



Ana Díaz

“La pirámide, la falda y una jicarita llena de maíz tostado. Una crítica a la teoría de los niveles del cielo mesoamericano”

p. 109-174

Cielos e inframundos. Una revisión de las cosmologías mesoamericanas

Ana Díaz (coordinación)

México

Universidad Nacional Autónoma de México,
Instituto de Investigaciones Históricas/Fideicomiso
Felipe Teixidor y Moserrat Alfau de Teixidor

2015

272 p.

Ilustraciones

(Serie Antropológica, 24)

ISBN 978-607-02-7226-4

Formato: PDF

Publicado: 24 de mayo de 2016

Disponible en:

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/cielos/inframundos.html>

DR © 2016, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510, México, Ciudad de México

II. LA PIRÁMIDE, LA FALDA Y UNA JICARITA LLENA DE MAÍZ TOSTADO

UNA CRÍTICA A LA TEORÍA DE LOS NIVELES DEL CIELO MESOAMERICANO*

ANA DÍAZ

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Estéticas

Este trabajo tiene por objetivo hacer una revisión crítica del conocido modelo mesoamericano de 13 estratos verticales o pisos del cielo. A partir del análisis historiográfico y de una relectura de fuentes primarias es posible demostrar que este esquema interpretativo es una construcción moderna necesaria para dar coherencia al pasado indígena, en tanto ha permitido unificar su discurso cosmológico como si fuera equivalente a las cosmografías producidas por las “grandes civilizaciones” del mundo antiguo. Pero el problema es más complejo.

En este capítulo se presentan ejemplos que amplían el corpus de fuentes que contienen imágenes y descripciones textuales de los cielos como eran concebidos por grupos del centro de México y sus vecinos. Busco integrar a la discusión sobre cosmologías mesoamericanas la noción de la coexistencia de varias concepciones celestes afectadas por la historia, por diferencias regionales y por los contextos específicos en que se usan y se generan. Me interesa destacar la capacidad orgánica, metamórfica y multiforme celeste que origina tipos de cielos que se activan, se recrean y se actualizan a lo largo de la historia indígena. Las transformaciones se producen

* Agradezco a Katarzyna Mikulska, Jesper Nielsen y Toke Sellner por su enriquecedor diálogo y su paciencia, a ellos se debe la materialización de este proyecto. Mi gratitud también para Diana Magaloni, Berenice Alcántara, Vanya Valdovinos, Johannes Neurath, Élodie Dupey, Leopoldo Valiñas y Carlos Mondragón. Doy las gracias también a Alberto Carrasco Lara, Víctor Medina y Gwennhael Huesca por su apoyo, fundamental para esta obra.

en momentos de transición, como el paso del día a la noche o el cambio de eras cosmogónicas, y también a partir de acciones, como el ritual, y del diálogo con interlocutores de otros contextos culturales, como se aprecia en las fuentes coloniales tempranas.

Esta iniciativa no pretende proponer un nuevo modelo cosmográfico panmesoamericano, sino identificar algunas de las dinámicas de operación de los cielos indígenas, en especial las producidas en el centro de México durante la transición del Posclásico a la colonia. Éstas parecen apuntar a una variabilidad de espacios y dimensiones —2, 4, 5, 7, 9, 13— que conforman complejos imaginarios celestes a lo largo de la historia y desestabilizan la noción de una cosmología inalterable similar a la escolástica. Retomo y profundizo la reflexión iniciada en otros trabajos (Díaz, 2009; 2011), en los cuales analicé la configuración del cielo nahua presente en la primera sección del *Códice Vaticano A* (fig.1). El estudio que presento ahora complementa los argumentos de aquéllos y aporta nuevos elementos para su discusión, que dan seguimiento a la polémica abierta por otros especialistas, quienes han servido de ejemplo y motivación para este trabajo.¹

UN MODELO UNIVERSAL PARA UNA CULTURA GLOBAL

La reconstrucción más común, incluso canónica, del modelo cosmográfico mesoamericano se basa en la propuesta elaborada por Eduard Seler (1990-2000). Con base en su interpretación de fuentes históricas representativas del centro de México — incluyendo la imagen del *Códice Vaticano A* (fig. 1)—, Seler propuso dos esque-

¹ Las propuestas de Burkhart (1989), Mignolo (2003) y Magaloni (2004) son el punto de partida para pensar la dinámica de la interacción de diferentes voces e imágenes en el mundo novohispano. Respecto del problema de los cielos y su representación gráfica, fueron de gran utilidad los trabajos de Mikulska (2008a) y Nielsen y Sellner (2009), así como el de Klein (1982; 2000; 2008), que conocí por completo poco después de redactar este capítulo y cuyas propuestas me permitieron clarificar detalles y retomar el estudio con ideas más sólidas. Para el análisis del cambio de discurso en la imagen me basé en el estudio de Navarrete (2000). También fueron esclarecedoras las discusiones sostenidas con Carlos Mondragón entre 2011 y 2012 sobre nuevas metodologías aplicadas por los antropólogos en las regiones de Melanesia y el sureste de Asia.

mas para explicar la cosmografía mexicana: 1) una sucesión de 13 niveles verticales ubicados sobre la superficie terrestre, en oposición a los nueve niveles inferiores propios del inframundo, y 2) un esquema con forma de pirámide cuyos escalones celestes corresponden a los 13 momentos/horas que recorre a diario el sol, cuyo complemento es una pirámide invertida de nueve escalones que contienen al inframundo. Selser formuló que los 13 niveles superiores estaban ocupados por 13 deidades, a quienes denominó “señores del día”, y los nueve inferiores por nueve deidades, cuyo nombre tradujo como “señores de la noche”. Cada señor equivalía a momentos u horas diurnas y nocturnas, respectivamente (Selser, 1990-2000: IV, 30; 1907).²

En una lectura cuidadosa de la propuesta del académico alemán se observa que su planteamiento no apunta a un modelo rígido universal, pues reconoce que el inframundo puede configurarse de maneras múltiples, pero su modelo de 13 niveles escalonados obtuvo vida propia y poco a poco se consolidó como referencia gracias a la intervención de académicos como Erik Thompson (1934), quien lo aplicó para explicar la cosmografía maya, o William Holland (1963: 68-73), que reconoció durante su trabajo de campo la presencia del modelo piramidal referido y le confirió un carácter panmesoamericano y ahistórico.

Aunque no han faltado críticas al modelo cosmográfico panmesoamericano de 13/9 pisos, no ha sido puesto en duda hasta fechas recientes. La mayor controversia en torno a la concepción del cielo mesoamericano señala como su falla más grave no haber comprobado la forma exacta de la estructura cosmográfica vertical, que varía entre (1) una sucesión de 13 pisos y (2) una pirámide

² Hasta la fecha no se ha podido sustentar la división de las horas del día, pero la ubicación de los señores diurnos y los nocturnos sigue teniendo vigencia en la academia. Köhler (2000) analiza la metodología de Selser para la denominación de las series de nueve y trece deidades como señores de la noche y del día, respectivamente. Plantea que las bases de la identificación de esta serie calendárica como regentes de horas o momentos nocturnos son frágiles y aún queda mucho por comprender sobre su funcionamiento en tiempos prehispánicos. Tanto Alfonso Caso (1967: 20) como Karl Nowotny (1961: 217 y 219) ponen en duda que las deidades calendáricas de las series de nueve y trece dioses que aparecen en los *tonalamatl* correspondan a horas del día, aunque Caso no duda que haya nueve y trece pisos en el inframundo y el cielo.

escalonada de 13 niveles (Krickeberg, 1950; Becquelin, 1995; Köhler, 1995). Se ha criticado también la asociación de dioses que conforman series calendáricas —nueve y trece señores— y los momentos u horas del día (Nowotny, 2005: 217 y 219; Caso, 1967: 20). Es decir, se ha aceptado que el esquema de 13/9 pisos es una representación original mesoamericana que sólo necesita correcciones puntuales respecto de su funcionamiento y contenido, en lugar de problematizar su validez como modelo interpretativo. En consecuencia, en la medida en que se producen nuevos datos etnográficos, se ha buscado integrarlos a la estructura 13/9 por medio de procesos intelectuales que generen variaciones sutiles de una misma interpretación, misma que no está fincada en una tradición clara, como se expone a continuación.

Iniciamos un recorrido por las propuestas de modelos visuales generadas en el medio académico para explicar el cosmos mesoamericano con Walter Krickeberg (1950), quien retoma las propuestas de Seler acerca de las pirámides cuya base confluye al centro de la tierra en una proyección tridimensional simétrica. Alfred Tozzer introdujo un cambio importante en el modelo de 13/9 pisos a partir de su trabajo con grupos mayas contemporáneos, entre los que encontró reportes sobre una ceiba gigante en el centro del cosmos por la cual los difuntos ascienden hasta llegar al nivel más alto. Los informantes mencionaron siete pisos celestes, no 13 (Tozzer, 1907: 154-156). Con base en esta información, Holland modificó el modelo piramidal y propuso que el cielo-pirámide no tenía 13, sino siete escalones, y que cada uno correspondía a los momentos de ascenso y descenso solar. En este modelo el sol asciende por seis escalones, se coloca en el séptimo y luego baja por los otros seis peldaños para sumar 13 momentos: $6 + 1 + 6 = 13$ (Holland, 1963: 70) (fig. 3a).³ Esta explicación da por hecho que los mesoamericanos dividían su día en horas equivalentes a las del calendario grecorromano.

Eduardo Matos (1987) retomó la versión de los niveles verticales no piramidales para ilustrar la cosmología mexicana y generó

³ En fechas recientes Timothy Knowlton y Gabrielle Vail reevaluaron el caso de la ceiba maya *Yax Cheel Cab* y concluyeron que conjuga elementos tanto prehispánicos como cristianos. Sugieren que se trata de una cosmología híbrida (Knowlton y Vail, 2010).

una estructura cosmográfica que presenta al Templo Mayor de México Tenochtitlan en su centro (fig. 3b). Una década más tarde, Alfredo López Austin (1994: 17-22) hizo una compleja adaptación que le permitió incorporar al modelo un dato importante que no aparece en los casos anteriores, a saber, la organización horizontal del cielo en cuatro rumbos. Con ello, el modelo de 13/9 estratos sufrió una importante transformación horizontal-vertical: los cuatro cielos cardinales se acomodaron y se condensaron en el nivel inferior, luego se colocaron encima ocho niveles —que funcionaban de manera exclusivamente vertical— para sumar los nueve cielos mencionados en las fuentes. Así, la totalidad de las subdivisiones espaciales —cuatro y nueve— resultan en los 13 cielos del modelo 13/9 (fig. 3c). Con fundamento en sus estudios etnográficos, Ulrich Köhler (1995) propuso que el cielo maya era como una casa de maderos y no como una pirámide. Cada tronco de la casa equivale a los escalones o momentos de ascenso del sol, que alcanzaría el techo al medio día al subir por la pared oriental de la casa.

Cecelia Klein ha generado una de las propuestas más atrevidas al señalar la coexistencia de dos modelos cosmológicos en la época prehispánica: 1) una pirámide de 13 escalones utilizada en los grandes centros urbanos, y 2) un cosmos tejido, concebido por los grupos periféricos (Klein, 1982) (fig. 3d). La propuesta de Klein es valiosa porque pone en la mesa de discusión un aspecto que no aparece en las fuentes escritas, pero que es evidente en la cultura material: las fuentes indígenas enfatizan la presencia de lazos, hilos y tejidos que funcionan como conectores entre el cielo, la tierra y el inframundo, cuya forma es difícil precisar.⁴

A partir de estos antecedentes se ha aceptado la existencia de un modelo cosmográfico de 13 pisos celestes y nueve inferiores válido para toda la historia mesoamericana. Aunque los autores no han pretendido que sus esquemas sean modelos universales y ahistóricos,

⁴ Esta idea se suma al trabajo de Prechtel y Carlsen, quienes identificaron que entre los tzutzujiles el tejido es una técnica regenerativa que imita la dinámica cosmogónica. En ambos, tejido y mundo, se genera la vida y se da forma a las relaciones de los individuos en la comunidad, incluidos ancestros y descendientes (Prechtel y Carlsen, 1988). En oposición a un modelo estático, el cosmos tejido es un sistema más abierto que permite la participación de los tejedores en el proceso creativo. Barbara Tedlock y Dennis Tedlock (1988) también han retomado el tejido como una metáfora del mundo.

como demuestra el caso de los cosmos simultáneos descrito por Klein, el abuso generalizado que algunos hacen del concepto de “núcleo duro” propuesto por López Austin ha facilitado que se les utilice de manera prescriptiva. El modelo de 13/9 pisos se ha empleado sin tomar en cuenta el contexto histórico ni la diversidad étnica, política, religiosa, ideológica y social de las decenas de grupos amerindios que han constituido el horizonte mesoamericano durante el último milenio. Es indispensable subrayar que ninguno de los modelos expuestos se obtuvo a partir de la observación directa de imágenes indígenas. Sin excepción, se trata de elaboraciones exógenas construidas con base en informes etnográficos recopilados entre los siglos XVI y XXI. Es decir, son abstracciones esquemáticas creadas por analistas no indígenas específicamente para el consumo de lectores ajenos a la comunidad que las genera.

En fechas recientes aparecieron trabajos que hacen una revisión crítica de los modelos de 13/9 niveles (Nielsen y Sellner, 2009; Díaz, 2009) y de la ceiba maya ubicada en el centro del mundo (Knowlton y Vail, 2010). Los autores subrayan la confluencia de tradiciones diversas que desde fechas tempranas dieron paso a la conformación de cosmologías híbridas. Esto no implica que se genere un juicio de valor sobre la mayor o menor pureza o “indigenidad” de los cosmogramas, entendemos que las tradiciones son fluidas y se caracterizan, entre otros aspectos, por actualizarse según las condiciones históricas de sus usuarios. Esta misma lógica aplica, por ejemplo, para la tradición cosmográfica cartesiana, que mantuvo referentes clásicos y cristianos para su nueva explicación paradigmática del cosmos heliocéntrico.

LA PRESENCIA DE LOS 13 PISOS DEL CIELO EN LAS FUENTES

Fuentes históricas escritas en caracteres latinos

La hipótesis de un cielo estratificado en trece pisos celestes y nueve niveles inferiores se construyó a partir de la referencia de la primera lámina del *Código Vaticano A*, un documento colonial en el que aparece una figura peculiar del cielo, dividida en dos folios: la mitad superior consta de nueve pisos (f. 1v) y la inferior de dos (f.

2r), lo que resulta en un total de once pisos, cifra que no se presenta en ninguna otra fuente indígena, gráfica u oral (fig. 1). La glosa explicativa de la figura advierte que el cielo tiene “nueve composturas o composiciones”.⁵ En otro trabajo se detallan los elementos que permiten identificar la influencia de tradiciones cosmográficas medievales en esta pieza, en particular, los de influencia escolástica (Díaz, 2009).

La cosmografía basada en una superposición de niveles aparece en otras fuentes escritas, pero no existen más de dos versiones que recreen el mismo esquema de manera idéntica. Las reproducciones de cielos estratificados son inconsistentes en cuanto al número de divisiones y su contenido: dos, cuatro, siete, nueve o 13 divisiones —nueve es la cifra más mencionada—.⁶ Tampoco es evidente que los segmentos celestes fueran resultado de una superposición de estratos, pues se conocen referencias claras a la división del cielo en cuatro rumbos cardinales. Cabe la posibilidad de que las nueve particiones representadas en las fuentes no se refieran a “pisos” sino a regiones de una geografía celeste, cruces de caminos u otras posibilidades de organización del espacio, como sucede en el inframundo maya descrito en el *Popol Vuh* (Nielsen y Sellner, 2009; Díaz, 2009; Mikulska, en este volumen) y en el concebido actualmente por los nahuas de San Miguel Tzinacapan, en la Sierra de Puebla (Knab, 1991). Resulta imperativo señalar que la lógica de composición de este modelo cosmográfico panmesoamericano no se manifiesta ni siquiera en documentos del siglo XVI, que aportan información sobre grupos contemporáneos del mismo origen étnico o lingüístico. Esto se evidencia en cuatro casos que describen el cosmos nahua como se concebía a finales del siglo XVI o principios del XVII.

⁵ “e li Otomies chiamavano questo luogo dove lui é hive narichnepaniucha, che vuol dire sopra le viii composture o compos[izio]ni”. Traducción de Anders y Jansen: “y los otomíes llamaban a este lugar donde él está *Hive narichnepaniucha* [náhuatl: *chiconauhnepaniuhcan*] que quiere decir ‘sobre las nueve composturas o composiciones’” (Anders, Jansen y Reyes, 1996).

⁶ El análisis de las fuentes coloniales que remiten a la composición cosmológica se profundiza en los textos que conforman este volumen, tanto para el área maya (Nielsen y Sellner) como para el centro de México (Mikulska). Véanse también Schwaller (2006), Mikulska (2008a), Nielsen y Sellner (2009) y Díaz (2009 y 2011).

En la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* el cielo nahua se compone de nueve niveles —8 + 1— que contienen dioses, animales, astros y fenómenos meteorológicos (HMP, 2002: 81).⁷ Esta referencia es la más cercana a la figura del *Códice Vaticano A* por el tipo de composición y elementos referidos, aunque el contenido de los pisos no coincide en ambas fuentes.⁸ En la *Histoire du Mechique* conviven dos descripciones cosmográficas contradictorias: primero se dice que los mexicanos tenían 13 cielos y que cada uno estaba ocupado por un dios —los 13 dioses parecen corresponder a la serie de 13 deidades calendáricas, hoy conocidas como los “señores del día” (*Histoire du Mechique*, 2002: 143)—, más adelante los informantes de Chalco comentan que “hay nueve cielos, pero no saben donde están el sol, la luna, las estrellas y los dioses” (*Histoire du Mechique*, 2002: 155). Al contrastar estas informaciones en la misma fuente, es posible identificar huellas de la cosmografía cristiana, como indica la respuesta del informante de Chalco, que da la pauta para reconstruir las preguntas que le formularon. El entrevistador estaba interesado en rastrear la relación entre astros, dioses y niveles del cosmos, su número y su ubicación. La pregunta es consistente con la cosmografía cristiana en la que los siete planetas corresponden a siete dioses y estos influjos calendárico/astronómico/astrológicos contaban a su vez con una ubicación precisa en uno de los niveles o esferas celestes. Pero el informante chalca no pudo responder, ya sea porque no conocía su propio sistema cosmológico o porque probablemente la pregunta era inadecuada.

La necesidad de reconstruir un esquema de niveles bien organizados, que contuviera dioses y fenómenos astronómicos en cada nivel, se observa en la *Histoire du Mechique*, en el *Vaticano A* y en

⁷ Su contenido es: primer cielo, la estrella hembra *Citlalinicue* y *Citlallatonac* que es macho; segundo cielo, las mujeres descarnadas *tzitzimime*; tercer cielo, los 400 hombres de cinco colores; cuarto cielo, todos los géneros de aves, pues de ahí vienen; quinto cielo, culebras de fuego o cometas; sexto cielo, los aires; séptimo cielo, el polvo; octavo cielo, ahí se juntaban todos los dioses, quienes no podían subir más allá, donde estaban *Tonacatecuhtli* y su mujer; el noveno cielo no tiene glosa.

⁸ Con dificultad podrían encontrarse analogías en el quinto nivel celeste de ambas fuentes. El glosista del *Vaticano A* coloca a la constelación *mamalhuatzi*, mientras el escriba de la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* menciona que ahí están los cometas.

la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, aunque cada fuente aporta información diferente. El primer ejemplar concibe a las 13 deidades calendáricas como influencias astronómicas “planetarias”, el segundo muestra un complejo cosmograma que incluye una serie de referentes teológico-astronómicos dispuestos en 11 niveles, en un intento de reconstrucción cosmológica similar al de los informantes de la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, aunque este último menciona sólo nueve estratos y su contenido no concuerda con el de las otras dos fuentes.

Las diferencias entre estos volúmenes en torno a un tema tan relevante como las composiciones cosmológicas mexica y chalca ofrecen una pauta para comprender que la diversidad de los datos proporcionados responde a las circunstancias específicas de producción de cada uno y a la posible ausencia de un modelo cosmográfico equivalente al grecorromano, como el que se intentó reproducir en las descripciones. De existir un modelo ancestral y universal tan estable como la interpretación cosmológica de 13/9 pisos, se vería claramente reflejado en los ejemplos anteriores y en una gran cantidad de informes coloniales y objetos arqueológicos. Si las fuentes presentaran variaciones de contenido, como una lista diferente de dioses, quizá podría alegarse que cada grupo tenía una variante regional conformada por su propio panteón. Asimismo, si hubiera diferencias sólo en torno al nombre de lugares de una geografía celeste, podría argumentarse de nuevo que se trata de variantes regionales de un mismo tema. Sin embargo, la principal discrepancia en los repertorios analizados no radica tanto en el contenido asignado a cada piso como en su composición estructural. En el discurso cosmológico que ofrecen, donde otros ven un modelo unitario panmesoamericano, percibo un vacío que se ha llenado con reconstrucciones intelectuales que acoplan datos aislados.

Los 13 pisos del cielo en las fuentes arqueológicas

También se ha buscado la concordancia del modelo de 13/9 pisos en la arquitectura prehispánica, en específico en los basamentos piramidales que presentan una sucesión de trece y nueve niveles. Entre los casos más conocidos pueden citarse el Templo I de Tikal y el

Templo de las Inscripciones de Palenque con nueve niveles cada uno, y el Castillo de Chichen Itzá, sostenido sobre una plataforma de 13 pisos. Contrario a lo que podría esperarse, hasta el momento no se ha encontrado un volumen estadístico significativo que señale nueve niveles como particularidad de la mayoría de las estructuras funerarias mesoamericanas, por ejemplo, en el monumento funerario de la Reina Roja, también en Palenque. Tampoco existen elementos que permitan asegurar que los edificios sostenidos por 13 plataformas hayan cumplido una función de monumento celeste o cosmograma tridimensional. De hecho, es complicado definir un patrón a partir del número de basamentos piramidales, entre otras razones porque las prácticas arquitectónicas mesoamericanas contemplan la superposición de cuerpos en diferentes etapas constructivas que no parecen seguir una pauta numérica regular. Las plataformas pueden tener tres, cuatro, cinco, seis, siete, nueve o trece cuerpos. Todavía no se ha encontrado la lógica que determine la selección de pisos y etapas, en el caso remoto de que exista un criterio aplicable a Mesoamérica.

La baja incidencia de tumbas de nueve pisos y pirámides de 13 niveles en el corpus arqueológico podría pasarse por alto si hubiera referencias en fuentes indígenas sobre la función de estas estructuras como cosmogramas que reproducen los niveles del cosmos, pero la evidencia etnohistórica tampoco permite sustentar la equivalencia entre pisos y niveles. Varios códices prehispánicos presentan estructuras dedicadas al cielo, que se identifican con base en los elementos iconográficos que distinguen al templo ubicado en su cima, no en el número de escalones de la plataforma piramidal. Templos con iconografía celeste aparecen en los códices *Fejérváry-Mayer*, *Borgia*, *Vaticano B*, *Cospi*, *Laud*, *Vindobonensis* y *Colombino*, de origen prehispánico, dos de ellos mixtecos. Johannes Neurath (en este volumen) da un ejemplo de templos huicholes celestes en funcionamiento en la actualidad. Ninguno se encuentra sobre una plataforma de 13 niveles, pero todos pasan por un proceso de mantenimiento para preservar el buen estado del tejado, pues en él se ubica el sol. Lamentablemente los tejados de las construcciones prehispánicas eran de material perecedero, por lo que no pueden reconstruirse en contexto arqueológico, aunque una estructura en Uxmal confirma estos datos. Se trata del edificio ubicado en el Patio de los Pájaros que, aunque no está soportado por una platafor-

ma de 13 pisos, despliega en la superficie de su tejado pétreo una secuencia de aves, plumas y objetos preciosos grabados que enfatizan su calidad celeste. Se alude también a templos del cielo en textos jeroglíficos mayas que identifican algunas estructuras con esta función en diferentes zonas arqueológicas. Cabe señalar que los templos celestes identificados en los textos epigráficos no se caracterizan por poseer basamentos de 13 cuerpos, por lo que la numerología de cuerpos arquitectónicos superpuestos no puede tomarse como un dato válido. La consideración de estructuras arquitectónicas de trece y nueve niveles como apoyo de una interpretación de cosmogramas mesoamericanos unitarios no está fundamentada en fuentes primarias, sino en la imposición de las dos cifras del modelo de 13/9 pisos sobre una reducida muestra de ejemplares arqueológicos tomados como casos representativos de una supuesta tradición.

Fuentes etnográficas

Como se ha señalado, Holland identificó la presencia de un modelo similar al de 13/9 pisos en su trabajo de campo en San Andrés Larráinzar a principios del siglo pasado. Sin embargo, Köhler observó que las preguntas y respuestas de las entrevistas realizadas por Holland y Villa Rojas, su asistente de campo (Köhler, 1995: 114, nota 104), fueron manipuladas, lo que sugiere que los andreseros pudieron ser influenciados por los entrevistadores.⁹ Esto ejemplifica una práctica que implica la retroalimentación de datos entre comunidades indígenas y antropólogos o analistas externos a las comunidades. Es un tema a considerar en los informes etnohistóricos, pues encontramos varios ejemplos de ello, como el caso de la *Histoyre du Mechique*, en el que la respuesta de los informantes de Chalco permite identificar una estrategia de entrevista similar a la de Holland.

Después de analizar estudios etnográficos sobre la visión de mundo en varias comunidades indígenas, se detectó una multitud

⁹ Actualmente realizo una investigación sobre las tradiciones etnográficas que describen la conformación del cielo indígena, por lo que aquí no profundizaré en el análisis.

de casos que muestra cómo la cosmología indígena, la cristiana, la académica y hasta la *new age* se han retroalimentado, lo que ha generado esquemas que incorporan cielos estratificados habitados por antepasados, dueños del monte, santos, la virgen y el dios cristianos (Tozzer, 1907; Kelly, 1966; Gossen, 1989; Köhler, 1995; Estrada, 2011). También aparecen meteoros y criaturas fantásticas, como serpientes que vuelan, o influencias calendáricas que no necesariamente caben en los esquemas cosmográficos estratificados (Tozzer, 1907; Knab, 1991; Köhler, 1995; Estrada, 2011; Lorente, 2011). Algunos trabajos omiten la descripción de una estructura cosmográfica precisa y a cambio ofrecen explicaciones de la dinámica de fluctuación entre esencias que cruzan los umbrales del cielo, el inframundo, los montes, el espacio onírico y la tierra. En estas obras se constata que la geografía celeste reproduce la estructura de la tierra, por lo que ciertos lugares, como montes y ojos de agua, permiten el tránsito entre distintos ámbitos. Esto evidencia una organización especular entre los espacios cósmicos (Knab, 1991; Pitarch, 1996; Lorente, 2011). Los ejemplos citados muestran una riqueza de motivos que enfatizan la complejidad de la conformación y la actualización de imaginarios celestes y cosmológicos indígenas en distintos momentos y regiones, y marcan la pauta para pasar al siguiente tema.

EL CIELO EN IMÁGENES

*¿Tan sólo qué es aquello, una jicarita azul,
llena de maíz tostado?
¿Alguno entenderá nuestra adivinancita?,
pero es en vano, [es] el cielo.*

Sahagún, 1950-1982, libro 6.¹⁰

En este apartado se presentan imágenes y testimonios de cielos mesoamericanos de procedencia y temporalidad heterogéneas. El objetivo es observar las soluciones gráficas utilizadas por una diver-

¹⁰ *Zazan tlein o[n], xoxouhqui xicaltzintli, mumchitl ontemi. Aca quittaz tozazniltzin, tlaca nen ca ilhuicatl*", zazanil o adivinanza del libro 6 del *Código florentino*. Traducción y estudio de Mariana Mercenario Ortega (2009: 127).

sidad de grupos cuando se refieren al cielo para identificar los puntos en común entre las representaciones, marcar las diferencias y seguir sus transformaciones. Como hilo conductor tomaremos las imágenes del *Códice Borgia* (*Codex Borgia*, 1993), documento prehispánico de procedencia desconocida vinculado estilísticamente a la tradición Mixteca-Puebla, que muestra registros completos de secuencias de varias láminas, únicas en su género. El código contiene una amplia variedad de representaciones gráficas de cielos, pero para los fines de este estudio nos concentraremos en la sección pintada en uno de los extremos del código por ambas caras (láms. 29-46).

La sección se compone de una serie de imágenes interpretadas como eventos astronómicos relacionados con Venus, escenas rituales, recreaciones de mitos originarios, descensos por el inframundo o como la cuenta de veintenas del calendario indígena (Seler, 1904-1909, 1963; Nowotny, 1961; Milbrath, 1989; Anders, Jansen y Reyes, 1993; Byland, 1993; Byland y Pohl, 1994; Brotherton, 1999; Boone, 2007; Batalla, 2008). En este trabajo no ofrezco una interpretación del contenido y el género de la sección en su conjunto, me limito a distinguir las imágenes de cielos y espacios afines en lo que he identificado como 14 variantes (láms. 29-34, 39, 41 y 43-46). Todas coinciden en una característica que tomo como punto de partida para el análisis: el cielo se representa como un conjunto de criaturas híbridas animadas, que protagonizan una compleja secuencia narrativa, única en su género.

Los cielos vivos

Para alguien que no está familiarizado con la estética Mixteca-Puebla las imágenes de esta tradición resultan difíciles de interpretar, porque entre sus particularidades están su alto grado de abstracción y su construcción modular, compuesta por elementos que se van añadiendo para construir un todo coherente, definido al final por la unión de sus partes. El ejemplo de la figura 9, lámina 29 del *Códice Borgia*, presenta un objeto al centro de la composición: un recipiente azul de contenido oscuro y nebuloso, del que salen serpientes y criaturas de viento de cinco colores. Por cuestiones de

espacio destacaremos sólo algunos elementos, como la banda de colores que enmarca la escena, que corresponde al cuerpo extendido de una criatura fantástica. Este marco orgánico está formado por la prolongación de tres materias que corresponden a distintos órganos: una franja interna roja de sangre, una externa negra de materia nocturna, de la cual cuelgan ojos estelares, y una intermedia amarilla que reproduce una materia orgánica doble que se tuerce como una trenza.¹¹ En los ángulos de la figura se ubican cuatro extremidades animales con garras afiladas adornadas por moños. En la parte superior sobresale la cabeza descarnada del ente, con una singular pintura facial, nariz ganchuda, ceja azul y una melena alborotada hecha de material nocturno rematada por un tocado. Desde su cuello se proyecta un corazón con rostro, lo que implica que también está animado, y las volutas dobles que salen de su boca advierten que está pronunciando palabra —¿canto, oración, conjuro, narración?—. Esta imagen guarda gran similitud con la siguiente lámina (fig. 10), con la excepción de que la franja central del cuerpo expandido no está conformada por las bandas torcidas, sino por un enorme costillar partido a la mitad de manera longitudinal. El cuerpo extendido de este segundo personaje rodea una figura circular que representa un espejo rojo adornado, que contiene dos serpientes entrelazadas que portan la mascarilla bucal propia del viento. El espejo está rodeado por cuatro personajes que cargan sobre su espalda un árbol y llevan en una de sus manos un punzón de autosacrificio con el que prenden un signo calendárico. Cada signo se asocia con un rumbo cardinal y los cuatro corresponden a la primera familia de portadores de año: I-lagarto-oriental, VI-muerte-norte, XI-mono-poniente y XVI-zopilote-sur.

Estas criaturas-marco y otras que aparecen más adelante en la misma sección fueron identificadas por Karl Nowotny como “diosas cuadrangulares” y “diosas en forma de tira”. Para el autor se trata de entidades telúricas con características de muerte. Menciona que también pueden ser bandas celestes y que recuerdan al arcoíris, la criatura que enmarca algunas de las pinturas de arena navajo

¹¹ López Austin denomina *malinalli* a esta forma porque implica la integración de dos fuerzas opuestas y complementarias. La composición de este elemento no es muy clara en este contexto, sólo destaca que se trata de un órgano de la criatura que conforma el marco de la imagen.

(1961: 247; 2005: 268-269) (fig. 11). Elizabeth Boone añade que estas deidades funcionan como elementos estructurales primarios porque organizan la acción en unidades o escenas en esta sección del códice. Aunque confirma la identificación de Nowotny de las criaturas como deidades telúricas y de muerte, considera que no todas son femeninas (Boone, 2007: 175-176).

Boone identifica al personaje de la página 29 (fig. 9) como masculino porque porta un braguero y propone que actúa como complemento de la diosa cuadrangular de la siguiente lámina (fig. 10) (2007: 175-180). Sin embargo, reconocer el género de este personaje es complicado. Al observar con detenimiento la figura 9, encontramos similitudes entre la deidad cuadrangular y el personaje central de la lámina, colocado sobre el recipiente azul, pues ambos comparten la misma pintura facial, la ceja azul, la nariz ganchuda, la oreja amarilla y la orejera, las bandas negras y rojas del tocado y el tipo de garras, la única diferencia consiste en el moño del tocado de la deidad-marco. La entidad que aparece al centro de la escena usa una camisa de moños y un braguero, pero está en posición de parto dando a luz a un par de arañas y posiblemente a los otros elementos del recipiente azul. Considero que se trata del mismo personaje visualizado en dos representaciones simultáneas, las cuales denotan una criatura andrógina con marcada agencia productiva.¹² El potencial femenino-masculino de deidades primigenias, como Tlateotl, ha sido discutido por autores como Eduardo Matos (1997). La sección del *Borgia* inicia con esta criatura que 1) da a luz a las primeras esencias, a los objetos sacrificiales y a los vientos de cinco colores al centro de la composición, y 2) enmarca la escena y guía la acción ritual por medio de la palabra que sale de su corazón. Esta imagen de creación no tiene paralelo con la agencia creativa de la pareja primigenia padre-madre, abuelo-abuela, sino con la primera acción ritual pintada en la lámina 52 del

¹² Nowotny menciona que dos de las deidades son representaciones de la misma. Al parecer se refiere a la diosa que está tendida bajo el incensario y a aquella que está encima del recipiente (Nowotny, 2005: 26). El análisis de la sección completa está en las páginas 26-34 y 268-275. Boone identifica las imágenes de las láminas 29 a 31 del *Borgia* como escenas de creación, su interpretación es ligeramente diferente a la que ofrezco. Remito al lector a su texto para comprender mejor las escenas que no se han podido explicar aquí de manera exhaustiva (Boone, 2007: 171-210).

Códice vindobonensis, en la que la creación ocurre a través de la palabra y el ofertorio. La secuencia se desarrolla dentro de una franja celeste que se dobla para contener la escena, gesto semejante al cuerpo de la diosa cuadrangular, lo que confirma la identificación del personaje como el cielo y no como deidad de la muerte. La acción en el *Borgia* se lleva cabo en un espacio indiferenciado, nebuloso, que corresponde al cuerpo de la deidad, a un cielo oscuro, un espacio más allá de los límites de lo perceptible.

Considero importante precisar que en la escena del *Borgia* la deidad primigenia da luz a las arañas antes que a cualquier otra criatura. Al respecto, hay un mito recopilado por Theodor Preuss entre los uitoto de Colombia que hace referencia a lo que parece ser una tela de araña como el primer objeto de la creación: un hilo de sueño con el que se ató el vacío (Preuss, 1922: 176-177).¹³ Klein (1982) propone que la estructura básica de una de las concepciones cosmológicas nahuas parece reproducir un tejido, en el que las cuerdas conectan varias esferas y espacios. Habría que reflexionar sobre el rol de la araña como entidad primigenia encargada de dar forma al mundo, antes de la diferenciación de la materia y de la creación de las criaturas. Por lo general identificadas como estrellas, *tzitzimime*, las arañas son para los nahuas seres estelares descarados que bajarían a la tierra al final de las eras (*Mitos e historias...*, 2002: 81). Las cuerdas o telas de araña son importantes porque fungen como medios de comunicación entre el ámbito terrestre y el celeste. Como se observa en otras imágenes prehispánicas, los esfínteres del cielo son también los umbrales por los que descienden personajes celestes guiados por cuerdas (figs. 15-17). De regreso a

¹³ Comunicación personal con Johannes Neurath. La mención dice: “Una alucinación (*naino*), nada más existía. Una forma ilusoria que el padre tocó, algo misterioso que tomó en sus manos. Nada existía. A través de un sueño, el padre Nainuema, él, que es la forma ilusoria, lo tomó en sus brazos y pensó [...]. No había palo alguno, para sostenerlo: con su aliento fijó la ilusión a un hilo de sueño. Buscó dónde estaría el fondo de esta ilusión vacía, pero ahí no había nada: amarró lo vacío [...]. En todo esto, no existía nada. Ahora, el padre siguió buscando, examinó el fondo de esta palabra (*bikino*) y tentó la sede vacía de la ilusión. El padre ató lo vacío al hilo soñado. A él fijó el pegamento mágico *arebaike* [...]. Según lo soñado sostenía lo vacío con la sustancia mágica *iseike*. Tomó posesión del fondo de la ilusión y lo pisó una y otra vez. Luego bajó a la tierra recién soñada y la aplanó”.

la imagen, el mito nahua que narra la diferenciación entre la tierra y el cielo, recopilado en la *Histoyre du Mechique*, aporta más elementos para descifrar esta escena:

Dos dioses, Quetzalcoatl y Tezcatlipoca bajaron del cielo a la diosa de la tierra, Tlalteuctli, la cual estaba llena por todas las coyunturas de ojos y de bocas [...] [entonces los dioses] se cambiaron ambos en dos grandes serpientes, de las cuales, una asió a la diosa por la mano derecha y el pie izquierdo, y la otra por la mano izquierda y el pie derecho, y la estiraron tanto que la hicieron romperse por la mitad. De la mitad hacia las espaldas hicieron la tierra, y la otra mitad la llevaron al cielo, de la cual los otros dioses se enojaron mucho (*Histoyre du Mechique*, 2002: 153-154).

Elizabeth Boone (2007) identificó la relación entre la imagen y el mito de creación de la tierra. Gracias a esta referencia puede plantearse que la criatura representada es una diosa que posee cualidades telúricas y celestes, pues ambas naturalezas estaban unidas antes de su segmentación. Lo mismo podría aplicarse a su género, pues también en la *Histoyre du Mechique* se menciona que Tlalteotl “tenía figura de hombre [aunque] otros dicen de mujer” (*Histoyre du Mechique*, 2002: 147). Podríamos afirmar que se trata de una deidad de género compuesto, cuya esencia primigenia indiferenciada conforma el sustrato material de todo. El mismo mito también explica la forma que toma su cuerpo, como si hubiera sido extendido sobre un bastidor para romperlo; por eso se observan también las capas de órganos estirados. La descripción recuerda a los cajetes-serpientes del *Códice Tudela* (fig. 14).

La escena de la lámina 30 se articula con la descripción de la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, que dice que después del diluvio los mismos Tezcatlipoca y Quetzalcoatl se convirtieron en árboles y fueron ayudados por cuatro hombres para cargar el cielo “y con los hombres y árboles y dioses alzaron el cielo con las estrellas” (2002: 37). Con esta acción se otorgó a la tierra su composición cuadrangular. La narración reproduce la colocación de los *bacab'oob* o *chaac'oob*, descritos en las fuentes coloniales mayas como los pilares del mundo, ubicados en los rumbos cardinales para sostener el cielo y conectar a la tierra, el cielo y el inframundo, cuya forma sería de tres cuadriláteros superpuestos. Landa menciona que

los sostenedores del cielo o *bacab'oob*, eran también los portadores del año (1966: 62) y Durán registra el nombre nahua de estos personajes como *ilhuicatzitzque* (1967: 2, 229). Las cuatro regiones también se proyectan hacia el nivel superior en la cosmología nahua en los informes sobre los cuatro rumbos proyectados a los cielos y portadores de año recabados por Sahagún (2002: libro 2, 705-706). Este arreglo horizontal se ha reconocido en varias fuentes históricas y etnográficas, y corresponde a los cuatro cielos bajos en el esquema propuesto por López Austin. En la figura 10 los cuatro glifos punzados por los personajes que cargan los árboles corresponden a la primera familia de portadores de año.

Con esto en mente, existen elementos para argumentar que las dos deidades “rectangulares” de las láminas 29 y 30 comparten la misma materia pero aparecen representadas en momentos distintos. Los pintores del *Borgia* enfatizaron aspectos específicos de su naturaleza múltiple por medio de las esencias que las componen en cada una de las transformaciones: la primera deidad, de atributos masculinos y femeninos, tiene un órgano de doble banda torcida. Según el análisis de López Austin (1994: 88-93), esta forma remite al movimiento de las dos fuerzas dinámicas constitutivas del cosmos, por lo que es probable que se trate de una criatura entera, indiferenciada, portadora de la materia primigenia. En palabras del mismo autor, los dioses del cielo y el inframundo eran porciones de *cipactli* dividida (López Austin, 1997: 93). En la siguiente lámina el mundo ha sido ordenado en cuatro regiones por la acción de la pareja de serpientes de viento nocturno creadas en el recipiente ubicado al centro de la lámina anterior. Ahora la deidad aparece rota y separada por el complejo de portadores de año y de plantas. Aquí la doble banda torcida se sustituyó por el costillar: la materia se dividió. Considero que esta representación alude a la transformación de una deidad compatible con la Tlalteotl nahua, divinidad telúrica de doble naturaleza, cuyo carácter celeste y nocturno está enfatizado en las representaciones de las láminas 29 y 30, donde la oscuridad y los ojos estelares la califican porque son su piel, el órgano más externo, el que le da su apariencia antes de que nazca el sol: un espacio nocturno e indiferenciado que puede ser equivalente al inframundo, al cielo primordial o a un ámbito primigenio del que se deriva el cosmos.

En suma, lo que estas imágenes ponen de relieve es que el arriba y el abajo comparten la misma naturaleza, pero la importancia de sus cualidades está en la transformación que se genera mediante la acción ritual: la palabra y la ofrenda, que preceden y dirigen la transformación. Guilhem Olivier señala “la equivalencia entre el órgano del habla y el de la generación” (2004: 50), propiedad que también le atribuye a los huesos, al semen, a la saliva y a la palabra. Por esta razón, una deidad huesuda no debe reducirse necesariamente a una criatura de muerte, sino a una entidad primigenia que conserva las semillas de la generación (Furst, 1982; Klein, 2000; Mikulska, 2008b). Una de las conclusiones derivada del análisis de estas imágenes es que el cielo es una entidad viva, de naturaleza móvil y por lo tanto peligrosa. Más importante para los fines de este argumento resulta que “el arriba” y “el abajo” comparten la misma naturaleza, como observa Mikulska en el presente volumen, y que este juego de analogías entre las direcciones superior e inferior, entre el cielo nocturno y el interior de la cueva, se refleja en las metáforas del lenguaje ritual nahua.

El cielo como multiplicidad de espacios: el lugar del rito y el sueño

La lámina 31 del *Códice Borgia* (Codex Borgia, 1993) presenta otro par de deidades cuadrangulares que en esta ocasión dividen la composición en dos espacios superpuestos o escenas simultáneas (fig. 13). La oposición entre el espacio superior y el inferior, aunada al juego de alternancias cromáticas rojo-negro, enfatiza la complementariedad entre ambas escenas. El espacio superior de la lámina presenta una entidad compuesta en gran parte por una materia nocturna. En su interior fluye un material orgánico color rojo, que incorpora los denominados signos de Venus, que remiten a cuerpos estelares de notable luminosidad. En los ángulos del rectángulo se ubican de nuevo las extremidades de la criatura, que en este caso se relacionan con cuatro cartuchos circulares que contienen cuatro signos calendáricos identificados como los portadores de año de la segunda familia: II-viento-norte, VII-venado-poniente, XII-hierba-sur y XVII-movimiento-oriente. En oposición, en la parte inferior de la lámina, aparece un monstruo celeste que completa a la criatura en

tanto contiene los elementos opuestos: la banda central es de color negro, pero las laterales y la pintura facial son rojas. El cuerpo elongado contiene en sus ángulos los cuatro signos calendáricos portadores de año de la familia tres: III-casa-poniente, VIII-conejo-sur, XIII-caña-oriente y XVIII-pedernal-norte. La composición cuadrilátera con signos asociados recuerda al frontispicio del *Códice Fejérváry-Mayer*, de origen desconocido, que guarda numerosas similitudes con el *Borgia*. La imagen representa a la tierra ordenada en regiones, cuyas esquinas están ocupadas por cuatro signos portadores de año, cada uno asociado a una región cardinal (fig. 12a).

Si bien en Mesoamérica la concepción del tiempo-espacio ordenado por los cuatro signos portadores corresponde a la división en cuatro rumbos que se proyectan al arriba y al abajo en el corpus mesoamericano, las escenas superpuestas en la lámina 31 del *Borgia* (*Codex Borgia*, 1993) presentan una oposición de cualidades entre el espacio rojo y el negro que destacan su oposición y complementariedad. La secuencia funciona como una metáfora construida con un difrasismo, un recurso literario indígena que opone frases o palabras para expresar un significado nuevo. La lámina es interesante porque al presentar dos espacios celestes diferenciados puede referirse a la transformación del cielo en distintos momentos —el día y la noche— o simplemente a una fisión del espacio celeste, que acentúa dos de sus naturalezas complementarias. La imagen también podría interpretarse como una superposición de dos pisos verticales celestes, aunque parece más apropiada la noción de la complementación literaria-ritual que aporta el juego metafórico a partir de una escena originaria reinterpretada por el ritual y reforzada por el hecho de que cada espacio se relaciona con una familia de portadores de año. El espacio negro contiene en sus esquinas a los cuatro portadores de la segunda familia —II, VII, XII, XVII—, mientras el espacio rojo, en la parte inferior, presenta los signos de la familia cuatro —IV, IX, XIV, XIX—.

Sin profundizar en el análisis del contenido, la lámina 31 del *Borgia* (*Codex Borgia*, 1993) presenta dos espacios celestes complementarios. Su oposición se sustenta en la alternancia cromática y en la complementación de series calendáricas. Esta organización no se ha identificado en fuentes históricas, pues las versiones más conocidas apuntan a un cielo con nueve o trece divisiones. Sin

embargo, también hay variantes de dos, tres, cuatro y siete cielos que no han sido problematizadas. Mikulska y Nielsen y Sellner presentan en este volumen un análisis detallado de fuentes históricas y etnográficas que discuten la composición de los cielos mesoamericanos. A continuación presento algunos datos etnográficos que pueden enriquecer el análisis y aportar otra posible solución ante la diversidad de versiones.

Las cuerdas, las arañas

Las láminas 33 y 34 del *Borgia* (*Codex Borgia*, 1993) (figs. 15 y 16) muestran escenas de sacrificio que se llevan a cabo frente a un par de templos. Seler interpretó las construcciones como casas celestes complementarias: negra y roja, masculina y femenina (1963: 20). Los autores que han analizado la imagen (Nowotny, 1961; Anders, Jansen y Reyes, 1993; Boone, 2007; Mikulska, 2008a) aceptan esta noción y consideran que son templos relacionados con el cielo de dos de los rumbos cardinales: los guerreros muertos en batalla acompañan al sol en el cielo oriental y las mujeres muertas en parto al atardecer, cuando desciende por el oeste. La asociación con estructuras arquitectónicas de cualidades celestes se manifiesta en las franjas que contienen ojos estelares, pedernales y glifos de estrellas luminosas distribuidos en tres bandas en el interior de los tejados, intercaladas con otras tres bandas ocupadas por los personajes antropomorfos. Estas bandas, además, corresponden al trayecto que sigue un cuerpo serpentino que se enrosca sobre el techo de ambas estructuras: negra en el templo de hombres, roja en el de mujeres. La oposición cromática reproduce la secuencia de la lámina 31: rojo-negro. Pero en este caso, los cuerpos de las deidades tipo marco han sido sustituidos por los de dos serpientes que delimitan y envuelven la arquitectura. La composición sugiere que ambos templos se encuentran enfrentados y no superpuestos.

En la parte más alta de ambos templos hay un gran pedernal de cuyas fauces asoma un rostro. Junto a él, una araña proyecta su tela, que al descender despliega una serie de objetos y personajes importantes para la discusión. Los pedernales son objetos que aparecen con frecuencia en las representaciones celestes. De hecho,

es uno de los pocos elementos pintado y nombrado en la primera lámina del *Códice Vaticano A* que puede rastrearse en la iconografía celeste prehispánica, lo mismo que los ojos estelares. Mikulska (2008a; 2008b; 2010) analiza estos objetos. La tela de araña del templo negro se enrolla en la punta del tejado y por ahí descienden el venado-sol y el conejo-luna con una joya, punzones de autosa-crificio, banderas, plumones y otra araña. Como observa Boone, en los códices mixtecos estas cuerdas sirven de unión entre el cielo y la tierra: por ahí descienden las deidades y se entregan los atributos del poder (Boone, 2007: 186). Por la cuerda del templo rojo descienden seis arañas con diferente pintura facial, que recuerdan a las criaturas paridas junto a las serpientes de aire de colores diversos por la deidad primigenia dual de la lámina 29. Cuando se representa el descenso de los astros en la Mixteca, se hace por medio de cuerdas que salen de los esfínteres del cielo. Lo mismo sucede con otros seres, como el mismo 9-Viento, advocación de Quetzalcoatl (fig. 17b), y con Tezcatlipoca, quien descendió a la tierra por una tela de araña, según un mito (Mendieta, 2002: 188).

Tozzer recopiló entre los lacandones un relato mítico acerca de las diferentes creaciones del mundo, que ayudará a entender la importancia de la cuerda. En la primera época había enanos, que se convirtieron en piedras cuando terminó su sol. Cuentan que en esta época había un camino suspendido en el cielo que corría de Tulum a Cobá, Chichen Itzá y Uxmal. Era el *sakbé*, una cuerda viva sangrante:

Fue en esta época que existió un camino suspendido del cielo, que se extendía de Tulum a Cobá, Chichen Itzá y Uxmal. Este camino fue llamado *Kuxan-Sum*, o *Sacbé* (camino blanco). Este camino estaba compuesto de una larga sogá (*sum*) que se suponía tener vida (*kuxan*), de cuya parte media brotaba sangre. Fue por esta sogá que se enviaba alimento a los antiguos regentes que habitaban en los edificios ahora en ruinas. Por alguna razón esta sogá fue cortada, fluyendo toda la sangre hasta desaparecer por siempre esta sogá. Esta primera época estuvo separada de la segunda por un diluvio (Tozzer, 1907: 153-154, en Villa Rojas, 1992: 438).

Villa Rojas encontró en Tusik una historia similar sobre la tercera época, la de los mayas. Indica que se extendía un camino blanco

por los aires, análogo a la cuerda de Tozzer por su nombre, *cuxanzum*. Cuando llegaron los españoles, hicieron una competencia para ver quién era más poderoso y lograba llevar a todo galope una tortilla caliente de Mérida a Tulum. El rey de los indios tomó el camino del cielo y ganó. Al rey de los españoles se le enfrió la tortilla antes de llegar (Villa Rojas, 1992: 441).¹⁴

Estos mitos y la secuencia del *Códice Borgia* permiten ver que la cuerda funciona como intermediario entre ambas dimensiones y que a partir del sacrificio y la acción ritual eficaz puede generarse una conexión entre ellas. Como se observa en un documento mixteco de origen prehispánico, no sólo los dioses y los muertos pueden subir al cielo. La historia de 8-Venado pintada en el *Códice Becker I* (lám. 4) registra las aventuras del soberano cuando cruzó el mar y subió al cielo, después bajó a la tierra y no tuvo que morir para cruzar los umbrales.

Además de su inserción en el ámbito ritual, las cuerdas ocupan un lugar fundamental en el devenir cotidiano por medio del tejido. Klein reconstruyó todo un discurso cosmológico cifrado en los entramados de cuerdas que conectan, limitan, alimentan, cruzan y enredan para generar una variedad de conexiones significativas, efímeras y permanentes entre ámbitos y personajes. Para la autora, estas prolongaciones son agentes encarnados —serpientes, cordones umbilicales— que intervienen en el devenir de nuestro mundo-petate (Klein, 1982; 1990-1991). Su estudio ofrece una propuesta interpretativa cercana a las lógicas indígenas ancestral y contemporánea, e incorpora el análisis de fuentes escritas e iconográficas, cultura material y experiencia cotidiana. Su argumento es completado por Tedlock y Tedlock (1985) y Prechtel y Carlsen (1988) quienes sugieren que el tejido funciona como una metáfora del cosmos y enfatizan la cualidad generativa de esta labor y la analo-

¹⁴ En Yucatán escuché un relato basado en un *Chilam Balam* perdido, que los habitantes de pueblos cercanos a Valladolid reconocen como la fuente principal para conocer el pasado maya. Dice que hace tiempo existían cuerdas que salían de cuevas que se cortaron a la llegada de los españoles. Las cuerdas se convirtieron en los caminos y las carreteras que hoy conocemos, pero al cortarse las cuerdas se perdió el contacto con las cuevas. Una predicción dice que cuando llegue el final de los tiempos, los responsables de haber cortado las cuerdas deberán regresar al mundo para unir las de nuevo (comunicación personal con Ismael Arellano Ciau y Martha Can, Dzoldzilchen, enero de 2013).

gía entre la dinámica social y los enredos de las fibras. El mundo, en estos términos, refleja el orden comunitario, entendido como un complejo sistema de relaciones construido por la interacción de muchos hilos.

Las cuerdas y el sacrificio

Los datos aportados por Johannes Neurath (en este volumen) ayudan a interpretar la escena de los templos celestes del *Códice Borgia* en su conjunto (figs. 15 y 16). El autor menciona que entre los huicholes el techo de zacate de algunos templos es equivalente al cielo y debe renovarse periódicamente mediante la acción ritual. El autor comenta que “el meollo del dualismo cosmológico huichol radica en el contraste entre dos tipos de ritualidad. El cielo y la luz del día se *crean* por los buscadores de visiones, que practican el sacrificio” (Neurath, en este volumen). Las oposiciones presentes en esta frase recuerdan la escena de los templos celestes del *Borgia*, donde se llevan a cabo ofrendas y sacrificios.

En el *Códice Vaticano A*, donde aparece la imagen de los 11/9 cielos, hay otra figura que integra los elementos analizados en este apartado: el cielo del final de una era cosmogónica, del que desciende una diosa entre una escena de sacrificios. Considero que esta imagen y la secuencia de la que forma parte permiten identificar otras características del cielo que no están presentes en la figura de los dos primeros folios. El *Códice Vaticano A* se distingue por ser el único documento colonial conocido que contiene una sección mítica introductoria. El libro inicia con la exposición del cielo, el inframundo y el limbo de los niños. Estas imágenes forman parte de una sección que sigue un discurso escatológico más cercano a las categorías cristianas que a las indígenas, pues no menciona el destino de quienes mueren por acción del rayo, el sacrificio o el parto. Después aparece el relato ilustrado de los soles cosmogónicos mexicas. La última imagen de esta serie presenta el final del cuarto sol, pero su contenido difícilmente podría reconstruirse a partir de otras fuentes, pues ninguna reproduce esta versión. Se muestra a la diosa Xochiquetzal, que baja del cielo asida por un par de cuerdas con flores ensartadas. Detrás de ella descienden un

cielo ensangrentado, como señala la glosa, y navajas floridas. Abajo, la gente porta banderas para señalar que son víctimas de sacrificio (fig. 17a).¹⁵ La glosa dice que esta edad tuvo principio en Tula, hubo 5 042 años de intensa hambruna y llovió sangre. La gente murió de espanto.

Aquí fingen los miserables ciertos sueños de su ceguedad diciendo que un dios que se decía Citlallatonac [Brillo de estrella] —que es aquel signo que se ve en el cielo el llamado camino de Santiago o vía Láctea— mandó un embajador del cielo con una embajada a una virgen que estaba en Tula [...], que se llamaba Chimalman, la cual tenía dos hermanas, una Xochitlicue y la otra Coatlicue (*Códice Vaticano A*. Traducción de Anders, Jansen y Reyes, 1996: 69).

Cuando llegaron los embajadores, las hermanas de Chimalman murieron de espanto y ella tuvo un hijo, Quetzalcoatl, que causaba los huracanes y llamaban también Citoladuale.¹⁶ Sabiendo Quetzalcoatl que los pecados del hombre traerían trabajo al mundo, decidió rogar a la diosa Chalchiuhtlicue y empezó a ofrecerle sacrificios.

Xochiquetzal desciende por cuerdas, como las arañas y las *tzitzimime* temidas porque bajarían a la tierra a devorar a los hombres al final de una era. Pero estas cuerdas no sólo son instrumentos de descenso de la deidad, sino un medio de comunicación que permite que el alimento/ofrenda —básicamente la sangre sacrificial— fluya entre ambos espacios (Klein, 1982; 1990-1991), como se ha visto en los ejemplos citados. La figura recuerda el relato recopilado por Tozzer acerca de la inundación de sangre una vez que se rompió la cuerda, el camino blanco. De modo que la imagen es análoga a la de la lámina 33 del *Borgia* (*Codex Borgia*, 1993), donde la araña desciende por una cuerda y trae consigo los instrumentos del sacrificio. Abajo están las primeras víctimas: los *ñuu*, a quienes se les saca el corazón en las láminas 33 y 34 del *Borgia* (*Codex Borgia*,

¹⁵ La cuerda adornada que baja del cielo al final de la era se menciona también en la *Leyenda de los soles*, en la que Ihuimecatl —mecate de plumas—, compañero de Tezcatlipoca, es uno de los responsables de la caída de Tollan. Ihuimecatl lleva el pulque a Quetzalcoatl para emborracharlo y canta la canción que predice el abandono de Tollan (*Códice Chimalpopoca*, 1992: 10).

¹⁶ El término no tiene traducción, es un error del escriba o copista. Anders, Jansen y Reyes proponen que se trate de Citlalatonale o Citlallatonac (1996: 69).

1993), análogos a los hombres que portan las banderas en el *Vaticano A*. Xochiquetzal, las *tzitzimime* y las cuerdas mediadoras no aparecen en la imagen celeste de 11 niveles en los primeros folios de este documento.

Al descender a la tierra al final de una era cosmogónica en el *Vaticano A* (folios 4v-7r), Xochiquetzal y los tres dioses reproducen un gesto presente en los personajes del *Códice Borgia*. Se trata de individuos que atraviesan el cuerpo de las deidades elongadas para pasar de una escena a otra por las aperturas en el vientre de las diosas al partirse por la mitad —láminas 32, 39, 41, 43, 44, 45 y 46— (fig. 20). Las deidades-tira tienen cuerpo alargado, rostro descarnado —a veces con pintura facial— con ojos estelares, cejas azules y garras felinas con moños atados a sus extremidades. Portan diversos tocados y peinados, pero todas son de sexo femenino, como indican sus faldas, que constituyen el elemento distintivo de cada una. Como se observa en las láminas, funcionan como umbrales orgánicos que separan, delimitan y definen el espacio. El Templo Mayor tenochca es otro contexto en el que aparece un arreglo tridimensional con estas deidades, que cumplen con la función de ser criaturas liminales que comunican el cielo con la tierra y delimitan al mundo, que adquiere forma cuadrangular. Se trata de las cuatro representaciones de las *tzitzimime ilhuicatzitziquie* que se encontraban ubicadas en las esquinas sobre la cima del Templo Mayor. Los monolitos corresponden a las diosas Coatlicue —falda de serpientes— y Yollotlicue —falda de corazones—, cuyo nombre original puede ser Nochpalliicue,¹⁷ como será designada en lo sucesivo. Ambas piezas se exhiben en el Museo Nacional de Antropología (MNA). López Austin y López Luján (2009: 456-457) advierten que son las portadoras del cielo, equivalentes a los *bacab'oob* mayas, y mencionan algunas descripciones de las que son sujeto en las fuentes: “ángeles de aire”, “diosas de los aires que traían las lluvias, aguas, truenos, relámpagos”, “dioses y signos de los planetas” (Alvarado Tezozomoc, en López Austin y López Luján, 2009: 457). Los autores proponen también que estas entidades y Tlalteotl desgarran

¹⁷ Este nombre aparece en la *Leyenda de los soles* y Klein considera que es el nombre de la escultura de falda de corazones, dada la relación entre las tunas y el órgano vital (Klein, 2008: 236). Coincido con la autora.

da poseen rasgos similares y subrayan su doble naturaleza telúrica y celeste (López Austin y López Luján, 2009: 457-458).¹⁸ Klein (2008) presentó otro estudio que analiza el complejo escultórico y sus conclusiones complementan el análisis del siguiente apartado.

La de la falda de estrellas

Volvamos a leer la glosa que acompaña la imagen del descenso de Xochiquetzal en el *Vaticano A*. El texto trata de explicar la escena al introducir elementos que no se explicitan en la pintura, pero que se comprenderán mejor en el contexto del *Códice Borgia*. Citlallatonac —Brillo de Estrella— manda un embajador a las hermanas Chimalman, Xochitlicue y Coatlicue. La primera engendró a Quetzalcoatl —cuyo seudónimo en esta fuente no es claro por error del glosista, pero incorpora la raíz estrella: *Citoladuale*—, quien al crecer ofrece sacrificios a Chalchiuhtlicue. Los elementos que se repiten en esta narración son estrellas —*cit [citlalli]*— y faldas —*cue [cueitl]*—, que forman parte de los nombres propios de los personajes, es decir, los identifican, excepto a Chimalman. Habría que añadir a la lista las cuatro personificaciones del Templo Mayor, de las que sólo reconocemos a Coatlicue y Nochpalliicue, y las deidades tira del *Borgia*, pues hay conexiones entre todas. El relato de la fecundación de Chimalman es análogo al embarazo de Coatlicue descrito en otras fuentes (Sahagún, 2002: libro 3, 300), pues ocurre después de barrer. De Chimalman nace Quetzalcoatl; de Coatlicue, Huitzilopochtli, aunque existen otras versiones.¹⁹ Por ejemplo, en la provincia de Chalco se dice que Citlalincue fue madre de

¹⁸ Elizabeth Boone propuso la existencia de cuatro imágenes de *tzitzimime* relacionadas. Menciona la presencia de fragmentos encontrados en el MNA (Boone, 1989: 47-51). López Austin y López Luján (2009) hablan de otra pieza ubicada en la Bodega de Bienes Culturales del Templo Mayor. Durán y Motolinía señalan que las *tzitzimime ylluicatzitziquique* estaban en la cúspide, en las esquinas. López Austin y López Luján ofrecen la reconstrucción hipotética del recinto a partir del análisis de fuentes documentales y arqueológicas (2009: 455-458).

¹⁹ En los *Anales de Cuauhtitlan*, Quetzalcoatl al ser derrotado canta “aún no me llevaba poco ha mi madre *anya* Coacueye (la del faldellín de culebra) an: no es cortesana de un dios *yyoa*. Lloro y *ya yeán*” (*Códice Chimalpopoca*, 1992: 10). Las cursivas en el texto son del traductor, Primo Feliciano Velásquez, y aluden a frases musicales sin traducción que ayudan a mantener el ritmo.

Tezcatlipoca y de Quetzalcoatl en dos de sus advocaciones: 1-Acatl y 9-Ehecatl, así como del sol, la luna y las estrellas (*Histoire du Mexique*, 2002: 155). La *Historia de los mexicanos por sus pinturas* expone que Chalchiuhtlicue era madre de la luna —equivalente a Teccistécatl— (HMP, 2002: 39). Gerónimo de Mendieta relata que Citlalincue parió un pedernal; sus hijos, admirados, lo tiraron del cielo y cayó en Chicomoztoc para dar a luz a 1 600 dioses (Mendieta, 2002: 181-182). Las protagonistas de estos mitos son diosas telúricas, celestes y acuáticas —semejantes a Tlaltecuhli— emparentadas, cuya falda es un atributo distintivo, que dan a luz a importantes personajes de las cosmologías tolteca, chalca y mexica (Klein, 2008). Las diosas-tira del *Códice Borgia* se relacionan con estas diosas madres porque, además de portar faldas con rasgos característicos, funcionan como portales que atraviesan personajes masculinos para pasar de una lámina a otra (fig. 20). Por lo general, esta acción implica penetrar el cuerpo-banda de la diosa a la altura del vientre, que de inmediato se parte en dos para permitir el paso del personaje. Este gesto puede ser equivalente al alumbramiento.²⁰ Por ejemplo, la deidad-tira de la lámina 32 porta una falda de estrellas —ojos estelares o signos de Venus— y pedernales, de sus entrañas salen un par de pedernales y un pequeño Quetzalcoatl, que recuerda el mito de Mendieta y el nacimiento de 9-Viento de un pedernal en la lámina 49 del *Códice vindobonensis*. La deidad-tira de la lámina 45 del *Borgia* (*Codex Borgia*, 1993), cuya falda tiene pedernales y corazones, sería análoga a la personificación del Templo Mayor identificada como Nochpalliucue. En la lámina 43 (*Codex Borgia*, 1993), la diosa-tira lleva una falda de pedernales y cráneos sobre un fondo negro; la de la lámina 44, una falda con huesos cruzados y pedernales. Esto no implica que las escenas del *Códice Borgia* reproduzcan mitos nahuas, sino que existe una variedad de temas similares referidos en varias tradiciones durante el Posclásico y los primeros años de la colonia. Cabe señalar que si bien estos relatos son similares, no denotan una concepción universal panmesoamericana.

²⁰ Generalmente, de su herida se proyecta una especie de burbuja de materia nocturna también animada, con cabeza y garras, que reitera que los órganos de estas criaturas son autónomos y están vivos.

Al mencionar que la ropa “da forma a la persona” e incluso puede volver visibles a los muertos, por eso hay que portarla de manera adecuada, Prechtel y Carlsen (1988: 130) subrayan la importancia de la vestimenta en el pensamiento indígena. Estos elementos podrían pasar inadvertidos por ser considerados atributos secundarios de ornato; sin embargo, las diferencias entre los repertorios iconográficos de las faldas pueden indicar la presencia de deidades diferenciadas cuya identidad es determinada por su falda y no por su rostro cadavérico, como sugieren autores que las consideran deidades de la muerte. Es cierto que todas se agrupan en la categoría de seres llamada *tzitzimime*, pero cada una tiene identidad propia.

En otro trabajo, Klein (2000) incorporó un repertorio iconográfico, vinculado con el cielo, los huesos y el sacrificio, de las mantas y las faldas de un grupo de deidades. Su estudio incluye a las *tzitzimime* y a otras deidades primigenias del panteón nahua, a quienes incluso caracteriza como faldas personificadas y argumenta que pueden recibir culto a partir de estas prendas. Advierte que estas entidades se encuentran en diversos objetos que conforman su repertorio iconográfico, como unos pequeños altares con cráneos, corazones, huesos cruzados, estrellas y cuerdas, como se aprecia en los diseños de la figura 20. Con estos y otros datos, la autora amplía el sentido del término *tzitzimime* y añade a esta categoría a dioses como Chalchiuhtlicue, Omiteotl, Cihuacoatl, Coatlicue, Citlalicue y Tezcatlipoca. Para Klein los *tzitzimime* adquieren una nueva dimensión como criaturas originarias, antepasados de prestigio y seres estelares que habitan la noche y el inframundo, especialistas rituales y víctimas del autosacrificio, características que hemos identificado en este estudio.

Varios motivos del repertorio de faldas-deidades, también rayos solares, nubes, plumas y objetos de autosacrificio, aparecen con frecuencia en el borde de vasijas ceremoniales tipo códice del estilo Mixteca-Puebla para delimitar el espacio pictórico, como sucede con las diosas-tira del *Códice Borgia* (fig. 21).²¹ Karl Taube analiza las relaciones iconográficas entre las faldas de diosas, como Tlal-

²¹ Gilda Hernández (2005) ofrece un estudio interpretativo de la iconografía de estos objetos.

teotl, y los contendores de ofrendas sacrificiales, como los *cuauhxicalli* (Taube, 2009: 92). Además de estos objetos, hay altares con iconografía celeste —bandas-faldas— que refuerzan las propuestas de Klein y Taube (Díaz, 2012).

En síntesis, podemos señalar la existencia de una muestra amplia y consolidada de cielos prehispánicos, por lo que no es necesario aferrarse a la figura del primer folio del *Códice Vaticano A* como si fuera el único superviviente de una tradición extinta. Al incorporar los otros ejemplares analizados ensanchamos nuestro conocimiento de la cultura material —nahua, mixteca y maya, entre otras— y somos capaces de identificar la función de varios de estos objetos como herramientas rituales vinculadas al sacrificio.

Los colores del cielo

Un elemento distintivo de las faldas-bandas celestes del *Códice Borgia*, de las vasijas Mixteca-Puebla y probablemente de los altares de piedra, cuyo color no se conserva, aparece también en la imagen de los primeros folios del *Códice Vaticano A*. Las glosas que describen el contenido de cada nivel mencionan que cuatro de los cielos son de colores: rojo, amarillo, blanco y verde negruzco. Las cuatro bandas de colores del *Códice Vaticano A* se muestran como espacios autónomos o diferentes niveles del cielo, pero en otros ejemplares se presentan de manera distinta.

La última lámina de la sección analizada del *Códice Borgia* (*Codex Borgia*, 1993: lám. 46) (fig. 20) presenta dos deidades-tira. Una de ellas porta una falda formada por cuatro tiras de colores: verde, amarillo, rojo y azul grisáceo. Entre las bandas roja y azul aparecen signos de Venus y pedernales, y el borde de la falda tiene una especie de remate con rectángulos de los mismos colores. De este modo, la gama cromática presente en el *Vaticano A* y en los ejemplares mixtecos se conserva, aunque su arreglo ha cambiado.

En los códices mixtecos y en los del grupo *Borgia*, estos colores, a veces tres o sólo dos, forman una tira que aparece como elemento constitutivo de las bandas celestes, de las que pueden colgar ojos, signos de Venus, soles y otros objetos propios de este espacio. Las bandas también son parte de los bordes que constituyen la base de

las montañas, las paredes de ríos y otros cuerpos de agua. Como he comentado en otro trabajo, las bandas de cuatro colores pueden remitir a una materia orgánica originaria que recubre las entrañas del mundo (Díaz, 2009). Es decir, los colores de la banda no funcionan de manera independiente, sino que conforman una unidad mínima de sentido que permite identificar los bordes del cielo y la tierra, según el contexto en el que se encuentren.

La banda significa “cielo” cuando es parte del nombre de Motecuzoma *Ilhuicamina*, que en náhuatl significa “flechador del cielo” (fig. 22b). Ahí, el signo *Ilhuitl* —cielo— consta de bandas superpuestas de cuatro colores. El mismo elemento significa “tierra” en la lámina 65 del *Códice Borgia* (*Codex Borgia*, 1993) (fig. 22a). La escena corresponde a la decimosexta trecena del *tonalpohualli*, regida por Xolotl. Aunque se trata de una representación abstracta, podemos comprenderla porque conocemos una imagen análoga que aparece en los códices *Borbónico* (fig. 19) y *Vaticano A*. En ellas Xolotl observa al sol entrando a las fauces de la tierra. La misma escena aparece en el *Códice Borgia*, pero el pintor utilizó el nombre calendárico del sol, 4-Movimiento, para aludir al astro, y las cuatro bandas superpuestas en lugar de la imagen de Tlalteotl para referirse a la tierra.

Por lo tanto, considero que el cielo y la tierra pueden representarse a partir del fragmento de cuatro bandas superpuestas de colores. El argumento no se asienta en que estos espacios estén conformados por una sucesión de cuatro niveles verticales, sino en que la banda de cuatro colores es una versión abreviada de cuatro espacios. De este modo, el fragmento de cielo es un juego de *pars pro toto* a partir de la expresión de uno de sus rasgos esenciales: los cuatro colores. Lo mismo sucede con la doble banda roja y azul utilizada en las pinturas navajo para presentar una forma abreviada del arcoíris sin recurrir a la figura completa (figs. 11).

Los cielos concebidos como bordes de colores, con ojos y estrellas pueden rastrearse en el centro de México desde fechas más tempranas. Los seres que enmarcan los murales teotihuacanos son cuerpos serpentinos que contienen estrellas, ojos, conchas, plumas, olas, pedernales. En ocasiones estos marcos son figuras compuestas por dos bandas de colores complementarios que se cruzan. Constatamos que hay otros referentes que permiten hablar de un

imaginario celeste/marino fundamentado en una cultura visual compleja, pero coherente. Como podemos observar, el cielo no se presenta como una figura única y estática, sino como un repertorio que integra varios elementos siguiendo una lógica compositiva que sirve de base para generar nuevas formas y composiciones, según las necesidades de cada ejemplar.

Es preciso introducir otro elemento presente en las faldas de las deidades-tira: una especie de banda que recuerda los pliegues de una prenda de algodón (figs. 20 y 21), que también se encuentra en los bordes del cuello de una amplia muestra de vasijas, asociada en numerosos casos a componentes iconográficos celestes y a serpientes voladoras. Asimismo, aparece en algunos de los altares de huesos cruzados analizados por Klein (2000). Este detalle es relevante porque refuerza la identificación de la falda o manta celeste como una prenda y la importancia de los nombres de las diosas, como Coatlicue, Yolotlicue, Chalchiuhtlicue, Citlalincue. También respalda la propuesta de Klein (1982), para quien el cosmos pudo ser concebido como un tejido.

Todos estos elementos se sintetizan en la banda celeste que conforma el nivel más alto sobre la tierra en la figura del folio 2r del *Códice Vaticano A*, ya que la imagen del cielo se rompió para dejar nueve y dos cielos en cada lámina. La glosa indica que es el cielo de Citlalincue —*ylhuicatl tz[i]tlalincue*—, por lo que el pintor inserta en la composición al personaje-tira referido para que haga las veces de límite estructural de la imagen de esta lámina, donde están pintados también el inframundo y la tierra. Como señalé en otro trabajo (Díaz, 2009), el pintor parece haber utilizado el segundo nivel del cielo para pintar un fragmento celeste a partir de sus formas más esenciales. En realidad se trata de un cielo completo representado con un fragmento de banda.

Por último, describiré dos piezas fundamentales para este estudio, dado que su composición reproduce la superposición de niveles que se critica en este trabajo. La primera es una pieza conocida como “Lápida de los Cielos” (fig. 18), ejemplar prehispánico del centro de México. El análisis completo de este monumento puede consultarse en otro estudio (Díaz, 2012), aquí mencionaré sólo algunas de las ideas principales. La lápida presenta cuatro caras grabadas. En la frontal se observan dos seres antropomorfos

y un ave que descienden del cielo. Sabemos que los personajes están en el cielo porque los rodean glifos de Venus que envuelven la lápida acomodados en renglones superpuestos. Considero que este acto reproduce el gesto de las deidades tipo marco del *Códice Borgia*, así como de la lámina 16 del *Códice borbónico* (*Codex borbonicus*, 1991) (fig. 19b), en el que aparecen Xolotl y un dios solar rodeados por una banda-corriente de agua, que en la parte superior se convierte en un fragmento de cielo, lo que califica al torrente como una especie de mar celeste.²² El códice presenta una imagen bidimensional que resuelve el problema de la envoltura al colocar un marco de agua alrededor de la escena. En el caso de la “Lápida de los Cielos”, el soporte tridimensional permite enfatizar la envoltura al tapizar las caras del monumento con signos estelares alrededor de los personajes que descienden en la cara frontal de la piedra. El cielo proyectado sobre las caras laterales y posterior del monumento cubre la piedra con secuencias de estrellas que se ordenan en bandas horizontales. De este modo, las bandas o estratos crean una composición organizada del espacio que en este caso sí es una sucesión de niveles que recuerda la imagen del *Rollo Selden* (fig. 2), en la que el cielo se compone por ocho renglones de estrellas más un piso superior, donde se encuentran los personajes.

Ambas escenas presentan un cielo ordenado en renglones o niveles superpuestos que no necesariamente secundan la descripción de la lámina de los primeros folios del *Vaticano A*, puesto que el autor de esta pintura asume que cada nivel funciona como un espacio autónomo, que no permite la interacción entre sus componentes —dioses, colores, materiales, objetos y astros—, mientras que en la “Lápida de los Cielos” y el *Rollo Selden* el cielo presenta una misma naturaleza y composición: los ojos estelares. Éstos funcionan como el fondo de acción de los personajes que pueden comunicarse con los estratos del mundo. La lápida es una piedra de cielo y está tapizada de estrellas; por eso no importa el número de pisos que contenga —que son más de nueve o trece—, puesto que la iconografía

²² Otro ejemplo de banda celeste-acuática aparece en el *Códice vindobonensis* (lám. 48). 9-Viento —Ehecatl— carga una banda con estrellas que en la parte superior se convierte en una corriente marina.

celeste califica la materia y cualidad del soporte. Esta idea se sustenta en otros altares celestes nahuas que sólo presentan una banda de grandes ojos estelares, lo que determina su naturaleza celeste (fig. 25).

En contraste, el *Rollo Selden*, documento colonial mixteco, muestra un cielo compuesto por nueve regiones superpuestas que sí son concebidas como pisos. Los nueve niveles funcionan como la banda de cuatro colores apilados del logograma ILWI (cielo) nahua, por integrar la totalidad de los nueve espacios a partir de una forma que les da sentido y unidad, mas no por su superposición vertical. Este ejemplo respalda la idea de que no existe un patrón universal de organización y composición celeste en toda Mesoamérica, sino que cada cielo toma forma de acuerdo con el contexto, la tradición, los usos, las actualizaciones, los usuarios y los destinatarios de cada repertorio. Como se ha dicho, el cielo indígena —prehispánico y cristiano— es un espacio de formas múltiples y casi puede afirmarse que es un personaje histórico, orgánico, capaz de mudar de forma, al igual que el espacio onírico.

CONCLUSIONES

Se ha hecho un recorrido por fuentes prehispánicas, coloniales y contemporáneas para dar seguimiento al problema de la configuración del cielo nahua en relación con sus vecinos mesoamericanos y cristianos. El análisis de la muestra permitió identificar una diversidad de soluciones gráficas y conceptuales, lo que problematiza la validez de un esquema universal panmesoamericano cosmológico identificable desde la época prehispánica hasta la actualidad. Por el contrario, estamos ante una gama de figuraciones que responden tanto a procesos históricos como a variaciones regionales, aunque en el fondo es posible reconocer elementos en común:

1. La identificación del cielo como una entidad orgánica, viva, que puede manifestarse por medio de una multiplicidad de criaturas porque no posee una personalidad o identidad única, como en la cosmología grecorromana. Entre sus personificaciones se distinguen Citlalincue, la mitad superior

de Tlalteotl, el reptil cubierto de estrellas y otros seres aún no identificados.

2. La representación del cielo a partir de elementos distintivos: estrellas, pedernales, glifos de Venus, soles, lunas o corrientes marinas, todos colocados por lo general sobre una banda de cuatro o cinco colores. Hay varias combinaciones de estos elementos, desde las composiciones más complejas, como las faldas de las diosas del *Códice Borgia*, equivalentes a las Yollohtlicue y Citlalincue mexicana, hasta la representación más abstracta de la banda de cuatro colores.
3. Además de una criatura viva, el cielo se concebía como una corteza, una segunda piel o una falda, que al envolver una escena indica que se desarrolla en la dimensión celeste.
4. La noción del cielo como un espacio alterno, semiónrico, con el que se puede establecer comunicación a partir de la acción ritual, en especial por medio del sacrificio. Sin embargo, sólo alguien con preparación puede transitar por estos umbrales, como los especialistas rituales, los ancestros y otras entidades que acceden a este espacio guiados por cuerdas o por secuencias orales —cantos y oraciones—.
5. El cielo es un espacio donde la multiplicidad y la transformación imperan. No es un modelo fijo que permita ubicar deidades o elementos —como las estrellas, el sol o la luna— en niveles específicos y ordenados. Se trata de un espacio ajeno donde tiene lugar todo tipo de posibilidades creativas y metamorfosis, un espacio potencial y, por lo tanto, peligroso.
6. Estas cualidades permiten pensar el cielo como un espacio donde la multiplicidad y la mutación posibilitan la subdivisión en dos, cuatro, siete, nueve, trece espacios. Si bien algunos casos pueden reflejar una superposición de niveles verticales, esta organización pudo consolidarse bajo la influencia de la cosmología cristiana, que generó una variación de repertorios locales.

Por lo anterior, más que un sitio rígido e inmutable, el cielo parece ser un espacio de difícil aprehensión, con una historia compleja en constante construcción.

FUENTES

Archivos

- Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología (AHMNA), “Traducción al español de ‘Mythus und Religion der Alter Mexikaner’ de Eduard Seler”, Fondo Museo Nacional de México (1851-1964)”, v. 262, 1907, exp. 100800, f. 121-180.
- Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz (IAIK), Nachlässe Eduard Seler, Bildarchiv, “Kalender Wischensch, Tradition, Geschichte...”, carpeta 118.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERS, Ferdinand, Maarten Jansen y Luis Reyes García. (1993). *Los templos del cielo y de la oscuridad; oráculos y liturgia: libro explicativo del llamado Códice Borgia*. México: Akademische Druck und Verlagsanstalt/Fondo de Cultura Económica.
- . (1996). *Religión, costumbres e historia de los antiguos mexicanos. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano A*. México: Akademische Druck und Verlagsanstalt/Sociedad Estatal Quinto Centenario/Fondo de Cultura Económica.
- AVENI, Anthony. (2012). *Circling the Square. How the Conquest Altered the Shape of Time in Mesoamerica*. Filadelfia: The American Philosophical Society.
- BAIRD, Ellen. (1993). *The Drawings of Sahagun’s Primeros memoriales*. Norman: University of Oklahoma Press.
- BATALLA ROSADO, Juan José. (2002). *El Códice Tudela y el Grupo Magliabechiano: la tradición medieval de copia de códices en América*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes/Testimonio Compañía Editorial.
- . (2008). *El Códice Borgia: una guía para un viaje alucinante por el Inframundo*. Madrid: Biblioteca Apostólica Vaticana/Testimonio Compañía Editorial.
- BECQUELIN, Pierre. (1995). “L’axe vertical dans la cosmologie maya”. En *Trace*, n. 28, 53-59.
- BELTING, Hans. (2005). “Towards an Anthropology of the Image”. En Mariët Westermann (ed.), *Anthropologies of Art*. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 41-58.

- BOONE, Elizabeth. (1989). *Incarnations of the Aztec Supernatural: The image of Huitzilopochtli in Mexico and Europe*. Filadelfia: The American Philosophical Society.
- . (2007). *Cycles of Time and Meaning in the Mexican Books of Fate*. Austin: University of Texas Press.
- BROTHERSTON, Gordon. (1999). "The Yearly Seasons and Skies in the Borgia and Related Codices". En *Arara. Art and Architecture of the Americas*, n. 2, artículo 6. Disponible en línea: http://www.essex.ac.uk/arthistory/arara/issue_two/paper6.html.
- . (1997). *La América indígena en su literatura. Los libros del cuarto mundo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BURKHART, Louise. (1989). *The Slippery Earth. Nahua-Christian Moral Dialogue in Sixteenth-Century Mexico*. Tucson: University of Arizona Press.
- BYLAND, Bruce. (1993). "Introduction and Comentario". En Gisele Díaz y Alan Rodgers (eds.), *The Codex Borgia. A Full-Color Restoration of the Ancient Mexican Manuscript*. Nueva York: Dover, XIII-XXII.
- y John Pohl. (1994). *In the Realm of 8-Deer: The Archaeology of the Mixtec Codices*. Norman: University of Oklahoma Press.
- CASO, Alfonso. (1967). *Los calendarios prehispánicos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas.
- CH'EN, Kenneth. (1939). "Matteo Ricci's contribution to, and influence on, Geographical Knowledge in China". En *Journal of the American Oriental Society*, v. 59, n. 3, 325-509.
- Codex borbonicus*. (1991). Graz, México: Sociedad Estatal Quinto Centenario/Akademische Druck und Verlagsanstalt/Fondo de Cultura Económica.
- Codex Borgia*. (1993). Graz, México: Akademische Druck und Verlagsanstalt/Sociedad Estatal Quinto Centenario/Fondo de Cultura Económica.
- Códice Becker I*. (1996). En *Códice Alfonso Caso: la vida de 8-Venado, Garra de Tigre (Colombino-Becker I)*. Miguel León Portilla (introd). México: Patronato Indígena.
- Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los soles*. (1992). Primo Feliciano Velásquez (trad.). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DELGATY, Colin C. (1964). *Vocabulario tzotzil de San Andrés, Chiapas*, México: Instituto Lingüístico de Verano (Vocabulario, 10).
- DÍAZ, Ana. (2009). "La primera lámina del *Códice Vaticano A*. ¿Un modelo para justificar la topografía celestial de la antigüedad pagana

- indígena?” En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, año 31, n. 95, 5-44.
- . (2011). *Las formas del tiempo. Tradiciones cosmográficas en los calendarios indígenas del México Central*. Tesis de doctorado en Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras.
- . (2012). “La Lápida de los cielos del Museo Nacional de Antropología (México). Un recorrido por el imaginario celeste nahua a través de las piezas de la sala Mexica”. En *Anales del Museo de América*, n. 20, 121-143.
- DÍAZ, Gisele y Alan Rodgers. (1993). *The Codex Borgia. A Full-Color Restoration of the Ancient Mexican manuscript*. Nueva York: Dover.
- DURÁN, Diego. (1967). *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*. México: Porrúa.
- ESTRADA, Canek. (2011). “*Ri juyub’, ri q’aq’, ri nuch* (El cerro, el fuego, el bebé): acerca de la presentación de un niño k’iche’ ante el mundo”. Ponencia presentada en *VII Mesa Redonda de Palenque*, diciembre, México.
- FORCIONE, Alban. (1970). *Cervantes, Aristotle and the Persiles*. Princeton: Princeton University Press.
- FURST, Leslie. (1982). “Skeletonization in Mixtec Art: A Re-Evaluation”, en Elizabeth Benson (ed.), *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico*. Washington, D. C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 207-225.
- GOSSEN, Gary. (1989). *Los chamulas en el mundo del sol*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- HENINGER, Simeon Kahn. (2004). *The cosmographical Glass. Renaissance Diagrams of the Universe*. California: The Huntington Library.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Gilda. (2005). *Vasijas para ceremonia. Iconografía de la cerámica tipo códice del estilo Mixteca-Puebla*. Leiden: CNWS Publications.
- Historia de los mexicanos por sus pinturas (HPM)*. (2002). En *Mitos e historias de los antiguos nahuas*. Rafael Tena (trad.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Cien de México), 15-114.
- Histoyre du Mechique*. (2002). En *Mitos e historias de los antiguos nahuas*. Rafael Tena (trad.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Cien de México), 115-167.
- HOLLAND, William. (1961). “Relaciones entre la religión tzotzil contemporánea y la maya antigua”. En *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, v. 13, 113-131.

- _____. (1962). *Highland Maya Native Medicine: A Study of Cultural Change*. Tesis de doctorado. Tucson: University of Arizona.
- _____. (1963). *Medicina maya en los altos de Chiapas. Un estudio del cambio sociocultural*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- _____. (1964). "Contemporary Tzotzil Cosmological Concepts as a Basis for Interpreting Prehistoric Maya Civilization", en *American Antiquity*, v. 29, n. 3, 301-306.
- JÁUREGUI, Jesús. (2008). "Quo vadis Mesoamérica? Primera parte". En *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, nueva época, n. 82: *Mesoamérica y la discusión de las áreas culturales*, 3-31.
- KELLY, Isabel. (1966). "World View of a Highland-Totonac Pueblo". En *Summa Anthropologica en homenaje a Roberto J. Weitlaner*. México: Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 395-411.
- KIRCHHOFF, Paul. [1943] (2009). "Mesoamérica, sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales". En *Dimensión Antropológica*, v. 19. Disponible en línea: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1031>.
- KLEIN, Cecelia F. (1982). "Woven Heaven, Tangled Earth: A Weaver's Paradigm of the Mesoamerican Cosmos". En *Annals of the New York Academy of Sciences*, n. 385: *Ethnoastronomy and Archaeoastronomy in the American Tropics*, 1-35.
- _____. (1990-1991). "Snares and Entrails: Mesoamerican Symbols of Sin and Punishment". En *Res: Anthropology and Aesthetics*, n. 19/20, 81-103.
- _____. 2000. "The Devil and the Skirt. An Iconographic Inquiry into the Prehispanic Nature of the *Tzitzimime*". En *Ancient Mesoamerica*, v. 11, n. 1, 1-26.
- _____. (2008). "A New Interpretation of the Aztec Statue Called Coatlicue, 'Snakes-Her-Skirt'". En *Ethnohistory*, v. 55, n. 2, 229-250.
- KNAB, Timothy. (1991). "Geografía del inframundo". En *Estudios de Cultura Náhuatl*, n. 21, 31-58.
- KNOWLTON, Timothy y Gabrielle Vail. (2010). "Hybrid Cosmologies in Mesoamerica: A Reevaluation of the *Yax Cheel Cab*, a Maya World Tree". En *Ethnohistory*, v. 57, n. 4, 710-739.
- KRICKEBERG, Walter. (1950). "Bauform und Weltbild im Alten Mexiko". En *Paideuma*, v. 4, 295-333.
- KÖHLER, Ulrich. (1987). "La aportación de los estudios etnográficos en los Altos de Chiapas para la comprensión de las culturas precolombinas de Mesoamérica". En *Anales de Antropología*, v. XXIV, n. 1, 199-214.

- _____. (1995). *Chonbilal Ch'ulelal-Alma Vendida. Elementos fundamentales de la cosmología y religión mesoamericanas en una oración en maya-tzotzil*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- _____. (2000). "Los llamados Señores de la Noche, según las fuentes originales". En Constanza Vega Sosa (coord.), *Códices y documentos sobre México, Tercer Simposio Internacional*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 507-522.
- LANDA, Diego de. (1966). *Relación de las cosas de Yucatán*. México: Porrúa.
- LAUGHLIN, Robert M. (1975). *The Great Tzotzil Dictionary of San Lorenzo Zinacantan*. Washington, D. C.: Smithsonian Institution (Smithsonian Contributions to Anthropology, 19).
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. (1983). "Notas sobre la fusión y la fisión de los dioses en el panteón mexica". En *Anales de Antropología*, v. XX, n. 2, 75-87.
- _____. (1984). *Cuerpo humano e ideología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- _____. (1994). *Tamoanchan y Tlalocan*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1997). "El árbol cósmico en la tradición mesoamericana". En *Monografías del Jardín Botánico de Córdoba*, v. 5, 85-98.
- _____ y Leonardo López Luján. (2009). *Monte Sagrado-Templo Mayor*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- LÓPEZ LUJÁN, Leonardo. (2010). "La Coatlicue". En Eduardo Matos Motezuma y Leonardo López Luján (eds.), *Escultura monumental mexica*. México: Fundación Conmemoraciones.
- LORENTE Y FERNÁNDEZ, David. (2011). *La Razzia cósmica. Una concepción nahua sobre el clima, deidades del agua y graniceros en la sierra de Texcoco*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Universidad Iberoamericana.
- MAGALONI, Diana. (2004). *Images of the Beginning: The Painted Story of the Conquest of México in Book XII of the Florentine Codex*. Tesis de doctorado. New Haven: Yale University.
- _____. (2011). "Painters of the New World: The Process of Making the Florentine Codex". En Gerard Wolf, Joseph Connors y Louis Waldman (eds.), *Colors Between Two Worlds. The Florentine Codex of Bernardino*

- de Sahagún. Florencia: Kunsthistorisches Institut in Florenz/Max-Planck-Institut/Villa I Tatti/The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 47-78.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Roberto. (2011). *El nahualismo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo. (1987). "Symbolism of the Templo Mayor". En Elizabeth H. Boone (ed.), *The Aztec Templo Mayor*. Washington D. C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- _____. (1997). "Tlaltecuhтли: Señor de la Tierra". En *Estudios de Cultura Náhuatl*, n. 27, 15-37.
- MENDIETA, Gerónimo de. (2002). *Historia eclesiástica indiana, noticias del autor y de la obra de Joaquín García Icazbalceta*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Cien de México).
- MERCENARIO ORTEGA, Mariana. (2009). *Los entramados del significado en los zazaniles de los antiguos nahuas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MIGNOLO, Walter. (2003) [1995]. *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Teritoriality and Colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- MIKULSKA, Katarzyna. (2008a). "El concepto de *ilhuicatl* en la cosmovisión nahua y sus representaciones gráficas en códices". En *Revista Española de Antropología Americana*, v. 38, n. 2, 151-17.
- _____. (2008b). *El lenguaje enmascarado. Un acercamiento a las representaciones gráficas de deidades nahuas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas/Universidad de Varsovia-Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos.
- _____. (2010). "¿Cuchillos de sacrificio? El papel del contexto en la expresión pictórica mesoamericana". En *Itinerarios*, v. 12, 125-154.
- MILBRATH, Susan. (1989). "A Seasonal Calendar with Venus Periods in *Codex Borgia* 29-46". En David Carrasco (ed.), *The Imagination of Matter. Religion and Ecology in Mesomaerican Traditions*. Oxford: British Archaeological Reports (International Series, 515).
- MIRAM, Helga-Maria y Victoria Bricker. (1996). "Relating Time to Space: The Maya Calendar Compasses". En Merle Green Robertson, Martha Macri y Jan McHargue (eds.), *Palenque Round Table 1993*, v. x. San Francisco: Pre-Columbian Art Research Institute, 393-402.
- Mitos e historias de los antiguos nahuas*. (2002). Rafael Tena (paleografía y trad.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Cien de México).

- MONTORO, Gláucia Cristiani. (2010). "Estudio codicológico del *Códice telleriano-remensis*". En *Revista Española de Antropología Española*, v. 40, n. 2, 167-187.
- MOTOLINÍA, Toribio de Benavente. (1969). *Historia de los indios de la Nueva España. Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrado*. México: Porrúa.
- NAVARRETE, Federico. (2000). "The Path from Aztlan to Mexico. On Visual Narration on Mesoamerican Codices". En *Res: Anthropology and Aesthetics*, n. 37, 31-48.
- NEWCOMB, Franc. (1975) [1937]. *Sandpaintings of the Navajo Shooting Chant*. Nueva York: Dover.
- NIELSEN, Jesper y Toke Sellner Reunert. (2009). "Dante's Heritage: Questioning the Multi-layered Model of the Mesoamerican Universe". En *Antiquity*, v. 83, n. 320, 399-413.
- NOWOTNY, Karl. (1961). *Tlacuilolli. Die Mexikanische Bilderhandschriften, Stil und Inhalt mit einem Katalog Der Codex-Borgia-Grupp*, Berlín: Verlag Gebr. Mann.
- . (2005). *Tlacuilolli*. Norman: University of Oklahoma Press.
- OLIVIER, Guilhem. (2004). *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*. México: Fondo de Cultura Económica.
- OUDIJK, Michel. (2012). "El piyé o la cuenta zapoteca de 260 días. Ruptura y continuidad en el sistema mántico". En *Coloquio Internacional Tiempo y Complejidad, Calendarios del Mundo*. 10 de octubre. México: Museo Nacional de Antropología.
- PITARCH, Pedro. (1996). *Ch'ulel: una etnografía de las almas tzeltales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- POHL, John. (1998). "Themes of Drunkenness, Violence and Factionalism in Tlaxcalan Altar Paintings". En *Res: Anthropology and Aesthetics*, n. 33, 184-207.
- PRECHTEL, Martin y Robert S. Carlsen. (1988). "Weaving and Cosmos amongst the Tzutujil Maya". *Res: Anthropology and Aesthetics*, n. 15, 122-32.
- PREUSS, Konrad Theodor. (1922). *Religion und Mythologie der Uitoto. Textaufnahmen und Beobachtungen bei einem Indianerstamm in Kolumbien, Südamerika*, v. I. Gotinga: Vandenhoeck und Ruprecht.
- SAHAGÚN, Bernardino de. (s. f. a). *Códice matritense del Palacio Real de Madrid*. En *Historia universal de las cosas de la Nueva España*. Manuscrito 3280. Madrid: Palacio Real de Madrid.

- _____. (s. f. b). *Códice matritense de la Real Academia de la Historia*. En *Historia universal de las cosas de la Nueva España*. Manuscrito 9-c-103. Madrid: Real Academia de la Historia.
- _____. (1570). *Códice florentino*. Fondo Mediceo Palatino, n. 218-220, 3 tomos. Florencia: Biblioteca Medicea Laurenziana.
- _____. (1783). *Códice Tolosa*. En *Historia universal de las cosas de la Nueva España*, Madrid: Real Academia de la Historia.
- _____. (1950-1982). *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain by Fray Bernardino de Sahagún*. Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble (trads.). Santa Fe: University of Utah-The School of American Research.
- _____. (2002). *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Cien de México).
- SCHWALLER, John F. (2006). "The *Ilhuica* of the Nahua. Is Heaven just a Place?" En *The Americas*, v. 62, n. 3, 391-412.
- SELER, Eduard. 1904-1909. *Codex Borgia; Eine altenmexikanische Bilderschrift der Bibliothek der Congregatio de Propaganda Fide, Hrs. Auf Kosten Seineer Excellenz des Herzogs von Loubat*. 3 vols. Berlin: Gebr. Unger.
- _____. (1963). *Comentarios al Códice Borgia*. 3 vols. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1990-2000). *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*. Eric S. Thompson, Charles P. Bowditch y Frank E. Comarato (eds.). 6 vols. Culver City: Labyrinthos.
- SPENCE, Jonathan. (1985). *The Memory Palace of Matteo Ricci*. Nueva York: Penguin.
- TAUBE, Karl. (2009). "The Womb of the World: The *Cuauhxicalli* and Other Offering Bowls of Ancient and Contemporary Mesoamerica", en Charles Golden, Stephen Hosuton y Joel Skidmore (eds.), *Maya Archaeology 1*, San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press, 86-106.
- TEDLOCK, Barbara y Dennis Tedlock. (1985). "Text and Textile: Language and Technology in the Arts of the Quiché Maya". En *Journal of Anthropological Research*, v. 41, n. 2, 121-146.
- THOMPSON, J. Eric S. (1934). *Sky Bearers, Colors, and Directions in Maya and Mexican Religion*. Washington, D. C.: Carnegie Institution of Washington (Contributions to American Archæology, 10), 209-242.
- TOZZER, Alfred. (1907). *A Comparative Study of the Mayas and the Lacandones*. Nueva York: MacMillan.
- VILLA ROJAS, Alfonso. (1992) [1978]. *Los elegidos de Dios. Etnografía de los mayas de Quintana Roo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional Indigenista.

UNAM - IIH