

## La procesión de los guerreros perdidos Una serie de bajorrelieves provenientes del templo de Huitzilopochtli

### *The Procession of the Lost Warriors A Series of Bas-Reliefs from the Temple of Huitzilopochtli*

Ángel GONZÁLEZ LÓPEZ

<https://orcid.org/0009-0008-2722-7869>

North Carolina Museum of Art (Estados Unidos)

[agonzalez@ncartmuseum.org](mailto:agonzalez@ncartmuseum.org)

#### Resumen

En 1913 el arqueólogo Manuel Gamio comenzó una excavación en el número 2 de Seminario, en el ángulo sureste del cruce con la 2.<sup>a</sup> calle de Santa Teresa (hoy República de Guatemala y Seminario). Encontró la esquina suroeste del Templo Mayor; entre otros vestigios se reportaron 52 relieves de piedra ricamente policromados que formaban una banqueta. En un primer momento, únicamente 20 relieves antropomorfos y nueve serpientes ondulantes se extrajeron, el resto se dejó *in situ*. Dichos grabados fueron estudiados en 1917 por el arqueólogo Hermann Beyer. El conjunto escultórico ha sido analizado en múltiples ocasiones a lo largo de los años, siempre utilizando la muestra parcial extraída cuando fue descubierto. Debido a diferentes circunstancias, varias lápidas se separaron de la unidad y fueron resguardadas en distintos sitios; otras se fragmentaron, lo cual repercutió en las diferentes reconstrucciones que se hicieron de la banqueta. Los resultados de nuestra investigación ofrecen evidencia al respecto, producto del examen de un total de 95 lápidas, resultado de la exploración de varias bodegas, museos y archivos. Aquí ofrecemos una visión más completa de la banqueta. Sugerimos que los seres que presentan los relieves son guerreros mexicas ataviados como guerreros toltecas, liderados por Tezcatlipoca, posiblemente, bajo la forma de su *ixiptla*, el emperador Motecuhzoma Ilhuicamina.

**Palabras clave:** Tenochtitlan; Templo Mayor; serpientes; guerreros; Tezcatlipoca; Motecuhzoma, espejos.

#### Abstract

*In 1913, archaeologist Manuel Gamio began an excavation at number 2 Seminario, on the southeast corner of the intersection with the 2nd street of Santa Teresa (today República de Guatemala and Seminario). He found the southwest corner of the Templo Mayor. Among other remains, 52 richly polychromed stone reliefs were reported, forming a bench. Initially, only 20 anthropomorphic reliefs and nine undulating snakes were removed, while the rest were left in situ. These*

Recepción: 8 de enero de 2024 | Aceptación: 23 de enero de 2025



© 2026 UNAM. Esta obra es de acceso abierto y se distribuye bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

*engravings were studied in 1917 by archaeologist Hermann Beyer. The sculptural ensemble has been analyzed on multiple occasions over the years, always using the partial sample extracted when it was discovered. Due to various circumstances, several slabs were separated from the unit and stored in different locations; while others were fragmented, which had an impact on the different reconstructions that were made of the bench. Our research provides evidence in this regard, based on the examination of a total of 95 slabs, which were found in various warehouses, museums, and archives. Here, we offer a more comprehensive view of the bench. We suggest that the beings depicted in the reliefs are Mexica warriors dressed as Toltec warriors, led by Tezcatlipoca, possibly in the form of his ixiptla, the emperor Motecuhzoma Ilhuicamina.*

**Keywords:** Tenochtitlan; Templo Mayor; serpents; warriors; Tezcatlipoca; Motecuhzoma; mirrors.

## INTRODUCCIÓN

Durante 2001 se inventarió el acervo escultórico en la Bodega de Bienes Culturales del Museo de Templo Mayor (González López 2015). Se documentaron varias figuras antropomorfas y frisos con serpientes emplumadas, de origen desconocido. Para 2014 y 2017 se agregaron 23 piezas a este conjunto (González López 2019), las que estaban resguardadas en una pequeña bodega de la zona arqueológica del Templo Mayor, en la Bodega de Bienes Culturales y en la Sala 4 del museo.

Este grupo comparte varias cualidades, por lo que conforma un conjunto homogéneo. Dentro de la base de datos del museo no hay información precisa de su contexto. Por lo tanto, cabe preguntarse ¿cuál es su origen?, ¿pertenecen a una misma banqueta? y ¿es posible reconstruir la narrativa grabada en piedra?

En realidad, la historia es más compleja. Comienza con el descubrimiento y el manejo de estos relieves, e involucra a varios arqueólogos e instituciones a lo largo de 113 años. Como veremos, desde su enterramiento en el siglo xv, una banqueta con dos filas de guerreros y serpientes emplumadas fue intencionalmente fragmentada. En algún momento del siglo xx el conjunto original fue separado y las lápidas se resguardaron en distintos lugares. Con los años varias lápidas se integraron a otras colecciones arqueológicas, y se perdió información sobre su procedencia.

Ahora podemos relacionar estas lápidas con las banquetas en exhibición en la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología. Digamos que este conjunto se encontraba expuesto dentro de un cuarto ubicado sobre la parte sur de la plataforma del Templo Mayor (figura 1) durante la época en que gobernaba Motecuhzoma Ilhuicamina (1440-1469 d.C.).

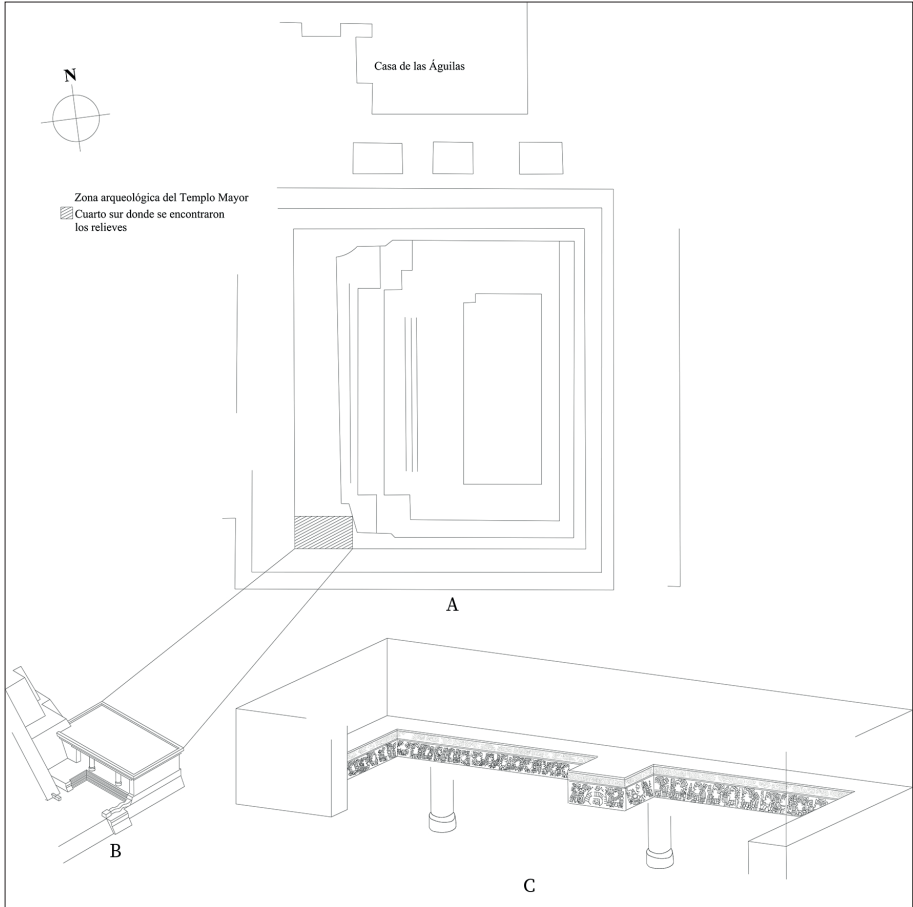


Figura 1. Croquis de ubicación. A: Plano del Templo Mayor. B: isométrico de la parte sur del templo (basado en López Austin y López Luján 2009, 344; autor Ténoch Medina). C: reconstrucción hipotética de la banqueta.

Dibujos de Ángel González López, excepto B

El camino recorrido en la búsqueda de respuestas a las interrogantes planteadas se ve reflejado en la estructura del presente estudio. La primera sección se dedica al recuento histórico del hallazgo de las piezas y los varios movimientos de las lápidas. Se presentan nuevos datos, derivados del examen de 54 lápidas grandes con la representación de guerreros y 41 con serpientes. Aquí se ofrece una reconstrucción hipotética que conjuga información de fotografías tomadas *in situ*, propuestas previas y datos emanados

del estudio del conjunto. Señalemos que la nuestra es otra propuesta tentativa en una lista de reconstrucciones. La última sección es dedicada a la interpretación de la banqueta en su conjunto.

### UNA ESQUINA, MUCHAS EXCAVACIONES

A finales de 1913 Manuel Gamio excavó en el número 2 de la calle de Seminario, en el ángulo sureste del cruce con la 2.<sup>a</sup> Calle de Santa Teresa, exploración que se prolongó hasta 1916 (Gamio 1917; 1920-1921; 1979). Las fotografías de registro muestran una serie de calas que inician en el extremo este del predio (figura 2). Ahora sabemos la relevancia del lugar, ya que allí se encontró la esquina suroeste del Templo Mayor de Tenochtitlan.

Las imágenes de la época nos muestran que se retiraron restos coloniales y rellenos constructivos (Matos 1981: 50). Esto es, una gruesa capa de piedra y tierra, de al menos cuatro etapas constructivas. Cronológicamente corresponden con los reinados de Itzcóatl, Motecuhzoma Ilhuicamina, Axayácatl y Tízoc (1428-1486). Los restos en los que nos concentraremos pertenecen a la etapa IVa, la cual fue erigida en algún momento del reinado de Motecuhzoma Ilhuicamina (1440-1469 d. C.).

Gamio encontró más de 50 relieves policromados, que originalmente formaban parte de una banqueta, de los que retiró una pequeña muestra y el resto lo dejó *in situ*. Agregó que una vez que los dibujó “se trasladaron los braseros y demás objetos a las bodegas de la Inspección General de Monumentos Arqueológicos de la República Mexicana”. De manera sucinta mencionó que probablemente “esos vestigios serán conservados en un sótano convenientemente alumbrado” (Gamio 1917, 127-129).

Ahora sabemos que el destino de estas piezas no fue el Salón de Monolitos, en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Al revisar el catálogo de Caso y Mateos Higuera (1944) no encontramos referencia a la banqueta. El paradero de las piezas dejadas en su contexto permaneció en el misterio por muchos años.

Gamio (1917; 1920-1921; 1979) dejó breves notas y registros gráficos sobre la exploración, no así de la organización de los relieves. Tampoco agregó información particular de la banqueta y el dibujo se ha extraviado. Por fortuna, se preservó una serie de imágenes en la Fototeca Nacional y

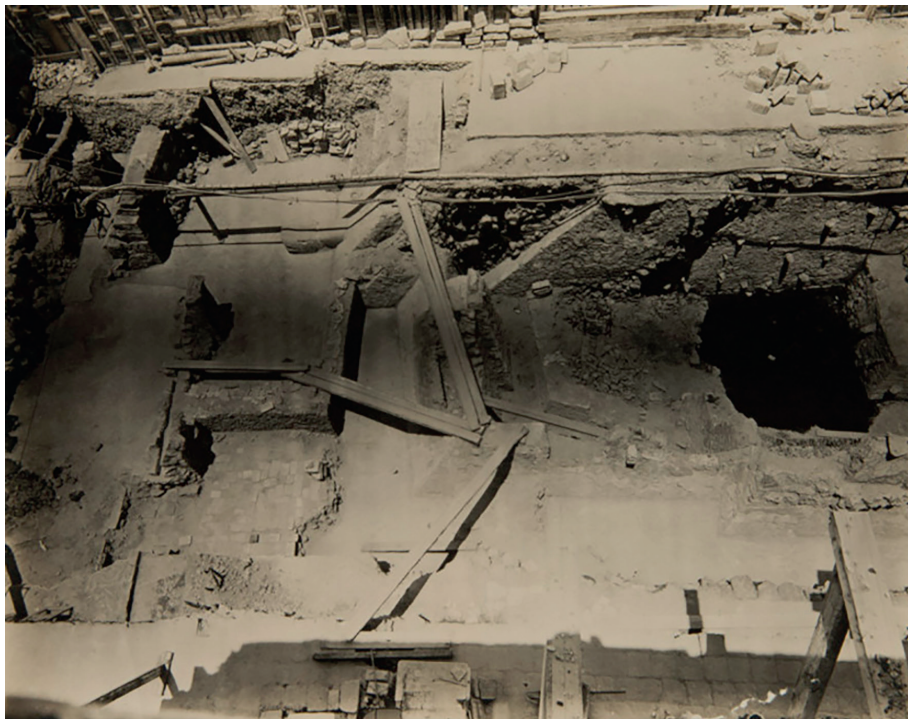


Figura 2. Excavación del Templo Mayor en un momento cercano a 1914. Nótese en la parte inferior izquierda la exploración del cuarto que contenía los relieves. Fototeca Nacional, número de inventario: 688941

varias fotos tomadas por el arqueólogo Herbert Spinden, ahora bajo resguardo del Haffenreffer Museum of Anthropology, de la Brown University (figura 4B). Para las personas interesadas en consultar esta información, basta con acceder a la Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y escribir en el buscador el número de inventario: de 314412 a 314418 o de 688924 a 688953.

La fotografía que aquí presentamos (figura 3) destaca el corte estratigráfico del contexto. Allí vemos que las lápidas fueron colocadas horizontalmente, a la misma altura que otra serie de sillares de caliza que sirvieron como piso, uno de los cuales tenía un *grafito* con la fecha calendárica *calli*. Más abajo, se aprecia uno de los pisos de estuco de una de las ampliaciones de la plataforma (Quezada 2016, 141-148). Mientras tanto, las lápidas de menor tamaño se encuentran en un nivel superior, con el relieve expuesto a la vista.



Figura 3. Los relieves *in situ*. Nótese la estratigrafía y la disposición de los relieves; se observa el piso de losas de caliza. Fototeca Nacional, número de inventario: 688932

En otra instantánea vemos ocho lápidas, varias de las cuales se encuentran giradas 180 grados (figura 4A y 4B). Se aprecian 11 piezas más, aunque con serpientes que se colocaron como cenefa, que fueron separadas de su organización original. Gracias a estas imágenes y a nuestras inspecciones hemos identificado varias de estas lápidas (figura 5) y elaboramos un dibujo para ilustrarlas.



A



B

Figura 4. Bloques de la banqueta dentro del cuarto. A: nótese que la secuencia ya estaba fragmentada al momento del descubrimiento (González López 2019, 412, figura 5.12.a). B: foto de Spinden (SP15-3) donde se aprecia un mayor número de serpientes; posiblemente se trate del perfil sur de la excavación

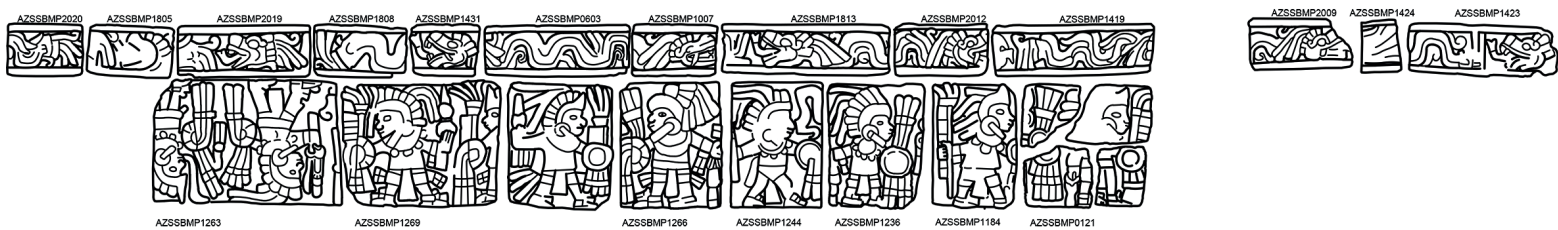


Figura 5. Dibujo de los relieves *in situ*, combinando la información presente en la figura 4. Obsérvese que AZSSBMP1419 aparece en ambas imágenes, lo que confirma su asociación. Dibujo de Ángel González López

Inferimos que en algún momento durante el reinado de Motecuhzoma Ilhuicamina (1440-1469) se clausuró este espacio del Templo Mayor. Las lápidas, parte de una procesión, fueron desmontadas de su lugar original por los mexicas, con lo que se fragmentó y redistribuyó la secuencia, y se colocaron las piezas de manera horizontal. Las cubrieron con tierra, piedra y el piso de estuco de la siguiente etapa constructiva. Esta acción fue intencional y formó parte de una modificación de mayores dimensiones en la arquitectura del Templo Mayor y la Plaza Oeste (López Luján y González López 2014).

En 1917 Hermann Beyer (1979 [1955], 299) estudió las lápidas y señaló la posibilidad de que el conjunto fuera más numeroso. Su reconstrucción incluyó dibujos parciales de algunas secciones de la procesión. Infirió que muchos de los seres antropomorfos eran señores príncipes, otros eran guerreros mexicas e identificó a un posible gobernante, Itzcóatl, lápida que se quedó *in situ* (AZSSBMP1247). Sugirió que se trataría de guerreros mexicas. No obstante el enorme aporte académico de este trabajo, existen errores de registro, como queda claro en las serpientes emplumadas, que dibujó de forma genérica. Inexactitudes que continuaron reproduciéndose a lo largo del tiempo, pues sus registros han sido la base de otras investigaciones.

Las siguientes referencias son descripciones de observadores de los relieves. El primero de ellos es el arqueólogo Eduardo Noguera (1979 [1918], 331-332), quien las mencionó cinco años después del descubrimiento. Comentó que se “halla una barda de losas esculpidas grabadas en roca, y recubiertas de colores rojo y amarillo. Además, al pie de ellas, se halla en el muro inmediato un friso que corre paralelamente a las figuras” (figura 4).

Hacia 1936 Herbert Spinden registró este espacio en una serie de diez fotos. La imagen que presentamos aquí (figura 4B; SP15-3) agrega mayor detalle. Notemos que las lápidas grandes ya se habían extraído, se ve una porción mayor del friso con serpientes, sumando otros tres ejemplares que no aparecen en las fotos de la excavación de Gamio (compárese con la figura 4A). Notemos que las piezas habían sido cubiertas con una improvisada techumbre.

Para 1948 se reanudó la actividad arqueológica en esta esquina, bajo la dirección de Elma Estrada Balmori y Hugo Moedano Köer (Matos 1979, 24). Este último se encargó de explorar la parte sur de la plataforma

del Templo Mayor, en el espacio inmediato a la excavación de Gamio. Al momento de escribir estas líneas desconocemos el paradero del informe de Moedano. Sabemos que en ese tiempo algunos relieves aún se encontraban *in situ*. Afortunadamente, en la Fototeca Nacional se resguardan catorce fotografías que ofrecen un panorama complementario. Presentamos un par de éstas con fecha cercana a 1948, en donde se registraron varias secciones de la banqueta. Aunque existen catorce imágenes al respecto (véanse las figuras con número de inventario 300162 a 300166, de 300168 a 300176, 349863 y 349867), hay dos imágenes reveladoras (figura 6); ambas se tomaron sobre la plataforma del templo de Huitzilopochtli. Dichas piezas fueron acomodadas intentando reconstruir la procesión; señalemos que varios de estos relieves aparecen en las fotos de la excavación de 1913 (AZSSBMP1196 y AZSSBMP1244) y en el dibujo de Beyer (AZSSBMP1241-49).

En la escena cercana a 1948 aparecen algunas herramientas; no podemos identificar si son para el acomodo vertical de los relieves o si estamos ante un momento de extracción de las piezas de su contexto arqueológico. De lo anterior deducimos que varias piezas fueron trasladadas de la Inspección General de Monumentos Arqueológicos al área de excavación de Gamio.

Ya para 1958 había una breve mención, y una fotografía, del arqueólogo Horacio Corona (2004 [1958], 177) de que varias de estas lápidas se encontraban dentro de una bodega ubicada en la calle de Santa Teresa. Se trata del antiguo Museo Etnográfico, inaugurado en 1954 y demolido hacia 1980, localizado en las inmediaciones de la excavación de Gamio; edificio que resguardó en una bodega algunas esculturas encontradas en el Templo Mayor y su Plaza Oeste (González López 2015).

En 1964, cuando se inauguró la nueva sede del Museo Nacional de Antropología se trasladaron algunas piezas de la banqueta al nuevo recinto en Chapultepec. Otras lápidas se dejaron como parte de la colección del antiguo Museo Etnográfico (González López 2015, 264-268). En esta época, el conjunto ya se había separado y resguardado en dos lugares: el Museo Nacional de Antropología y el Museo Etnográfico.

Para 1979, los arqueólogos Ponciano Salazar, Rafael Orellana y Jorge Acosta preparaban un trabajo con el objetivo de “buscar la continuidad de los motivos ornamentales de las banquetas” (en Beyer 1979 [1955], 288). Allí mismo agradecían al conservador del Museo Nacional, Román



A



B

Figura 6. A: parte central de la banqueta (Fototeca Nacional, número de inventario: 300162). B: reconstrucción de la secuencia de los relieves; nótese en el extremo derecho que AZSSBMP0121, aunque fragmentado, aún se conserva junto (Fototeca Nacional, número de inventario: 300164)

Solano, por el “gran interés que puso en el descubrimiento de las lápidas del Templo Mayor, y que no se conformó hasta encontrar la continuidad de algunas, habiéndolas fotografiado”. Desconocemos el paradero de este material.

Eduardo Matos al excavar el Templo Mayor, entre 1978 y 1982, exploró los alrededores del área que Gamio descubrió. Cuando detalló las novedades arqueológicas de la esquina suroeste del templo, no mencionó haber encontrado relieves (Matos 1982a, 17-21, 51-52, 56-58). Otro dato importante es que utilizó el edificio del Museo Etnográfico como bodega y laboratorio, pero con las lápidas aún allí (González López 2015, 80).

Durante la excavación de la parte norte de la plataforma del *Huey Teocalli*, excavó un cuarto similar al del lado sur. Curiosamente, también se reportan relieves de serpientes ondulantes y figuras antropomorfas marchando (López Austin y López Luján 2009, 312). Lo interesante es que éstos no son guerreros, sino deidades del agua; en todas las piezas el fondo de la escena está pintado de azul, lo cual sirve para diferenciarlas de aquellas del cuarto sur, donde el color rojo predomina (González López 2019, 81-87). Varios ejemplares de este conjunto se encuentran en exhibición en la Sala 4 del Museo del Templo Mayor y otras fueron dejadas *in situ*.

Uno de los capítulos clave en esta historia ocurrió al construirse el Museo del Templo Mayor, cuando se trasladaron varias lápidas resguardadas en el Museo Etnográfico a la bodega del nuevo edificio diseñado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. Esto generó confusión, ya que se perdió la información del origen de estos artefactos. Adicionalmente, varios ejemplares fueron movidos a una bodega en la zona arqueológica. Sumado a esto, algunos relieves fueron utilizados en la Sala 4 del museo para la recreación de dos banquetas, que dan la impresión de ser una creación original.

Finalmente, a principios de la década pasada varios relieves de la Sala Mexica pertenecientes a esta misma banqueta fueron restaurados y reordenados, aunque con la utilización de réplicas para solventar los faltantes. En la actualidad allí se exhiben 31 lápidas grandes y catorce pequeñas. Estas piezas fueron incorporadas a la reconstrucción hipotética que presentamos (figura 7).

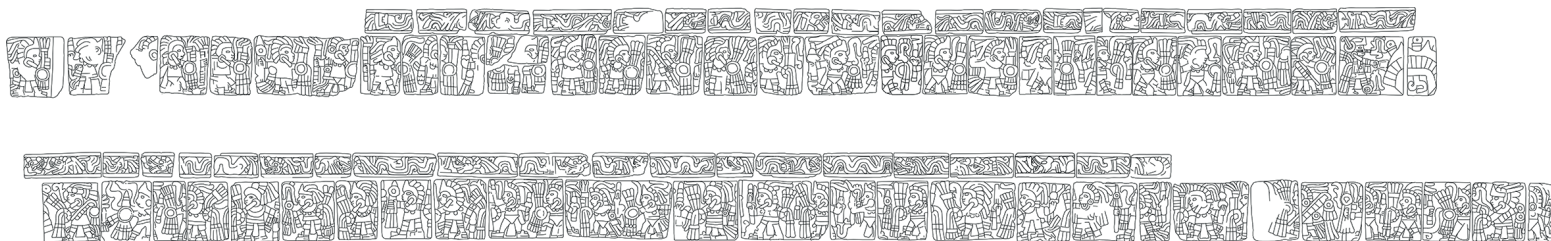


Figura 7. Reconstrucción de la banqueta. Dibujo de Ángel González López

### *El armado de las banquetas*

Digamos primero que, al sumar los bloques con serpientes y guerreros en procesión dentro de las bodegas, las salas del Museo Nacional de Antropología y el Museo del Templo Mayor, incluyendo las piezas *in situ* del cuarto norte, da un total de 91 lápidas grandes y 77 chicas. Cada una fue registrada de manera individual (González López 2019, 413-460).

De este conjunto, la Sala Mexica exhibe una parte de la banqueta encontrada por Gamio (véanse los cuadros 1 y 2 en el Anexo). En la zona y Museo del Templo Mayor se ha registrado un total de 60 con guerreros y 61 con ofidios, provenientes de los cuartos norte y sur del *Huey Teocalli* y de la Casa de las Águilas. Esto es, de tres lugares cercanos, pero distintos contextos arqueológicos. A continuación, explicamos brevemente los pormenores de su clasificación.

En el año de 1900 Leopoldo Batres excavó en la calle de las Escalerillas, frente a la fachada oeste del Templo Mayor; comenzó su exploración a varios metros de distancia del cuarto sur de la plataforma (figura 1). En la publicación de Batres (1902) no hay mención de relieves policromos de guerreros o serpientes. No obstante, Eduard Selser (1992a, 183) agregó, sin aclarar su fuente, que supuestamente se encontraron secciones de banquetas en el área cercana a la excavación de Batres. Aunque también presentó material que sí proviene del Templo Mayor y la Plaza Oeste (Selser 1992a, 182, figuras 95-98). Se pueden distinguir cinco lápidas con serpientes y dos con guerreros que posiblemente fueron encontradas en 1901 en la calle de Justo Sierra. Cuatro de estos artefactos se encuentran en el Museo del Templo Mayor (González López 2019, 425, 435, 439, 442).

Tiempo después, Salvador Mateos (1979, 212, foto 24-327) publicó una foto de 13 lápidas con serpientes; anotó que éstas fueron localizadas al excavar la calle de Justo Sierra, varias decenas de metros al norte de nuestro contexto. Dada la baja calidad de la imagen, se pueden identificar al menos cinco de estas piezas, ahora en el Museo del Templo Mayor (González López 2019, 435-443). Sonia Lombardo (1994, 2: 144-145) confirmó el lugar del hallazgo, pues presenta el dibujo de cuatro esculturas con serpientes y una con un guerrero, también resguardadas en el Museo del Templo Mayor (González López 2019, 425, 436-439). La autora dice que a principios de 1901 fueron recuperadas 15 lápidas; éstas podrían pertenecer a una de las banquetas de la Casa de las águilas (véase López Luján 2006, 36).

Por lo tanto, ninguna de las piezas arriba reportadas fue incluida en nuestra reconstrucción de la banqueta del Templo Mayor.

Sumado a ello, registramos otro grupo de 33 lápidas con seres antropomorfos y 15 serpientes emplumadas. Fueron encontradas por Eduardo Matos en la plataforma del *Huey Teocalli*, dentro un cuarto, lado norte (González López 2019, 81, 449-460; López Austin y López Luján 2009, 312; Matos 1982b 69-70). Estos ejemplares se encuentran bajo resguardo del Museo del Templo Mayor. Se pueden observar deidades de la lluvia, el agua y el maíz, mas no guerreros. Como característica distintiva presentan un fondo azul en todas las lápidas. Lo novedoso de su iconografía y simbolismo exige un estudio detallado, actualmente en proceso. Este estudio no consideró los ejemplos arriba mencionados para elaborar el dibujo reconstructivo de la banqueta encontrada por Gamio (figura 7). Tampoco otros nueve relieves de guerreros de origen desconocido, bajo resguardo del Museo del Templo Mayor.

El separar el material publicado por Seler, Mateos y Lombardo, por un lado, del de Gamio y Beyer, por otro, implicó que cada una de estas piezas fuera descrita siguiendo un método previamente establecido (González López 2015 y 2019). Entre otras características, registramos el tipo de materia prima, dimensiones e iconografía; asimismo, la toma de fotografías y elaboración de dibujos. Posteriormente toda la información se incorporó en un plano general, para su comparación.

Al actuar de esta forma, distinguimos dos grupos. La característica de mayor contraste es que los del Templo Mayor, lado de Huitzilopochtli, tienen una capa de estuco que cubre completamente los poros de la piedra, sobre la cual se colocó un pigmento rojo claro. Mientras que las piezas publicadas por Seler, Mateos y Lombardo tienen una delgada capa de estuco y una de pintura roja con tonos violáceos, que es más gruesa y cubre las imperfecciones de la roca.

La lógica seguida en la reconstrucción hipotética de la banqueta que, presumimos, excavó Gamio tuvo una segunda etapa: separar los relieves por la dirección que siguen (figura 10). En las lápidas con representaciones de guerreros fue relativamente sencillo. La pauta la brindó la forma del cuerpo: se buscó la correspondencia de un torso visto de manera frontal, con dos pares de pies, cabeza y manos plasmados de perfil. Otro factor considerado fue la presencia del armamento y los atavíos. La coincidencia de los colores brinda otra pista en la organización final. Con las serpientes se actuó de manera similar, la dificultad radicó en que en algunos casos éstas pueden encajar en las dos direcciones. Los cuerpos de las sier-

pes se dividieron en tres secciones: cabeza, cuerpo y cascabel. No obstante, posiblemente existen otras combinaciones en la organización de las serpientes como de los guerreros; la nuestra es una propuesta de trabajo.

### VER EL BOSQUE Y NO LOS ÁRBOLES. LA ICONOGRAFÍA DE LOS RELIEVES

Pensamos que las piezas que aquí analizamos originalmente formaron una banqueta compuesta por dos series de lápidas, la superior, de menor tamaño, es un friso con serpientes ondulantes. La inferior muestra dos filas de guerreros en procesión caminando en direcciones contrarias. Al centro de la obra sobresalía una parte a manera de altar. La banqueta estaba adosada a la base de los muros de un cuarto techado (figura 1).

#### *Las serpientes ondulantes*

En el presente trabajo hemos identificado 27 piezas inéditas de un total de 41 (figura 8), que nos señalan la problemática intrínseca de distinguir entre piezas inéditas y aquellas con escasa documentación, ya sea que se encuentren en exhibición o dentro de las bodegas. Se trata de bloques rectangulares de basalto con dos bandas angostas que enmarcan la escena; el color del fondo invariablemente es rojo. Hay dos conjuntos de serpientes, aquellas que tienen el cuerpo completamente cubierto de plumas y otras con menor número de estos elementos. Varias presentan pequeñas volutas sobre el cuerpo, las que pueden confundirse con representaciones de nubes; sin embargo, si prestamos atención a ejemplos comparativos nos daremos cuenta de que son plumas (figura 9E).

Probablemente la secuencia original de los reptiles se ha perdido para siempre, pues algunos bloques se pueden ensamblar en múltiples combinaciones e incluso ser incluidos en dos direcciones. Aquí presentamos una reconstrucción hipotética (figura 7).

Los reptiles tienen el hocico abierto, una lengua bífida extendida y colmillos curvos. Existe otra protuberancia larga en la parte posterior del hueso maxilar. En la cola se aprecia el cascabel, rematado por varias plumas ondulantes. La tonalidad del cuerpo puede ser ocre o rojo, especialmente en la cabeza y las escamas ventrales. En los intersticios de las plumas hay

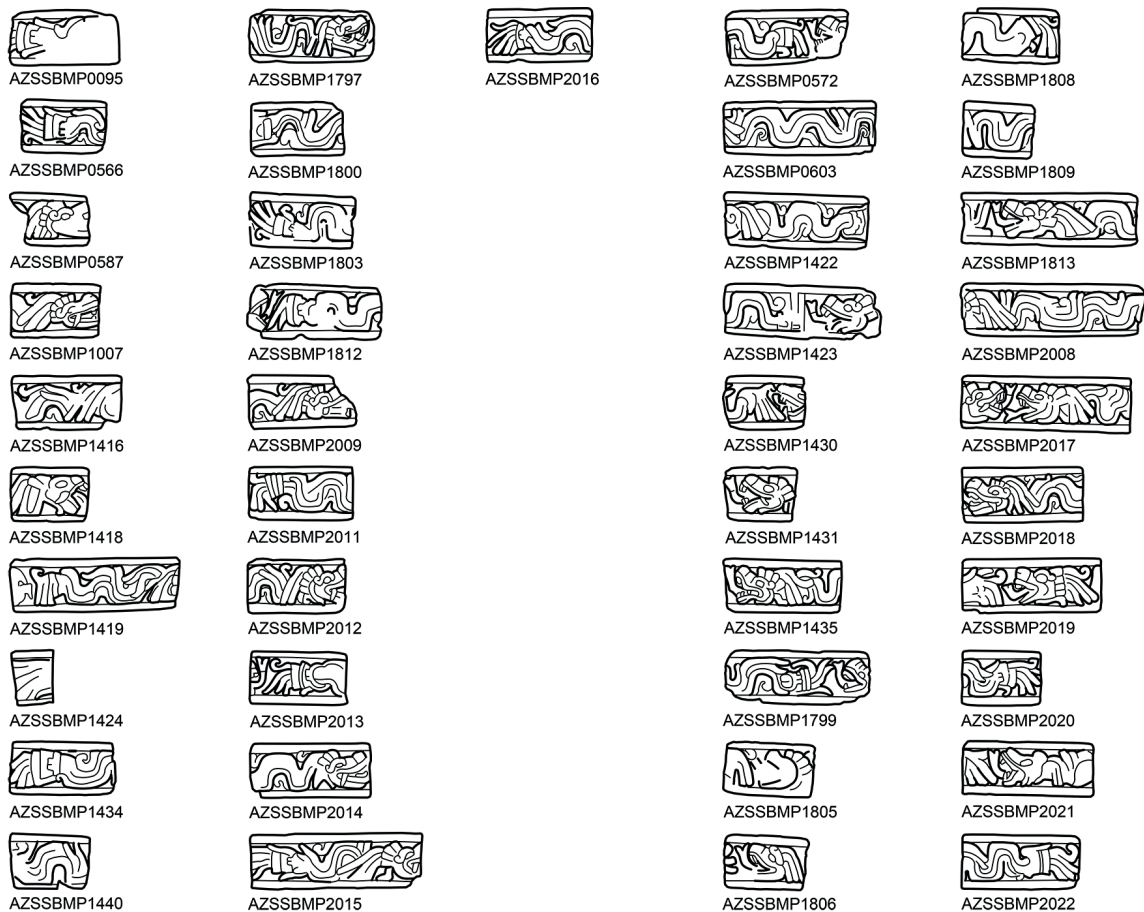


Figura 8. Conjunto de serpientes emplumadas. Dibujos de Ángel González López

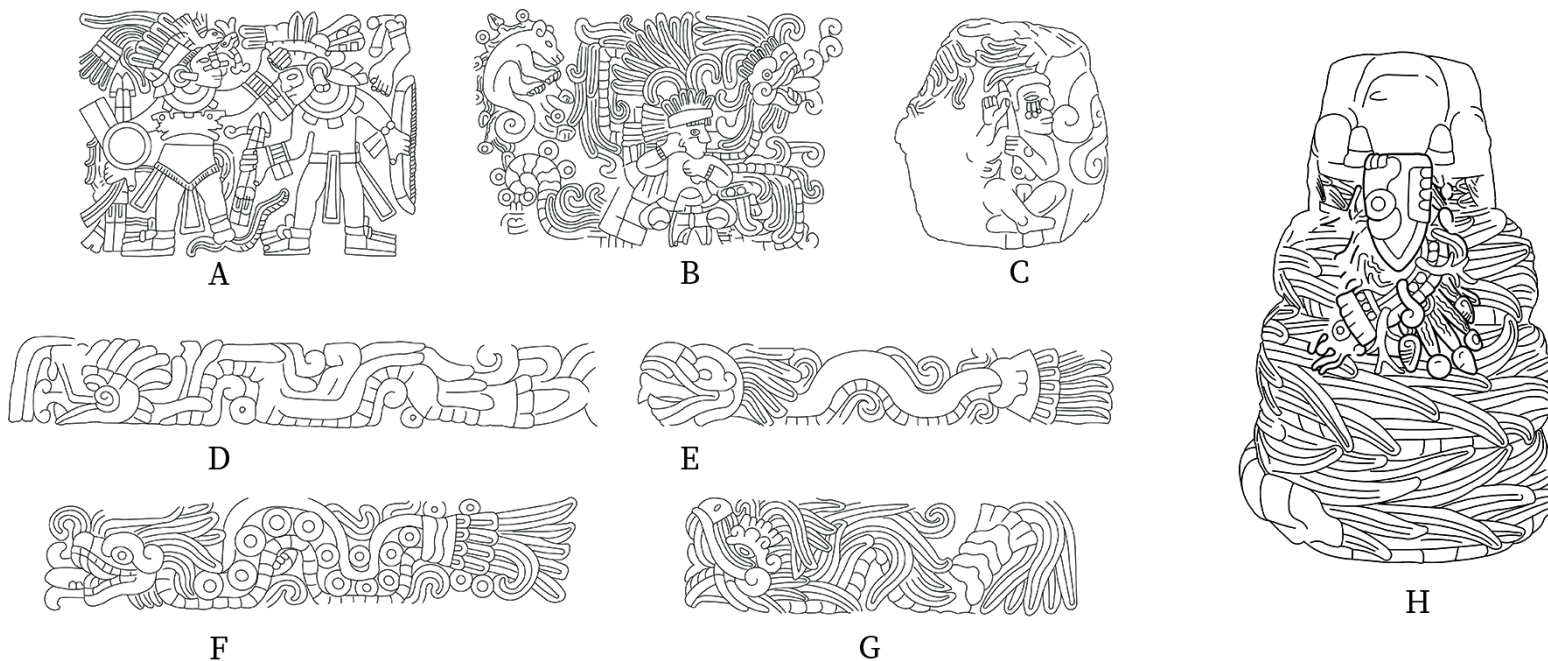


Figura 9. Serpientes emplumadas en el arte de Tenochtitlan. *A:* detalle de la Piedra del Arzobispado. *B:* Ahuizotl ofreciendo sangre, nótese el cuchillo en la lengua del ofidio. *C:* serpiente emplumada de piedra verde, un individuo punza su oreja y llora (Field Museum, número de catálogo: 48102). *D:* altar del Templo Mayor, lado de Huitzilopochtli, actualmente en la Sala Mexica. *E:* detalle de la Piedra del Centro Mercantil. *F:* serpiente con cuchillo en la lengua, Piedra del Acuecuéxatl. *G:* altar circular, desplegado (basado en Nicholson 2000, 159). *H:* piedra de sacrificios. Dibujos de Ángel González López

restos de color azul, ocre y rojo. Las plumas de la cola son generalmente azules. La riqueza cromática de este conjunto merece un estudio microscópico de los pigmentos y, con ello, una posible reconstrucción de la policromía y la secuencia original.

Hay dos posturas en la interpretación de este tipo de relieves, ambas están de acuerdo sobre el simbolismo de los frisos: representan un espacio celeste. Aunque hay un claro disenso en cuanto a la función de los reptiles. Seler (1992a, 144) asegura que, por estar en la parte alta de la escena, es el cielo de Quetzalcóatl. Beyer (1979 [1955], 306) sugiere que se trata de la *quetzalcóatl* y la *xiuhcóatl*, lo que connota un cielo diurno y otro nocturno. Hugo Moedano (1947, 131) asegura que son dioses celestes de la caza y del cielo. Jorge Acosta (1957, 134) matiza para las banquetas en Tula: son Quetzalcóatl y Mixcóatl. En una línea argumentativa cercana López Austin y López Luján (2009, 318-319) piensan que representarían el cielo en tránsito, al predominar los ofidios emplumados sobre los de volutas. Quiñones Keber (1993, 150) apunta que las serpientes reflejan una asociación con la guerra y los sacrificios. Nicholson (2000, 160) sugiere observar la riqueza y diversidad de las serpientes emplumadas, así como identificar el componente político.

Nosotros hemos detectado únicamente serpientes emplumadas, por lo que se dificulta entablar una relación con Mixcóatl. También vemos dos tipos de serpientes: azules y rojas, aunque puede haber de otras tonalidades. Observamos el friso como un espacio celeste, relacionado con rituales de sangre, la salida del sol y el inicio de su camino por el cielo. Sin embargo, seguimos a Nicholson (2000) y particularmente a Quiñones Keber (1993, 150), quienes apuntan que las serpientes tienen un componente político y parecerían ser las patronas de la procesión y beneficiarias del autosacrificio. En Tenochtitlan hay monumentos de piedra que muestran estas ideas (figura 9). En ellos es común encontrar en las fauces de numerosas serpientes emplumadas un cuchillo de pedernal, adornado con ojos y dientes, denotando no sólo la peligrosidad y agresividad del animal, sino la necesidad de sangre.

### *Los guerreros y las guerreras*

La banqueta reconstruida del templo de Huitzilopochtli se compone de 54 bloques con dos filas opuestas de guerreros que marchan hacia un punto

(figuras 7 y 10). Algunos individuos aún conservan la cabellera pintada de azul y otros de rojo. Además, se pintaron ricos detalles especialmente en la ropa y tocados. La escena tiene una longitud cercana a los 14.5 metros.

Estos seres exhiben varios tocados, el más sencillo muestra una serie de plumas cortas pintadas de color ocre, que nos hace pensar que posiblemente se trata de estructuras epidérmicas de la oropéndola mayor, llamada en náhuatl *zacuan*. Hay otro tocado que se conjuga con largas y ondulantes plumas de quetzal. Otra serie agrega una diadema de turquesa, *xiuhuitzolli*, un símbolo de poder en Tenochtitlan (figura 11). Existen dos más: aquel sólo visto en los guerreros que van de derecha a izquierda, integra una bola de plumas, más el adorno de plumas de *zacuan* y de quetzal. El último lo describiremos cuando analicemos la escena central.

Aunque hay otras aves cuyas plumas son de la misma coloración, como el loro amarillo, la razón de nuestra propuesta es el contexto donde se exhibieron los relieves, pues los personajes de la escena tienen que ver con el ejercicio bélico. Sahagún (2000, 210 y 309) describe al *zacuan* como un ave de pluma rica, y señala que se criaba en Tula. Se le equipara a un bebé al nacer, descrito como un soldado, cuya tierra era el campo de batalla; obligado a darle a beber sangre al Sol y a la Tierra, su destino era la casa del Sol (Sahagún 2000, 308-309). Los informantes de Sahagún (2000, 1002) comparan el plumaje negro y amarillo de su cola con la llama del fuego y el oro.

Las orejeras circulares son color ocre con un pendiente azul o rojo que emerge del centro (figura 11). Tienen un pectoral azul, rojo u ocre sobre el que se esculpieron elementos globulares color ocre, tal vez cascabeles de oro.

Varias figuras sostienen un propulsor, átlatl. Los escudos redondos que sujetan los individuos suelen ser de campo liso y tienen un fleco de plumas. Otra variante tiene además una serie de plumas en la parte superior (figura 12). Una cualidad que mayoritariamente presentan los seres del lado izquierdo de la procesión es que el borde del *chimalli* está pintado de ocre, seccionado como pétalos de una flor. Al respecto existe un vocablo en náhuatl que equipara el escudo con una flor de girasol, el *chimalxóchitl*, la “flor escudo” (Sahagún 1950-1982, 9: 34).

Los individuos portan un braguero, algunas veces combinado con un delantal triangular (figura 12). De singular importancia son dos casos donde claramente se observa un enredo, un *cuéitl* (AZSSBMP1251 y AZSSBMP1263), falda que rodeaba completamente la cintura, lo que nos indica que se trata de mujeres. En los brazos y piernas tienen ajorcas, unas sencillas y otras con largos pendientes, muy parecidas a las plumas que

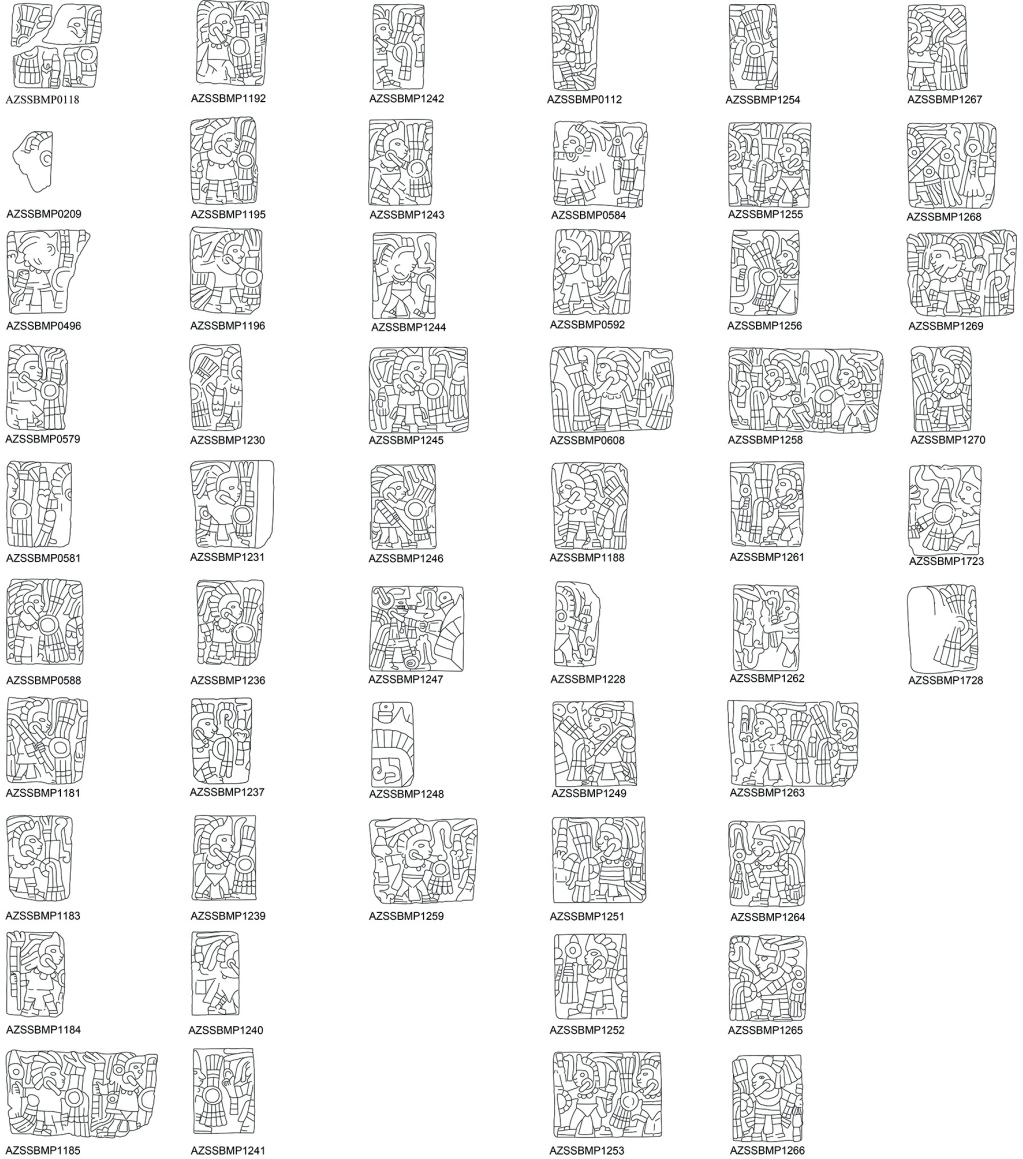


Figura 10. Conjunto de guerreros. Dibujos de Ángel González López

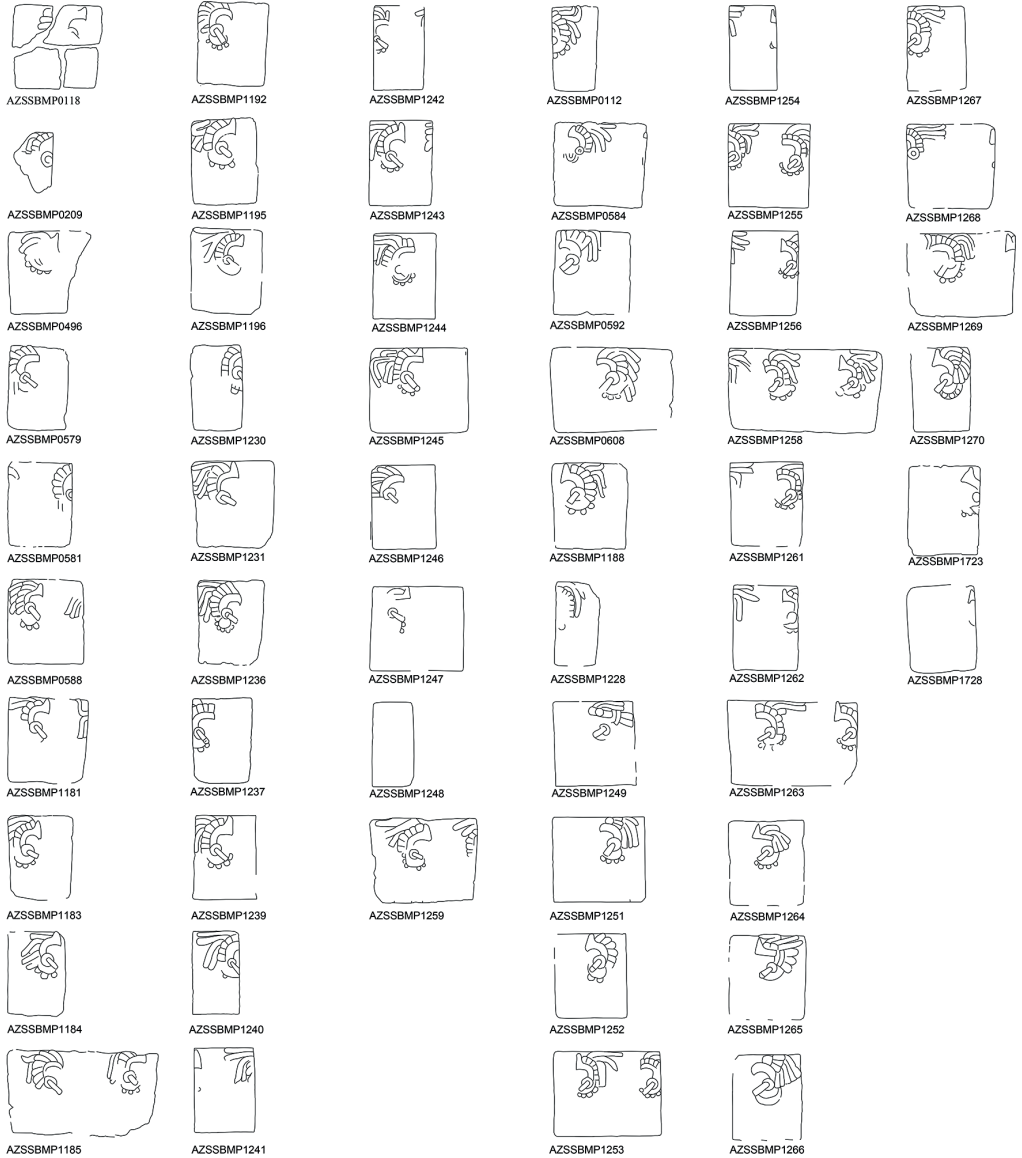


Figura 11. Tocados, orejeras, pectorales y cascabeles de los personajes.  
Dibujos de Ángel González López

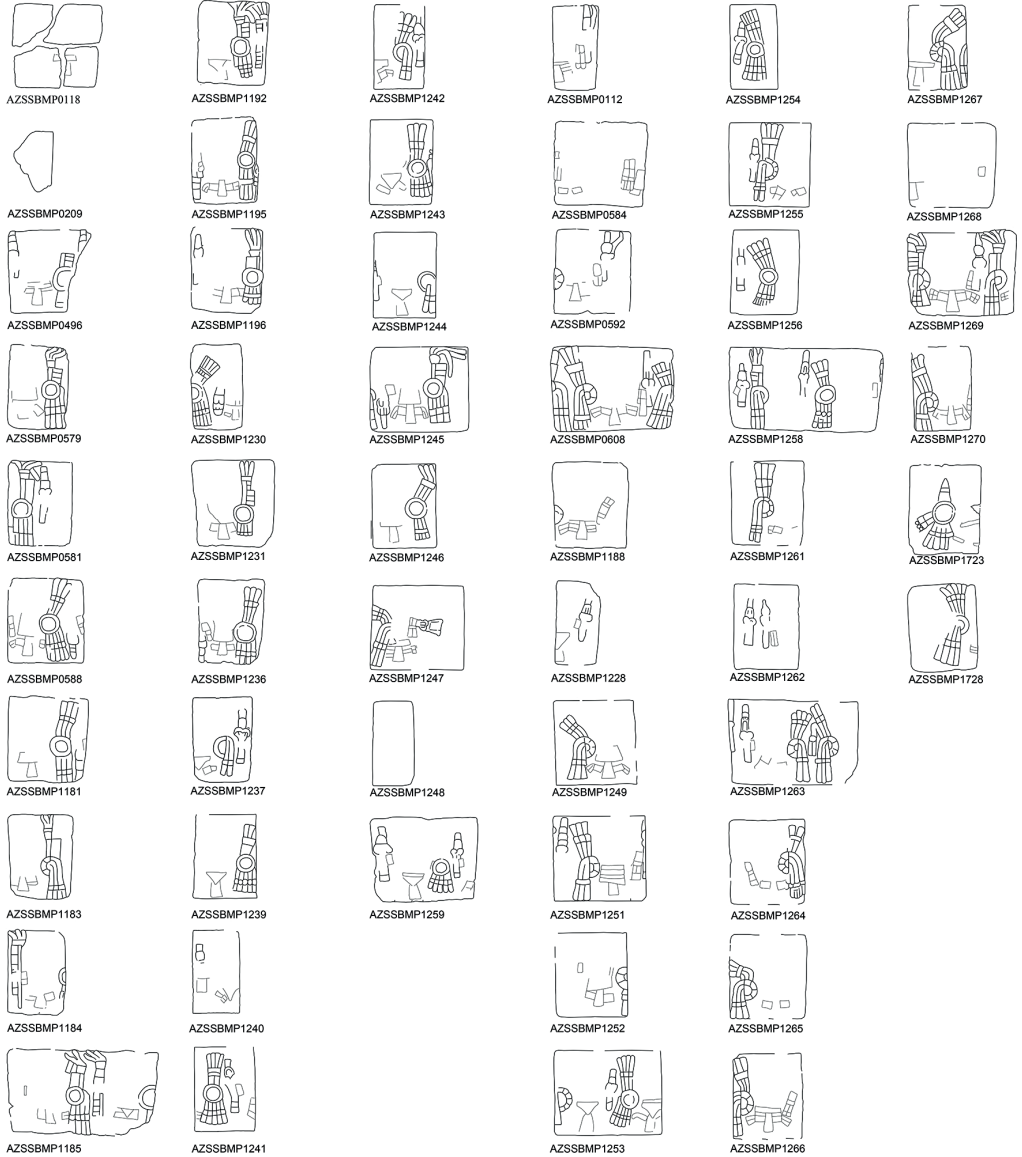


Figura 12. Vestimenta, ajorcas y armas que portan los guerreros.  
Dibujos de Ángel González López

adornan los escudos. En la cultura visual de la época existen ejemplos de seres en vuelo ostentando este atavío (figura 13). Este elemento, combinado con las plumas, nos sugiere que los guerreros simbólicamente son aves.

En la espalda baja tienen espejos circulares, donde hay restos de pigmento ocre y rojo, suponemos que hechos de oro o pirita, combinados con un remate de plumas (figura 14; AZSSBMP0112, AZSSBMP0496, AZSSBMP0581, AZSSBMP0592, AZSSBMP1196, AZSSBMP1231, AZSSBMP1251 y AZSSBMP1258). Este elemento, conocido en náhuatl como *tezcacuitlapilli*, fue un emblema de deidades y guerreros (Beyer 1965; Sahagún 1950-1982, 12, 11-12, 15). Beyer (1979 [1955], 315) traduce la palabra como “espejo-cola”. Debemos entender que se trata de la cola del quetzal, dada la forma, el color y el largo de las plumas. Existen ejemplos donde aparecen elementos lanceolados que no son parte del espejo, ni del nudo del braguero. Aunque difíciles de interpretar (AZSSBMP1192, AZSSBMP1196, AZSSBMP1239, AZSSBMP1240, AZSSBMP1243, AZSSBMP1259, AZSSBMP1262 y AZSSBMP1263), son parecidos a las alas de mariposa, como en el relieve de Itzpapálotl en Tula (Jiménez 1998, 323) y el monumento mexicana publicado por Ojeda (1986). De tal suerte que la evidencia iconográfica apunta a que simbólicamente estamos frente a aves y mariposas.

La figura central de la escena tiene dos seres antropomorfos (figura 15). El del lado izquierdo (AZSSBMP1247) presenta líneas horizontales sobre los ojos y la boca. Porta dos espejos humeantes, uno en el pie y otro en la sien. De cabellera roja, tiene una diadema azul. Sostiene un *átlatl* que apunta a la ardiente bola de zacate, *zacatapyolli*, con la otra mano sostiene un escudo. La forma de la vírgula de la palabra frente a su boca es única en toda la banqueta. Por la presencia de dos espejos humeantes este relieve se puede identificar con Tezcatlipoca y posiblemente al mismo tiempo con el gobernante de Tenochtitlan. Sobre ello, existen matices a destacar.

Beyer (1979 [1955], 308-310, 326) fue el primero en proponer que la *xiuhuitzollí* de este relieve comunica que estamos frente a un gobernante, *tlatoani*, además del dios Tezcatlipoca. Aunque el investigador alemán apuntó al gobernante Itzcóatl, no brindó mayor evidencia. Destacó que la voluta colocada frente a la boca de la pieza (Beyer 1979 [1955], 322) estaría relacionada con conceptos como *tlatolli* y *tlatoani* (“el que habla”); ideas que, en cierto grado, fueron aceptadas por investigaciones posteriores (Klein 1987, 302-304; Pasztory 1983, 146; Umberger 1981, 66-68). Más aún, trabajos recientes ven en la diadema un logograma para ‘noble’ o ‘señor’

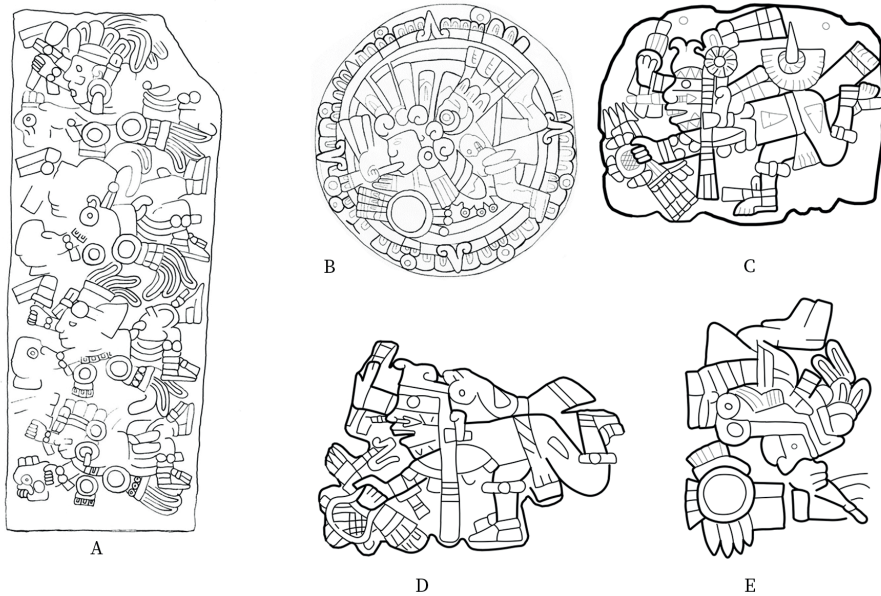


Figura 13. Personajes en vuelo. A: La Chinola, Veracruz. B: disco solar (National Museum of the American Indian, Nueva York, número de catálogo 11/8220). C y D: el dios Mixcóatl volando. E: detalle de la Lápida de los Cielos. Dibujos de Ángel González López

(Stuart 2019, 19-22; 2021, 20-21; Velásquez 2019, 89). David Stuart (2019, 21) señaló que las volutas flamígeras de aliento en otros monumentos de piedra mexicana servían para comunicar la emoción semántica de la raíz *zoma(h)*: ‘enojar, enojarse’, como parte del nombre propio del Motecuhzoma.

Si bien es cierto que el glifo de Motecuhzoma Ilhuicamina, con frecuencia colocado cerca de la cabeza, es conocido únicamente por los documentos escritos y pintados (Orozco y Berra 1882, 73-75; Pérez Lugones 2022, 346, fig. 3; Umberger 1981: 66-68), hay múltiples maneras de representarlo gráficamente. Los elementos constantes parecen ser la presencia de la *xiuhuitzollí* y una flecha perforando una banda celeste.

Traigamos a la discusión que en uno de estos ejemplos en la obra de Durán (2002, 175-182, lám. 15), la diadema tiene clavado un proyectil. Al respecto, debemos resaltar otro hecho significativo que ha pasado desapercibido: una inspección del relieve AZSSBMP1247 con luz rasante sobre el rostro permite identificar una flecha, *mitl* en náhuatl, perforando la nariz.

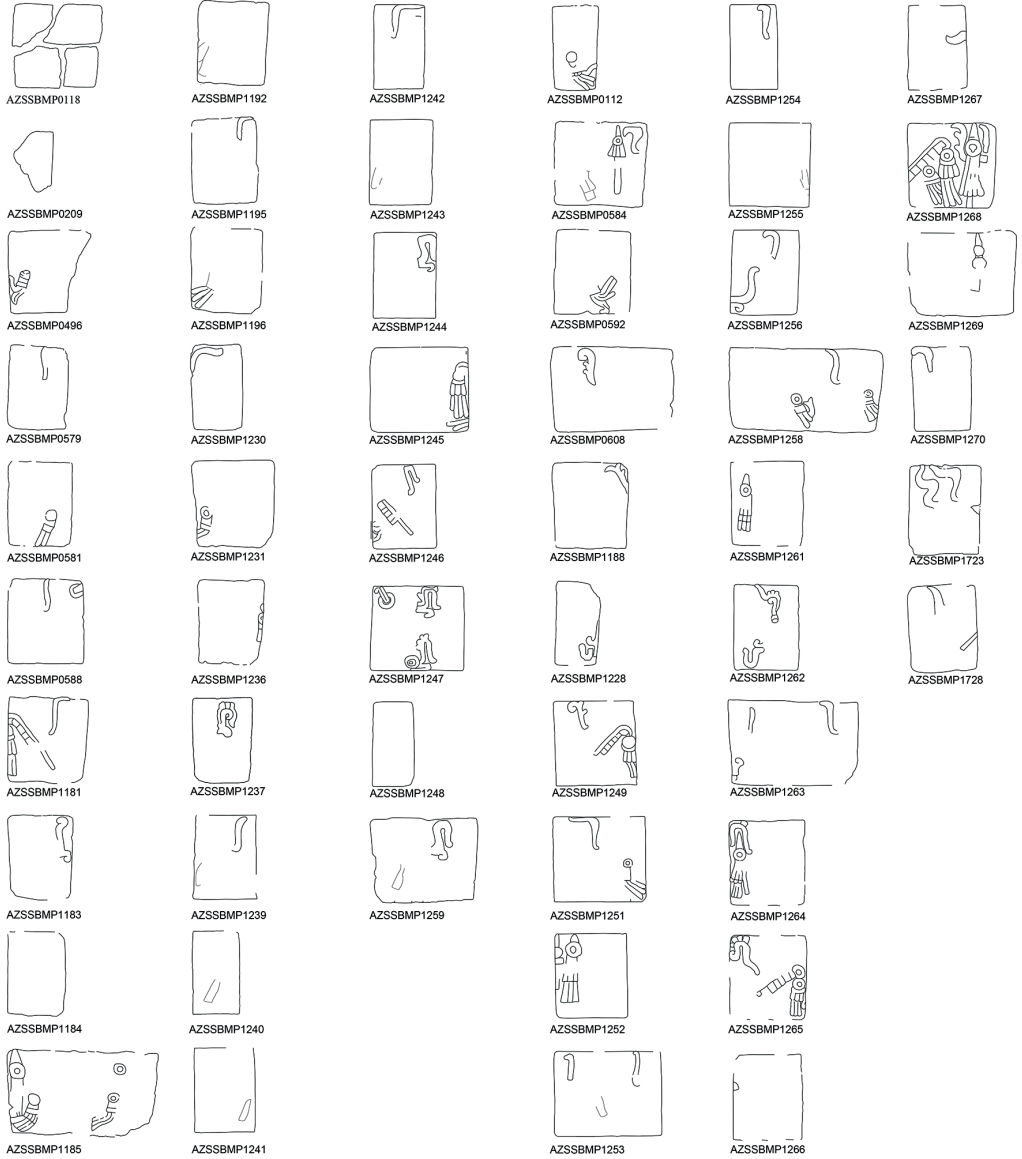


Figura 14. Guerreros con *tezcacuitlapilli*, alas, capas y estandartes rematados por espejos. Dibujo de Ángel González López

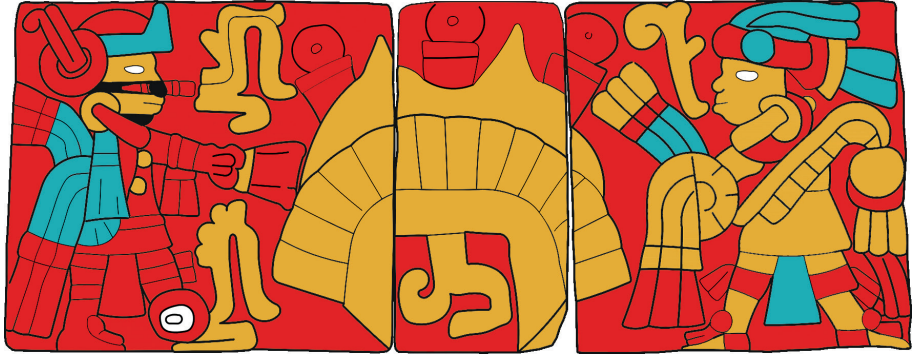


Figura 15. Reconstrucción cromática de la parte central de la banqueta, basada en evidencia arqueológica. La combinación de colores del rostro del personaje de la izquierda utiliza representaciones de Tezcatlipoca en los códices. Dibujo de Ángel González López

Esto tal vez de manera sutil refiera al nombre Ilhuicamina “Flechador del Cielo” (véase Stuart 2021, 84). Por ejemplo, tomemos en consideración que el verbo *mina* refiere a tirar flechas o saeta, flechar o asetar alguno (Karttunen 1992, 149; Molina 1966, 395). Además, notemos dos elementos más que pueden reforzar esta hipótesis: que la figura sostiene un *átlatl*, para arrojar las flechas, así como la presencia en la parte superior de serpientes ondulantes en el friso, es decir, simbólicamente una banda celeste.

No obstante, aunque Tezcatlipoca aparece en varios códices con este emblema,<sup>1</sup> aquí sugerimos que la articulación de la diadema, la flecha en la nariz y la vírgula de color ocre podría ser vista como un método de combinación de signos reportado en Mesoamérica: la infijación. Este método refiere a la colocación de signos de tamaño reducido dentro del campo visual de un signo más grande (véase Stuart 2021, 68), en este caso, el rostro. Finalmente, si estamos en lo correcto al interpretar una fecha calendárica 1-*calli* encontrada dentro del cuarto, ésta caería precisamente al inicio del reinado del primer Motecuhzoma; más adelante lo explicamos.

Para reforzar nuestra idea, digamos que la figura del relieve AZSSBMP1247 está precisamente a la cabeza de la procesión. Nos sugiere que su rango fue de líder del ejército mexica y jefe político de la ciudad. Recordemos que antes de ser *tlatoani* Motecuhzoma fue *tlacatécatl* (Durán

<sup>1</sup> Para una síntesis de figuras de Tezcatlipoca con nariguera de flecha, véase Olivier (2004, 496, 500, 509, 511).

2002, 175), un guerrero de alto rango (*Codex Mendoza* 1992, 67r; figura 16E). Olivier (2004, 62) señaló que uno de los nombres de Tezcatlipoca, y posiblemente Huitzilopochtli, fue Uitznáhuac Yáotl, “el Enemigo del sur”.

De ser cierta nuestra hipótesis sobre la fusión ontológica entre Tezcatlipoca y, posiblemente, Motecuhzoma Ilhuicamina, éste ser sería un *ixiptla*, un personificador humano que, tras un largo adiestramiento, reúne las cualidades físicas y sobrenaturales deseadas en Tenochtitlan de una deidad.<sup>2</sup> Subrayemos que la integración de deidades y gobernantes de Tenochtitlan en un mismo cuerpo no fue exclusiva del primer Motecuhzoma (Umberger 2002), sino que fue una práctica recurrente detectada en piedra en otros *tlatoque* (plural de *tlatoani*). Es evidente en la Piedra del Acuecuéxatl, los 15 paneles de Piedra de Tízoc y los 11 de la del Arzobispado, el relieve de Chapultepec, la Caja de Hackmack, la Piedra del Sol, entre otros (Graulich 1992; Matos 1997; Nicholson 1961; Olivier y López Luján 2010; Seler 1992b, 97-98; Stuart 2021; Wicke 1984, 56-57). En nuestra perspectiva estarían coexistiendo de forma simultánea (véanse Basset 2015, 156-159; Stuart 2021, 76-85). Reconocemos que esta interpretación es provisional. No obstante, subraya el hecho de que las fuentes documentales y la evidencia arqueológica, aunque paralelas, explican diferentes realidades.

La otra figura central de la procesión también se encuentra de pie. Tiene un tocado de plumas largas, idénticas a aquellas en la cola de las serpientes en los frisos. Su indumentaria no sobresale del resto de los relieves. Con el brazo derecho sostiene un escudo con remate de manojos de plumas arriba y abajo. Con la mano izquierda agarra un estandarte cuyo extremo distal remata en un espejo, donde predomina el color ocre tal vez de oro o pirita. Este ser es de enorme relevancia, no solamente por compartir la escena principal sino por encabezar la otra facción de la procesión, tal vez un capitán del ejército mexica. Además, sirve para resaltar una característica de los relieves que ha pasado desapercibida.

Varias figuras cargan sobre el hombro un gran estandarte rectangular con restos de ocre, azul o rojo. Este artefacto está rematado por “un disco con un rico colgajo de diferentes plumas” (Beyer 1979 [1955], 322) que nosotros interpretamos como un espejo (figura 14). La identificación es evidente si prestamos atención a varias lápidas de la procesión. En la pieza AZSSBMP1268 se puede ver que el *tezcacuitlapilli* de la espalda y el

<sup>2</sup> Sobre el término *ixiptla*, véanse Basset (2015); Dehouve (2016); Hvidtfeldt (1958); López Austin (1973); y Olivier (2019).

remate que cuelga del estandarte son idénticos. Sin embargo, existen más ejemplos (AZSSBMP1181, AZSSBMP1236, AZSSBMP1245, AZSSBMP1249 y AZSSBMP1265).

En realidad, hay espejos por toda la procesión, prueba de ello es la escena central y otros 11 guerreros que lo llevan en la espalda (completan la lista de lápidas con *tezcacuitlapilli* color rojo u ocre: AZSSBMP0112, AZSSBMP0496, AZSSBMP0581, AZSSBMP0592, AZSSBMP1185, AZSSBMP1231, AZSSBMP1245, AZSSBMP1246, AZSSBMP1251 y AZSSBMP1258). Hay otras dos lápidas con guerreros que lo tienen en la cabeza, aunque sin plumas o volutas (AZSSBMP0588 y AZSSBMP1185). A la luz de esta evidencia, ahora tiene sentido la presencia de este dios como líder de la procesión y los espejos que cuelgan de los estandartes: fueron empleados en ceremonias de sangre, adivinación y como emblemas del Sol (Olivier 2004, 427-438; Gallaga y Blainey 2016; Taube 1992 y 2016). Los espejos, cualquiera que fuera su lugar de exhibición, uso o materia prima, tuvieron gran importancia en Tenochtitlan (figura 16), posiblemente en actividades adivinatorias. Karl Taube (1994, 234-235) mostró evidencia iconográfica en Tula y Chichén Itzá e identificó los *tezcacuitlapilli*, entre otros objetos, con discos solares. Durán (2002, 287) comenta que un espejo relumbrante fue colocado en el Templo Mayor para representar al Sol. En el Códice *telleriano-remensis* (1995, 12v) se observa al dios del sol con un disco adornado con plumas. También un relieve de Tetzcocho muestra que algunas veces espejos, escudos y discos solares fueron indistinguibles (figura 16B).

Sobre la identidad de estos guerreros digamos que Beyer propuso que se trata de seres históricos, ya que un relieve representaría al gobernante Itzcóatl durante la fiesta de Izcalli. Aunque algunos descubrimientos en el Templo Mayor (López Austin y López Luján 2009, 312) fechan estos relieves para otro periodo (1440-1469 d. C). Moedano (1947, 133) considera que se trata de una procesión de los principales caciques de la alianza mexicana que iban a testimoniar su adhesión al régimen tenochca. Desde la historia del arte se ha sumado la idea de que se trata de la celebración de una victoria militar (Fuente 1990: 42; Klein 1987, 302-304; Pasztory 1983, 144-146; Umberger 1981, 23, 25, 226).

En contraste con esta postura, López Austin y López Luján (2009: 319-320) apuntan que el motivo de los guerreros es de carácter ritual. Ambos investigadores también refieren los sacrificios de sangre que hacían los

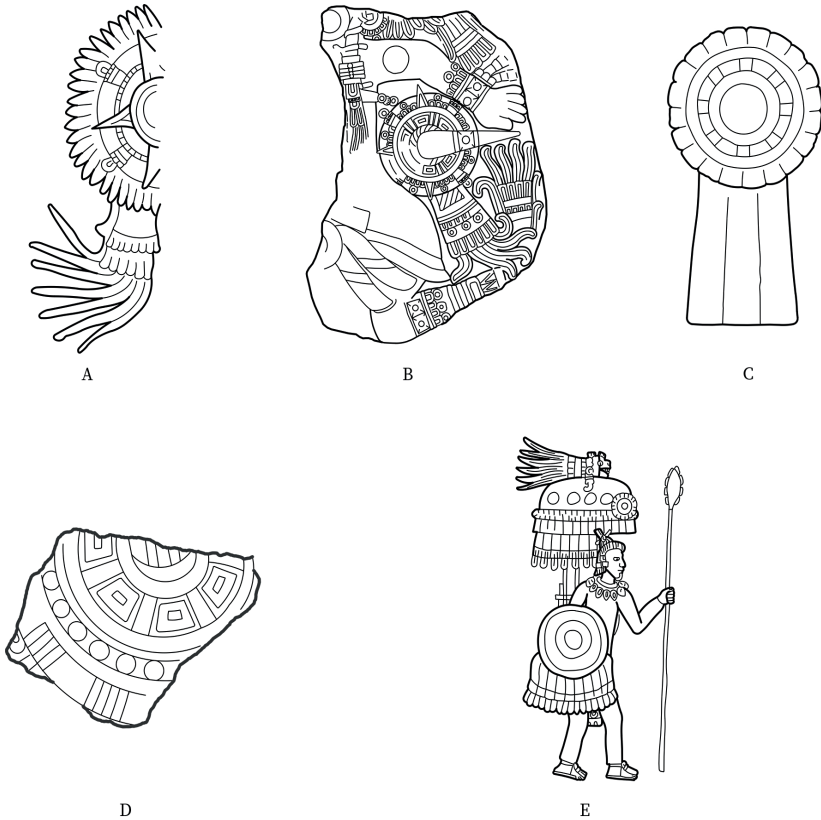


Figura 16. Espejos, discos solares y escudos. A: Sol cargado por Tonatiuh (*Códice telleriano-remensis* 1995, 12v). B: relieve de Tetzaco, nótese el espejo/escudo en la espalda. C: escudo en la espalda de un guerrero mexica vestido como tolteca encontrado en el Pasaje Catedral. D: espejo humeante, del centro emerge un hueso, en la esquina inferior izquierda los restos de una voluta, encontrado frente al Templo Mayor. E: guerrero *tlacatécatl* (*Codex Mendoza* 1992, 67r) que carga un armazón, rematado por un disco rojo, nótese la cabeza de perro con tocado de plumas largas. Dibujos de Ángel González López

militares de alto rango frente a la imagen de Huitzilopochtli. Combinando esta perspectiva, identifican las lápidas con tiempos arquetípicos, en específico con la antigua ciudad de Tula, Hidalgo. El motivo que anima a los guerreros del Templo Mayor, que se encuentran en la ciudad de Quetzalcóatl,

es de carácter religioso. Sugieren que los personajes pueden representar dignatarios toltecas del más alto nivel.

Nosotros nos inclinamos a pensar que los relieves combinan aspectos históricos y religiosos. Llegamos a tal inferencia debido al estilo arcaico en que se plasmaron y a la presencia de atavíos altamente valorados por la élite tenochca, hechos con turquesa y oro, pero en especial a la presencia de finas plumas. El tocado de plumas de quetzal que aparece rematando banderas en el *Codex Mendoza* (1992, 65r; figura 17E) es similar al de las banquetas. Asimismo, se encuentra en monumentos mexicas que presentan narrativas imperiales (figuras 9 y 17). Un hecho es seguro, la recurrencia del tocado en el registro arqueológico indica su incorporación al repertorio plástico mexica, ya que aparece a lo largo de los gobiernos de Motecuhzoma Ilhuicamina, Axayácatl, Tízoc, Ahuítzotl y Motecuhzoma Xocoyotzin (1440-1519 d. C.). Este lenguaje artístico fue asimilado, modificado y promovido por los líderes de la capital.

Lo anterior nos lleva a considerar una alternativa: los relieves muestran mexicas vestidos como guerreros toltecas. Aclaremos que al igual que la banqueta varios de los monolitos insignes en la estatuaría tenochca son ejemplos de arcaísmo (figura 17), en este caso una interpretación mexica de la herencia tolteca, lo cual hace difícil hacer una clara distinción entre un pasado imaginado y otro histórico.

### *La bola de zacate ardiendo y las púas de maguey*

El punto focal de la procesión es una bola de zacate en combustión, un *zacatapayolli* con tres púas de maguey para el autosacrificio. Desde hace tiempo a estos objetos se les ha identificado con ceremonias de sangre y de fuego (Gutiérrez Solana 1983, 36; López Luján 2006, 1, 109-110). Un estudio relaciona estas madejas de zacate con la diosa de la Tierra y con las cuevas; mientras que las espinas serían equivalentes a las flechas, como símbolos de guerreros muertos (Olivier 2006, 417).

El trabajo de Olivier (2006) sobre el *zacatapayolli* convincentemente los relaciona con la fecundación de la tierra. Estamos de acuerdo con esta conclusión y agregamos que en su conjunto presenta un componente de sacrificio y renacimiento, similar a los rituales plasmados en los relieves de un espacio colindante: la Plaza Oeste, lado de Huitzilopochtli. Estos artefactos son parte de otro grupo de grabados contemporáneos a la banqueta del

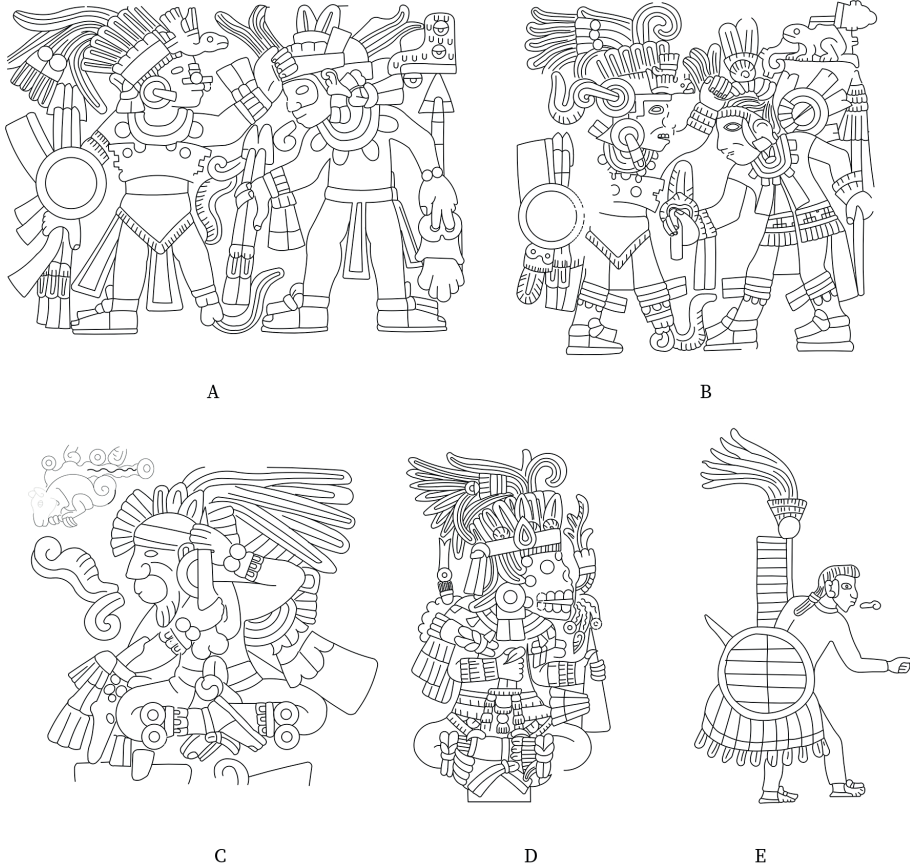


Figura 17. Tocado de plumas de quetzal en la historia de la estatuaria de Tenochtitlan y la Colonia temprana. A: Piedra del Antiguo Arzobispado. B: Piedra de Tízoc. C: Piedra del Acuecuéxatl. D: Teocalli de la Guerra Sagrada. E: guerrero portando bandera rematada con plumas (*Codex Mendoza* 1992, 65r). Dibujos de Ángel González López

presente estudio (López Luján y González López 2014). Dado el vínculo arquitectónico y cronológico entre la banqueta y las lápidas de la plaza, los relacionamos como parte de un mismo programa iconográfico.

El conjunto que formó el piso de la plaza incluye guerreros, un jaguar y varias águilas (figura 18). Además, contiene seres humanos decapitados, el difrasismo *atl-tlachinolli*, un *zacatapayolli*, varias mariposas y flores (González López 2019, 492; Vázquez Vallín 2019, 244-255). En menor número aparecen flechas ardientes. Esto nos recuerda el testimonio dejado

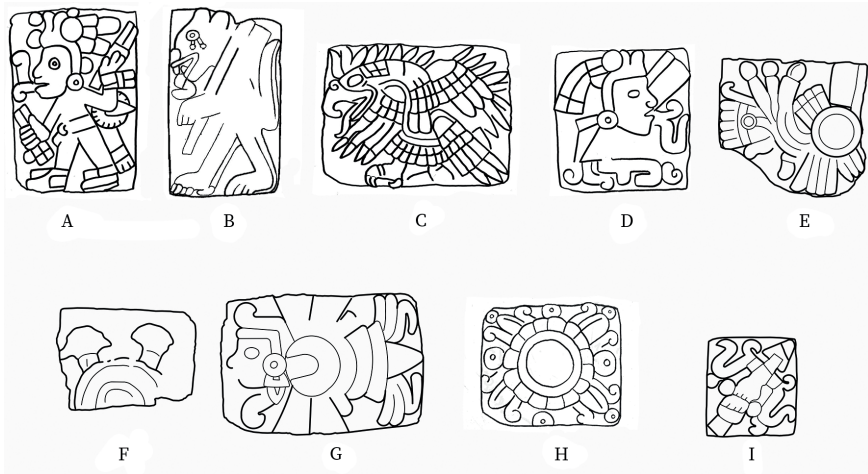


Figura 18. Muestra de relieves de la Plaza Oeste del Templo Mayor.

A: Guerrero victorioso. B: jaguar cargando una bandera y llorando. C: águila bailando. D: persona decapitada. E: *atl-tlachinolli*.

F: *zacatapayolli* (redibujado de Vázquez Vallin 2019, 255).

G: guerrero mariposa (redibujado de Barrera *et al.* 2012). H: flor.

I: flecha ardiente. Dibujos de Ángel González López

por Las Casas (1967, 2: f. 49) y Durán (2002, 203-206), quienes comentaron sobre el uso de flechas como sustituto de los cuerpos de los guerreros muertos en el campo de batalla cuyos cuerpos no fueron recuperados. Agregan que los proyectiles y los atavíos de la persona fallecida eran quemados en la plaza del Templo Mayor.

Destacamos que en la narrativa de los relieves de la banqueta del Templo Mayor y de la plaza resalta el papel del fuego que fomenta el proceso de renacimiento. Estas ideas militaristas no fueron originadas en Tenochtitlan, sino en Teotihuacan (González López y Vázquez Vallin 2021). En esta ciudad del periodo Clásico hay evidencia de fardos mortuorios que fueron cremados, acto comparable a una crisálida que libera el alma del guerrero como una mariposa (Taube 2000, 309); en el entendido de que los lepidópteros fueron el emblema del fuego y el alma de quienes morían en batalla. Terminemos diciendo que los punzones, o flechas, del *zacatapayolli* funcionaron como sustitutos de los guerreros. Éstos fueron ensartados en la bola de zacate que se encuentran ardiendo. Por ello pensamos que fueron parte de un ritual similar al descrito por Durán, Las Casas, Sahagún y a lo visto en Teotihuacan.

La voluta que aparece en la parte baja del *zacatapayolli* descubierto por Gamio tiene restos de color ocre. Si observamos su forma no encontraremos gran diferencia con aquellas vírgulas de otros cinco ejemplos presentes en los guerreros (AZSSBMP1259, AZSSBMP1183, AZSSBMP1237, AZSSBMP1244 y AZSSBMP1247). Destaquemos que hay otras esculturas de *zacatapayolli* con ojos en las volutas, es decir, fueron concebidos como seres animados (figura 19). Al igual que el humo del espejo de Tezcatlipoca, esta vírgula podría corresponder a los mensajes comunicados a sus fieles (ver Olivier 2004, 466). Curiosamente a lo largo de la escena de la banqueta aparecen volutas de fuego, ya sea en el trasfondo de la escena o adornando las armas (AZSSBMP0112, AZSSBMP0608, AZSSBMP0592, AZSSBMP1256, AZSSBMP1262, AZSSBMP1263 y AZSSBMP1267), como en otros monumentos (figuras 14 y 17A).

Particularmente relevante es la banda con elementos semicirculares en el interior del *zacatapayolli*, semejante a las cuevas y a la cabellera de Tlaltecuhltli (Olivier 2006, 417). Inferimos que este elemento es una abertura que comunica diferentes planos del universo (figura 19). Susan Milbrath (1988, 159-163) encontró algo parecido en varios documentos, donde resaltó una conexión iconográfica con el nacimiento y el renacimiento. Un altar de piedra presenta el nacimiento del Quinto Sol, acompañado de guerreros y un *zacatapayolli* (figura 19F). En una columna del Templo de los Guerreros, Chichén Itzá, observamos al dios del Sol saliendo del disco con un agujero al centro, además de una lluvia de flores, joyas y llamas, que denotan el paraíso oriental, que es la morada del sol (Taube 2016, 306). Observemos que la forma del disco de las columnas es similar al *zacatapayolli*, por lo que puede que tuviera una función paralela.

Interpretamos que el punto focal de la banqueta es al mismo tiempo una hoguera, una cueva y un pasadizo. La voluta de humo sería el habla de un ser que se encuentra en el interior de la tierra a punto de emerger; tal vez el fuego mismo o los guerreros, quienes bajo la forma de púa del maguey están a punto de renacer en apoteosis por efecto de las llamas.

### *Lo negro y lo rojo en los relieves*

Las dos tonalidades predominantes en la escena son lo rojo del fondo y lo negro de los bloques de basalto. Más allá de ser enumeradas como dos cualidades pasivas en los relieves, veremos que combinadas expresan

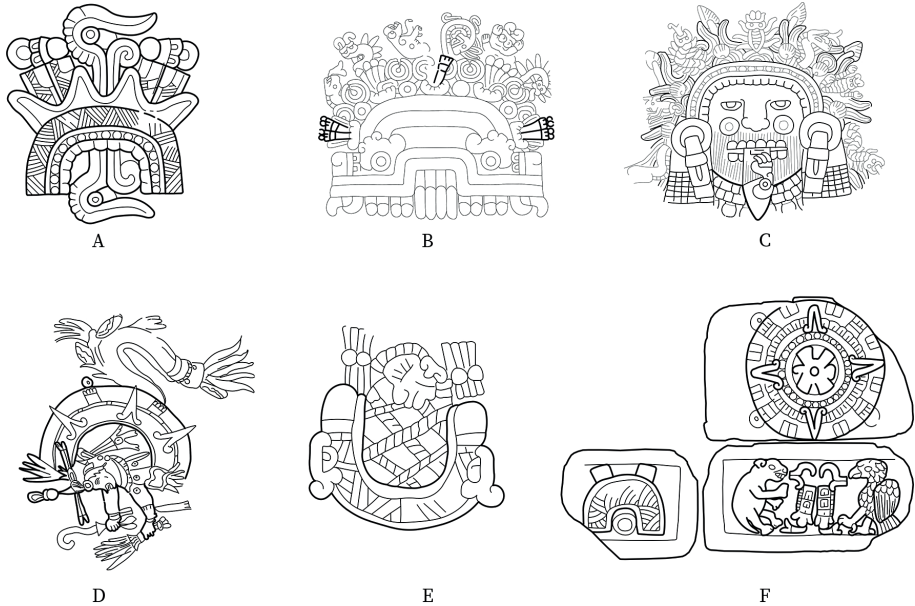


Figura 19. La bola de zacate como abertura. *A*: *Zacatapayolli* ardiente, nótese los ojos en las volutas. *B*: cabeza de la diosa Tlaltecuhltli, con punzones clavados en su cabellera. *C*: Tlaltecuhltli con animales de la noche, nótese las flechas en sus orejas. *D*: Quetzalcóatl atravesando un disco solar (*Códice Vaticano A* 1996, 6r). *E*: persona fallecida, en su tumba (*Códice Vaticano B* 1993, 12). *F*: un felino y un águila bailan y cantan para celebrar el nacimiento del sol, obsérvese el sacrificio de sangre en la madeja de zacate (American Museum of Natural History, inv. 30.0/6172). Dibujos de Ángel González López

profundos significados culturales. Inferimos que tienen un paralelo simbólico con el difrasismo *in tllili in tlapalli* (“lo negro-lo rojo”), que se refiere a la escritura y a las pinturas (Sahagún 1950-1982, 4:198, 259; 10: 190). Montes de Oca (2000, 206) comenta que este recurso remite a los libros pintados, a los colores con los que se elaboraban y por extensión al conocimiento o a las tradiciones que contienen.

La materia prima de los relieves es un basalto vesicular denso cortado en secciones rectangulares. Es posible calcular un peso aproximado 2.6 toneladas de un hipotético bloque original, de casi  $4 \times 3 \times 0.16.3$  metros, de donde se extrajeron las lápidas. Hemos comparado el color de la piedra con la tabla mineralógica Munsell. Al analizar los resultados hemos detectado

una persistencia: como lo muestran los cuadros 1 y 2, 95.8% arroja el valor de N3 *Dark gray*. Inferimos que esta tonalidad fue seleccionada premeditadamente por las personas que estuvieron involucradas en la planificación y ejecución de la obra. En esa época, Tenochtitlan destinó tan abundantes recursos para mover, esculpir y pintar esta cantidad de piedra que posiblemente dejaron huella en la memoria colectiva.

La tonalidad de la roca y su incorporación al Templo Mayor parecen encontrar similitud en la información de algunos documentos coloniales, lo que nos auxilia a entender la lógica en su colocación. Allí es clara la variedad de edificios cubiertos de negro que incluyen la palabra *tlilli* (Tlillan, Tlillancalco y Tlillan Calmécac). Es constante la mención de actividades como la introspección y la penitencia. Por ejemplo, Durán (2002, 132) dice que *tlillan* era la negrura o el lugar de la negrura, un templo completamente oscuro en su interior. Torquemada (1975-1983, 1: 246) describe que, durante el conflicto entre Tenochtitlan y Tlatelolco, se sacaban sangre de la lengua en el templo de Tlillan. En un edificio denominado Tlillancalco el *tlatoani* realizaba actos de penitencia durante los ritos de entronización (Alvarado Tezozómoc 2001, 249) y se describe como una casa de recogimiento y tristeza. Motecuhzuma II se encontraba en el Tlillan Calmécac, cuando le avisaron de la llegada de los españoles (Sahagún 2000, 274, 735). Mientras que Mazzetto (2014, 147-153) investigó el Tlillan y, más allá de la relación con la oscuridad y la penitencia, propone también un vínculo estrecho entre el fuego y la adivinación (véase Declercq 2016).

Aclaremos: no estamos argumentando que el cuarto donde se exhibió la banqueta sea el Tlillan, el Tlillancalco o el Tlillan Calmécac. Proponemos que la incorporación de una cantidad considerable de basalto negro al Templo Mayor condensó ideas y actividades que sólo se pueden inferir si se les compara con estas tres construcciones que incluyen la palabra *tlilli*. Señalamos que hay dos actividades en común en estas construcciones y la banqueta policromada: la introspección y la penitencia, como el sacrificio de sangre. Y aunque nuestras referencias pueden ser generales, arrojan luz sobre las ceremonias llevadas a cabo en estas edificaciones y el tipo de personas que las utilizaron. Señalan que su colocación conlleva un componente simbólico acorde al contexto arqueológico de los relieves, pero siempre en combinación con el color rojo que domina la escena.

El color más abundante en la banqueta es el rojo del fondo. La palabra *tlapalli* designa el color de manera genérica, evoca cierta categoría de materias y entidades rojas (Dupey García 2020, 135-136). Dupey García (2020, 135) sugiere que hay varios lugares que incluyen en sus nombres la palabra Tlapallan, un locativo construido sobre *tlapalli*: Tlapallan, Tlillan Tlapallan, Tollan Tlapallan, Hueytlapallan y Huehuetlapallan, entre otros. Seguimos a esta autora cuando concluye que los lugares *tlapallan* posiblemente se localizaban en el oriente, donde ocurría a intervalos regulares el inicio de ciclos, como el curso cotidiano del Sol. Más relevante aún es la diferenciación que hace: “Tlapallan— era un lugar cuyo vínculo con el color lo conectaba con la creación artístico-cosmogónica y con el inicio de los ciclos, el segundo —Tlillan Tlapallan— no sólo aludía al lugar adonde se encaminó Quetzalcóatl, sino que remitía a la creación pictórica, por derivar del difrasismo *in tllili in tlapalli*” (Dupey García 2020, 147-148). Pensamos que la creación pictórica se extendía a la escultura policromada.

En los *Anales de Cuauhtitlan* (2011, 37-51) se establece que Topiltzin Quetzalcóatl, en parte provocado por Tezcatlipoca, se embriaga y huye hacia la costa, hacia Tlillan Tlapallan, a Tlatlayan, “El Quemadero”. Allí se inmola prendiéndose fuego, sus cenizas se transforman en aves de brillante plumaje y su corazón en quetzal, se va al Mictlan por cuatro días y reaparece como Tlahuizcalpantecuhli. En este pasaje podemos detectar paralelos del documento con la banqueta del Templo Mayor: el color rojo, la presencia de Tezcatlipoca y Quetzalcóatl (bajo la forma de serpiente emplumada) como agentes participantes, el sacrificio en una pira, una transformación por medio del fuego y un renacimiento.

Otro dato significativo es que Sahagún (2000, 719) y Chimalpahin (1998, 1: 175) comentan que Quetzalcóatl sale de Tollan hacia Tlapallan, a la que llaman la ciudad del Sol. Al respecto Dupey García (2020, 144-145) hace una equivalencia de este sitio y la Casa del Sol. Este lugar ha sido identificado como un dominio espiritual lleno de flores (Taube 2004, 79-91), lo que nos sugiere que los guerreros de los relieves tal vez tenían como misión recibir al astro al amanecer y acompañarlo por el cielo, dando gritos, cantando y marchando.

Al respecto, James Lockhart (2001, 236) menciona que *tlahuizcalli* designa cualquier cosa roja o similar al fuego. Siméon (2004, 695) aclara que esta palabra fue el alba y la aurora, mientras que Karttunen (1992, 270) la traduce como “the rosy light of dawn”. Estas referencias nos hacen

sospechar que la coloración del fondo de los relieves nos ubica en el oriente del mundo; simbólicamente cuando se termina la noche y se observa la primera luz del amanecer, cuando nace el Sol.

Montes de Oca (2000, 205-206) nota que el difrasismo *in tllili in tlapalli* remite al conocimiento o a las tradiciones que contienen. Coincidentemente el estilo artístico en que se grabaron los relieves no fue originario de Tenochtitlan, sino a la usanza de Tula (López Luján 2006, 1: 102-110). Asimismo, las personas con dotes artísticas, lo que seguramente incluyó a quienes hacían las esculturas (Sahagún 2000: 949-955), fueron conocidas con el apelativo de *toltécah* (“toltecas”).

### *El grafito 1-calli (casa)*

Por la importancia en nuestro argumento mencionemos un *grafito* colocado en el piso del cuarto donde se exhibía la banqueta (figura 20). Es un paralelepípedo de roca sedimentaria (López Luján, Torres y Montúfar 2003, 147), con una inscripción poco profunda con el glifo calendárico *calli*, sin numeral. En el artefacto observamos un edificio de perfil, desplantando de una plataforma baja, una de las jambas de la entrada y un dintel. Subrayemos que éste es un caso de sobreposición glífica: el número 1 se infiere visualmente del signo *calli*, con lo que se evita así redundancia. Además, tiene un cartucho rectangular que rodea la escena, esto nos indica que estamos frente a una fecha anual (Caso 1927, 13). Por tratarse de una pieza terminada y sin faltantes, proponemos que se trata de la fecha 1-*calli*. La valía de relieve es que, posiblemente, nos da a conocer el año de elaboración e inauguración de la banqueta.

La pieza fue publicada por Ángel García Conde (1922); presentó un dibujo y agregó ocho numerales inexistentes. Umberger (1987) retomó esta idea; mientras que López Austin y López Luján (2009, 355) la publicaron sin numerales.

En cuanto a su significado, en este contexto puede ser interpretada de diferente manera. Los informantes de Sahagún (2000, 400) comentan que quienes nacían en este signo tendrían como destino morir en la guerra o en la piedra de sacrificios. Era una fecha próspera, cuando los comerciantes regresaban a casa con productos pertenecientes a Tezcatlipoca (Sahagún 1950-1982, 6: 27). También puede referirse al nombre calendárico de

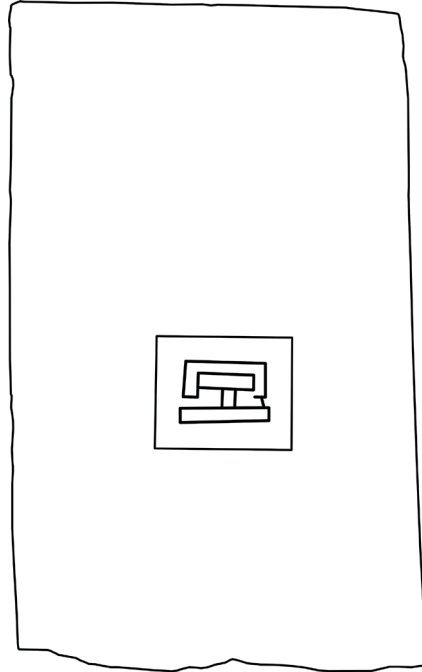


Figura 20. 1-calli (casa). Dibujo de Ángel González López

algunas deidades, a fechas históricas (días o años) o míticas (López Austin y López Luján 2009, 355; Matos 1981; Umberger 1987). Pensamos que la presencia del marco que rodea la escena es la clave para entenderla. Recordemos que cuatro de los signos de los días también eran los cargadores de los años (*ácatl*, *técpatl*, *calli* y *tochtli*). De acuerdo con la correlación de Caso (1971), 1-*calli* corresponde al año 1441.

Un grupo de anales (*Codex Aubin* [Dibble 1963, 66-67]; *Codex en Cruz* [Dibble 1981]; *Codex Mexicanus* [en Diel 2018, 127]; *Tira de Tepechpan* [Noguez 1978]; Chimalpahin 1998, 2: 81; *Anales de Cuauhtitlan* 2011, 177; *Anales de Tula* [en Zantwijk 1979]; *Códice telleriano-remensis* [1995, 31v]; Durán 2002, 174; y *Codex Mendoza* 1992, 07v) coinciden en que en 13-*técpatl* (1440) murió el *tlatoani* Itzcóatl y fue elegido Motecuhzoma Ilhuicamina para sucederlo, mientras el siguiente año, 1-*calli* (1441), fue el primero de su gobierno. De forma sugerente, como lo subrayan Berdan y Anawalt (1997, 16), existen otras fuentes documentales que varían en cuanto al año en que asciende al trono el nuevo líder, entre 1438 y 1445

d. C. Es muy interesante que dos fuentes, el *Codex Mendoza* (Berdan y Anawalt 1997, 16) y el *Codex en Cruz* (Dibble 1981), apuntan a que este evento sucedió en 1441. El contexto arqueológico también parece coincidir, pues en la cronología de Matos (1981) para el Templo Mayor, la lápida se ubica en algún momento de la etapa constructiva IVa.

En resumen, al carecer de evidencia iconográfica es poco probable que la escena de la banqueta evoque los ritos de entronización de Motecuhzoma. Aunque López Luján (2006, 281-286) propone que este espacio fue usado por el *tlatoani* ya electo para tales fines. Por lo que sugerimos que la fecha 1-*calli* nos remite al momento de inaugurar los relieves.

## CONCLUSIONES

Para recapitular, en el año de 1913 Manuel Gamio excavó el Templo Mayor. Sobre la plataforma del edificio, sector sur, encontró una serie de relieves con guerreros y serpientes, de los que extrajo una muestra. Gamio no dejó dibujos de la organización de cómo los encontró, pero la Fototeca Nacional y en el archivo Haffenreffer encontramos valiosos documentos gráficos de la excavación. Este estudio presenta evidencia para afirmar que, al momento de depositarla en el contexto arqueológico, la secuencia original fue intencionalmente fragmentada, las lápidas fueron redistribuidas y sepultadas.

Hacia 1917, cuando Beyer analizó la banqueta sentenció que “aunque las piezas, hasta ahora encontradas no han de ser todas las existentes, siempre son más que suficientes para determinar el carácter de las figuras y el objeto de la obra entera” (Beyer 1979 [1955], 299). Es claro que su propuesta se ha seguido al pie de la letra, ya que a lo largo de los años se ha examinado el conjunto, aunque no las piezas individuales. Esto ha creado generalizaciones, todas basadas en sus dibujos.

Inferimos que en 1948 Hugo Moedano al explorar la plataforma del Templo Mayor encontró secciones de la banqueta y las extrajo, pues hay una serie de fotografías que lo sugieren. Al fundarse el Museo Etnográfico en 1954, inmueble localizado en las inmediaciones de la excavación de Gamio, partes de la banqueta se resguardaron allí. En 1964 se trasladaron algunas de estas piezas al Museo Nacional de Antropología; fue allí donde los relieves se separaron en dos grupos.

Cuando Matos inició la excavación del Templo Mayor en 1978, varios de los relieves de la banqueta se incorporaron a la colección producto de esta exploración. Gracias a todas estas pistas, identificamos que actualmente varios relieves se encuentran en la Sala 4 y en dos bodegas del Museo del Templo Mayor, aunque la mayoría se exhiben en la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología.

Pensamos que las serpientes del friso representan un espacio celeste y son las destinatarias de la sangre ofrecida por los guerreros; cualidad que aparecerá en la iconografía de las esculturas de serpientes emplumadas, pero ya en periodos posteriores al reinado de Motecuhzoma Ilhuicamina.

En tanto, los guerreros presentan mayor riqueza iconográfica. Proponemos que representan guerreros mexicas que ostentan atavíos toltecas. En el aspecto religioso, debido a la abundancia en los atavíos de plumas, sugerimos que representan aves y mariposas, característica que se articula con los escudos en forma de flor que sostienen. Observamos que la manera de exhibir riqueza y poder, palpable en los atavíos, fue adoptada por la élite de la capital imperial, pues eran quienes tenían acceso a tales materiales de prestigio.

En la escena central de la banqueta vemos a Tezcatlipoca. Resaltamos que porta varios atavíos reales y una flecha que atraviesa el *septum*, por lo que pensamos que se trata de un gobernante. Éste es un ejemplo de fusión ontológica de Motecuhzoma Ilhuicamina y Tezcatlipoca, de un *ixiptla*. La otra figura con la que comparte espacio tal vez fue un oficial de alto rango en el ejército mexica. Vemos que carga un estandarte rematado por un espejo, tal vez hecho de pirita o de oro. Esto apunta a una relación más directa con el Sol y rituales de adivinación. Lo que nos sugiere que los guerreros de los relieves tal vez tenían como misión recibir al astro al amanecer y acompañarlo por el cielo, en la Casa del Sol. Se podría argumentar que la salida del sol equivale a la entronización del nuevo gobernante, aunque es altamente especulativo y se necesita más evidencia.

Sobre el *zacatapayolli* proponemos que puede ser observado como un pasadizo que comunica varios planos del universo. Asociamos el acto de incinerar esta ofrenda como un evento de renacimiento y forma parte del programa iconográfico de la Plaza Oeste. Los punzones ensartados en la madeja representarían guerreros muertos en batalla, a punto de volver a la vida por efecto del fuego.

Cuando exploramos el tema de lo negro de los bloques de basalto y lo rojo del fondo de la escena, establecimos un paralelo con el difrasismo *in tlilli in tlapalli*. Encontramos una intencionalidad al seleccionar una tonalidad oscura en la piedra y resaltamos una conexión con lugares de introspección, penitencia y el sacrificio de sangre. El color rojo en el fondo de los relieves se relaciona simbólicamente con el oriente y la salida del sol. De forma general, cuando hablamos de la palabra *tlapalli* hicimos una equivalencia de este lugar como el destino de las personas caídas en combate y sacrificadas, como compañeras del sol. Resaltamos que los datos arqueológicos contienen información que muchas veces no aparece en los documentos escritos.

Además, examinamos un bloque de piedra caliza con un *grafiti* que formó parte del piso del cuarto y quienes usaron la banqueteta seguramente pisaron esta superficie. Proponemos que la fecha puede ser vista como *1-calli* y correspondería al año 1441; sugerimos que esta fecha remite al momento de la inauguración de los relieves.

Para terminar, esperamos que este trabajo sea un llamado a estudiar los materiales arqueológicos olvidados en las bodegas. Por desgracia, varias banquetetas, como las del Palacio Nacional, de la Plaza del Volador o las del templo del Tepozteco, han sufrido la misma suerte. Por lo regular se encuentran esparcidas en varios lugares, relegadas a un segundo plano de importancia. Aunque, si se observan como pequeñas partes de un relato en conjunto, nos cuentan una historia más completa.

## AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer a varias personas que nos ayudaron en la elaboración de este trabajo. Laura Filloy, Patricia Ledesma, Bertrand Lobjois, Diego Matadamas, Elena Mazzetto, Erika Robles, Guilhem Oliver, Bertina Olmedo. A dos dictaminadores por sus comentarios. Al personal del archivo Haffenreffer en la Universidad de Brown por el permiso para usar dos fotografías y al personal de la Fototeca Nacional, por señalarme que el material de las imágenes corresponde al periodo de la excavación de Moedano.

## ANEXO

Cuadro 1  
GRUPO DE GUERREROS

<i>Losa</i>	<i>Color Munsell</i>	<i>Medidas en cm</i>	<i>Resguardo*</i>	<i>Aparece en**</i>
AZSSBMP0112	N3 Dark gray	41 × 21 × 11	MTM/BBC	Inédita
AZSSBMP0121	N3 Dark gray	40 × 18 × 4	MTM/BZA	NIFN314412
AZSSBMP0209	N3 Dark gray	30 × 19 × 10.5	MTM/BZA	Inédita
AZSSBMP0496	N3 Dark gray	41 × 42 × 11	MTM/BBC	Inédita
AZSSBMP0579	N3 Dark gray	40 × 40 × 15	MTM/BBC	Inédita
AZSSBMP0581	N3 Dark gray	41 × 31 × 18	MTM/BBC	NIFN300164
AZSSBMP0584	5YR 5/2 Pale brown	41 × 34 × 19	MTM/BBC	Inédita
AZSSBMP0588	N3 Dark gray	40 × 36 × 15	MTM/BBC	NIFN300163
AZSSBMP0592	N3 Dark gray	40 × 36 × 18.5	MTM/BBC	Inédita
AZSSBMP0608	N3 Dark gray	42 × 59 × 23	MTM/BBC	Inédita
AZSSBMP1181	N3 Dark gray	40.5 × 37 × 19	MTM/S4	NIFN300163
AZSSBMP1183	N3 Dark gray	40.7 × 30 × 17	MTM/S4	NIFN300163
AZSSBMP1184	N3 Dark gray	40 × 28 × 18	MTM/S4	NIFN314412
AZSSBMP1185	N3 Dark gray	41 × 68 × 18	MTM/S4	NIFN300164
AZSSBMP1188	N3 Dark gray	41 × 36 × 17.5	MTM/S4	Inédita
AZSSBMP1192	N3 Dark gray	40.5 × 32 × 13	MTM/S4	Inédita
AZSSBMP1195	N3 Dark gray	40 × 31 × 16.5	MTM/S4	Inédita

AZSSBMP1196	5R 5/4 Moderate red	41 × 35 × 17	MTM/S4	NIFN314412; NIFN300163
AZSSBMP1228	N3 Dark gray	41 × 21 × 17.6	MTM/S4	Inédita
AZSSBMP1230	N3 Dark gray	41 × 24 × 18	MTM/S4	Beyer 1979
AZSSBMP1231	N3 Dark gray	41 × 36 × 18	MTM/S4	Inédita
AZSSBMP1236	N3 Dark gray	41 × 29 ×	MTM/S4	NIFN314412; NIFN300163
AZSSBMP1237	N3 Dark gray	41 × 28 ×	MNA/SM	Beyer 1979
AZSSBMP1239	N3 Dark gray	40 × 29 ×	MNA/SM	Beyer 1979
AZSSBMP1240	N3 Dark gray	41 × 22 ×	MNA/SM	NIFN300165
AZSSBMP1241	N3 Dark gray	41 × 27 ×	MNA/SM	Beyer 1979
AZSSBMP1242	N3 Dark gray	42 × 23 ×	MNA/SM	Beyer 1979
AZSSBMP1243	N3 Dark gray	41 × 29 ×	MNA/SM	Beyer 1979
AZSSBMP1244	N3 Dark gray	41 × 29 ×	MNA/SM	NIFN314412; NIFN300165
AZSSBMP1245	N3 Dark gray	39 × 45 ×	MNA/SM	NIFN300165; NIFN300165
AZSSBMP1246	N3 Dark gray	40.5 × 29 ×	MNA/SM	NIFN300165
AZSSBMP1247	N3 Dark gray	40.5 × 43 ×	MNA/SM	Beyer 1979
AZSSBMP1248	N3 Dark gray	40 × 19 ×	MNA/SM	Beyer 1979
AZSSBMP1249	N3 Dark gray	42 × 36 ×	MNA/SM	Beyer 1979
AZSSBMP1251	N3 Dark gray	40.5 × 43 ×	MNA/SM	Corona 2004
AZSSBMP1252	N3 Dark gray	40.5 × 34 ×	MNA/SM	Inédita
AZSSBMP1253	N3 Dark gray	41 × 49 ×	MNA/SM	NIFN349863, Beyer 1979
AZSSBMP1254	N3 Dark gray	40 × 22 ×	MNA/SM	Beyer 1979

ANEXO. Cuadro 1. *Continuación...*

<i>Losa</i>	<i>Color Munsell</i>	<i>Medidas en cm</i>	<i>Resguardo*</i>	<i>Aparece en**</i>
AZSSBMP1255	N3 Dark gray	40 × 39 ×	MNA/SM	Inédita
AZSSBMP1256	N3 Dark gray	40.5 × 31 ×	MNA/SM	Inédita
AZSSBMP1258	N3 Dark gray	40 × 69 ×	MNA/SM	Inédita
AZSSBMP1259	N3 Dark gray	40 × 50 ×	MNA/SM	NIFN300166; Beyer 1979
AZSSBMP1261	N3 Dark gray	42 × 36 ×	MNA/SM	Inédita
AZSSBMP1262	N3 Dark gray	39 × 30 ×	MNA/SM	Inédita
AZSSBMP1263	N3 Dark gray	39 × 59 ×	MNA/SM	NIFN314412
AZSSBMP1264	N3 Dark gray	40 × 36 ×	MNA/SM	Inédita
AZSSBMP1265	N3 Dark gray	40 × 37 ×	MNA/SM	NIFN361197
AZSSBMP1266	N3 Dark gray	40.5 × 32 ×	MNA/SM	NIFN314412; Beyer 1979
AZSSBMP1267	N3 Dark gray	40 × 28 ×	MNA/SM	Beyer 1979; Corona 2004
AZSSBMP1268	N3 Dark gray	40 × 40 ×	MNA/SM	NIFN349877
AZSSBMP1269	N3 Dark gray	40 × 50 ×	MNA/SM	NIFN314412
AZSSBMP1270	N3 Dark gray	40 × 28 ×	MNA/SM	Inédita
AZSSBMP1723	N5 Medium gray	43 × 32 × 19	MTM/BBC	Inédita
AZSSBMP1728	N3 Dark gray	40 × 27 × 15	MTM/BBC	Inédita

FUENTE: elaboración de Ángel González López. \*Abreviaturas: Museo Nacional de Antropología, Sala Mexica (MNA/SM); Bodega del Museo Nacional de Antropología (BMNA); Museo del Templo Mayor, Bodega de Bienes Culturales (MTM/BBC); Museo del Templo Mayor, Bodega de la zona arqueológica (MTM/BZA); Museo del Templo Mayor, Sala 4 (MTM/S4). \*\*Número de inventario, Fototeca Nacional (NIFN).

Cuadro 2  
GRUPO DE SERPIENTES

<i>Losa</i>	<i>Color Munsell</i>	<i>Medidas en cm</i>	<i>Resguardo</i>	<i>Aparece en**</i>
AZSSBMP0095	N3 Dark gray	16 × 33 × 20	MTM/BBC	Inédita
AZSSBMP0566	N3 Dark gray	15.5 × 25 × 27	MTM/BBC	Inédita
AZSSBMP0572	N3 Dark gray	15 × 35 × 27	MTM/BBC	Inédita
AZSSBMP0587	N3 Dark gray	16 × 25 × 22	MTM/BBC	Inédita
AZSSBMP0603	N3 Dark gray	16 × 46 × 24	MTM/BBC	NIFN314412; SP15-3
AZSSBMP1007	N3 Dark gray	17 × 27 × 31	BMNA	NIFN314412; SP15-3
AZSSBMP1416	N3 Dark gray	15.5 × 31 × 14	MTM/S4	Inédita
AZSSBMP1418	N3 Dark gray	16 × 27.5 × 11	MTM/S4	Inédita
AZSSBMP1419	N3 Dark gray	16 × 51 × 29	MNA/SM	NIFN314412; SP15-3
AZSSBMP1422	N3 Dark gray	16 × 41 × 20	MTM/S4	Inédita
AZSSBMP1423	N3 Dark gray	16 × 47 × 29.5	MTM/S4	SP15-3
AZSSBMP1424	N3 Dark gray	16 × 13 × 6	MTM/S4	SP15-3
AZSSBMP1430	N3 Dark gray	16 × 20 × 12	MTM/S4	Inédita
AZSSBMP1431	N3 Dark gray	16 × 20 × 21	MTM/S4	NIFN314412; SP15-3
AZSSBMP1434	N3 Dark gray	16 × 31 × 18	MTM/S4	Inédita
AZSSBMP1435	N3 Dark gray	16 × 35 × 22	MTM/S4	Inédita

ANEXO. Cuadro 2. *Continuación...*

<i>Losa</i>	<i>Color Munsell</i>	<i>Medidas en cm</i>	<i>Resguardo</i>	<i>Aparece en**</i>
AZSSBMP1440	N3 Dark gray	16×22×24	MTM/S4	Inédita
AZSSBMP1797	N3 Dark gray	16×38×28	MTM/BZA	Inédita
AZSSBMP1799	N3 Dark gray	16×43×26.5	MTM/BZA	Inédita
AZSSBMP1800	N3 Dark gray	16×27×24	MTM/BBC	Inédita
AZSSBMP1803	N3 Dark gray	16×32×29	MTM/BBC	Inédita
AZSSBMP1805	N3 Dark gray	16×27×23.5	MTM/BZA	NIFN314412; SP15-3
AZSSBMP1806	N3 Dark gray	16.5×25×27.5	MTM/BZA	Inédita
AZSSBMP1808	N3 Dark gray	16×29×23.5	MTM/BZA	NIFN314412; SP15-3
AZSSBMP1809	N3 Dark gray	16×21×25	MTM/BZA	Inédita
AZSSBMP1812	N3 Dark gray	16×39×30	MTM/BZA	Inédita
AZSSBMP1813	N3 Dark gray	16×55×27	MTM/BZA	NIFN314412; SP15-3
AZSSBMP2008	N3 Dark gray	16×53.5×32.5	MTM/BZA	NIFN361197
AZSSBMP2009	N3 Dark gray	16×34×	MNA/SM	SP15-3
AZSSBMP2011	N3 Dark gray	16×11×	MNA/SM	Inédita
AZSSBMP2012	N3 Dark gray	15.5×30×	MNA/SM	NIFN314412; SP15-3
AZSSBMP2013	N3 Dark gray	16×30×18	MNA/SM	Inédita
AZSSBMP2014	N3 Dark gray	16×35×13	MNA/SM	Inédita

AZSSBMP2015	N3 Dark gray	16 × 50 ×	MNA/SM	Inédita
AZSSBMP2016	N3 Dark gray	16 × 31 × 13	MNA/SM	Inédita
AZSSBMP2017	N3 Dark gray	16 × 51 ×	MNA/SM	Beyer 1979
AZSSBMP2018	N3 Dark gray	16 × 35 ×	MNA/SM	Inédita
AZSSBMP2019	N3 Dark gray	16 × 42 ×	MNA/SM	NIFN314412; SP15-3
AZSSBMP2020	N3 Dark gray	16 × 23 × 15	MNA/SM	NIFN314412; SP15-3
AZSSBMP2021	N3 Dark gray	16 × 38 × 24	MNA/SM	Inédita
AZSSBMP2022	N4 Medium dark gray	16 × 35 ×	MNA/SM	Inédita

FUENTE: elaboración de Ángel González López. \*Abreviaturas: Museo Nacional de Antropología, Sala Mexica (MNA/SM); Bodega del Museo Nacional de Antropología (BMNA); Museo del Templo Mayor, Bodega de Bienes Culturales (MTM/BBC); Museo del Templo Mayor, Bodega de la zona arqueológica (MTM/BZA); Museo del Templo Mayor, Sala 4 (MTM/S4). \*\*Número de inventario, Fototeca Nacional (NIFN); foto de Herbert Spinden (SP15-3).

## REFERENCIAS

- Acosta, Jorge. 1957. "Resumen de los informes de las exploraciones arqueológicas de Tula, Hgo., durante las IX y X temporadas. 1953-1954". *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 6 (9): 119-169.
- Alvarado Tezozómoc, Hernando de. 2001. *Crónica mexicana*. Madrid: Dastin.
- Anales de Cuauhtitlan*. 2011. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Bassett, Molly H. 2015. *The Fate of Earthly Things. Aztec Gods and God-Bodies*. Austin: University of Texas Press.
- Barrera, Raúl, Roberto Martínez, Rocío Morales y Lorena Vázquez. 2012. "Espacios rituales frente al Templo Mayor de Tenochtitlan". *Arqueología Mexicana* 116: 18-23.
- Batres, Leopoldo. 1902. *Exploraciones en las calles de las Escalerillas, año de 1900*. México: Tipografía y Litografía La Europea.
- Berdan, Frances, y Patricia Rieff Anawalt. 1997. *The Essential Codex Mendoza*. Berkeley: University of California Press.
- Beyer, Hermann. 1965. "El relieve del espejo humeante". *El México Antiguo* 9: 337-342.
- Beyer, Hermann. 1979 [1955]. "La procesión de los señores". En *Trabajos arqueológicos en el centro de la ciudad de México (antología)*. Compilación de Eduardo Matos Moctezuma, 293-326. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Caso, Alfonso. 1927. *El Teocalli de la Guerra Sagrada*. México: Talleres Gráficos de la Nación.
- Caso, Alfonso. 1971. "Calendrical System of Central Mexico". En *Handbook of Middle American Indians*. Edición de Robert Wauchope, 333-348. Austin: University of Texas Press.
- Caso, Alfonso, y Salvador Mateos Higuera. 1944. "Catálogo de la Colección de Monolitos del Museo Nacional de Antropología. Perteneciente al Instituto Nacional de Antropología e Historia, Departamento de Arqueología". Mecanuscrito. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Chimalpahin, Domingo de San Antón Muñón Cuauhtlehuantzin. 1998. *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacan*. Edición de Rafael Tena. 2 vols. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Codex Mendoza*. 1992. Edición de Frances F. Berdan y Patricia Rieff Anawalt. Berkeley: University of California Press.
- Codex telleriano-remensis*. 1995. Edición de Eloise Quiñones Keber. Austin: University of Texas Press.

- Códice Vaticano A*. 1996. Edición de Ferdinand Anders. México: Akademische Druck und Verlagsanstalt/Sociedad Estatal Quinto Centenario/Fondo de Cultura Económica.
- Códice Vaticano B*. 1993. Edición de Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes. Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt; Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario; México: Fondo de Cultura Económica.
- Corona Olea, Horacio. 2004 [1958]. "Resultados de la comisión de rescate de piezas arqueológicas que aparecieron en las obras de drenaje practicadas con motivo de la transformación de la Plaza de la Constitución de la ciudad de México". *Arqueología* 34: 169-79.
- Declercq, Stan. 2016. "Tlillan o el 'Lugar de la negrura', un espacio sagrado del paisaje ritual mesoamericano". *Estudios de Cultura Náhuatl* 51: 67-110.
- Dehouve, Danièle. 2016. "El papel de la vestimenta en los rituales mexicas de 'personificación'". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevo-mundo.69305>.
- Dibble, Charles E. 1963. *Historia de la nación mexicana. Reproducción a todo color del códice de 1576 (Códice Aubin)*. Madrid: J. Porrúa Turanzas.
- Dibble, E. Charles. 1981. *Codex en Cruz*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- Diel, Lori Boornazian. 2018. *The Codex Mexicanus. A Guide to Life in Late Sixteenth-Century New Spain*. Austin: University of Texas Press.
- Dupey García, Élodie. 2020. "Tlapallan. En torno al polimorfismo de un lugar mítico náhuatl". En *Problemas del pasado americano*. Edición de Dora Sierra Carrillo, 135-152. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Durán, Diego. 2002. *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*. 2 vols. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Fuente, Beatriz de la. 1990. "Escultura en el tiempo. Retorno al pasado tolteca". *Artes de México* 9: 36-53.
- Gallaga, Emiliano, y Marc G. Blainey. 2015. *Manufactured Light Mirrors in the Mesoamerican Realm*. Boulder: University Press of Colorado.
- Gamio, Manuel. 1917. "Investigaciones arqueológicas en México 1914-15. Investigaciones de la Inspección General de Monumentos Arqueológicos de la República Mexicana". *Annals of the XIX International Congress of Americanists*: 125-133
- Gamio, Manuel. 1920-1921. "Vestigios del Templo Mayor de Tenoxtitlan descubiertos recientemente". *Ethnos* 8 (18): 205-07.
- Gamio, Manuel. 1979 [1914]. "Los vestigios prehispánicos de la 2a. Calle de santa Teresa". En *Trabajos arqueológicos en el centro de la ciudad de México (antología)*. Edición de Eduardo Matos Moctezuma, 141-43. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- García Conde, Ángel. 1922. "Chicuey Calli u VII Casa. Un año histórico de la capital", *Revista de Revistas*, 621: 38-39.
- González López, Ángel. 2015. *Imágenes sagradas. Iconografía en esculturas de piedra del recinto sagrado de Tenochtitlan y el Museo Etnográfico*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- González López, Ángel. 2019. "The Stone Sculpture of Tenochtitlan. Changes, Discourses, and Actors". Tesis de doctorado. University of California, Riverside.
- González López, Ángel, y Lorena Vázquez Vallín. 2021. "The Flower World in Tenochtitlan. Sacrifice, War, and Imperial Agendas". En *Flower Worlds. Religion, Aesthetics, and Ideology in Mesoamerica and the American Southwest*. Edición de Michael D. Mathiowetz y Andrew D. Turner, 243-265. Tucson: University of Arizona Press.
- Graulich, Michel. 1992. "On the So-Called 'Cuauhxicalli of Motecuhzoma Ilhuicamina'". *Mexicon* 14: 5-10.
- Gutiérrez Solana, Nelly. 1983. *Objetos ceremoniales en piedra de la cultura mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hvidtfeldt, Arild. 1958. *Teotl and Ixiptlatli. Some Central Conceptions in Ancient Mexican Religion. With a General Introduction on Cult and Myth*. Copenhagen: Munksgaard.
- Jiménez García, Elizabeth. 1998. *Iconografía de Tula. El caso de la escultura*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Karttunen, Frances E. 1992. *An Analytical Dictionary of Nahuatl*. Norman: University of Oklahoma.
- Klein, Cecelia. 1987. "The Ideology of autosacrifice at the Templo Mayor". En *The Aztec Templo Mayor*. Edición de Elizabeth H. Boone, 293-370. Washington D.C.: Dumbarton Oaks.
- Las Casas, Bartolomé de. 1967. *Apologética historia sumaria*. 2 vols. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lockhart, James. 2001. *Nahuatl as Written. Lessons in Older Written Nahuatl, with Copious Examples and Texts*. Stanford: Stanford University Press; Los Ángeles: UCLA Latin American Center Publications.
- Lombardo, Sonia. 1994. *El pasado prehispánico en la cultura nacional (memoria hemerográfica, 1877-1911)*. Vol. 2. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- López Austin, Alfredo. 1973. *Hombre-dios. Religión y política en el mundo náhuatl*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.

- López Austin, Alfredo, y Leonardo López Luján. 2009. *Monte Sagrado-Templo Mayor. El cerro y la pirámide en la tradición religiosa mesoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- López Luján, Leonardo. 2006. *La casa de las águilas*. 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Harvard University.
- López Luján, Leonardo, y Ángel González López. 2014. "Tierra, agua y fuego al pie del Templo Mayor de Tenochtitlan. Un conjunto de bajorrelieves de la época de Motecuhzoma Ilhuicamina". *Estudios de Cultura Náhuatl* 47: 7-51.
- López Luján, Leonardo, Jaime Torres y Aurora Montúfar. 2003. "Los materiales constructivos del Templo Mayor de Tenochtitlan". *Estudios de Cultura Náhuatl* 34: 137-166.
- Mateos Higuera, Salvador. 1979. "Herencia arqueológica de México-Tenochtitlan". En *Trabajos arqueológicos en el centro de la ciudad de México (antología)*. Edición de Eduardo Matos Moctezuma, 205-239. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Matos Moctezuma, Eduardo. 1979. "El proyecto Templo Mayor. Objetivos y programas". En *Trabajos arqueológicos en el centro de la ciudad de México (antología)*. Edición de Eduardo Matos Moctezuma, 17-39. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Matos Moctezuma, Eduardo. 1981. *Una visita al Templo Mayor*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Matos Moctezuma, Eduardo. 1982a. "Sección 1". En *El Templo Mayor. Excavaciones y estudios*. Edición de Eduardo Matos Moctezuma, 17-70. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Matos Moctezuma, Eduardo. 1982b. "Las excavaciones del Proyecto Templo Mayor (1978-1981)". En *El Templo Mayor. Excavaciones y estudios*. Edición de Eduardo Matos Moctezuma, 11-16. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Matos Moctezuma, Eduardo. 1997. "Tezcatlipoca, espejo que humea". En *Antiguo Palacio del Arzobispado*. Edición de Miguel León-Portilla, Eduardo Matos, Efraín Castro y Miguel Ángel Fernández, 27-41. México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público/Espejo de Obsidiana Ediciones.
- Mazzetto, Elena. 2014. *Lieux de culte et parcours cérémoniels dans les fêtes des vingt-aines à Mexico - Tenochtitlan*. Oxford: Archaeopress.
- Milbrath, Susan. 1988. "Birth Images in Mexica-Puebla Art". En *The Role of Gender in Pre-Columbian Art and Architecture*. Edición de Virginia Miller, 153-177. Lenham: University Press of America.

- Moedano Köer, Hugo. 1947. "El friso de los caciques". *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 6 (2): 113-136.
- Molina, Alonso. 1966. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana, y mexicana y castellana*. México: Colofón.
- Montes de Oca, Mercedes. 2000. "Los difrasismos en el náhuatl del siglo xvi". Tesis de doctorado. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nicholson, H. B. 1961. "The Chapultepec Cliff Sculpture of Motecuhzoma Xocoyotzin". *El México Antiguo* 9: 379-444.
- Nicholson, H. B. 2000. "The Iconography of the Feather Serpent in Late Postclassic Central Mexico". En *Mesoamerica's Classic Heritage. From Teotihuacan to the Aztecs*. Edición de David Carrasco, Lindsay Jones y Scott Sessions, 145-164. Boulder: University Press of Colorado.
- Noguera, Eduardo. 1979 [1918]. "Del México legendario". En *Trabajos arqueológicos en el centro de la ciudad de México (Antología)*. Edición de Eduardo Matos Moctezuma, 329-332. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Noguez, Xavier. 1978. *Tira de Tepechpan. Códice colonial procedente del valle de México*. México: Biblioteca Enciclopédica del Estado de México.
- Ojeda Díaz, María de los Ángeles. 1986. *Estudio iconográfico de un monumento mexicano dedicado a Itzpapálotl*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Olivier, Guilhem. 2004. *Tezcatlipoca, burlas y metamorfosis de un dios azteca*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Olivier, Guilhem. 2006. "El simbolismo de las espinas de zacate en el México central posclásico". En *Arqueología e historia del centro de México. Homenaje a Eduardo Matos Moctezuma*. Edición de Leonardo López Luján, David Carrasco y Lourdes Cué, 407-424. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Olivier, Guilhem. 2019. "Controlar el futuro e integrar al otro. Los presagios de la Conquista de México". En *Tetzáhuitl. Los presagios de la Conquista de México*. Coordinación de Guilhem Olivier y Patricia Ledesma Bouchan, 43-106. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Olivier, Guilhem, y Leonardo López Luján. 2010. "Las imágenes de Motecuhzoma II y sus símbolos de poder". En *Moctezuma II. Tiempo y destino de un gobernante*. Edición de Colin McEwan y Leonardo López Luján, 79-91. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Orozco y Berra, Manuel. 1882. "Nombres de los señores de México. Materiales para un diccionario de *geroglíficos* Aztecas". *Anales del Museo Nacional de México*, 2 (2): 47-82.
- Pasztory, Esther. 1983. *Aztec Art*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- Pérez Lugones, Lisardo. 2022. "Transformación y evolución de la representación glífica de los antropónimos de los gobernantes mexicas prehispánicos". *Revis-*

- ta Española de Antropología Americana* 52 (2):335-357. <https://doi.org/10.5209/reaa.79446>.
- Quezada Ramírez, Osiris. 2016. "El Templo Mayor de Tenochtitlan. Sistemas, materiales y técnicas constructivas". Tesis de licenciatura. Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Quiñones Keber, Eloise. 1993. "Quetzalcoatl as Dynastic Patron. The 'Acuecuxatl Stone' Reconsidered". En *The Symbolism in the Plastic and Pictorial Representation of Ancient Mexico*. Edición de Jaqueline de Durand-Forest y Marc Eisinger, 149-155. Bonn: Holos.
- Sahagún, Bernardino de. 1950-1982. *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain*. Edición de Charles E. Dibble y Arthur J. O. Anderson. 13 vols. Santa Fe: The School of American Research, University of Utah.
- Sahagún, Bernardino de. 2000. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Edición de Alfredo López Austin y Josefina García. 3 vols. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Seler, Eduard. 1992a. "Excavations at the Site of the Principal Temple in Mexico". En *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*. Coordinación de Frank Comparato, vol. 3, 114-193. Culver City: Labyrinthos.
- Seler, Eduard. 1992b. "Stone Boxes, Tepetlacalli, with Sacrificial Representation". En *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*. Edición de Frank Comparato, vol. 8, 87-113. Culver City: Labyrinthos.
- Siméon, Rémi. 2004. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México: Siglo XXI.
- Stuart, David. 2019. "La diadema real. Un jeroglífico pan-mesoamericano". En *El gobernante en Mesoamérica. Representaciones y discursos del poder*. Edición de María Elena Vega Villalobos y Miguel Pastrana Flores, 13-38. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Stuart, David. 2021. *King and Cosmos. An Interpretation of the Aztec Calendar Stone*. San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press.
- Taube, Karl A. 1992. "The Iconography of Mirrors at Teotihuacan". En *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*. Edición de Janet Catherine Berlo, 169-204. Washington, D. C.: Dumbarton Oaks.
- Taube, Karl A. 1994. "The Iconography of Toltec Period Chichen Itza". En *Hidden among the Hills. Maya Archaeology of the Northwestern Yucatan Peninsula*. Edición de Hanns J. Prem, 212-246. Möckmühl: Verlag von Flemming.
- Taube, Karl A. 2000. "The Turquoise Hearth. Fire, Self Sacrifice, and the Central Mexican Cult of War". En *Mesoamerica's Classic Heritage. From Teotihuacan to the Aztecs*. Edición de David Carrasco, Lindsay Jones y Scott Sessions, 269-340. Boulder: University of Colorado Press.

- Taube, Karl A. 2004. "Flower Mountain. Concepts of Life, Beauty and Paradise among the Classic Maya". *RES. Anthropology and Aesthetics* 45: 69-98. <https://doi.org/10.1086/RESv45n1ms20167622>.
- Taube, Karl A. 2016. "Through a Glass, Brightly. Recent Investigations Concerning Mirrors and Scrying in Ancient and Contemporary Mesoamerica". En *Manufactured Light. Mirrors in the Mesoamerican Realm*. Edición de Emiliano Gallaga y Marc G. Blainey, 285-314. Boulder: University Press of Colorado.
- Torquemada, Juan de. 1975-1983. *Monarquía indiana*. 7 vols. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Umberger, Emily. 1981. "Aztec Sculptures, Hieroglyphs and History". Tesis de doctorado. Columbia University.
- Umberger, Emily. 1987. "Events Commemorated by Date Plaques at the Templo Mayor. Further Thoughts on Solar Metaphor". En *The Aztec Templo Mayor*. Edición de Elizabeth H. Boone, 411-449. Washington D. C.: Dumbarton Oaks.
- Umberger, Emily. 2002. "Imperial Inscriptions in the Aztec Landscape". En *Inscribed Landscapes. Marking and Making Place*. Edición de Bruno David y Meredith Wilson, 187-99. Honolulu: University of Hawai'i.
- Vázquez Vallin, Lorena. 2019. "Análisis iconográfico de los relieves de la plaza Manuel Gamio". En *Al pie del Templo Mayor de Tenochtitlan. Estudios en honor de Eduardo Matos Moctezuma*. Edición de Leonardo López Luján y Ximena Chávez Balderas, 237-262. México: El Colegio Nacional.
- Velásquez García, Erik. 2019. "Silabogramas nahuas en tiempos de la Conquista". *Estudios de Cultura Náhuatl* 58: 59-136.
- Wicke, Charles. 1984. "Escultura imperialista mexicana. El monumento del Acuecuexcatl de Ahuizotl". *Estudios de Cultura Náhuatl* 17: 52-61.
- Zantwijk, Rudolf. A. M. van, y Museo Nacional de Antropología. 1979. *Anales de Tula. Museo Nacional de Antropología, Mexico City (Cod. 35-9)*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

## SOBRE EL AUTOR

Ángel González López es licenciado en arqueología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia y doctor en antropología por la Universidad de California, Riverside. En la actualidad es curador-investigador de la colección de la América antigua en el Museo de Arte de Carolina del Norte, Estados Unidos. Su línea de investigación es la iconografía en la escultura de Tenochtitlan. Entre sus trabajos más recientes se encuentran "The

Flower World in Tenochtitlan. Sacrifice, War, and Imperial Agendas”, en *Flower Worlds. Religion, Aesthetics, and Ideology in Mesoamerica and the American Southwest*, ed. de Michael D. Mathiowetz y Andrew D. Turner (Tucson: University of Arizona Press, 2021), 243-265; y “Mexica Monumental Stone Sculpture. Constellations of Form, Meaning, and Change in Tenochtitlan, the Aztec Capital”, en *Mesoamerican Archaeology. Theory and Practice*, ed. de Julia Hendon, Rosemary Joyce y Lisa Overholtzer (Oxford: Wiley Blackwell, 2022), 350-373.