacen que los seres humanos se comuniquen mediante símbolos.

En los siguientes apartados se presentan los resultados de la investigación.

Capítulo I: Los mexicas

La civilización mexica fue la última en llegar a la Cuenca de México en los inicios del Posclásico tardío. Ellos afirmaban haber abandonado Aztlán, por orden de su dios tutelar Huitzilopochtli, quien afirmó los guiaría a una tierra prometida, donde serían poderosos.

Cuando llegaron a la región, fundaron lo que más tarde sería conocido como el Templo Mayor, en él construyeron uno de los basamentos piramidales más importantes hoy en día, según algunos expertos como Alfredo López Austin, Eduardo Matos Moctezuma y Leonardo López Lujan, por mencionar a algunos.

1.1 La Religión mexica

Dentro de los estudios de religión mexica que se han llevado a cabo, se puede encontrar que se señala al Templo Mayor como un espacio sagrado, pero no solo es el Templo el lugar sagrado, la zona geográfica en donde fue construido también era concebida como sagrada. Por ello “ese espacio producía el concepto cosmogónico mexica del quincunce: cuatro rumbos y un centro. En el centro se elevaba el Templo Mayor, la montaña sagrada que almacenaba la lluvia, los rayos y las semillas multiplicadoras de la vida” (López 2008: 21) Situado en el centro del espacio sagrado, el Templo Mayor se convertía en el centro del mundo y era el lugar por excelencia en donde los hombres podían descender al inframundo o ascender a los niveles celestiales.

En las religiones mesoamericanas siempre estuvo presente el sacrificio humano, Conrad y Demerast (1988) mencionan que en la cosmogonía mexica se encuadró esa necesidad en una nueva visión del universo, es decir, que sus dioses exigían corazones y sangre

humana para poder continuar librando batallas en contra del desorden y las fuerzas de la oscuridad, de ahí la necesidad del sacrificio. El origen de la creación de hombre -según la leyenda del Quinto Sol- se le atribuye a *Quetzalcóatl*, quien bajó al inframundo a recoger huesos, los mezcló con sangre de su pene y como resultado surgió el ser humano⁴.

En la cosmovisión mexica, el ser humano era concebido “como un conglomerado de elementos cuya interrelación no sólo explicaba sus funciones fisiológicas y mentales, sino los vínculos del individuo con su entorno familiar, social y en relación con los dioses” (López, 2008: 34).

El cuanto al sistema religioso se refiere, la sociedad mexica se fue adaptando y fue adoptando cada vez más al de las sociedades mesoamericanas más civilizadas, “al igual que ocurrió con sus instituciones sociales, económicas y políticas” (Conrad y Demarest, 1988: 47). Los mexicas dentro de su ámbito religioso compartían no solo dioses, sino que también rituales que habían estado presentes en otras civilizaciones mesoamericanas, algunas de las divinidades que se adoraban y que ya habían estado presentes en otros tiempos y territorios son *Tláloc*, *Xipe Totec*, *Quetzalcóatl* y uno de los más importantes dioses que también se le atribuye a la creación de la música: *Tezcatlipoca*. A este dios se le asocia con “la muerte, la noche, el cielo, la parranda, la comida, la mentira, el jaguar,

⁴ Léase la leyenda del Quinto Sol en <https://mitosyleyendascr.com/mexico/quinto-sol/>

la justicia y la injusticia, así como con la música; de alguna manera era un dios irreverente” (Trejo. 2004: 67).

No solo predominó el ritual del sacrificio en los actos religiosos, sino que:

En la religión mexicana predomina la herencia de una milenaria actividad agrícola, procesada y transformada a lo largo del tiempo. Los mexicas de alguna manera modificaron su religión a sus propios cambios históricos, pero conservaron como núcleo de la misma su sentido agrícola, basado en el cultivo de temporal de maíz, lo que implica una particular dependencia del medio y el reconocimiento de las altas montañas como controladores del tiempo atmosférico (Broda, 2008: 36).

De esta manera podemos ver que dentro de la cosmovisión que tenían los mexicas también eran de suma importancia las actividades relacionadas al cultivo de la tierra y que en sentido estricto se preocupaban por cubrir actividades en todos los ámbitos.

Conrad y Damarest (1988) mencionan que a medida que los pueblos del Posclásico reelaboraron el viejo panteón mesoamericano, también iban extrayendo una variedad y complejidad de dioses protectores, es decir, adoptaron deidades que ya habían estado presentes en otras civilizaciones, por ello, se cree que las dinastías, así como las ciudades tenían sus propios guardianes divinos.

Sin embargo, no solo adoptaron dioses, militarismo y agricultura, los mexicas también llevaban a cabo rituales que iban adquiriendo de sociedades anteriores y fue evolucionando hasta convertirse en una ideología que logró englobar varios sistemas, el religioso, el económico y social y así convertirse en un gran imperio.

La religión mexicana va más allá del simple entendimiento del cosmos, ésta era una parte muy importante dentro de la sociedad ya que dentro de ella se reflejaban actividades de la vida cotidiana y conceptos sobre la vida de los hombres.

Dentro de la religión mexicana se expresaban reflexiones filosóficas más complejas acerca del destino del hombre y su lugar en el cosmos, esta sociedad heredó una prolongada y sistemática tradición de observación de la naturaleza que incluía muchos elementos científicos, en el sentido de un registro deliberado y repetido a lo largo del tiempo de los fenómenos naturales del medio, que permitía a los especialistas hacer predicciones y orientar el comportamiento social de acuerdo con estos conocimientos (Broda, 2008:37).

En Mesoamérica se llevaban a cabo celebraciones religiosas para venerar a sus deidades, “la fiesta periódica era el medio por el que la colectividad recibía oportunamente a los dioses que llegaban en forma de tiempos-fuerzas al mundo de los hombres” (López, 2001: 252). Con tales fiestas la comunidad pretendía ganarse la voluntad de los dioses “para alcanzar sus beneficios y contribuir a la continuidad del mundo, impulsando el curso de los ciclos. “Música, cantos, bailes, dones, occisiones, rituales, plegarias, penitencias, personificaciones de los dioses, formaba en el lenguaje del auxilio y de la propiciación” (López, 2001: 253). Esta práctica surgió desde el Preclásico, sin embargo, es en el Clásico cuando se desarrolla por completo y en el Posclásico el fanatismo religioso ya se utiliza para los procesos de expansión de territorio y conquista por los mexicanos.

López (2001) señala que para ser sacerdote era necesario haber adquirido los conocimientos y el estado que permitieran al fiel entrar en contacto y sin riesgo alguno con determinadas fuerzas sobrenaturales. Cualquier persona podía intentar alcanzar éste

nivel, sin embargo, se piensa que más allá de la voluntad de las personas había un llamado de los dioses para elegir al sacerdote.

Otro aspecto importante dentro de la religión mexicana es la cantidad de dioses que eran adorados, el culto politeísta fue motivo de asombro para los conquistadores quienes llegaron a asegurar que se veneraba a una cantidad importante de dioses.

Aunque no se sabe a ciencia cierta el número exacto, existían los creadores, agrícolas, de la fertilidad y de la guerra. Aunque no se va a profundizar en el tema, es muy importante para este trabajo hablar de *Tezcatlipoca* que como ya hemos visto se le considera un dios universal y además tiene mucha relación con la música. Guilhem Oliver (2008) afirma que en el caso de *Tezcatlipoca* y *Quetzalcóatl*; que son representados en el *Códice Borgia*. *Tezcatlipoca* ostenta la máscara bucal que normalmente caracteriza a *Quetzalcóatl* como *Ehécatl* “viento” de manera que *Tezcatlipoca* aparece ahí como *Yohualli Ehécatl* “viento” nocturno (Oliver. 2008: 48). Es decir, que *Tezcatlipoca* se caracteriza y se hace pasar por otros dioses, le gusta crear confusión y es irreverente, el mismo Sahagún lo describe así, Sin embargo, “en los relatos míticos, *Tezcatlipoca* alcanza la morada al sol de donde trae a la tierra a los músicos de colores” (Oliver, 2008: 48). Es por ello que se le podría considerar de alguna manera como el dios con muchas personalidades y que podía hacerse pasar por otros dioses, por ello se resalta su importancia dentro del panteón mexicano.

1.2 La Cosmovisión mexicana

La cosmovisión no sólo es producto de la vida diaria, sino su guía. La experiencia cotidiana, socializada en el dialogo, va elevándose en sus niveles de abstracción para formar parte del microsistema que llamamos cosmovisión. Pero el proceso es de flujo y de reflujo, porque las abstracciones, en sus distintos grados, dirigen toda acción concreta. Consecuentemente, sin cosmovisión no hay orden ni sentido en las actividades de la vida.

Alfredo López Austin 2009

En la cosmovisión de los mexicas, aparece el Templo Mayor como representación del monte mítico. Autores como Broda (1982), Matos Moctezuma (1998) y muchos más apoyan la idea de la sacralidad en el basamento piramidal del Templo Mayor. Para Johana Broda, “el Templo Mayor es una proyección del cerro divino que cubre las aguas primordiales del *Tlalocan*, lugar de fuerza, *magia* y poderes sobrenaturales” (Broda, 1982: 47). Para López Austin y López Luján (2009): “La centralidad cósmica que tenía el Templo Mayor en los años de gloria de Tenochtitlan, los mexicas la hacían valer con el prestigio de su poder” (López y López, 2009: 232). El Templo Mayor era considerado por sus mismos habitantes como un lugar cósmico, privilegiado por su ubicación y su basamento dual se cree que es “el resultado de un proceso de aculturación. Desde este punto de vista, se sugiere que los mexicas integraron en un mismo cuerpo los sistemas religiosos de sociedades cazadoras, recolectoras y agricultoras” (López, 1993: 95).

La cosmovisión mexicana es un sistema de creencias que involucró a la mayor parte de las culturas mesoamericanas, sin embargo, “uno de los principios básicos de la cosmovisión mexicana es la explicación del funcionamiento del universo como producto de la

interpretación de dos grandes ámbitos de elementos opuestos y complementarios, a partir de lo cual se clasifican todos los seres y cosas” (Velázquez, 2000:13), lo que incluye una parte masculina y una femenina, la primera es caliente, ígnea, luminosa, fecundante e identificada con el cielo, mientras que la segunda es fría, húmeda y oscura, por lo que se le ve como la gran madre y se le relaciona con la tierra.

De igual manera se concebía a la cosmovisión mexicana como una realidad divina y:

Se creía en una doble naturaleza del tiempo y del espacio”, es decir, por una parte, existían el tiempo y el espacio original y ajeno “poblado de seres sobre naturales: los dioses, las fuerzas, los muertos: por la otra, estaba el tiempo-espacio causado, propio. El mundo creado por los dioses y habitado por las criaturas: los hombres, los animales, las plantas, los animales, los meteoros y los astros (López, 2008: 25).

La parte femenina del cosmos, según Velázquez (2000), era concebida como un emplazamiento acuoso y se le asociaba con las aguas marinas y subterráneas, llena de riquezas minerales y vegetales, era donde se producía la vida y donde nacía el sol y las plantas, pero también donde se encontraba el *Mictlán*, reino de los muertos. La superficie terrestre era representada en la forma de un círculo rodeado de agua, como en la de una flor de cuatro pétalos correspondientes a los puntos cardinales, al cual se le asociaba un signo calendárico y un color, además de ciertas cualidades.

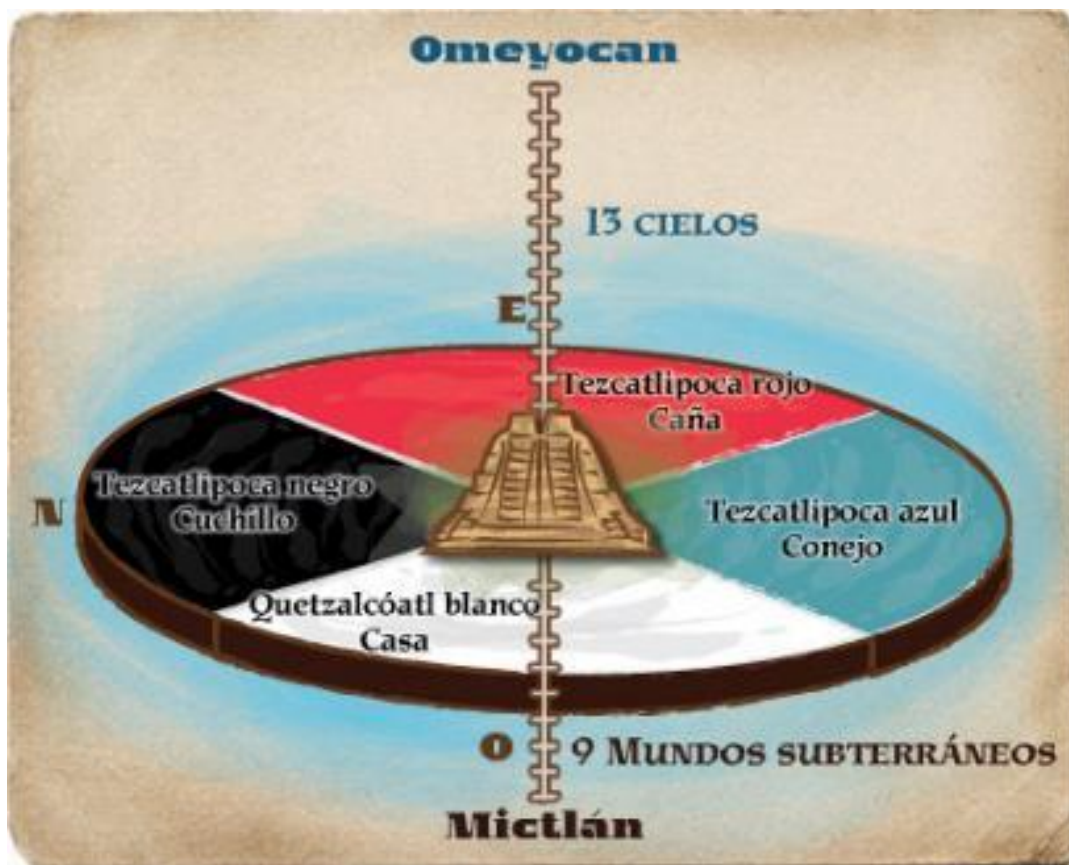


Figura 1: Concepto del universo dividido en 4 rumbos, 13 cielos y 9 infiernos

Fuente: *Revista Mesoamérica*, "Dioses y culto religioso", 2016 (UNAM) portal académico.

El mismo Velázquez (2000) también comenta que en el centro y en los extremos del mundo se encontraban los elementos que sostenían en su lugar la bóveda celeste, evitando así que ésta cayera sobre la tierra. Por tal motivo, se cree que la cosmovisión agrupaba un conjunto de elementos terrenales y divinos que daban a la sociedad mexicana un todo complejo y que además todo tenía una razón de ser, no solo en lo espiritual, sino en lo corporal, en su forma de vivir y sobre todo en su forma de actuar, por ello,

Quien contempla el cosmos admira su propia proyección. Derecha e izquierda siguen el eje de su cuerpo; el fuego alumbra a la medida de sus ojos; son sus temores los que modelan sus hados y sus palpitaciones las que acompañan la música de las estrellas.

Quien contempla el cosmos ve proyecciones de sus ancestros, de sus contemporáneos, de su futura descendencia. Quien contempla el cosmos ve su propia, privada, íntima proyección: su obra (López, 2008: 25).

Dentro del pensamiento mexica se percibe la guerra como una actividad necesaria para la captura de seres humanos para el sacrificio. Se creía que este tipo de actividades permitían mantener el buen funcionamiento de la “maquinaria cósmica”. “El ofrecimiento de sangre y de corazones daba fuerza a los astros, particularmente al sol, para cíclicamente morir, penetrar en el inframundo, fertilizar a la tierra y renacer” (Velázquez, 2000: 14).

Las formas de tiempo que concebían los mexicas se pueden enlistar de la siguiente manera según Adrián Velázquez (2000):

El periodo de actividad primigenia de las deidades.

- 1) El tiempo, que es el que da lugar a todo lo existente a partir de las transgresiones cometidas por los dioses creadores.
- 2) El hombre, marcado por la cíclica llegada de las fuerzas divinas a la faz de la tierra, condenadas a una existencia efímera por los pecados cometidos en el tiempo del mito.

De igual manera, el autor señala que el estudio de la religión mexica representa un complejo problema ya que las numerosas deidades de su panteón cambian e intercambian de atavíos constantemente, y asegura que “lo que los mexicas personificaban eran segmentos específicos del cosmos, que tenían una multiplicidad de

manifestaciones” (Velázquez, 2000: 14) y que posiblemente en otras circunstancias varias divinidades tuviesen que agruparse en una sola mientras que en otras se separaban.

El Templo Mayor, según Johanna Broda (2008) revela una sorprendente cercanía entre los dioses del agua *Tláloc* y *Tlaltecuhтли*, señor de la tierra. Esta deidad en términos cosmológicos estaba asociada a los cuatro puntos cardinales que simbolizan los cuatro rumbos del universo más el centro. Por otra parte, la centralidad cósmica del Templo Mayor, “correspondía su centralidad física con relación a la ciudad: la posición del cruce ideal de los ejes en la parte del edificio correspondiente a *Huitzilopochtli* se explica por la preminencia de este dios en un dualismo no equilibrado” (López y López, 2009: 233). Es por eso que el Templo Mayor fue un recinto sagrado tan importante, ya que su cosmovisión se reflejaba en su arquitectura y en su forma de vivir, en su relación con el universo y los dioses que adoraban.

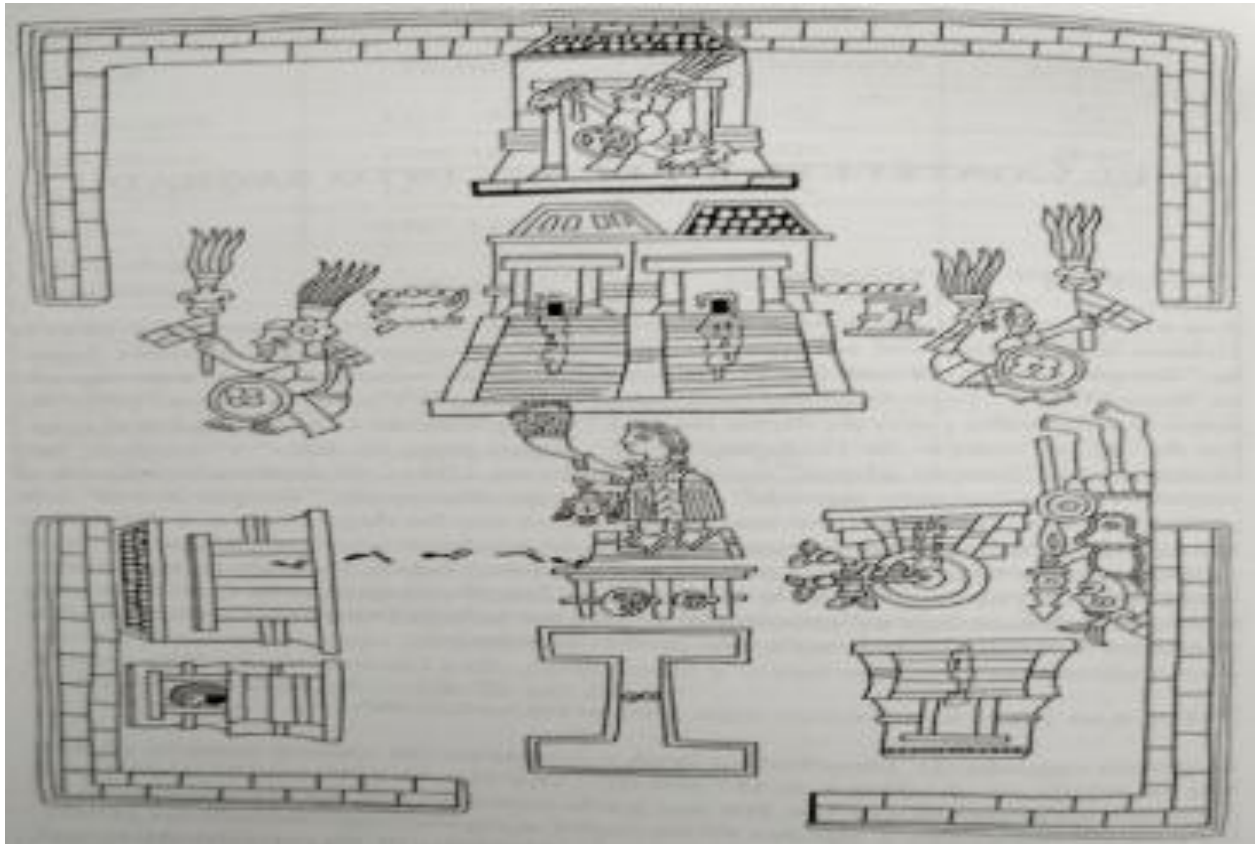


Figura 2: Recinto sagrado de Tenochtitlán. Primeros memoriales (Sahagún), fol. 269r. Fuente: Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, 2009, pág. 216.

Dentro del orden cósmico en la vida cotidiana se piensa que el cosmos “se convierte en un sistema en el cual los seres sobrenaturales, los humanos, los animales, los ancestros y los lugares geográficos interactúan recíprocamente para mantener el equilibrio de la naturaleza” (López y López, 2009: 178). De este modo cada quién actúa con respecto a lo que le corresponde; los dioses mantienen el equilibrio de la naturaleza, metafóricamente son los encargados de que el día, la noche, la lluvia y todo lo relacionado a eso se lleve de buena manera, por su parte los hombres se encargan de mantener contentos a los dioses para que éstos no se enojen y no modifiquen el curso de la naturaleza.

1.3 El Templo Mayor

El Templo Mayor se convierte en un centro fundamental, en donde se encuentra todo el poder sagrado y donde se cruzan todos los niveles. Sin embargo, se piensa que no solo ocupa un lugar privilegiado y que en su arquitectura, en su forma y características que le son propias, representa toda la concepción cosmogónica mexicana.

Eduardo Matos Moctezuma 1998

La fundación de la ciudad de Tenochtitlan comienza desde hace varios siglos atrás, “En los siglos XIII y XVI d.C. el valle de México se había fragmentado en ciudades-estado rivales y en frágiles alianzas, cada una de las cuales luchaba militar e ideológicamente, proclamándose heredera de los toltecas” (Conrad, y Demarest, 1988: 37).

Los orígenes de los mexicas siguen siendo difíciles de entender. Probablemente fueron uno de los tantos grupos que tenían influencia tolteca y que entraron en el Valle de México después de la caída de Tula. Otra fuente dice que provenientes de Aztlán tenían que buscar al águila parada en el nopal para fundar ahí su ciudad.

A todos los pueblos del valle, del Posclásico tardío, se les llamó aztecas, aunque cada etnia o grupo político se designe con términos específicos (por ejemplo, mexicas, *tepanecas*, *acolhuas*). Sahagún y otros cronistas recogieron los legendarios relatos de las migraciones del pequeño grupo mexica y los etnohistoriadores modernos han analizado y discutido ampliamente los detalles de sus vagabundeos. Pero a pesar de éste minucioso escrutinio de numerosas fuentes, la historia temprana de los mexicas sigue sin entenderse suficientemente (Conrad y Demarest 1988:39).

En otras palabras, se puede entender que el origen de los mexicas sigue siendo confuso, sin embargo, con todas las fuentes y estudios que se han realizado se puede tratar de comprender dónde y cómo surgen; aunque hay que dejar en claro que nada es absoluto.

La construcción del basamento piramidal del Templo Mayor, de acuerdo a las etapas constructivas que se han encontrado se puede observar parte del proceso por el que pasó antes de llegar a su etapa final. “Las fuentes documentales dicen que el primer adoratorio de *Huitzilopochtli* fue un simple altar de tierra, con una pequeña y pobre casa de madera de un humilladero, cubierta de paja de la que había en la misma laguna” (López y López, 2009: 192). Por otra parte, podemos ver en el *Códice Azcatitlán* los dibujos del Templo Mayor y esto permite ver las diferencias y la evolución en la construcción de la pirámide.

En el 2014 se cumplieron cien años desde que Manuel Gamio descubriera lo que se sabe que hoy corresponde a la etapa III del *hueyteocalli* o Templo Mayor de Tenochtitlan, sin embargo, no fue hasta febrero de 1978, fecha en la que accidentalmente fue encontrada la escultura de la *Coyolxauhqui* al perforar un pozo de las calles Argentina y Guatemala por los trabajadores de la extinta compañía de Luz y Fuerza del Centro, lo que llevó a las autoridades del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) a realizar excavaciones para liberar la mencionada escultura y cinco ofrendas más que la acompañaban.

Un mes después (20 de marzo de 1978) quedó como responsable del proyecto Eduardo Matos Moctezuma, quien dice que:

El Templo Mayor es un edificio que se asienta sobre una plataforma general, a la que se sube desde el patio de la gran plaza, o recinto ceremonial, por una sola escalera de pocos peldaños. Sobre la plataforma tenemos una serie de serpientes, dos de ellas tienen el cuerpo ondulante y sus cabezas aún guardan restos del color original que las cubría (Matos, 1998: 79).

Y no sólo eso; las excavaciones arqueológicas sacaron a la luz siete etapas constructivas del Templo Mayor, dichas etapas fueron dejando al descubierto más y más evidencias.

(Véase tabla 1)

<p>Etapas II-IIc 1325 d.C</p>	<p>Están asociadas a los primeros periodos de los tres primeros <i>tlatoque</i> de Tenochtitlan. La primera noticia que se tuvo de que uno de ellos fue una ampliación significativa del edificio original corresponde a <i>Chimalpopoca</i>, aunque es posible que no la viera finalizada ante su abrupto final.</p> <p>Entre los hallazgos de esta etapa se encuentra el edificio con dos adoratorios, dedicados a <i>Huitzilopochtli</i> y <i>Tláloc</i>, en buen estado de conservación y con restos de pintura mural, además un <i>ChacMool</i>. Asociadas a cada uno de estos templos se localizaron varias ofrendas con objetos de oro, obsidiana y cerámica, entre ellas la llamada ofrenda 39. Significativamente, entre esos objetos no hay restos marinos, pues en ese entonces Tenochtitlan aún se encontraba subordinada a <i>Azcapotzalco</i> y no tenía acceso a bienes procedentes de las lejanas costas.</p>
<p>Etapa III 1431 d.C</p>	<p>Esta etapa constructiva se asocia al gobierno de <i>Itzcóatl</i>. En la parte superior del basamento de esta se encontró un glifo con la fecha 4 Caña (<i>Hahui Acatl</i>) correspondiente a 1431 d.C. Respecto a la etapa previa, en esta se observa un considerable aumento en las dimensiones del edificio, lo que indica que los mexicas contaban con una mayor mano de obra. Parte de ella como tributo de los pueblos ahora bajo su control. Contar con un Templo central de grandes dimensiones resultaba obligado para un pueblo que deseaba reafirmar su grandeza y poderío. Entre los elementos de esta etapa se encuentran ocho</p>

	<p>esculturas que estaban recargadas sobre la escalera de la parte del templo dedicada a <i>Huitzilopochtli</i> y que tal vez representan a los <i>huitznáhuac</i>. Relacionadas con esta etapa se encontraron trece ofrendas, algunas con restos de fauna marina, que reflejan la extensión del dominio de la ciudad y la posibilidad de contar con bienes procedentes de regiones lejanas.</p>
<p>Etapas IV-IVa 1454 d.C</p>	<p>Se relacionan con el reinado de <i>Moctezuma Ilhuicamina</i>, de acuerdo con el poderío que gozaba el pueblo mexica, el edificio ya es de grandes proporciones y bien decorado. Además, las ofrendas no sólo son más abundantes y ricas que en las épocas previas, sino que contienen objetos que señalan la amplitud del dominio mexica, en ellas se encuentran los mismos restos de fauna marina que objetos procedentes de las regiones conquistadas, como piezas de Mezcala, Guerrero y de la Mixteca, Oaxaca una excepcional escultura de <i>Mayahuel</i> y otras piezas de cerámica de magnífica elaboración.</p>
<p>Etapa IVb 1469 d.C</p>	<p>Asociada al periodo de <i>Axayácatl</i>. El edificio es ampliado en su fachada principal y se coloca uno de los elementos más emblemáticos de la cultura mexica: el monolito de la <i>Coyolxauhqui</i>. A este periodo corresponde la mayor cantidad de ofrendas localizadas en el Templo Mayor; la riqueza y la procedencia de los objetos contenidos en ellas son muestra del constante aumento en los tributarios de la ciudad.</p>

Tabla 1: Las Etapas constructivas del Templo Mayor (Matos, 2014:14/15).

<p>Etapa V 1482 d.C</p>	<p>Corresponde al breve reinado de <i>Tízoc</i>. De ella sólo se conserva parte de la plataforma sobre la que se localizaba el templo. A esta misma época parece corresponder la construcción de la llamada Casa de las Águilas, localizada al norte del templo, en la que se realizaban actividades rituales llevadas a cabo por los <i>tlatoque</i>. En este edificio se encontraron grandes esculturas de barro que representan guerreros águila y a <i>Mictlantecuhtli</i>.</p>
<p>Etapa VI 1486 d.C</p>	<p>Esta etapa se relaciona al reinado de <i>Ahuízotl</i>. En ese entonces el edificio fue ampliado considerablemente por sus cuatro lados y se levantaron varios adoratorios alrededor del templo principal. Entre ellos destacan los llamados Templos Rojos, decorados con pinturas murales, y el Adoratorio B, con tres de sus muros decorados con 240 representaciones de cráneos en hilera, a la manera de <i>tzompantli</i>. Esta ampliación del Templo Mayor y la importancia concedida a la iconografía guerrera dan cuenta del renovado poderío mexica y la importancia de la esfera militar.</p>
<p>Etapa VII 1502 d.C</p>	<p>Esta etapa corresponde al reinado de Moctezuma II. Fue la que observaron los españoles a su llegada a Tenochtitlan y la que destruyeron prácticamente en su totalidad. Sólo queda la gran plataforma sobre la que se asentaba el enorme edificio que para ese entonces debió tener 82m por lado y una altura 45. A esta etapa se le relacionan ofrendas como la 102, notable por su bien conservado contenido de textiles y papel.</p>

Los basamentos piramidales que se encuentran en el Templo Mayor pertenecían a dos deidades, a *Tláloc* (dios de la lluvia) y el otro a *Huitzilopochtli* (dios de la guerra), en dicho basamento hay dos escalinatas que conducen a la parte superior y según Matos Moctezuma, describe que en las alfardas de dichas escalinatas hay cuatro cabezas de serpiente, una en los extremos de cada escalinata y dos en el centro que nos marcan una especie de unión. “las serpientes no son iguales; hay diferencia en sus elementos y las dos del lado de *Huitzilopochtli* tienen cuatro narices, por ejemplo. Las otras del lado de *Tláloc*, llevan una especie de aros sobre la cabeza” (Matos, 1998: 79). También nos habla que del lado de *Huitzilopochtli* fue donde se encontró la enorme escultura de la *Coyolxauhqui*.

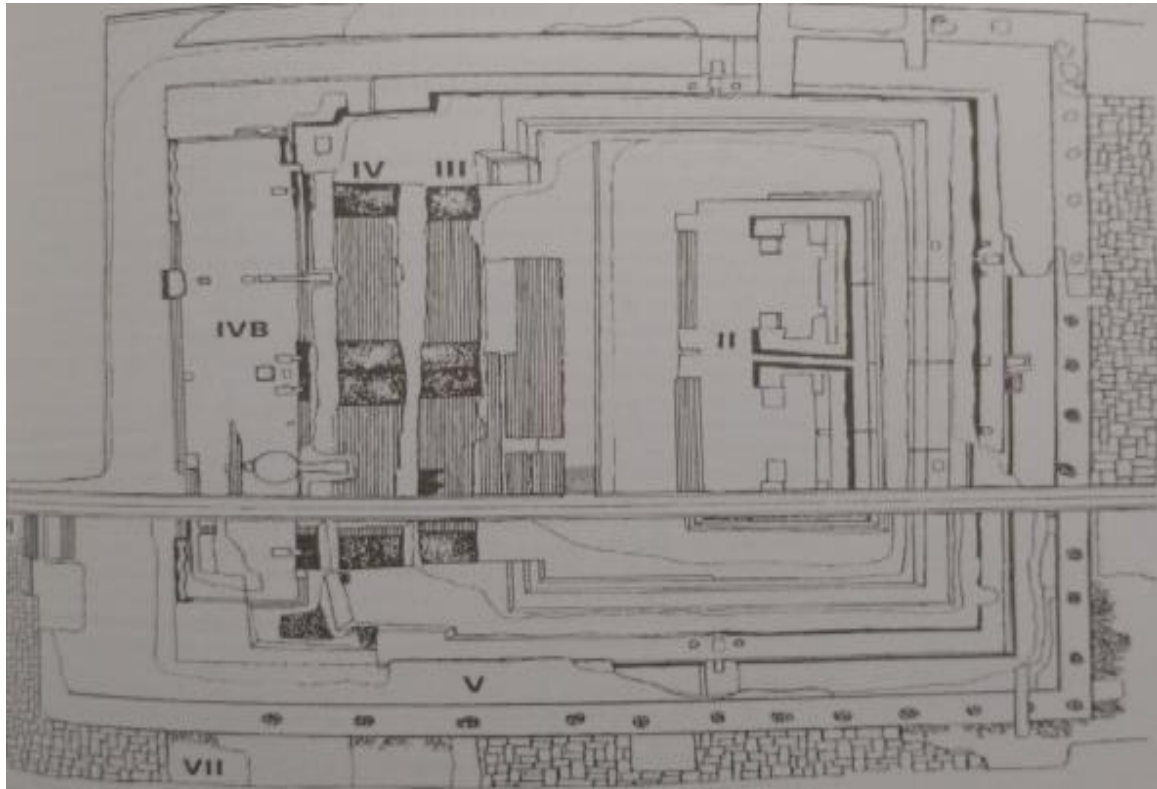


Figura 3: Plano de etapas constructivas del Templo Mayor (El *coatépetl* en la historia) Fuente: Alfredo López Austin/Leonardo López Luján, 2009, pág.209.

El *hueyteocalli*, era considerado un lugar sagrado para la sociedad mexicana y su construcción no había sido producto de la casualidad, sino que jugaba un papel importante en torno a la construcción del universo.

Al subir las escalinatas se pueden observar los dos adoratorios (Figura 3) el de *Tláloc* y *Huitzilopochtli* (dioses del agua y de la guerra) y se piensa, según López y López (2009), que la parte en donde se encuentran las serpientes corresponde al nivel terrestre, incluso para algunos estudiosos del tema como Alfredo López Austin, Leonardo López Luján (2009) y Eduardo Matos Moctezuma (1980) la ubicación y los elementos que se encuentran ahí tienen una razón y no están colocados al azar.



Figura 4: representación de los adoratorios de *Tláloc* y *Huitzilopochtli*. Fuente: *Códice Durán* (1884). <https://nodoarte.com/2017/02/15/historia-de-las-indias-de-nueva-espana-e-islas-de-tierra-firme-diego-duran-1587-ilustraciones/>

López Austin y López Luján (2009) escriben al respecto del cerro de *Coatepec* que fue ahí donde la diosa terrestre *Coatlícue* dio vida a su hijo *Huitzilopochtli* y que ahí mismo éste derrotó a sus hermanos, los estelares *centzonhutznáhuah* y la lunar *Coyolxauhqui* (López y López, 2009: 16). Por otra parte, Matos (1980) explica sobre los cerros que representan el Templo Mayor. El de *Coatepec* (lado de *Huitzilopochtli*) y el de *Tonacatépetl* o Cerro de los Mantenimientos (lado de *Tláloc*), de igual manera menciona que el Templo Mayor del lado de *Huitzilopochtli* nos representa el mito del nacimiento y la lucha entre la *Coyolxauhqui* y su hermano en el cerro de *Coatepec*. Por tal razón, Matos (1980) se enlista de la siguiente manera la ubicación de los dioses según el mito.

- 1) La presencia de la escultura de *Coyolxauhqui* al pie de la escalinata nos muestra que todo lo que ahí se encuentra tiene un significado, tanto en las esculturas como en las ofrendas, en donde cada objeto es ubicado en relación con algo que se desea expresar. En el caso de la diosa, ésta se ubica sobre la plataforma, en el nivel terrestre, en donde ha sido arrojada por su hermano vencedor, ya que la parte alta del cerro está ocupada por *Huitzilopochtli*.
- 2) Se representa a la *Coyolxauhqui* muerta, decapitada y desmembrada. Esto coincide con el relato mítico cuando se señala cómo se le decapita y su cuerpo es arrojado al fondo, desmembrándose. La decapitación y el descuartizamiento, por otro lado, guardan relación con las fases lunares y están ligadas a lo femenino.
- 3) En lo alto del cerro-templo permanece *Huitzilopochtli*, quien ha sido el vencedor, en su adoratorio, del que se han encontrado muro y banquetas. Al parecer la escultura de *Coatlicue (Toci)* la diosa madre, también se encontraba en lo alto del Templo.
- 4) En el último escalón de la II etapa constructiva hay un rostro que podría ser el de *Cuahuitlicac*, él es quien avisa a *Huitzilopochtli* por donde vienen avanzando sus hermanos.
- 5) La presencia de la piedra de sacrificios.
- 6) En diferentes etapas constructivas se tiene la presencia de la *Coyolxauhqui*. Así ocurre en la etapa IVb con la gran escultura de la diosa, tenemos otra que se encuentra exactamente debajo de la anterior, la etapa IV. Hay un fragmento de

piedra con parte de la cara de otra *Coyolxauhqui* igual a la primera, que puede provenir de una etapa posterior. La cabeza de la *Coyolxauhqui* en diorita proviene de esta zona, pero no conocemos su ubicación exacta. Lo anterior indica que esta presencia es repetitiva en los diferentes agrandamientos del templo.

- 7) Las representaciones de serpiente en el Templo Mayor hacen alusión al nombre de *Coatepec*, “Cerro de la Serpientes”
- 8) En los cuerpos de la etapa III del lado de *Huitzilopochtli* se ve una serie de piedras saledizas sin ningún tallado, con lo que posiblemente se quiso dar apariencia de cerro a este lado del edificio, ya que no se presenta así del lado de *Tláloc*.
- 9) Algunas de las esculturas reclinadas sobre la escalinata de la misma etapa III pudieran representar a los *Centzonhuitznahua*, además se encontraron cráneos femeninos decapitados en ofrendas asociadas a la diosa, lo que hace pensar que hubo posibles rituales en los que se sacrificaba a una mujer (la decapitación se liga principalmente a sacrificios femeninos) para en este caso, repetir y reactualizar el mito.

Además de las etapas de construcción que se han identificado en el recinto sagrado, las proporciones del lugar son de dimensiones considerables, pues “Tenochtiltan llegó a ocupar 197,800 m²” (López y López, 2009: 215). Esto fue posible imaginarlo y aproximarlos gracias a la información documental de los españoles y por las noticias escritas por los propios indígenas. Si bien en algunas fuentes la información es contradictoria, estos números podrían servir para darnos una idea del terreno que en ese

momento comprendía la gran *Tenochtitlan*. Por otra parte, también es importante responder algo, que quizá muchos se han venido preguntando y es: ¿Qué es el Templo Mayor? Quizá exista algún tipo de confusión respecto a lo que es el Templo Mayor, para algunos puede ser únicamente el basamento piramidal y para otros además del basamento también agregan la arquitectura aledaña. En este sentido, López y López (2009), reflexionan sobre la delimitación de lo que es el Templo Mayor.

Se considera Templo Mayor al basamento piramidal de doble escalinata y doble adoratorio, independientemente de que también se le conozca como *Coatépetl*. Estos autores mencionan que desde la época colonial ya había confusión sobre el terreno que comprendía al Templo Mayor, al que también se le conocía como “cú “Templo de *Huitzilopochtli*”. Por ello y para el presente trabajo se entenderá como Templo Mayor al basamento piramidal con su doble adoratorio, sin embargo;

... había 78 edificios relacionados con el Templo Mayor, con 25 pirámides, 5 oratorios, casa de ayuno, 4 *quauhxicalli* (Jácaras para depositar los corazones de los sacrificados), un *temaiacatl* (anillo para el sacrificio gladiatorio), un *teccaico* (altar escalonado), 7 *tzompantli* (esculturas en donde se exhibían las calaveras de los sacrificados), 2 *tlachtli* (canchas para el juego de pelota), un pozo y tres baños, dos *netlatiloyan* (sótanos en los que se guardaban las pieles de los desollados), un edificio para las danzas, 9 casas de sacerdotes, cárcel para los dioses de los pueblos conquistados, arsenales, talleres y otros más (Cook, 983: 6).

Entre la gran lista de edificios que se dan a conocer, aparecen:

... templos dedicados a muy diversos dioses y cultos; basamentos para las rengleras de cráneos denominadas *tzompantli*; pequeños oratorios destinados a los ayunos y penitencias de la gente principal; monolitos empleados en el sacrificio humano *temalácatl* y *cuauhxicalli* principalmente; casas sacerdotales incluyendo templos, escuelas, canchas para el juego de pelota; patios; fuentes y estanques para baños rituales; un pequeño

bosque; lugares de alojamiento para los señores procedentes de otros reinos y almacenes donde las armas adquirirían poder sagrado (López y López, 2009: 217).

Esto sin duda fue muy importante para que se hicieran reconstrucciones hipotéticas del recinto y pudiéramos imaginar su funcionamiento ritual. Dentro de todos los edificios que formaban parte del recinto sagrado destacaban evidentemente las pirámides que en tiempos de la conquista les nombraban torres y que causaron mucho asombro a los conquistadores debido al tamaño que estas tenían. Hernán Cortés describe en sus cartas de relación más de 40 mientras que en otras fuentes se habla de más de 20. “Según Durán, había en el recinto sagrado ocho o nueve grupos de edificios templarios, cada uno con su propio patio y escalinata, diferenciados por las divisas que coronaban sus azoteas, y provistos de aposentos para sus ministros” (López y López, 2009: 219). Además de los edificios antes mencionados, también llamaron la atención de los españoles los aposentos para los sacerdotes, los estanques, las fuentes y el acueducto que alimentaba al recinto. Pues Sahagún (1829) los describe de la siguiente manera:

La principal torre de todas estaba en el medio y era más alta que todas; era dedicada al dios *Huitzilopochtli* o *Tlacahuepan Cuexcotzin*. Esta torre estaba dividida en lo alto, de manera que parecían ser dos, y así tenía dos capillas o altares en lo alto, cubiertas cada una con su chaapitel: [sic], y en la cumbre tenía cada una de ellas sus insignias o divisas distintas: [sic]. En la una de ellas y más principal estaba la estatua de *Huitzilopuchtli*, [sic] que también la llamaban *IlhuícatlXoxouhqui*. En la otra estatua la imagen del dios Tláloc. Delante de cada una destas [sic] estaba una piedra redonda a manera de taxón, que llaman *téchcatl*, donde mataban a los que sacrificaban a honra de aquel dios. Y desde [sic] la piedra hasta abaxo [sic] estaba un regaxal [sic] de sangre de los que mataban en él, y así estaban en todas las otras torres. Estas torres tenían la cara hacia el occidente, y subían por las gradas bien estrechas y derechas, de abaxo [sic] hasta arriba, a todas esas torres (Sahagún cit. en Cook Carmen, *Visión y realidades del Templo Mayor*, 9).

El Templo Mayor para algunos autores como López (1965) era concebido como el corazón de la gran capital azteca, de acuerdo con esta cosmovisión expone lo siguiente:

La voluntad de *Huitzilopochtli* lanzaba sus dardos hacia los cuatro rumbos desde el más elevado de todos los edificios del recinto, y ahí confluían la gloria y el poder, la riqueza y el fausto de los mexicanos. El muro circundante enmarcaba el sitio en el que el pueblo entero hacía coincidir su destino, ahí donde los corazones vibraban intensamente en el máximo furor religioso o dejaban de latir para siempre con la esperanza excelsa de la elevación a la morada del sol (López, 1965: 1).

Actualmente el Templo Mayor sigue siendo uno de los lugares más importantes de la época prehispánica pues deja al descubierto la visión que los mexicas tenían sobre el universo, esto sin duda a la fecha sigue dando de qué hablar ya que cada día siguen surgiendo más cosas para analizar y poder enriquecer la visión general que se tiene sobre el Templo Mayor.

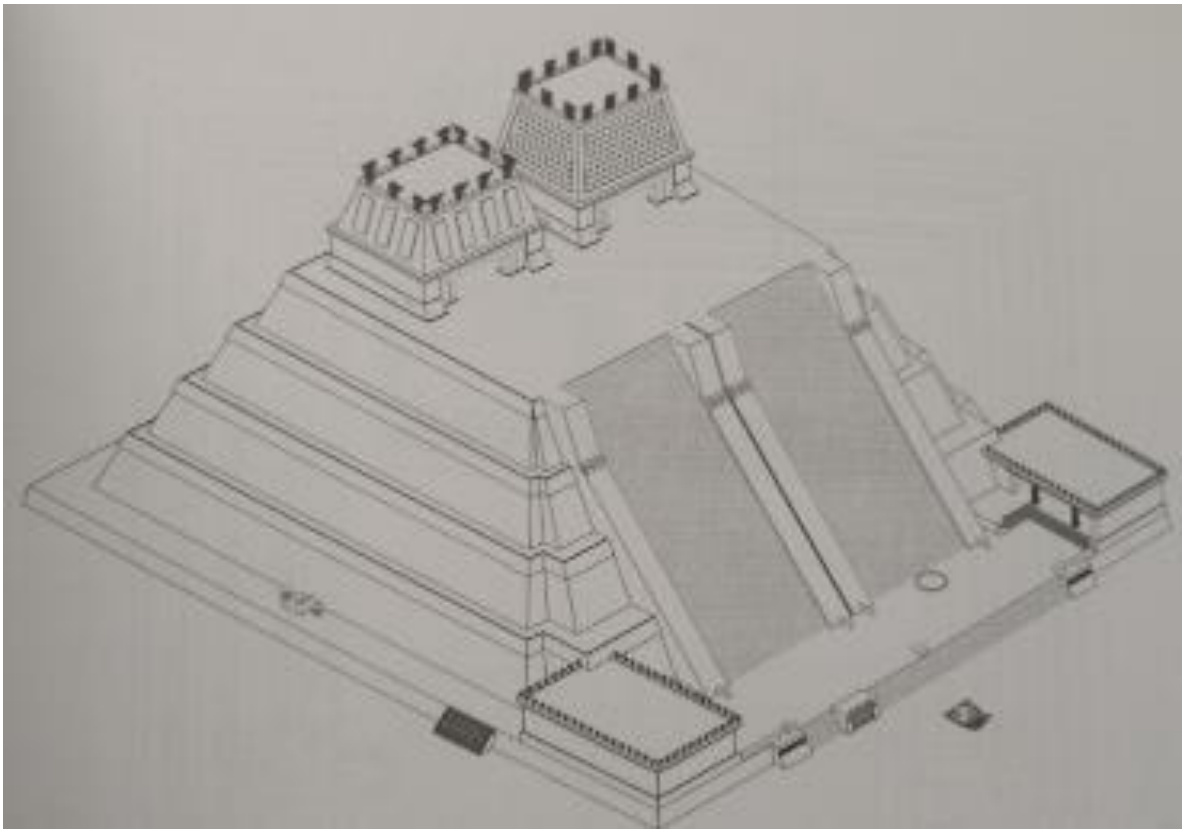


Figura 5: dibujo de lo que fue el Templo Mayor,
Fuente: Alfredo López Austin y Leonardo López Lujan, 2009, pág 26.

Capítulo 2: Música e instrumentos musicales

Aunque en Mesoamérica, la música y los sonidos rituales tenían una gran importancia, su reconstrucción apenas está en proceso. Si bien la historia del mundo sonoro o prehispánico aún no está escrita, sabemos que ese mundo estaba muy desarrollado y que en él subyacían conceptos mágico-religiosos.

Arnd Adje Both (2008)

La música ha acompañado al hombre desde las épocas más antiguas, en sus rituales, como divertimento, para venerar a los dioses. Se han encontrado múltiples evidencias arqueológicas de la presencia de la actividad musical en todas las culturas humanas de todos los tiempos.

En Mesoamérica encontramos también, desde épocas remotas, evidencias de la ejecución de piezas musicales que, aunque no conocemos, podemos imaginar fueron usadas en diversas actividades de los pueblos prehispánicos. Entre los mexicas la música también tuvo un lugar importante, lo que se puede constatar precisamente en los restos encontrados en las ofrendas del Templo Mayor.

A continuación, se aborda algunas de las características que la música y los instrumentos musicales tuvieron en México-Tenochtitlan.

2.1 Características de los instrumentos musicales

Quizá los dos instrumentos más populares entre la gente interesada en el tema, son el *huéhuetl* y el *teponaztli*, estos instrumentos son tambores manufacturados madera, sin embargo, se encontraron algunos pequeños en piedra verde y piedra volcánica; el *teponaztli* era un tambor horizontal fabricado en un tronco ahuecado, el cual se percutía

en su parte superior, hendida en forma de H. Por su parte, el *huéhuatl* era un tambor vertical hecho también con madera ahuecada y cubierto con una piel de animal. Estos dos instrumentos musicales se utilizaban durante varias festividades.

Este instrumento se tocaba de dos formas: sentado en el piso, el músico colocaba al instrumento sobre un rodete de zacate o tule trenzado; de pie, lo colocaba sobre un soporte de madera con o sin rodete, y comenzaba a tocar, en varios códices como son el *Borbónico* y el *Borgia*, aparecen los músicos tocando de las dos formas antes mencionadas. Los mayas lo llamaron *tunkul*; los mixtecos, *qhu*; los zapotecas, *nicache*; los otomíes, *nobiuy*; y los tarascos, *cuiringua*.

El *teponaztli* lo tocaban los señores viejos para hacer honores, “Cantando y bailando, a los guerreros principales muertos en la guerra o capturados para sacrificio, como el guerrero *Huitznáhuatl*, en la derrota de los mexicas ante los purépechas. Además, daba el nombre a una clase de cantos llamados *teponazcuicatl*, “canto al son del *teponaztli*” se utilizó como piedra de sacrificio de cautivos, después de una escaramuza en la fiesta de *panquetzaliztli* “levantamiento de banderas” (Gómez, 2008:39).

Estos instrumentos musicales aparecieron en ofrendas, entre los restos del templo mayor de la ciudad de México Tenochtitlan, por ejemplo; como parte de la ofrenda al dios *Xochipilli-Macuilxóchitl*. Los *huéhuatl* y los *teponaztli* también fueron representados en esculturas talladas en basalto, entre los que sobresale un *huéhuatl* de tamaño mediano,

en la parte superior de éste se ve cubierto con piel de jaguar y el resto está adornado con flores y caracoles.



Figura 6: Huéhuetl de Malinalco
Fuente: Marco Antonio Pacheco, 2008, pág 34



Figura 7: *Teponaztli*
Fuente: Boris de Swan, 2008, pág 40.

El *huéhuetl* es una palabra náhuatl y significa tambor, “El *huéhuetl* de Malinalco también es conocido con el nombre de *Panhuéhuetl* para indicarnos que se toca por su parte superior y se le llama también *tlapanhuéhuetl* para señalar que es un instrumento que se toca por arriba (Romero, 1988: 70). Ahora se puede ver que el *huéhuetl* fue un instrumento al que se le podía nombrar de varias formas y dependiendo el nombre que se le diera, indicaba cómo y por donde se tocaba, pues las características de dicho instrumento, dependiendo la situación y el nombre que le daban era como tenía que ser tocado, en un principio se tocaba con las manos, posteriormente se tocaba con unas vaquetas.

En la figura 6 se observa que el *huéhuetl* se apoya en tres patas en las que se ven jaguares de pie en dos de ellas y en la tercera se ve un águila. Según Paul Gendrop e Iñaki Díaz (1994) todos llevan tocados de plumas y banderines, mientras caminaban emitían el grito de guerra. Como remate de estos adornos llevaban una cenefa cuyo signo de fondo consiste en los signos de agua y de guerra entrecruzados en líneas de infinitos matices y sobre el cual aparecen diversos elementos, escudos, borlas, dardos y banderines. En la panza del tambor un águila y un jaguar, el primero blandiendo cuchillos de sílex, danzan a los lados de un motivo central: un personaje ataviado de águila, probablemente la personificación de *Huitzilopochtli*, el dios de la guerra, el dios tutelar de los mexicas, con el rostro hacia el cielo y los brazos y las piernas extendidos. Finalmente, y en el lado opuesto a la imagen de dios, el signo *nahui-ollin* “cuarto movimiento”, símbolo que en la época actual se asocia al pensamiento cosmogónico mexica, y que según la tierra acabaría por fuertes temblores.

Por su parte el *teponaztli*, al igual que el *huéhuetl* fue manufacturado en madera y piedra y es considerado una de las creaciones más representativas de la escultura mexicana. Los extremos de dicho instrumento son recubiertos con pieles de jaguar mientras que en la parte superior hay lengüetas que hacen que se consiga su magnífico sonido. “El simbolismo poético- mítico también tiene su lugar, y muy importante en la pieza. En la parte superior se tallan cuatro flores estilizadas cuyos tallos forman un nudo en torno a un manojo de plumas preciosas; y en la frontal, el rostro de *Macuilxóchitl*, dios de la danza y de la alegría” (Gendrop y Díaz, 1994: 28). Cabe destacar las que en el caso del *huéhuetl*, *Tezcatlipoca* aparece representado en forma de jaguar y el jaguar y el periodo en el que tuvo más auge fue durante el reinado de Moctezuma II.

Los instrumentos se dividen en categorías de acuerdo a su generador de sonido y más adelante se verán esas tres categorías. El *huéhuetl* y los tambores son conocidos también como membranófonos, ya que el generador de sonido es la membrana que vibra, por su parte el *teponaztli* entra en la categoría de idiófono, ya que el generador de sonido es el propio cuerpo que vibra y lo acompañan instrumentos como el palo de zonas. Finalmente, en la categoría de aerófonos entran las flautas y trompetas de todo tipo.

Luis Antonio Gómez (2008), elaboró una clasificación general con el significado de las tres categorías que se mencionaron anteriormente y enlista de la siguiente manera las tres categorías de instrumentos, además, hace una breve descripción de ellas.

- (a) **Membranófonos:** Son instrumentos musicales cuyo generador de sonido es una membrana que vibra. El *huéhuetl* (tambor) es un membráfono de golpe directo,

tiene forma tubular cilíndrica con fondo abierto y una membrana de piel arriba. Es el instrumento más común de Mesoamérica y cada civilización lo llamó de una manera diferente. Los mayas lo llamaron *zacamán*, y los mixtecos lo llamaron *ñuu*. Éste instrumento se confeccionó de diversas formas y materiales como madera de nogal, encino, ahuehuate y arcilla. La fundación de ciudades se iniciaba con cantos y tambores y dicho instrumento estaba presente en la mayoría de esos eventos.



Figura 8: *Macuilxóchitl* tocando el *huéhuetl*

Fuente: *Códice Borbónico* (1899), lámina 4.

<https://pueblosoriginarios.com/meso/valle/azteca/codices/borbonico/borbonico.html>

(b) **Idiófonos:** Son instrumentos musicales cuyo generador de sonido es el propio cuerpo que vibra. El *chicahuaztli*, es un idiófono que suena con un golpe indirecto de sacudimiento, descrito como “palo de sonajas”. Simbolizaba el rayo solar que fertilizaba la tierra.

El *ayauhchicahuaztli* “sonaja o sonajas de niebla” descrito como tablas de sonaja procuraba mágicamente la lluvia en la fiesta de *etzalcualiztli* “comida de maíz cocido. En la fiesta de *ochpaniztli* “barrido de caminos” un sacerdote lo ejecutaba junto con un danzante y tres instrumentistas ante *Xilonen*, “la diosa del maíz tierno” Con este instrumento “llevan a *Acatonal* al *Tlalocan*”, dice el himno a *Tláloc*. En el Templo Mayor se localizó la punta roja de un ejemplar asociado a *Xipe Tótec*.



Figura 9: Xipe Tótec empuña un *chicahuaztli*

Fuente: *Códice Borgia*. (1963) Fondo de Cultura Económica, lámina. 49. México.

Aerófonos: Son instrumentos musicales cuyo generador de sonido es el aire oscilante. La palabra *tlapitzalli* (flauta o flautas) es el nombre genérico aplicable a los aerófonos. Existen diversas configuraciones y clasificaciones de estos instrumentos. La flauta es una subclase de este tipo de instrumentos cuyo mecanismo sonoro se basa en aire oscilante generado por el choque de una corriente de aire dirigida contra un filo. En Mesoamérica se utilizaron flautas de tubo recto, transversas, globulares (ocarinas y silbatos), globulares múltiples, flautas de pan, flautas dobles, triples y cuádruples.

De este tipo de flautas se encuentra una gran variedad en el Museo Nacional de Antropología. Las de *Tezcatlipoca* están hechas de barro y producen casi una octava de sonidos fundamentales con sus escalas e incluso escalas microtonales; además por medio del juego experimental, sonidos chillones casi dolorosos, y melodías con timbre claro afilado y alto. El *tecciztli* es un aerófono clasificado como trompeta de caracol con orificio de soplo distal. Los hay con orificios de obturación (Occidente y Zona Maya) también se le nombra *atecocoli* y *quiquiztli*.



Figura 10: músico tocando la trompeta de caracol

Fuente: *Códice Magliabechiano*, 2017. Lámina 35. <https://www.jamez.it/blog/2017/01/13/full-codex-magliabechiano-pdf/#page/71>

Además de los tambores, en las fiestas religiosas los mexicas utilizaban otros instrumentos de percusión como el *chichahuaztli*, bastón de sonajas que también se asocia con las deidades de la fertilidad, y el *amichichahuaztli* o hueso esgrafiado que se percutía raspándolo.

Otra característica importante de los instrumentos musicales fue que reproducían sonidos que existían, pero también sonidos inexistentes en la naturaleza, “se fortaleció la idea de

que los sonidos artificiales estaban asociados a conceptos religiosos” (Both, 2008: 30). También cabe mencionar dos de los primeros instrumentos que aparecieron en Mesoamérica fueron los caparazones de tortuga y los raspadores de hueso y que con el paso de los años y la evolución de los materiales su uso fue siendo menos y en el caso del Templo Mayor no hay registro de dichos instrumentos, aunque si se encontraron caparazones de tortuga en algunas de las tumbas no tienen relación con la música de aquel momento.

El caracol fue sin duda un instrumento muy importante para las culturas mesoamericanas y en general para los mexicanos, este instrumento estaba relacionado con el origen de la vida según el mito y con la guerra, se relacionaba a los dos dioses del Templo Mayor, con *Tláloc* por ser un instrumento marino y con *Huitzilopochtli* porque se tocaba durante la guerra:

El caracol es el símbolo de la vida, el artista que lo creó, no sólo creó la vida a través de la forma, sino que unió volumen y ritmo, y con líneas que se desparraman suavemente, el movimiento constante y eterno símbolo de la vida. En su infinita belleza, el caracol nos recuerda el agua, el mar, la lluvia y la felicidad: en fin, todo aquello que forma parte de la vida y de la muerte” (Moctezuma, 1980: 48).

Como se mencionó anteriormente, los instrumentos musicales tienen características muy importantes dentro del contexto mexicano ya que se les asocia con un sinnúmero de actividades, dentro de su cosmogonía se les asocia con la naturaleza, ritos, religión, guerra y demás, por tal motivo y como lo mencionaba al principio del capítulo, es importante que la sociedad actual conozca y difunda este tipo de información que sin duda se debe considerar que concierne a todos.

2.2 La música según los mitos

En la mitología mexicana se preserva información sobre el significado de los instrumentos musicales. En la leyenda del quinto sol, se relata el origen de la trompeta de caracol:

A principio de la quinta era de la creación del hombre, *Quetzalcóatl* viajó al inframundo para buscar el reino del señor de los muertos: *Mictlantecutli*. Ahí tenía que conseguir los huesos de los seres de eras pasadas, con los cuales sería creado el ser humano. Para poder llevarse los huesos, *Quetzalcóatl* debía tocar cuatro veces la trompeta de caracol del señor del inframundo y dirigirse hacia los cuatro puntos cardinales, sin embargo, la trompeta todavía tenía que ser creada; había que hacerle una perforación para formar la boquilla. *Quetzalcóatl* lo logró con su magia y con ayuda de insectos que perforaron el caracol. Después de que *Quetzalcóatl* tocara la trompeta, *Mictlantecutli* tuvo que permitir la salida de su adversario con los huesos preciosos.

La creación del hombre fue anunciada en el inframundo con la trompeta de caracol, atribuyéndosele por ello un gran potencial creativo a su sonido. Como instrumento de viento a su canal en espiral, la trompeta estuvo estrechamente relacionada a los poderes mágicos de *Quetzalcóatl* (Both, 2008: 37).

El mito proporciona además una explicación sobre porque se tenían que tocar los instrumentos musicales hacia los cuatro puntos cardinales para garantizar la eficacia del ritual. El simbolismo de los números y las direcciones, también desempeñaba un papel importante en otros instrumentos, como el juego de flautas de *Tezcatlipoca*, la flauta representa la importancia de este dios en el ritual azteca y el juego de flautas consistía

en un sacrificio “pero no sólo el representante de *Tezcatlipoca* o sacrificado tocaba dicho instrumento, los sacerdotes también la usaban como símbolo del dios” (Heyden, 1989: 90) Se puede encontrar más información al respecto en los ritos de la fiesta de *Toxcatl* de fray Bernardino de Sahagún (1967).

Otro mito cuenta la creación de los tambores. En una era, cuando en la tierra aún no existía la música, esos instrumentos vivían como cantantes en la corte del sol. Para dar al ser humano la oportunidad de comunicarse con los dioses, *Tezcatlipoca* y *Ehécatl* se pusieron en camino hacia el sol para atraer a los cantantes a la tierra con ayuda de su canto ritual. Y aunque el sol prohibió a los cantantes que escucharan, el canto fue tan poderoso que logró atraerlos a la tierra, en donde finalmente se manifestaron como tambores.

En el mito se describe a los tambores como seres divinos que descendieron de la esfera del sol, indicando que se trataba de ídolos sonoros que eran habitados por seres divinos durante el rito.

Esa música fue considerada como la voz ritual o “canto florido” de los dioses. Los músicos ocupaban la posición de mediadores expertos, establecían una forma de comunicación con el mundo espiritual y gozaban de prestigio, debido a que permitían que se manifestara la voz de los dioses. Esto explica también la formalización de las actividades musicales, las cuales en el momento de la conquista tenían de tras de sí una rica historia de más de 3,000 años (Both, 2008: 37).

Gracias al análisis y a la interpretación de los mitos se puede entender un poco mejor la importancia que tenía la música para la sociedad mexicana, pues en ellos se lee cómo era considerado el instrumento, la música y al mismo músico. Al no tener registro de la

música, los instrumentos y las pinturas, son importantes las interpretaciones, ya que sirven a los visitantes de los museos y a los lectores para tener una idea un poco más clara de cómo se llevaban a cabo las celebraciones religiosas, cómo eran tratados los músicos y sobre todo cómo se tocaban los instrumentos.

2.3 Tezcatlipoca y Xochipilli

Tezcatlipoca “Espejo Humeante”. “dios que daba y quitaba la riqueza; también era protector de los esclavos. Fue uno de los dioses que *gubernaba* el destino de los hombres y quien, transfigurado con los atavíos de *Quetzalcóatl*, obligó al sol a mantener a diario su recorrido” (Olivier, 2004: 22). Era considerado un dios borracho y fiestero que daba en abundancia, pero cuando estaba enojado podía quitar todo e incluso provocar guerras, este dios lo describe Sahagún como:

Un dios que era temido por verdadero dios, e invisible, el cual andaba en todo lugar, en el cielo, en la tierra y en el infierno; y temían que cuando andaba en la tierra movía guerras, enemistades y discordias de donde resultaban muchas fatigas y desasosiegos. Decían que él mismo incitaba a unos contra otros para que tuvieran guerras y por eso le llamaban *Nécoc Yáolotl*, que quiere decir sembrador de discordia de ambas partes; y decían que él solo entendía el regimiento del mundo y que él solo daba las prosperidades y las riquezas, prosperidades y fama, fortaleza y señoríos, dignidades y honras y las quitaba cuando se le antojaba, por esto le temían y reverenciaban, porque temían que en su mano estaba el levantar y abatir de la honra que se le hacía (Sahagún, 1938: 17).

Además, este dios está estrechamente relacionado a la creación de la música de acuerdo con el mito que vimos anteriormente.

Escobar (1925-1993) que señala a *Xochipilli* como el dios de la música, incluso en el códice *Magliabechiano* se puede apreciar cómo aparece dicho dios en una procesión con

unos músicos. Por otro lado, en los *Códices Borbónico* y *Borgia* aparecen elementos relacionados con *Tezcatlipoca* vinculados a la música, además de que es este dios el que se menciona en el mito que narra el origen de la creación de música y que se presenta más adelante.

Tezcatlipoca fue un dios muy importante para los mexicas, de alguna manera era visto como un dios universal, en otras palabras, podemos decir que era el dios de dioses. “fue uno de los actores principales en la primigenia creación a lo largo de las cuatro épocas fungiendo como sol en dos de ellas, combatiendo contra *Quetzalcóatl*, su hermano, y durante la creación del quinto sol” (Trejo, 2004: 67). Fue un dios muy venerado y respetado a tal grado que dentro de *Tenochtitlan* tenía su propio templo.

Los mexicas lo veneraban igual que a *Huitzilopochtli* por dos razones, les daba riquezas y salud, pero también era muy caprichoso y enojón, como se mencionó anteriormente, se le considera como el dios de la música y como instrumento musical se le asocia a la flauta porque ese era el instrumento que tocaba su representante durante un año y se rompía el día en el que lo sacrificaban. “Pero a *Tezcatlipoca* le gustaba que lo honrasen con música en general” (Trejo, 2004: 79). A continuación, se presenta un mito en el que se narra el origen de la música.

El nombre de *Tezcatlipoca* está compuesto de *tezcatl*, “espejo”, y *tlepuca*, compuesto a su vez de *tletl*, “chispa”, y *puctli*, “humo” (Trejo, 2004: 79). Él siempre llevaba un espejo reluciente consigo que humeaba a causa del incienso y cosas odoríferas que en él llevaba. Dicen también que éste mismo dios creó el aire, al dios del viento, *Ehécatl*, el

cual apareció en figura de color negro, con una gran espina sangrante, en signo de sacrificio. A éste dijo el dios *Tezcatlipoca*:

Viento, vete a través del mar a la casa del sol, la cual tiene muchos músicos y trompeteros consigo que le sirven y cantan, entre los cuales hay uno de tres pies; los otros tienen las orejas tan grandes que les cubren todo el cuerpo.

Y, una vez llegado a la orilla del agua, llamarás a mis criados, la tortuga, y a aquella que es mitad mujer, mitad pez, y a la ballena, y dirás a todos que hagan un puente a fin de que tú puedas pasar y me traerás de la casa del sol a los músicos con sus instrumentos para hacerme honra. Dicho esto, *Ehécatl* se fue sin ser más visto.

Entonces, el dios del aire se fue a la orilla del agua y llamó a los animales, los cuales vinieron e hicieron un puente por el que él pasó. Cuando el sol lo vino a ver, dijo a sus músicos:

He aquí al miserable, nadie le responda, pues el que le respondiere irá con él. Estos músicos estaban vestidos de cuatro colores: blanco, rojo, amarillo y verde. Cuando llegó el dios del aire los llamo cantando, a lo cual respondió enseguida uno de ellos y se fue con él y llevó la música, que es la que se usa de danzas en honor a los dioses (Trejo, 2004: 81).

En este mito se cuenta la relación que tiene *Tezcatlipoca* con la creación de la música, ya que fue él quien mando traer a los músicos, a pesar de que hay mayor registro que *Tezcatlipoca* fue quien creó la música; sin embargo, *Xochipilli* también es considerado dios de la música, recordemos que a diferencia de la mitología griega en donde sólo había un solo dios para alguna actividad, entre los mexicas era diferente y tenían varios dioses.

Tezcatlipoca era un dios que en las festividades era ataviado con muchas flores. En dicha celebración.

Salía el gran sacerdote con flores en las manos y una flauta de barro, la cual tocaba hacia los cuatro rumbos del mundo. Cuando el pueblo oía este sonido cada persona ponía el dedo en el suelo y tocando la tierra se la metían a la boca; se postraban y lloraban llamando a la oscuridad de la noche y al viento, símbolos de este dios, rogando que no los desamparara ni olvidara; pedían que se les acabara la vida y se diera fin a tantos trabajos que se padecen en ella (Trejo, 2004:82).

Xochipilli también era conocido como el señor de las flores y al igual que *Tezcatlipoca* estaba presente en las ceremonias religiosas.

Las ceremonias que se hacían en honor a *Tezcatlipoca* eran importantes, de tal manera que toda la gente de la ciudad se congregaba en el patio frente al templo del dios, esta ceremonia se hacía con la finalidad de pedirle agua al cielo, las oraciones no cesaban hasta el día siguiente en el que los sacerdotes sacaban la imagen de *Tezcatlipoca*. Los sacerdotes iban vestidos con los mismos atavíos que el dios, además de llevar a un joven vestido a imagen y semejanza de *Tezcatlipoca*, a este joven le colocaban sogas gruesas hechas de maíz tostado alrededor del cuello y también guirnaldas, aquellas acciones representaban la esterilidad y la sequía, por lo que el maíz representaba el granizo y por lo tanto se le atribuye a *Tláloc*, dios del agua.

Ya en la ceremonia, “El joven que representaba a *Tezcatlipoca* era sacrificado durante la fiesta, se le escogía por no tener ningún defecto en su cuerpo, debía ser sabio en el hablar, cantar y tañer” (Trejo, 2004: 83). A este joven lo consentían prácticamente durante todo un año, le regalaban cosas y lo llenaban de atavíos y flores y su cabello lo debía

tener hasta la cintura, siempre iba acompañado de su flauta y la gente lo podía identificar fácilmente como la representación de *Tezcatlipoca*, por las noches lo encerraban en una jaula hecha de fuertes maderas para que no pudiera escapar.

Silvia Trejo (2004), con referencia en Sahagún (1829), hace una descripción sobre la manera en la que vestían al joven que representaría al dios *Tezcatlipoca*:

Una vez que ya se sabía cuál era el joven que iba a ser la imagen viva de *Tezcatlipoca*, lo vestían con atavío preciosos, le teñían el cuerpo y la cara de negro y le emplumaban la cabeza con plumas blancas de gallina pegadas con resina. Tenía los cabellos crecidos hasta la cintura. Después de haberlo ataviado de ricos adornos, le ponían una guirnalda de flores y un collar largo de las misma, colgado desde el hombro al sobaco de ambas partes; le ponían en las orejas un ornamento como zarcillos de oro y al cuello un collar de piedras preciosas; le colgaban del cuello una joya de una piedra preciosa blanca que le llegaba hasta el pecho; le colocaban entre el labio y el mentón un bezote largo hecho de caracol marisco; llevaba en las espaldas una bolsa de lienzo blanco con sus borlas y flecos; le adornaban los brazos encima de los codos con unos brazaletes de oro; le colocaban también en las muñecas unas pulseras de piedras preciosas que le cubrían casi toda la muñeca. Luego lo cubrían con una manta rica hecha a manera de red, con flecos en las orillas; le ceñían un taparrabo, con sus extremidades muy labradas, de tanta anchura como un palmo de todo el ancho del lienzo; colgaban esas extremidades por la parte delantera, casi hasta la rodilla, le colocaban también unos cascabeles de oro en las piernas, que iban sonando por donde quiera que iba; le calzaban unas sandalias con talonera de piel de ocelote; de esta manera ataviaban a este mancebo que habrían de matar en la fiesta (Trejo, 2004: 84, con base en Sahagún, 1829).

Como se mencionó anteriormente, el proceso para preparar al sacrificado era largo, durante un año la persona que iba a ser sacrificada tenía muchos beneficios y estos se iban haciendo mayores a medida que se acercaba el día del sacrificio. Aproximadamente veinte días antes de la ceremonia le hacían varios cambios en su persona, la cambiaban la ropa, le cortaban el cabello y le ofrecían cuatro mujeres con el nombre de cuatro diosas

para la ocasión. Cinco días antes del sacrificio le hacían fiestas en donde podía disfrutar del baile y los banquetes que se hacían para él. Cuando llegaba el momento del sacrificio era acompañado por las cuatro mujeres que habían estado con él hasta el *Tlalpitzaoayan* y ahí se subían a un templo llamado *Tlacoachcalco*, al ir subiendo al templo iba destrozando la flauta que había traído consigo durante todo el año.

Al llegar a la parte más alta era colocado en la piedra de sacrificio en donde le sacaban el corazón, posteriormente le cortaban la cabeza y la colocaban en el *Tzompantli*. Al finalizar el sacrificio elegían al siguiente joven para honrarlo durante todo un año y el proceso volvía a ser el mismo.

Tezcatlipoca formaba parte importante de un sacrificio que era bastante largo y que año con año se repetía y en el cual se le asociaba una flauta a la persona que había sido elegida para ser sacrificada, esto no pasa con *Xochipilli* “príncipe de las flores” al cual no solo se le asocia con las flores, sino también con la danza, el canto, el juego y demás diversiones.

Una de sus estatuas lleva una máscara de actor y otro ídolo encontrado en 1900 frente a los cimientos del templo mayor de Tenochtitlán, iba acompañado de varias representaciones en miniatura de instrumentos musicales. Y si el atributo de *Xipe* era el bastón-sonaja, instrumento usado en la magia de fertilidad, *Xochipilli* y *Macuilxóchitl* llevaban en cambio una vara cuya punta terminaba en un corazón humano como símbolo de la vida (Escobar, 1985: 1).

Aunque en algunos aspectos se le relaciona con la música, varios autores atribuyen a *Xochipilli* varios significados, incluso hasta el del amor. Sin embargo, son más las pruebas que señalan a *Tezcatlipoca* como dios de la música, en el caso de *Xochipilli* es importante

mencionar que aparece la imagen del dios grabada en el *huéhuatl* de Malinalco, pero al que se le atribuyen los poderes sobre los instrumentos y la creación de la percusión es a *Tezcatlipoca*.

Escobar (1985) consideraba que el dios *Xochipilli*, es un dios libre, desnudo, vestido con flores y con sandalias de caminante, en actitud de éxtasis, mirando el firmamento. Este dios de la música nos hace ver cómo esta expresión estaba ligada a todas las manifestaciones bellas, las flores, las danzas, el erotismo, el canto, los instrumentos musicales, la primavera, la fertilidad, la vegetación. Sin embargo, (Escobar, 1985: 3) escribe que *Xochipilli* no se considera un dios de la música único, al igual que *Tezcatlipoca*, se le relaciona con muchas actividades dentro de la sociedad mexicana. No se sabe a ciencia cierta cuál de los dos es el dios de la música o si ambos son dioses de la música, lo que si podemos asegurar es que ambos tienen relación con ella, tanto en el mito como en los instrumentos en sí y que ambos aparecen representando aspectos musicales en la vida mexicana. De la misma manera, Birgitta Leander (1972) afirma que los antiguos mexicanos se referían a la poesía con esa palabra, ya que en ella se plasmaba lo sutil y lo efímero de la vida cotidiana a través de símbolos que representaban en su cultura la fragancia y delicadeza de las flores, así como la musicalidad en el canto de las aves.

En palabras de Birgitta Leander:

En el mundo prehispánico mexicano la poesía estaba íntimamente ligada con la música y con la danza. El segundo elemento de la metáfora "flor y canto", la palabra *cuicatl*, no significa sólo canto o canción, sino también poema. Esto revela que constituían conceptos idénticos, y que la poesía no era leída o declamada, sino cantada. Frecuentemente estaba

también acompañada con música y con baile, una costumbre que los nahuas tenían en común con muchos otros pueblos antiguos. La idea de la flor aparece también vinculada al mismo concepto, en cuanto que el jeroglífico que lo representa es el signo convencional de "palabra" —una voluta—, el cual ha sido enriquecido con flores para convertirse en "la palabra florida", esto es, la poesía (Leander, 1972: 3).

De acuerdo a lo anterior podríamos decir que no se puede considerar a una sola de las dos deidades como “dios” absoluto de la música, ya que coincidiendo con la autora ambos tienen elementos que les permiten ser considerados y estar relacionados a la música y a las actividades que la acompañan.

2.4 La música en la vida cotidiana

En Mesoamérica, los principales instrumentos que se tocaban eran de viento y percusión, pues en esa época los instrumentos de cuerdas eran desconocidos por completo de este lado del globo. Se cree que los primeros instrumentos manufacturados eran silbatos de hueso puesto que:

En el grupo de instrumentos musicales prehispánicos manufacturados por los cazadores-recolectores alrededor del 10 000 a.C. Se encuentran los silbatos de hueso con una perforación, que producen sonidos de animales. La imitación de sonidos naturales constituía un remedio eficaz y era un medio mágico de comunicación (Both, 2008: 30).

La música y los instrumentos eran parte de la vida cotidiana y se les relacionaba con muchas actividades, además la poesía se hacía presente y le daban mucha importancia a cada uno de los instrumentos. La percusión, por ejemplo:

En sus extremos más orgánicos la emerge del mundo real, el de la naturaleza la que, con toda su multiplicidad tímbrica, compone a los sonidos que existen permanentemente en el espacio a nuestro alrededor. Al otro extremo, quizás más cercano al gesto instrumental, la percusión nos remite a la pulsación y a nuestra propia naturaleza cíclica, ligándose

inevitablemente al paso del tiempo y a nuestro constante devenir. El del corazón de madera (Álvarez, 2014:11).

De acuerdo con lo anterior se puede observar que los instrumentos musicales eran importantes no solo en lo musical, sino que también se relacionaban con la naturaleza, con la vida y la muerte y al periodo de vida de un individuo sobre la tierra.

El origen de la música en Mesoamérica ha sido algo complicado de determinar, sin embargo, se sabe por estudiosos del tema como López Austin y López Luján que la música estaba presente casi en todo momento dentro de las festividades, en ellas se trataban de imitar varios sonidos de la naturaleza, entre los que destacan los animales y otro tipo de sonidos como el de la guerra y los conceptos religiosos.

Mientras el origen de los instrumentos musicales tenía raíces mitológicas, el sonido de los instrumentos más sagrados se atendía como la voz de los dioses. Al ser considerados recipientes divinos, los instrumentos fueron tratados con gran respeto, y hasta les dedicaron templos y altares en donde se les adoraba al lado de estatuas de los dioses de la música y de la danza (Both, 2008: 29).

En el caso del *teponaztli*, era representado en una gran cantidad de ollas, por otra parte, se hacían representaciones de instrumentos musicales con formas de animales y en algunos se tallaban elementos relacionados a los diferentes dioses.

Durante la investigación de los instrumentos musicales en Mesoamérica se pudo encontrar una gran cantidad de instrumentos sonoros que dejan ver cómo la música y la estaban muy arraigadas en el pensamiento prehispánico y además formaban parte muy importante de su cosmovisión. Por otro lado, “los instrumentos musicales evolucionaron

a la par que las sociedades mesoamericanas. El cada vez más refinado conocimiento de la cerámica permitió la creación de vasijas en las que previamente se había puesto líquido para que, al moverlas y con el paso del viento sonaran” (Both, 2008: 28).

La música y los instrumentos representaban las festividades: muerte, sacrificios y rituales, en dichos rituales “los chamanes del Occidente de Mesoamérica lograban estados de éxtasis religioso, se tocaban flautas dobles que producían interferencia en las ondas acústicas y las transformaban en sonidos de efectos psicoacústicos” (Both, 2008: 29). En este sentido la música era más que sólo sonido, la música se volvía parte de los que estaban ahí presentes y los hacía alcanzar el éxtasis.

Los mexicas consideraban que había distintos tipos de música e intérpretes, es decir, había música que era tocada por sacerdotes cuando comenzaban los sacrificios nocturnos.

A media noche tenía lugar el *Tozohualiztli*, la guardia nocturna de los tañedores de tambor que acompañaba las observaciones astronómicas en los templos. Los músicos sacerdotales residían en el recinto sagrado y los músicos profesionales, en el palacio. Estos últimos también estaban encargados de la música en las ceremonias de danza circulares, las cuales incluían jugos, rituales y sacrificios. Los códices muestran que los danzantes frecuentemente agitaban sonajas de calabaza adornadas con plumas, mientras que los tañedores de tambor se colocaban al centro de los danzantes. Además, se sabe que había una música de guerra que se utilizaba en los ataques sorpresivos y como corneta. Para los conquistadores este ruido era extremadamente desagradable y espantoso, tanto como la música de sacrificio humano, mientras que las canciones y los bailes solemnes de las ceremonias provocaban mucha admiración (Both, 2008: 34).

La música tenía tanta importancia que no podía ser ejecutada por cualquiera, los músicos que la interpretaban tenían un rango superior a los demás y sólo podían tocarla los

sacerdotes, danzantes, guerreros o las personas que habían sido elegidas para ser sacrificadas.

El *huéhuetl* era un instrumento que también se tocaba en las ceremonias militares, sonaba en los funerales y lo tañían los parientes de los guerreros principalmente muertos en combate o destinados al sacrificio, para acompañar los cantos y bailes de las mujeres.

La expresión *in huéhuetl in ayacachtli* “el tambor y la sonaja” era uno de los símbolos de la poesía cantada o del acompañamiento del canto. Dice un canto que *ipalnemohuicani*, “aquel que da la vida” los menea ante los príncipes, quienes dejaron escritos sus cantos en los libros, que despliegan junto a los tambores. Otro canto dice que los gobernantes descendían de *Tamoanchan* a tocar su florido *huéhuetl* y su florida *ayacachtli*, entre los poetas. En los *naandeye*, el *ñuu* determina el nombre de los lugares, se lleva cargando en una procesión y se toca en ceremonias luctuosas (Gómez, 2008: 44).

El *huéhuetl* era uno de los instrumentos más importantes para los mexicas. No solo en ceremonias, sino en la vida cotidiana.

El *teponaztli* fue uno de los instrumentos musicales prehispánicos que se ejecutó en varios actos de la vida cotidiana y ritual. Se le representó de muy variadas maneras como en vasijas en las que se les ponían las baquetas y las lengüetas que forman una H y que producían sonido.

La música y la danza fueron actividades de amplia difusión en la sociedad mexicana, aunque no tenían la misma importancia que el cultivo o la alfarería. La danza y la música siempre estuvieron presentes, ya que eran importantes en actividades como el sacrificio y rituales de distinta naturaleza. “Sabemos que el mundo musical y dancístico de la época se basaba en unos principios observados rigurosamente por sus practicantes, hasta el

punto en que a la menor falla de coordinación o movimiento entrañaba severos castigos” (Gendrop y Díaz, 1994: 21). Para los mexicas la música y la danza no era algo que cualquiera pudiera llevar a cabo, se le tenía cierto respeto y compromiso, era una actividad que sólo la gente elegida podía ejecutar y aun así podían ser sacrificados si fallaban al momento de hacerlo.

Los instrumentos a través de su interpretación han servido para darnos una idea y de alguna manera explicar las fiestas y celebraciones que tenían lugar dentro del recinto sagrado y aunque es imposible saber cómo sonaba realmente, quizá resulte más sencillo imaginarla gracias a la cantidad de instrumentos que se han encontrado y al material de su elaboración, esto puede ayudar a algunas personas a tener una idea de los sonidos, repito, todo son interpretaciones ya que, aunque hay muchas personas que se dicen tocar música azteca. Se sabe que eso no puede ser ya que no hay un registro de música que nos permita escuchar lo que sonaba en el mundo prehispánico.

Como se mencionó al principio de este capítulo, la música prehispánica ha sido objeto de varias interpretaciones, algunos consideran que es imposible escuchar cualquier sonido que se diga prehispánico ya que no se sabe cómo sonaba, sin embargo, más allá de la autenticidad o falsedad de las notas tocadas, Ricardo Miranda (2014) afirma que la música precolombina muy probablemente habría seguido el mismo camino que otro tipo de música como la sacra, es decir, había evolución en ella, ya que paso de ser parte del culto a convertirse en parte de la cultura, aunque no se sabe a ciencia cierta cómo fue este proceso se cree que la música en las distintas culturas antiguas se usaba precisamente para rendir culto a los dioses y la prehispánica no fue la excepción. Sin

embargo, considero que se debe hacer una interpretación de la música prehispánica porque de alguna manera se seguirá conservando de la misma manera y además no se puede conservar algo que no existe. Por otra parte, quizá los instrumentos y la información que se ha encontrado en los códices dejen a la imaginación de cada quien haga su propia interpretación.

2.5 Los instrumentos musicales encontrados en el Templo Mayor

Durante cientos de años las ofrendas que se encontraban en el Templo Mayor permanecieron ignoradas en el subsuelo:

Como si se tratara de simples minerales, la mayor parte de su larga historia transcurrió en medio de rocas, tierra y agua, fue el destino de máscaras, figurillas y ornamentos de piedras semipreciosas, de animales procedentes de todos los confines del *Cemanáhuac*, de recipientes de cerámica, restos humanos, imágenes de dioses, instrumentos musicales, de cuchillos de pedernal, espinas ensangrentadas, textiles, plumas, alimentos y quién sabe cuántas cosas más (López, 1991: 15).

En dichas ofrendas se encontró una gran cantidad de objetos de concha y moluscos; las conchas y los caracoles que se encontraron en las ofrendas eran usados como adornos, estaban asociados con el dios *Tláloc* y eran colocadas en los altares para los rituales religiosos como amuletos. En la ofrenda 34 se encontró una máscara de plata que posiblemente esté asociada al dios *Xipe Tótec*, además de un cascabel de oro con el glifo *ollin* (movimiento). Dicho glifo también se encuentra tallado en el *huéhuatl* de Malinalco y no se sabe si es o no coincidencia que el símbolo del movimiento aparezca plasmado en dos instrumentos musicales. En la ofrenda 39 también se encontró un cascabel de oro igual que el de la ofrenda 34. No en todas las ofrendas se encontraron instrumentos

musicales, por tal motivo se cree que en las que si se encontraron pertenecieron a sacerdotes o músicos, ya que ellos eran quienes estaban en contacto con la música.

El *huéhuetl* que se presenta más adelante tiene tallado el *nahui- ollin* (4 movimiento). Ese símbolo “se usaba para representar el movimiento del sol y la vida dinámica del mundo” (Moreno, 2007: 34), es decir, dicho símbolo representaba a todo lo que tuviese vida y movimiento, por tal motivo no es de sorprender que se encuentre en instrumentos musicales como el *huéhuetl* o los cascabeles, ya que al representar movimiento se puede incluir la danza y la música.

De la palabra *ollin* derivan las palabras *yollotl* (corazón) y *yoliztli* (vida). Dentro de este *ollin* en particular se ve un rayo que emana de un ojo solar y una *chalchihuitl* (piedra preciosa). El sol estaba considerado como el “el que brilla”, el “niño precioso”, el “jade”. La fecha *nahui-ollin* hace alusión a *ollin-Tonatiuh*, el sol en movimiento” (Moreno, 2007: 34).

Al tener una relación con la vida y el corazón, el movimiento se podría entender como una actividad humana a través del sonido, pero también podría entenderse como fenómenos naturales que llevarían a la catástrofe.

Moreno (2007) explica que a la derecha de la flecha *nahui-ollin*, se grabó la figura de un *ocelotl* (jaguar), y a la izquierda, la de una *cuauhtli* (águila), ambas danzando y que estas imágenes representan guerreros jaguar y águila, ordenes distinguidas del ejército azteca, además de que estos guerreros portaban la bandera del sacrificio y un tocado con plumas de garza, lo que significan que estos guerreros tenían cierta jerarquía.

Cabe mencionar que todos los guerreros que se representan en el *huéhuetl* tienen el signo del agua (*atl*) en uno de sus ojos, lo que significa que están llorando mientras

cantan, “Este signo revela la dualidad de los sentimientos antes del sacrificio” (Moreno, 2007: 35). Podría entenderse que el *huéhuetl* representaba un evento real, a los guerreros cantando, danzando y llorando en una fiesta donde se ve el *nahui-ollin*, dicha fiesta entendida por Manuel Aguilar Moreno (2007) finalizaría con la danza del mensajero del sol, quien subiendo a la escalinata que lo llevaría a la entrada del *cuauhcalli*, sería sacrificado y su corazón y sangre serían colocados en la *cuauhxicalli* que se encontraba detrás de la imagen con figura de águila del sol.

Sahagún (1938) en la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, menciona que en las fiestas de sacrificio que se hacían en los primeros meses en honor a los dioses del agua y de la lluvia sacrificaban a niños prácticamente recién nacidos, a estos niños antes del sacrificio los adornaban con piedras preciosas, plumas, joyas y alas, además rumbo al sacrificio iban sonando las flautas y las trompetas de caracol.

Quando llevaban a los niños a los lugares a donde los habrían de matar, si iban llorando y echaban muchas lágrimas, se alegraban los que los veían llorar porque decían que era señal de que llovería muy presto. Y si topaban en el camino algún hidrópico, teníanlo por mal agüero y decían que ellos impedían la lluvia (Sahagún, 1938: 121).

El mismo Sahagún comenta que era un acto tan cruel, que no entendía por qué los mismos padres iban a dejar a sus hijos para semejante crueldad, él lo llama “cosa lamentable y horrible de nuestra humana naturaleza” pues consideraba que los padres habían sido persuadidos por satanás para que pudieran ofrecer a sus hijos en sacrificio.



Figura 11: *Nahui ollintallado* en el huéhuetl de Malinalco

Fuente: Marco Antonio Pacheco, 2008: 34.

El Templo Rojo Sur fue el lugar en el que más instrumentos musicales se encontraron, por tal motivo el museo del Templo Mayor en el 2015 realizó una exposición llamada “Una ofrenda a *Xochipilli*. Entre luces canta y llega el sol” en dicha exposición se exhibieron piezas de la ofrenda 78 hallada en el Templo Rojo sur durante las excavaciones de 1978

y que según la directora Patricia Ledesma Bouchan (2015), *Xochipilli* representaba al sol naciente, por lo cual se le denominaba como el señor del rojo crepúsculo que aludía al momento de transición entre la noche y el día; al ser un dios alegre se le asociaba con la poesía, el arte, la música, la danza y las flores.

Por otra parte, a un costado del monolito de la *Coyolxauhqui* se encontró una urna funeraria con la imagen del dios *Tezcatlipoca*, dentro de la urna se encontraron restos de huesos cremados que posiblemente hayan sido de guerreros, además de collares y puntas de lanza. De igual manera, Moreno (2007) explica los símbolos con los que se relaciona a *Tezcatlipoca* con el sol:

Dentro de un rectángulo labrado en la pared exterior de la urna está la imagen de *Tezcatlipoca* rodeado por una serpiente emplumada de lengua bífida. Luciendo un tocado lleno de plumas de águila, símbolos relacionados con el sol, la deidad parece estar armada y lista para la batalla. Sostiene una lanzadera en una mano y dos lanzas en la otra. En la mano con la que sostiene las dos lanzas tiene un protector similar a los usados en la imaginería tolteca y en uno de los pies muestra un espejo humeante, su símbolo característico” (Moreno, 2007: 33).

No es casualidad que se encuentren elementos que asocian a este dios con el sol, pues es precisamente de ahí de donde mandó traer a los músicos.

Trejo (2004) afirma que *Tezcatlipoca* fue uno de los dioses más importantes en tiempos de los mexicas, a pesar de que no tenía templo, era considerado señor universal y “dios de los dioses” disco dios fungía como sol en algunas ocasiones, combatiendo contra Quetzalcóatl y su hermano y durante la creación del quinto sol. “Entre los mexicas era tan venerado como *Huitzilopochtli*... y fue el dios más proteico del panteón mesoamericano” (Trejo, 2004: 67). *Tezcatlipoca* nació tres veces más, cada una con un

color diferente, rojo, negro y azul, era hermano de *Quetzalcóatl*, el cual nació de color blanco.

Anteriormente se habló sobre *Xochipilli* y *Tezcatlipoca*, ambos relacionados a la música, sin embargo, no hay documentos que determinen a uno sólo como absoluto dios de la música, por ello se podría pensar que ambos tienen cierta relación, el primero por ser un dios alegre, feliz, lleno de flores y el segundo porque fue quien mando traer a los músicos del sol, por estar asociado como instrumento musical y porque le gustaba ser venerado siempre con música. Por otro lado, cabe mencionar que la esposa de *Tezcatlipoca* era *Xochiquetzal*, la diosa de las flores y del amor “se dice que en un principio fue esposa de *Tláloc*, dios de la lluvia, pero la raptó *Tezcatlipoca* y se la llevó al noveno cielo convirtiéndola en diosa del amor” (Trejo, 2004: 86). Quizá esta sea una de las razones principales por las que se cree que *Xochipilli* era el dios de la música, puede que exista confusión entre él y *Xochiquetzal* y en las festividades donde en realidad aparece *Xochipilli*, sea *Tezcatlipoca* acompañando a *Xochiquetzal*.

En cuanto a los animales, la imagen de *Tezcatlipoca* se encuentra asociada con el ocelote, el zorrillo y algunos tipos de aves como el pavo, al ser un dios universal se le asocian una gran cantidad de fenómenos, dioses, animales y algunos instrumentos musicales como la flauta.

Como se mencionó anteriormente, durante las excavaciones en el Templo Mayor de Tenochtitlan se localizó una gran cantidad de instrumentos musicales. Algunos fueron encontrados en tamaño real y otros más en pequeñas réplicas enterrados en algunas ofrendas del Templo Mayor. El contexto de los hallazgos proporciona valiosa información acerca de la música ritual entre los mexicas, y refleja la asociación de sonidos con el inframundo acuático

y la esfera de *Tláloc*. En los templos rojos se honraba a los dioses mexicas de la música y a los instrumentos musicales en forma de representaciones votivas. En los altares se reverenciaba a representaciones verdaderamente monumentales de trompetas de caracol (Both, 2008: 34).

En el Museo del Templo Mayor hay un catálogo de instrumentos musicales que se encontraron ahí, ahí se observan flautas de cerámica de aproximadamente 20 cm de altura, silbatos, instrumentos de percusión como el *teponaztli* y el *huéhuetl* en miniatura y trompetas de caracol. En el caso de las flautas, eran representaciones en cerámica y en piedra verde, tenían varios tamaños y distintas formas como se muestra en las imágenes, estas flautas se utilizaban en las ceremonias religiosas que se realizaban en el recinto sagrado de Tenochtitlan.



Figura 12: representación miniatura de los instrumentos musicales encontrados en el Templo Mayor;
Fuente: Alejandro Campuzano Negrete, Junio 2015.



Figura 13: flautas de distintos tipos y materiales
Fuente: Alejandro Campuzano Negrete, junio 2015

Capítulo 3: La arquitectura y su significado con los instrumentos musicales del Templo Mayor

En este capítulo final se abordan los temas de la arquitectura y las características en la construcción del Templo Mayor, aquí se podrá interpretar la relación que puede haber entre la arquitectura y la música.

La arquitectura mexicana era una de las más impresionantes y monumentales que podía existir hasta ese momento, en ella se plasmaba la concepción que los mexicas tenían sobre el universo. Algunos de los símbolos que están presentes en la arquitectura del Templo Mayor “son las serpientes que simbolizan el agua o las serpientes de fuego, cada una relacionada con *Tláloc* y *Huitzilopochtli* respectivamente, la concha de caracol relacionada con la fertilidad, la vida y la creación” (Moreno, 2007: 6).

El caracol es uno de los elementos más importantes de la decoración y su relación con los instrumentos musicales es fundamental por todo el contenido simbólico que conlleva, como ya se mencionó, el caracol fue el instrumento que tocó *Quetzacóatl* para que se pudiera crear el hombre, algunos consideran que cuando el caracol se representa partido por la mitad recibía el nombre de almena, sin embargo, las almenas son elementos arquitectónicos que estaban presentes en la arquitectura del Templo Mayor, algunas de ellas tenían forma de caracol o voluta.

Las almenas en forma de caracol en la arquitectura prehispánica se encontraban decorando la cúspide del templo de *Huitzilopochtli*. Cabe mencionar que no todos los caracoles estaban relacionados a las almenas ni a los instrumentos musicales, algunos

simplemente eran utilizados como adornos en las ofrendas y arquitectura, al igual que algunos objetos de concha.

3.1 La Arquitectura del Templo Mayor

La arquitectura azteca refleja los valores y la civilización de un imperio, y el estudio de su arquitectura es decisivo para llegar a entender la historia de los aztecas, incluyendo su migración a través de México y su representación de los rituales religiosos. La mejor manera de describir la arquitectura azteca es diciendo que es monumental. Su propósito radicaba en manifestar poder, al tiempo que se apegaba a fuertes creencias religiosas. Esto se pone en evidencia en el diseño de los templos, los adoratorios, los palacios, y las casas de la gente común.

Manuel Aguilar Moreno, 2007: 4

En los capítulos anteriores se abordaron algunos aspectos sobre la arquitectura del Templo Mayor, sin embargo, en este capítulo se explicará de una manera más detallada y se analizará la relación que hay entre ésta y los instrumentos musicales que se encontraron en dicho lugar. En el caso de los puntos cardinales, cada punto constituye símbolos religiosos que apuntan a las cuatro direcciones y esquinas de la tierra, el Templo Mayor era para los mexicas un lugar sagrado en el universo. Moreno (2007) afirma que los mexicas:

Buscaban mantener el equilibrio y aplacar a sus dioses por temor a que la tierra colapsara, tal y como había ocurrido durante los periodos comprendidos entre el primero y el cuarto sol (creaciones anteriores del mundo). De esta forma, la orientación de la ciudad es el resultado de la creencia que cuando el quinto sol fue creado, los diversos dioses miraban hacia las diferentes direcciones para ver desde cuál de ellas saldría el nuevo sol (Moreno, 2007: 6).

Si bien no se puede afirmar nada contundente:

El Templo Mayor en su conjunto es una materialización del mito, por tanto, son tangibles el significado de su configuración arquitectónica y su calidad de escenario en celebraciones rituales con un trasfondo mítico. En ambos casos (arquitectura y religión) es el mito del nacimiento de *Huitzilopochtli* el cual expone el proceso cíclico cotidiano luz / oscuridad en forma de una contienda divina (López y López, 2009: 236).

Los mismos autores coinciden en que la arquitectura deja al descubierto el simbolismo del Templo Mayor y el Templo Mayor nos muestra en su arquitectura todo el simbolismo mágico y cósmico de la sociedad mexicana.

Moreno (2007) analiza los puntos cardinales y plantea que, en cada uno de ellos, había una deidad a la que además se le asociaba con un color.

En el norte era representado con el color negro y estaba gobernado por *Tezcatlipoca*, dios de la suerte, el destino, y la noche; era la región que ellos llamaban *Mictlampa*, que quiere decir el lugar de la muerte, y su símbolo asociado era un cuchillo de pedernal. El Sur estaba caracterizado por el color azul, y era gobernado por *Huitzilopochtli*, el dios solar y deidad de la guerra; a esta región se le llamaba *Huitztlampa*, la región de las espinas, y su símbolo era el conejo. El Este estaba asociado con el color rojo, y era gobernado por *Tonatiuh*, el dios del sol, por *Xipe Totec*, el dios de la fertilidad y la vegetación, y por *Camaxtli-Mixcoatl*, el dios de la caza; era la región conocida como *Tlapallan*, que quiere decir el lugar del color rojo, y también *Tlapcopa*, el lugar de la luz; su símbolo era una caña. El Oeste estaba representado por el color blanco, y era gobernado por *Quetzalcoatl*, el dios del viento, de Venus, y de la sabiduría (Moreno, 2007: 6).

Como se mencionó anteriormente, el significado que tenían los puntos cardinales con respecto a la construcción de la gran Tenochtitlan era parte de un todo complejo que incluía lo ritual, espiritual, cósmico, mágico, religioso y arquitectónico. En Tenochtitlan se podía observar una arquitectura monumental, que, como se mencionó en el primer capítulo, fue el resultado de algunas civilizaciones mesoamericanas como la tolteca y algunas otras que habían dejado influencia en ellos, la sociedad mexicana se fue adaptando

y adoptó usos y costumbres cada vez más parecidos al de las sociedades mesoamericanas más civilizadas, “al igual que ocurrió con sus instituciones sociales, económicas y políticas” (Conrad y Demarest, 1988: 47). Además de eso, la sociedad mexicana “recurrió a la arquitectura y a los materiales gráficos Toltecas para promover su visión del mundo. Las estructuras gigantescas reflejaban el poderío militar del imperio” (Moreno, 2007: 4). De esta manera los mexicas innovaron la manera de construir, y fue así que levantaron su propio imperio.

Después de la primera etapa de construcción, Moctezuma tomó la decisión de ampliar el Templo, por lo que “convocó a los señores de Azcapotzalco, Coyoacán, Culhuacan, Xochimilco, Cuitláhuac, Mízquic y Tetzcoco” (López y Torres, 2003: 137). Una vez reunidos, Moctezuma tomó la decisión de ampliarlo, por lo que empezaron a llevar materiales como piedra, arena, tierra, cal, madera, así como el tezontle.

El tezontle era muy popular porque resultaba fácil de tallar y su textura y color eran atractivos. Se usó en la construcción de edificios monumentales, como relleno de muros y para hacer los techos. Los mexicas atribuyeron la gran cantidad de piedra de tezontle a la destrucción del mundo, según la leyenda de los soles, la cual explica que durante la era del tercer sol (*tletonathiuh*) hubo una lluvia de fuego que destruyó el mundo, dejando el tezontle en la superficie (Moreno. 2007: 16).

Moreno (2007) comenta que el tezontle se convirtió en uno de los materiales más usados durante los últimos años de la sociedad mexicana ya que al ser una piedra volcánica era lo suficientemente resistente para evitar el hundimiento, pero a su vez también era muy ligero para poder maniobrar. Además del tezontle también se utilizaban materiales como el estuco, la madera, basalto, caliza, cal, arena y varias clases de piedras duras para la construcción.

Los afloramientos de tezontle se localizan en varias localidades de la Cuenca de México, por lo que resulta imposible precisar la procedencia exacta sin la ayuda de análisis químicos complejos. Sin embargo, es plausible que los mexicas obtuvieran la mayor parte de este material en los yacimientos próximos a *Tenochtitlan*" (Torres. 2003: 143).

El Templo Mayor representaba "los ideales cosmológicos y religiosos de los mexicas, pues sus templos eran el punto central de las cuatro direcciones cardinales, el lugar donde el canal vertical o eje conducía al cielo o al inframundo y donde el gobernante supremo interactúa a con los dioses" (Moreno, 2007: 7). En su conjunto el Templo Mayor representaba la visión que los mexicas tenían sobre el universo y la plataforma, la pirámide y la cúspide tenían elementos que representaban dicha visión. López y López (2009) escriben sobre las tres grandes secciones de las que se componía el Templo Mayor:

La primera era una gran plataforma que formaba un pequeño patio particular en la cara occidental del edificio; descansaban en ella dos cuartos, dos altares, varias esculturas y otros elementos rituales y se comunicaba a la plaza por muy amplias graderías que descendían en su extremo occidental. La segunda sección era la pirámide propiamente dicha, compuesta por dos cuerpos y dos grandes escalinatas al poniente que la recorrían de arriba abajo. La tercera se encontraba en la cúspide, donde se levantaban dos capillas, en cuya superficie se distribuían varias imágenes de culto y elementos rituales" (López y López, 2009: 265).

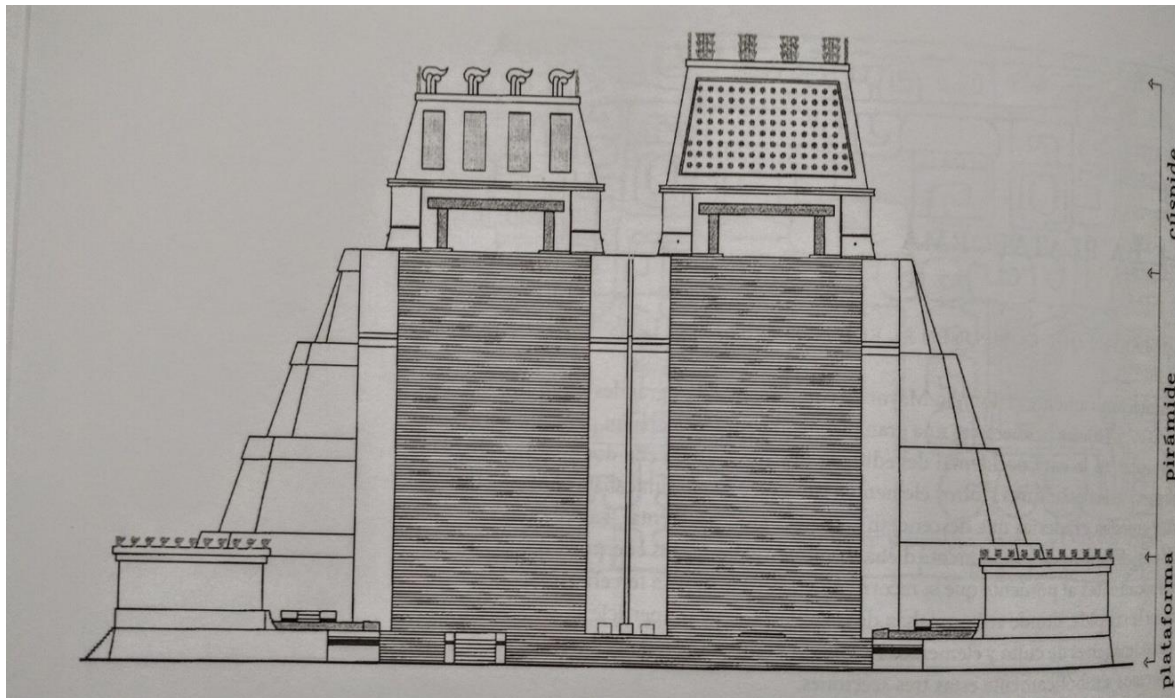


Figura 14: Adoratorios de *Tláloc* y *Huitzilopochtli*

Fuente: Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, 2009, pág 266.

La plataforma que mejor se conserva según las fuentes es la que corresponde a la etapa IVb, sus caras principales miden 59.83 m de ancho por 1.10 m de altura, ésta corresponde a la del occidente que es la fachada principal, la del sur mide 60.77m de ancho por 70 cm de altura, la del oriente mide 62.10 m de ancho por 52 cm de altura y finalmente la del norte mide 60.90 m de ancho por 52 cm de altura.

Es necesario observar que en la etapa IVb la altura de la plataforma disminuyó drásticamente debido a que fue elevado el nivel de la plaza en que se encuentra. De haber sido un impresionante cuerpo arquitectónico de cuatro metros de altura en la etapa IV, paso en la IVb a ser una base de pirámide a la que se podía acceder por una escalinata de unos cuatro peldaños (López y López, 2009: 265).

En la siguiente imagen se muestra mejor la plataforma que se menciona antes y podemos ver la pequeña escalinata en la parte de enfrente que fue la que disminuyó.

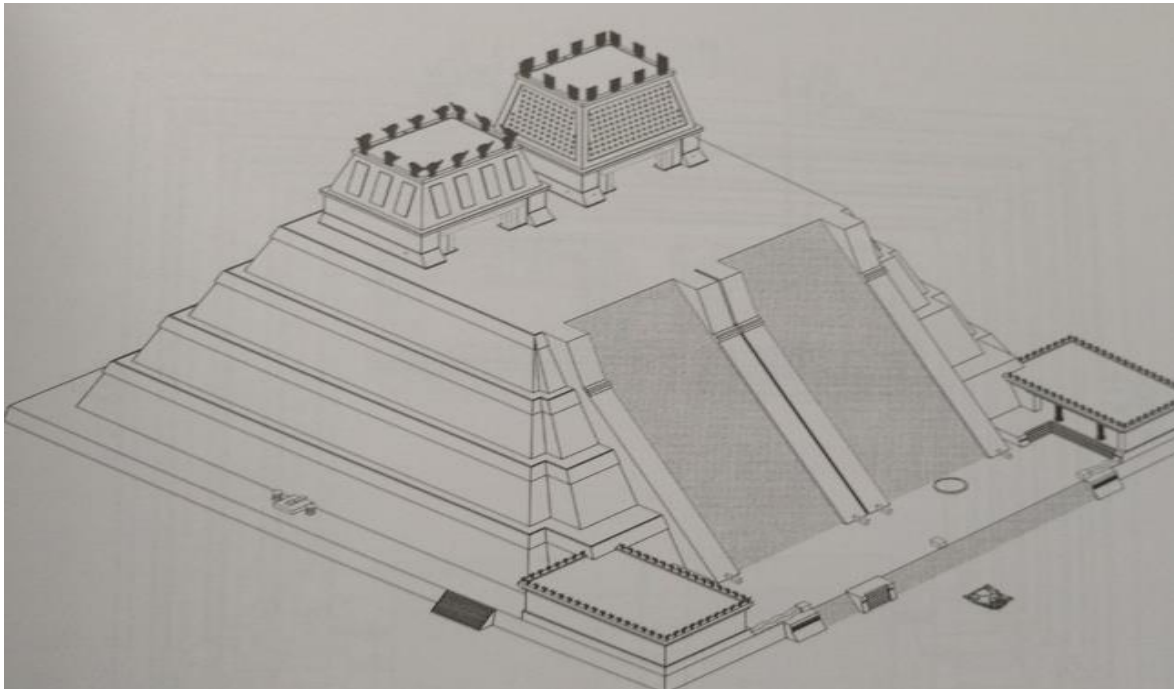


Figura 15: Base, escalinatas y cúspide del Templo Mayor

Fuente: Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, 2009, pág 267.

Los mismos autores nos mencionan que la escalinata de la plataforma de la etapa IVb tiene tres espectaculares conjuntos arquitectónicos, uno del lado de *Huitzilopochtli*, otro del lado de *Tláloc* y el último al centro de las dos escalinatas sirviendo como unión, estos elementos son cabezas de serpiente que miran fijamente hacia los cuatro puntos cardinales y la principal, la que mira al oeste, también ve de forma fija la plaza de la gran Tenochtitlan. A un costado de las dos escalinatas podemos ver que se encuentran dos rectángulos, uno del lado de *Huitzilopochtli* y el otro del lado de *Tláloc*, estos rectángulos que vemos en la imagen son cuartos, cada uno corresponde a uno de estos dioses.

Todo el detalle de las serpientes, escalinata y cuartos de los dioses son detalles que son importante destacar en cuanto a la plataforma de la pirámide, puesto que es el acceso para los siguientes niveles. En el caso de las serpientes, Michel Graulich (2001) pone énfasis en ellas y escribe al respecto sobre las más grandes, las que su cabeza descansa en la plataforma y que son opuestas a las que se encuentran en las alfardas del sur, menciona que “tienen el cuerpo emplumado, ojos alargados y sus sobrecejas de estera, y las del norte no tienen plumas, tienen dos círculos dorsales” (Graulich. 2001: 11). Posiblemente las del lado norte que menciona tienen dos círculos hagan alusión a las anteojeras de *Tláloc* y las serpientes emplumadas que aparecen son referencia de *Quetzalcóatl*, del mismo modo el autor cree que *Huitzilopoztli* logra sobrepasar y sustituir al antiguo dios *Quetzalcóatl* legitimando así el poderío que llegaron a tener los mexicas.

El basamento piramidal es el siguiente nivel después de la plataforma, el basamento estaba dividida en dos mitades, ésta división era marcada por las escalinatas al frente del edificio, Graulich (2001) cree que en las primeras etapas de construcción había una gran diferencia entre el ancho de las escalinatas de un lado y de otro, sin embargo, con el paso de los años y de las etapas, éstas diferencias ya no serían tan notorias, pues “los anchos serían respectivamente 12.83 m y 12. 53 en la etapa III” (López y López, 2009: 348). Sin embargo, el ancho de las escalinatas fue en aumento y en la etapa IVb era de 13. 94 m por 13. 81 m respectivamente.

Según Moreno (2007), la mayoría de los templos piramidales seguían un patrón general que constaba:

En una plataforma, una doble escalinata larga, amplia y empinada que se elevaba en el centro, con balaustradas a los lados de los escalones. Se usaban bloques de piedra esculpida y calaveras para decorar la plataforma y el extremo de las balaustradas. Construidos teniendo en mente la cosmología, los templos piramidales siempre miraban hacia el oeste y estaban cardinalmente situados en el lado este del extremo del centro/plaza de la ciudad. La doble escalinata también miraba hacia el oeste, lugar por donde el sol descendía al inframundo (Moreno, 2007: 8).

De acuerdo con Aguilar (2007) y López y López (2009), el basamento piramidal está cargado de simbolismo. El Templo Mayor fue el corazón de *Tenochtitlán* y de acuerdo a los elementos antes mencionados, la plataforma, el basamento y la cúspide se complementaban para crear la monumental pirámide doble en honor a los dioses *Huitzilopochtli* y *Tláloc*.

La cúspide es la zona en la que se encuentran las dos capillas de los dioses, una era más alta que otra y ambas tenían emblemas pictóricos y escultóricos.

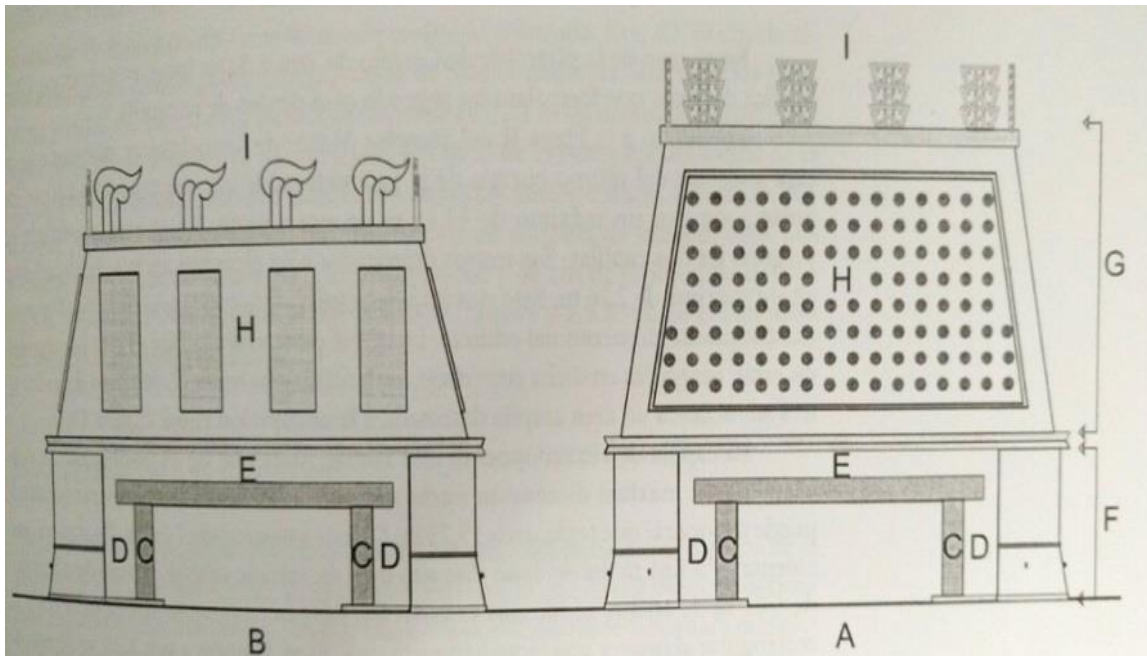


Figura 16: Cúspides del Templo Mayor. Fuente: Matos (1999) en López y López (2009) (A) Capilla de *Huitzilopochtli*. (B) Capilla de *Tláloc*. (C) Jambas. (D) Pilastras (E) Dinteles. (F) Planta principal de las capillas: (G) Sobrados de las capillas. (H) Frisos. (I) Almenas.371.

En la imagen anterior se puede observar cómo la capilla de *Huitzilopochtli* se ve ligeramente más alta que la de *Tláloc*, además de que los detalles en los frisos son distintos y los distintos tipos de almenas. Gómara (1985), señala que “El Templo Mayor de Tenochtitlan tenía en sus capillas tres sobrados, uno encima del otro, y cada cual bien alto y hecho de artesones, por cuya causa se empinaba mucho el edificio sobre la pirámide y quedaba hecha una gran torre muy vistosa que se divisaba desde lejos” (López, 1985: 122).

Cabe mencionar que el término que se utiliza como sobrado se refiere a la parte superior, como si se tratara de un segundo piso en la actualidad.

De esta manera se pueden observar los tres niveles que conformaban el Templo Mayor, ya vimos las características de cada uno de ellos y el tercer nivel de la cúspide nos abre la puerta para hablar de otro aspecto muy importante que se relaciona con la música y la arquitectura como lo son las almenas.

3.2 Las almenas como elementos decorativos

Las almenas representan un papel importante dentro de la relación o el simbolismo que hay entre la arquitectura y los instrumentos musicales prehispánicos, pues al ser parte del caracol, se le asociaba a la vida y a la fertilidad. “En la arquitectura Mesoamericana fue muy común el uso de almenas de cerámica o de piedra colocados en serie como remates de edificaciones importantes” (López y López, 2009: 388). Estos elementos fueron usados al menos desde los tiempos del esplendor Teotihuacano; desde las fuentes documentales tempranas así se les llamaba y en el lenguaje arqueológico así se les ha seguido llamando.

Carrizosa y Aguirre (2003) consideran que la función de las almenas era emblemática y además afirman que “estos elementos son símbolos de significado profundo” y señalan como ejemplo a las almenas que reproducen el glifo de la terminación caudal de la serpiente de juego “la *xiuhcoatl*. Este glifo llamado (*Xi*) en el ámbito arqueológico alude al arma mítica con la que *Huitzilopochtli* decapitó a su hermana” (Carrizosa y Aguirre, 2003: 270).

En las imágenes del Templo Mayor en las que existen almenas diferentes sobre cada capilla presentan una gran variedad de formas:

En este complejo contexto de variedad formal, la capilla de *Huitzilopochtli* es más frecuentemente calificada con almenas en forma de *tecciztli*, es decir, del gran caracol marino que era utilizado como trompeta en los rituales de la guerra, la representación de *tecciztli* sigue ciertas convenciones iconográficas. Por lo general, se dibuja como una voluta que termina hacia arriba en una punta levemente curvada o en un gancho. Está flanqueada por dos prolongaciones a alas con bordes lobulados. De manera evidente, la voluta representa la espira y el cuerpo del caracol, con el canal sinfonal hacia arriba (López y López, 2009: 394).

Como se acaba de mencionar, la almena es una voluta que representa el caracol, y tomando en cuenta la Leyenda del Quinto Sol que aparece en el Capítulo 2⁵. Dicha leyenda narra que el caracol fue el instrumento que tuvo que crear y tocar *Quetzalcóatl* en el inframundo para que *Mictlantecutli* le diera los huesos preciosos con los cuales se crearía al ser humano. También se le asocia a *Huitzilopochtli* por ser un instrumento de guerra.

En el Museo del Templo Mayor se conservan algunas almenas en forma de caracol de aproximadamente dos metros de altura como las que se muestran en la siguiente imagen.

⁵ *Vid supra*, p.52



Figura 17: Almenas en forma de caracol
Fuente: Alejandro Campuzano Negrete, mayo 2016.

Hay algunas versiones en las que se cree que la figura del *tecciztli* no era como se decía y que la persona que la dibujó no había comprendido por completo como tenía que ser, puesto que en algunos documentos aparece una almena similar, pero con diferentes elementos. Sin embargo, López y López (2009), explican que no todas las representaciones de almenas que aparezcan en la capilla de *Huitzilopochtli* tienen que hacer alusión al *tecciztli*.

De acuerdo con algunos vestigios arqueológicos y almenas recuperadas en la Ciudad de México, hay 31 fragmentos que corresponden al tipo “caracol cortado” y que Carrizosa y Aguirre identifican como *ehcailacocozcatl* y subdividen este tipo en dos formas básicas.

“La (A) es un caracol completo, mientras que la (B) se relaciona con el corte del caracol y consideran que la forma B es más antigua que la A” (Carrizosa y Aguirre, 2003: 79). Esto con la finalidad de quitar las confusiones que había sobre los dos tipos de almenas. Sin embargo, López y López (2009) consideran que no hay subdivisiones entre ambas almenas, que son completamente diferentes; y que cada una de ellas tiene su propio significado.

En el caracol o concha de caracol que se encontró en el Templo Mayor se observa el detalle y la precisión con la que fue elaborado por los artistas hacia finales del posclásico. Esos artistas tenían la habilidad para elaborar esculturas relacionadas con metáforas simbólicas.

Probablemente el *tecciztli* fue usado como instrumento musical en las festividades y para anunciar la llegada de una guerra. El caracol también pasó a ser un emblema del viento cuando se cortaba transversalmente (*ehcailacacozcatl*)” (Moreno, 2007: 15). Para Carrizosa y Aguirre (2003) la almena representa un símbolo frío, húmedo, oscuro, terrestre y femenino, propio del viento y la fertilidad y por ello consideran que el *tecciztli* pertenece a la capilla de *Tláloc*. Sin embargo, *tecciztli* está asociado a la mitad sur del Templo Mayor y según López Austin y López Luján (2009) esa almena tiene una convención no natural; lo que quiere decir que tiene varios elementos como suturas, lomos y un canal sifonal además de “una duplicación de la abertura u opérculo con evidentes intenciones de dar al caracol una configuración simétrica bilateral (López y López, 2009: 397).

Es decir, el *tecciztli* es un caracol completo, que en ocasiones se modificaba para ser usado como trompeta. Por su parte, la capilla de *Tláloc* tiene otro tipo de almenas en su cúspide, en ella se pueden encontrar almenas en formas de ollas y algunas de caracol, pero a diferencia de *tecciztli*, este caracol es de menor tamaño y tiene una abertura más reducida y aunque existen diversos tipos de almenas, el *tecciztli* es la que deja más claro

el significado que tenía el caracol dentro de la arquitectura y su relación con la música y el agua; es importante entender que no son las únicas y que no tienen nada que ver con los pequeños caracoles que se encontraron en las tumbas, puesto que todos los moluscos que había en las tumbas eran utilizados como adornos. Tal es el caso de la ofrenda 125, de la cual señalan López y Ruvalcaba (2015) que se encontró un pendiente con forma de caracol cortado, que representa la sección transversal de un caracol;

La cual era conocida como *ehcailacocozcatl* “joyel del viento” y se elaboraba por lo común con ejemplares del *strombus gigas* y *turbinella angulata*. Está recortada para delinear cinco lóbulos exteriores y una espiral interna, además, tiene dos ranuras que corren paralelamente por sus bordes, realizando la parte central (López y Ruvalcaba. 2015: 31).

Dicha pieza como se menciona es un pendiente que mide 37.44 por 31.85 mm y tiene un peso de 1.2 gr según los autores. De acuerdo a todo lo anterior, la almena que se encontraba como remate en el templo de *Huitzilopochtli* es quizá el elemento más importante que se tiene hasta ahora para hablar de una relación entre música y arquitectura, el caracol que representa la almena está asociado a la vida, la fertilidad, la guerra y también a la música.

De igual manera en el museo del Templo Mayor se pueden observar tres caracoles, uno en la zona arqueológica y dos dentro del museo, a estos últimos, Eduardo Matos Moctezuma hace alusión con un texto en el que señala que el caracol es la fuente de todo, el principio y el final, la vida y la muerte, se podría considerar eso que comenta el autor con la leyenda que se menciona en el capítulo 1 en donde se habla de la creación del hombre.



Figura 18: El caracol
Fuente: Alejandro Campuzano Negrete, mayo 2016.

3.3 La arquitectura y su relación con los instrumentos musicales del Templo Mayor

La música en el sentido religioso era tan importante que no cualquiera podía tocar un instrumento y además siempre que había una festividad del tipo que fuera, la música no podía faltar, pues como ya vimos, cada instrumento tenía su propio significado, escondía su propio simbolismo y en muchos casos tenía a su propio dios. Como parte de la simbología aparecen las almenas en la cúspide, justamente en el adoratorio que pertenece a *Huitzilopochtli* y que representan el caracol partido a la mitad, dicho caracol es muy importante para los mexicas, pues se le relaciona con la guerra, la vida, la fertilidad y además es el instrumento que tocó *Quetzalcóatl* en el *Mictlán* para poder

obtener los huesos con los que se crearía al ser humano, además, el caracol también representaba movimiento y este era representado por el *nahui ollin*, este símbolo estaba tallado en instrumentos como el *huéhuetl*.

La música a pesar de ser sagrada estaba al alcance de todos, sin embargo, la música en festividades religiosas se limitaba sólo a unos cuantos, es decir, eran pocos los que podían tocar algún instrumento. En el ámbito religioso sólo los sacerdotes o los aprendices podían tocar los instrumentos pues se creía que el sonido de los instrumentos más sagrado era atendido como la voz de los mismísimos dioses, por ello, los instrumentos fueron tratados con gran respeto.

Tratando de responder las preguntas que se plantearon en un inicio, las características de cada instrumento son muy variadas y cada uno de ellos se encargaba de cumplir con una función específica, no sabemos con exactitud cuántos instrumentos fueron encontrados, pero, sin duda aún podrían salir muchos más.

En el caso del caracol, este era visto como símbolo de la fertilidad y por ello era el que adornaba el templo de *Tláloc*, las conchas tampoco eran utilizadas como instrumentos musicales a diferencia de otras civilizaciones, más bien era usada como adorno y aunque se llegaron a encontrar bastantes conchas en las ofrendas sin ningún tipo de uso musical.

Graulich (2001) explicó que el Templo Mayor de Tenochtitlán tenía en su arquitectura una dualidad en donde se podían observar los recintos ceremoniales, uno dedicado al sol (*Huitzilopochtli*) y otro dedicado a la tierra, a la fertilidad y al agua (*Tláloc*). Esta dualidad que comenta Graulich (2001) podía ser vista como:

Una bipolaridad dada, desde el origen, con el principio creador, la bien llamada pareja *Ometecuhtli-Omecihuatl*, el señor y la señora dos, una pareja que forma una unidad (*Ometéotl*) pero que resume en si las polaridades del universo: masculino-femenino, activo-pasivo, fuego-agua, caliente-frío, luz-tinieblas, sol-tierra o luna, día-noche (Graulich, 2001;8).

Al igual que Graulich, Moreno (2007), con base en Eduardo Matos Moctezuma (1988), comenta que *Tláloc* y *Huitzilopochtli* están unidos no sólo en la arquitectura, sino que también lo están en el mito y los rituales, es decir, estos dos dioses representan el agua y la guerra, la vida y la muerte, el alimento y el tributo “por ello resulta lógico que estén conectados y relacionados con la arquitectura y el simbolismo del Templo Mayor” (Moreno,2007;35) incluso se puede considerar una relación con los instrumentos musicales, pues como ya se mencionó, en la dualidad de los recintos ceremoniales está el caracol en el lado de *Huitzilopochtli* y como ya se vio en el mito del quinto sol, ese caracol representa el inicio de la vida.

CONCLUSIONES

Como se pudo leer a lo largo de esos tres capítulos, en los elementos arquitectónicos del Templo Mayor hay una gran cantidad de simbolismo que es un poco difícil de entender, los elementos que formaban parte de la vida cotidiana, así como los rituales estaban presentes, todo ello se relacionaba con la cosmovisión que los mexicas tenían sobre el mundo, específicamente en los adoratorios de *Tláloc* y *Huitzilopochtli*, las escalinatas, las torres y todos los elementos que conforman su arquitectura están cumpliendo con un orden de acuerdo a la cosmovisión que ellos tenían, los instrumentos musicales eran objetos en los cuales ellos plasmaban a sus dioses y ciertas actividades, por ello formaban parte muy importante de su cosmovisión.

En algunos instrumentos musicales se podían observar representadas algunas deidades, las cuales estaban relacionadas a distintas actividades, incluso hay una flauta dedicada especialmente a *Tezcatlipoca*, estos instrumentos eran tan respetados que no cualquiera podía tocarlos. También se pudieron observar instrumentos originales hechos de piedra en alguna de las ofrendas.

Sin lugar a dudas, considero que aún quedan muchos elementos por descubrir e interpretar, ya que el Templo Mayor esconde una gran cantidad de objetos que todavía son desconocidos para muchos, creo que buscar relación con los instrumentos musicales sólo es una parte muy pequeña de todo lo que tiene el Templo Mayor. Con las formas y figuras que hay en los instrumentos quizá en un futuro sea más fácil entender con exactitud sus festividades y sacrificios como en el caso del joven que era sacrificado en honor al espejo humeante. Sin embargo, una de las cosas a las que considero que se le

debe poner más atención es al caso de las almenas, pues como ya se había mencionado, las almenas en palabras de Alfredo López Austin son la representación del caracol partidos por la mitad, el caracol representa el surgimiento de la vida desde el inframundo según la leyenda del quinto sol por ser el instrumento musical que creó y tocó *Quetzalcóatl*, el caracol además representa la fertilidad y era tocado como instrumento de guerra, quizá esa sea la razón por la cual en la cúspide del adoratorio de *Huitzilopochtli* está adornada con varias almenas y en el lado de *Tláloc* sólo hay caracoles marinos representando la fertilidad.

Si prestamos atención en el Templo Mayor, hay dos caracoles gigantes y una réplica de uno de estos, a esos caracoles les acompaña un pensamiento de Eduardo Matos Moctezuma en donde expresa la importancia de este y dice que además de estar relacionado con el surgimiento de la vida, el caracol tiene que ver con todo lo que ellos hacían, pensaban y actuaban, es decir, el caracol era un objeto que formaba parte de la vida cotidiana, por ello, se considera que el caracol puede ser la prueba más clara de la relación entre La arquitectura del Templo Mayor y los instrumentos musicales.

Al pensar en las preguntas que me hice al inicio de la presente investigación, podría decir que se resolvieron, sin embargo, también dejan una brecha abierta para futuras investigaciones; la primera pregunta sobre las características de los instrumentos se respondió a detalle, aunque al hablar únicamente del Templo Mayor me limité a más instrumentos que se encontraron fuera del Templo.

Sobre la relación que existe entre la música y los instrumentos creo que también se resolvió, pero aún hay mucho más por investigar, ya que las investigaciones en el Templo Mayor no terminan y cada día se siguen descubriendo más cosas, en el 2017 se encontró una ofrenda con láminas de oro que se está investigando para ver si tenía algún tipo de relación con la muerte y con los soberanos mexicas.

Este tipo de hallazgos dejan ver que aún se desconocen muchas cosas y que hay mucho más por investigar. Aunque pude encontrar cierta relación de algunas deidades con algunos instrumentos musicales, puede que existan más de las cuales aún no sabemos nada y por ello este trabajo para mí representa el inicio de algo que se puede continuar en algún momento en la maestría, pues como lo comenté antes, hay cosas fuera del Templo Mayor que desconozco y me gustaría investigar sobre ellas para enriquecer más esta investigación.

En términos generales me quedo satisfecho con el presente trabajo, quizá sea una investigación a la que le falta desarrollar más ciertos aspectos con respecto a las actividades que realizaban, pero me parece que cumple de alguna manera con las preguntas que se plantearon al inicio y gracias a ella puedo afirmar que si hay relación entre los instrumentos musicales y la arquitectura del Templo Mayor, en especial con el caracol pues a mi punto de vista creo que es el que mayor

Finalmente puedo decir que aprendí muchas cosas nuevas sobre Templo Mayor y que definitivamente no lo volveré a ver de la misma manera que lo hacía antes de hacer este trabajo. Creo que a los que estudiamos Arte y Patrimonio Cultural nos corresponde de

alguna manera relacionarnos con nuestras zonas arqueológicas y tratar de contribuir, aunque sea con un poco de información, quizá en algún momento habrá alguien a quien también le pueda interesar.

Referencias

- Álvarez, J. (2014). *Del corazón de madera*, México, Museo Nacional de Antropología.
- Balcidi, P. G. (1994). “Cosmogonía y Objetos rituales”, en: *Escultura Azteca, una aproximación a su estética*. México, Trillas, pp 21-29.
- Bonfil, G. (2003). “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados”, en: *Patrimonio cultural y turismo*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Coordinación Nacional de Patrimonio Cultural y Turismo. Cuaderno 3, pp. 45-70. Disponible en: <https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf/cuaderno3.pdf>.
- Both, A. (2008). “La música prehispánica, sonidos rituales a lo largo de la historia”, en; *Arqueología Mexicana*, Vol. XVI, No 94, México. pp 28-37.
- Broda, J. (1892. “El culto mexica de los cerros y del agua”, en:). *Multidisciplina, Revista de la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán*. México, Universidad Nacional Autónoma de México. pp. 5-56.
- Castellanos, P. (1970). *Horizontes de la música precortesiana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Cook, C. (1983) *Visión y realidades del Templo Mayor de Tenochtitlán*. México, Editorial del Valle de México.
- Conrad, G. y Demarest, A. (1988). *Religion e Imperio*. México: Conaculta / Alianza Editorial Mexicana.

Cuché, D. (2004). *La noción de las culturas en las ciencias sociales*. Buenos Aires, Nueva Imagen.

Morales, E. (2003). “*La etnomusicología, definición y objeto de estudio*”, en: *Gaceta Universitaria*, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño No 21. Disponible en: <http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/306/306-21.pdf>

Gómara, F (1985). *Historia General de las Indas*. Barcelona, Orbis.

Durham Ribeiro, E. (1998). “*Cultura, Patrimonio y preservación*”, en: *Alteridades*. México, Universidad Autónoma Metropolitana. Disponible en: <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/480/479>

Escobar, L.A (1985). *La música en familia: Música y músicos de Colombia*. Bogotá, Banco de la República Actividad Cultural. Disponible en: <http://babel.banrepcultural.org/cdm/singleitem/collection/p17054coll30/id/428/rec/1>

Geertz, C. (1973) *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa.

Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.

Códice Magliabechi: Manuscrit Mexicain Post-Colombien de la Bibliothéque Nazionale de Florence Italy, reproduit en photocromographie, aux Frais Duc Doc de Loubate, 1904. Disponible en: <https://www.jamez.it/blog/2017/01/13/full-codex-magliabechiano-pdf/#page/1>

Códice Borgia (1963), ed. facsím. México, Fondo de Cultura Económica.

Guilhem, O. (2004). *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*. México, Fondo de Cultura Económica .

Guilhem, O. (2008). “Los 2000 dioses de los mexicas: Politeísmo, iconografía y cosmovisión”, en *Arqueología Mexicana*, Vol VXi No 91, mayo-junio del 2008. pp. 44- 49.

Gómez, L. A. (2008). “Los Instrumentos musicales prehispánicos, clasificación general y significado”, en: *Arqueología Mexicana*, Vol. XVI-Núm.94. pp 38-46.

Huerta, Y. (2013). *La influencia de la lingüística en la etnomusicología en México*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Leander, B. (1972) *In Xóchitl In Cuícatl: Flor y Canto*. México, Fondo de Cultura Económica. México.

Leonard, C. (1983). *Visión y realidades del Templo Mayor de México Tenochtitlan*. México, Editorial del Valle de México.

López, A. y López, L. (2009). *Monte Sagrado-Templo Mayor*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.

López, A. (1965). “El Templo Mayor de Tenochtitlan según los informantes indígenas”, en: *Estudios de Cultura Náhuatl*, N° 5, pp. 75-102. Disponible en: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn05/061.pdf>

López, A. (2001). *La religión, la magia y la cosmovisión*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) / Instituto de Investigaciones Antropológicas /Miguel Angel Porrúa.

López, A. (2008). “Los mexicas ante el cosmos”, en: *Arqueología mexicana*, vol XVI No 91, mayo-junio, pp. 24-36.

López, L. (1993). *Las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlan*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

López, L.; Torrez, J. y Montúfar, A. (2003). “Los materiales de construcción del Templo Mayor de Tenochtitlán”, en: *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, v. 34, p. 137-166. Disponible:

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn34/677.pdf>

Matos, E.(1980). *El arte del Templo Mayor* . México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Matos, E. (1998). *Vida y muerte en el Templo Mayor*. México, Fondo de Cultura económica .

Matos, E. (2000). *Los Aztecas: Música y Poesía: Arquitectura, escultura, pintura: el recinto sagrado de Tenochtitlán*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Moreno, M. (2007) *Arte y Arquitectura Aztecas*. Disponible: en Famsi.
<http://www.famsi.org/spanish/research/aquilar/>

Rodens V y Sánchez G. (2014). "Aerófonos mayas prehispánicos con mecanismo acústico poco conocido", en *Entramados sonoros de la tradición mesoamericana, Identidades, imágenes y contextos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Romero, J. (1988). *El huéhuatl de Malinalco*. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.

Rossi, I. y O' Higgins, E. (1980). *Teorías de la cultura y métodos antropológicos*. Barcelona, Anagrama.

Sahagún, B. (1938). *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Editorial Pedro Robledo. Tomo 1.

Tovar de Arechederra I. (1994) "Ensayos sobre la ciudad de México VI", en: *Reencuentro con nuestro patrimonio cultural*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Universidad Iberoamericana, pp. 40.

Trejo, S. (2004). *Dioses, Mitos y Ritos del México Antiguo*. México, Porrúa.

Thompson, J. (1993). *Ideología y cultura moderna Teoría crítica social en la era de la comunicacion de masas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco.

Velazquez Castro, A. (2000). *El Templo Mayor de tenochtitlan dentro de la cosmovisión mexica*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Velázquez, R. (2016). *Escucha el silbato de la muerte que los aztecas usaban para aterrorizar a sus adversarios*. Disponible en: <https://masdemx.com/2016/01/escucha-el-silbato-de-la-muerte-que-los-aztecas-usaban-para-causar-pavor-en-sus-guerras/>

Duran, D. (2017). *Códice Durán -1587- Ilustraciones*. Publicado por: Yonathan Virguez.
disponible en: <https://nodoarte.com/2017/02/15/historia-de-las-indias-de-nueva-espana-e-islas-de-tierra-firme-diego-duran-1587-ilustraciones/>

Zaid, G. (2007)“*Tres conceptos de cultura*”, en: *Letras Libres*, N° 69, Junio Disponible en:
<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/tres-conceptos-cultura>.

Catálogo de instrumentos musicales

A continuación, se presentan algunos de los instrumentos musicales usados por la sociedad mexicana, no todos se encuentran en el Templo Mayor, pero si todos ellos pertenecen a la región mexicana.

Ollas tambor:

Algunos instrumentos musicales de la época mexicana, eran de barro y tenían la forma de una olla con un tubo lateral; al golpearse la piel que cubría al recipiente, los sonidos se integran con el líquido de manera armoniosa. La olla tambor que se presenta a continuación proviene de *Tlatelolco*, pero en Templo Mayor se encontraron algunas similares.



Figura 19: Olla Tambor

Fuente: Alejandro Campuzano Negrete, mayo 2016.

Pipas:

Los *teponaxtes* que se ven en estos silbatos eran utilizados en las festividades religiosas para venerar a las deidades del canto y de la danza.



Figura 20: Pipas en forma de *teponaxtle*
Fuente: Alejandro Campuzano Negrete, mayo 2016.

Vasija *teponaxtle* de *Macuilxóchitl*:

Recipiente ceremonial que tiene la forma de un *teponaxtle* con sus percutores, muestra la imagen del dios *Macuilxóchitl* con su ornamento de concha llamado *oyohualli*, que además está oliendo una flor. Éste tipo de objetos fueron encontrados en algunas de las ofrendas del Templo Mayor.



Figura 21: vasija *teponaxte*

Fuente: Alejandro Campuzano Negrete, mayo 2016.

Flautas:

Los instrumentos musicales por excelencia en el mundo mexica, además de los tambores y *teponaxtles* eran las flautas con cuatro perforaciones para alcanzar diversas tonalidades, los remates de dichas flautas muestran los diversos dioses del panteón mexica. Dichas flautas fueron encontradas en la zona arqueológica del Templo Mayor.



Figuras 22: Flautas con las deidades del panteón mexica

Fuente: Alejandro Campuzano Negrete, mayo 2016.



Figura 23: Flautas con cuatro perforaciones
Fuente: Alejandro Campuzano Negrete, mayo 2016.

Omechicahuaxtli:

Los raspadores que acompañaban las celebraciones de carácter musical en México Tenochtitlán se hacían con huesos humanos, especialmente de fémur o con asta de venado, también fueron encontrados algunos hechos con piedra desgastada.



Imagen 24: Raspadores de huesos humanos / procedencia: Tlatelolco y Valle de México
Fuente: Alejandro Campuzano Negrete, mayo 2016.

Sonajas y silbatos:

En las fiestas y ceremonias de las 18 veintenas del año indígena, se utilizaban diversos instrumentos musicales como las sonajas de barro con piedras pequeñas en su interior y silbatos de diversas formas que dan una tonalidad musical dependiendo la figura. Algunas figuras de los silbatos eran de animales o sacerdotes.

Además de los silbatos tradicionales también existían unos poco particulares como el “silbato de la muerte”, recientemente se ha sabido que “este silbato era empleado en la guerra para producir pavor en sus adversarios, en una especie de estado alterado de conciencia” (Velázquez, 2009: s/p) pues se tocaban cientos de estos al mismo tiempo. En un artículo para la revista Arqueología mexicana, el investigador Roberto Velázquez (2009) describe dicho silbato también se utilizaba en otros rituales de la muerte para ayudar a los fallecidos a bajar al *Mictlán*, se cree entonces que “el silbato de la muerte no solo era un recurso para atemorizar a los adversarios, sino también una especie de detonador de éxtasis entre los propios guerreros aztecas- un llamado a matar, pero también a morir (Velázquez, 2009).



Figura 25: Sonajas y silbatos / procedencia: Valle de México.

Fuente: Alejandro Campuzano Negrete, mayo 2016.

Tortuga *Macuilóchitl*:

El caparazón de la tortuga era usado como instrumento musical de percusión que se tocaba generalmente con un asta de venado. Del interior de la representación que se exhibe en el museo nacional de antropología emerge la figura de *Macuilóchitl*.



Figura 26: Tortuga Macuilóchitl

Fuente: Alejandro Campuzano Negrete, mayo 2016.

Teponaxtle Guerrero:

El *teponaxtle*, como se menciona en el Capítulo II, es un xilófono tallado en una sola pieza de madera. Este tambor tallado con la forma de un guerrero tlaxcalteca, recostado y luciendo sus ornamentos.



Figura 27: Teponaxtle del Guerrero / procedencia: Tlaxcala
Fuente: Alejandro Campuzano Negrete, mayo 2016.

Huéhuatl:

Del idioma náhuatl, significa tambor, el *huéhuatl* de Malinalco se toca por su parte superior y se le ha llamado también *tlapanhuéhuatl*, para señalar que es un instrumento que se toca por arriba.



Figura 28: *huéhuatl*

Fuente: Alejandro Campuzano Negrete, 2016.

Almena de caracol:

Algunos edificios del recinto sagrado de Tenochtitlán se decoraban con remates arquitectónicos monumentales de diversas formas, como este que tiene el diseño de un corte transversal de caracol. El extremo inferior en forma de espiga de este tipo de elementos se encajaba en la orilla de los techos. En la cúspide del templo de *Huitzilopochtli* se pudo observar que estaba adornado con este tipo de almenas.



Figura 29: Almena prehispánica

Fuente: Alejandro Campuzano Negrete, mayo 2015.

Caracol Monumental:

La forma de espiral en movimiento del caracol representa el agua, la fecundidad y la vida misma. Esculturas como esta que representa un ejemplar de la especie *Strombus gigas*, o caracol rosado, adornaron en su tiempo el recinto sagrado de Tenochtitlán.



Figura 30: Caracol Monumental

Fuente: Alejandro Campuzano Negrete, mayo 2016.