

01042
3



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de filosofía y Letras
Posgrado en Estudios Mesoamericanos

*Color y cosmovisión en la cultura
náhuatl prehispánica*

Tesis que presenta
Elodie Dupey García
FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Para optar por el grado de
Maestra en Estudios Mesoamericanos



**DIVISION DE ESTUDIOS
POSGRADO**

Director de tesis: Dr. Guilhem Olivier

1

Febrero de 2003



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

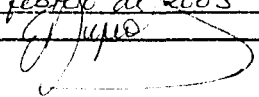
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Elodie Dupuy Garcia

FECHA: 14 febrero de 2003

FIRMA: 

A mi abuelos, Jesús y Madeleine.

Agradecimientos

Quiero decir mi gratitud a Guilhem Olivier, mi director de tesis, quien me ha guiado y aconsejado sabiamente, brindándome siempre su confianza y estímulo a lo largo de las múltiples sendas y sorpresas de esta investigación. Asimismo, agradezco a mi tutor Michel Graulich, a mi profesor de náhuatl Polo Valiñas y a mi amigo Gustavo Torres quienes leyeron con paciencia y cuidado las diferentes versiones de este trabajo. Por su parte, Alfredo López Austin, Pablo Escalante y el mismo Polo Valiñas me orientaron para llevar a cabo aspectos específicos de este proyecto. Gracias a sus inteligentes comentarios, esta tesis se ha desarrollado y enriquecido sobre el plan del contenido pero también de la forma.

Mi estancia y mis tres años de estudio en la ciudad de México no hubieran sido tan agradables y provechosos sin el soporte que recibí de la Universidad Nacional Autónoma de México. Éste se plasmó en una ayuda financiera pues fui becaria del Proyecto de Becas para Estudios de Posgrado de la UNAM, pero sobre todo se hizo sentir a nivel humano ya que siempre pude contar con el apoyo amistoso de los equipos del Posgrado en Estudios Mesoamericanos. Así, aprovecho para dar las gracias a Marta Iliá Nájera, a Noemí Cruz, a Lynne Lowe, a Claudia Gutiérrez y a Elvia Castorena. Además, quiero expresar mi reconocimiento a Mercedes de la Garza que me demostró su confianza de manera extraordinaria, y cuya ayuda rebasó lo que se puede esperar de la coordinadora de un posgrado.

Deseo expresar mi amor y mis agradecimientos a mi familia que, aun de lejos, siempre estuvo presente para animarme y compartir los momentos felices de este “viaje” académico y personal. A mis padres, por su infinita confianza en mí y su respeto de mis decisiones, así como por su apoyo moral y económico incondicional, muchas, muchas gracias.

No olvido tampoco la alegría que me ha procurado la amistad de los cuates de aquí, Gwladys, Itzkuauhtli, Ricardo y Esteban, así como las conexiones umbilicales con los internautas, Héléne, Edwige y Manu. Finalmente, quiero agradecer de todo corazón a mis amigas Raquel y Tere. Las dos ya saben que sin sus maravillosas palabras probablemente me hubiera volatilizado sin empezar ni concluir esta investigación... por la risa a pesar de las lágrimas, *merci!*

INTRODUCCIÓN

Las apariciones y simbologías del color en las culturas mesoamericanas pasadas o actuales son variadas y complejas. Nuestra investigación se centra en los significados del cromatismo en la sociedad náhuatl prehispánica, y pretende revelar la presencia de un lenguaje del color en el discurso y el arte de este grupo, así como sus posibles vínculos con la cosmovisión.

1- Donde se presentan y explican los conceptos inherentes al tema

El grupo cultural náhuatl se caracteriza por haber tenido una gran extensión geográfica durante la época precolombina. En esta ocasión, limitamos nuestro estudio a los pueblos nahuas que habitaron el Altiplano Central de México durante los siglos anteriores a la Conquista española. En efecto, la información escrita disponible acerca del grupo náhuatl procede principalmente del Valle de México y de las regiones de Puebla y Tlaxcala.

Es necesario apuntar que, entre los siglos XIV a XVI, vivían en el Altiplano Central de México, conjuntos humanos heterogéneos en cuanto a lenguas, etnias y complejidad social.¹ Sin embargo y a pesar de la composición pluri-étnica y lingüística de este territorio, la población predominante hablaba el náhuatl y, en los centros urbanos, se difundía una tradición cultural común. Por esta razón, este trabajo se presenta como un análisis de las concepciones relativas al color en la antigua cultura náhuatl, aun cuando sabemos que la información que manejamos pudo referirse, también, a otros pueblos prehispánicos.

¹A. López Austin y L. López Luján, *El pasado indígena*, México: FCE, Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, 1997, pp.211-212.

Para acercarnos a la noción de cosmovisión, nos apoyamos en las ideas de dos mesoamericanistas que se han empleado en dar definiciones e interesantes explicaciones acerca de este término y concepto. A partir de las propuestas teóricas de Johanna Broda y Alfredo López Austin, queremos esbozar por qué pensamos que el manejo de los colores tiene relaciones con la cosmovisión.

Para Johanna Broda, el concepto de cosmovisión está estrechamente vinculado con el de “observación de la naturaleza”.² En efecto, la autora plantea que la cosmovisión es...

La visión estructurada en la cual los miembros de una comunidad combinan de manera coherente sus nociones sobre el medio ambiente en que viven, y sobre el cosmos en que sitúan la vida del hombre. [...] El término alude a una parte del ámbito religioso y se liga a las creencias, a las explicaciones del mundo y al lugar del hombre en relación con el universo, pero de ninguna manera puede sustituir el concepto más amplio de la religión. La religión, como categoría global, se refiere a todo fenómeno religioso, así como a la organización ceremonial; abarca instituciones, actuaciones y creencias, no sólo ideas.³

Por consiguiente, el estudio de la cosmovisión conduce a explorar las múltiples dimensiones de la percepción cultural de la naturaleza; una idea que resulta relevante para el análisis del cromatismo pues, como vamos a descubrirlo, la percepción que tenemos de los colores es en gran medida cultural. Alfredo López Austin, por su parte, postula que...

La cosmovisión es un hecho histórico de producción de pensamiento social inmerso en decursos de larga duración ; hecho complejo integrado como un conjunto estructurado y relativamente congruente por los diversos sistemas ideológicos con los que una entidad social, en un tiempo histórico dado, pretende aprehender el universo.⁴

De acuerdo con este investigador, la cosmovisión, como forma inconsciente y colectiva de aprehender el mundo, es un macro-sistema cultural que permite al hombre explicarse los mecanismos

²Esta autora define la observación de la naturaleza como “la observación sistemática y repetida a través del tiempo de los fenómenos naturales del medio ambiente que permite hacer predicciones y orientar el comportamiento social de acuerdo con estos conocimientos”; en J. Broda, “Cosmovisión y observación de la naturaleza: El ejemplo del culto a los cerros en Mesoamérica”, en *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, México: UNAM, IIH, 1991, p.462.

³J. Broda, “Introducción”, en *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México: FCE, CNCA, 2001, pp.16-17.

⁴A. López Austin, “La cosmovisión mesoamericana”, en *Temas Mesoamericanos*, México: INAH, CNCA, 1996, p.472. Sobre este tema, se podrá consultar también del mismo autor, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, México: UNAM, IIA, 1996, tomo 1, pp.15-26.

del cosmos en el cual vive. Su producción descansa en las relaciones cotidianas de los hombres entre ellos mismos y en su enfrentamiento racional pero emotivo con la naturaleza. La teoría que maneja este especialista es que, en la construcción de una visión del mundo, existe una constante “ida y vuelta”, es decir que elaboramos nuestra experiencia con base en lo que vemos pero también a partir de nuestra adscripción en una sociedad precisa.

Esta situación se debe, por una parte, a que somos seres sensibles y recibimos, a través de nuestros sentidos, “mensajes” que manifiestan a nuestro organismo los cambios del medio circundante. Por esta razón, la realidad de cada ser es específica, pues resulta del encuentro de estos “mensajes” con el cuerpo humano. Pero la complejidad de nuestra realidad no termina aquí. Como lo plantea López Austin, somos seres “naturales pero también sociales, y la calidad social determina, a causa de la diversidad cultural, notables diferencias en la percepción del mundo”.⁵ Asimismo, este autor añade que...

Las esferas de valor de realidad son naturales y culturales. [...] En cada esfera de realidad, la percepción del mundo y la acción en el mundo se integran en un mismo proceso. La particularidad cultural de las percepciones y acciones integra lo que se conoce con el nombre de cosmovisión.⁶

Ahora bien, si la especificidad cultural de las percepciones y acciones del hombre en el mundo es la cosmovisión, ésta constituye un punto fundamental en la discusión sobre la concepción del cromatismo en cualquier grupo humano. Vista así, nuestra investigación abarca un problema particular de la percepción/acción del hombre frente al universo, el de la percepción y “reproducción” de los colores.

En efecto, es importante recordar que el primer contacto del ser humano con el cromatismo se da en la naturaleza. Al igual que los demás procesos perceptivos, la percepción del color es un fenómeno biológico que recibe influencias culturales. A raíz de esta experiencia, el hombre integra los colores a su cosmovisión, realizando una codificación de la naturaleza. A partir de ello, la reproducción del cromatismo en el lenguaje oral o visual se somete, en cada contexto cultural, a convenciones establecidas por el hombre y emparentadas con el resto de su aprehensión del mundo.

⁵ *Ibidem*, p.471.

⁶ *Ibidem*, pp.472-473.

2- Las preguntas iniciales

Por las características inherentes al color que acabamos de describir, este trabajo busca resolver los problemas siguientes:

- a) ¿ En qué forma se percibió y reprodujo el cromatismo en la cultura náhuatl? Es decir, ¿cuáles eran los usos y significados conferidos a los colores en esta cultura?
- b) ¿ De qué manera el sistema cromático reflejaba los grandes principios de la cosmovisión?

3- Algunos aspectos metodológicos

Para tratar de resolver estas interrogaciones llevamos a cabo un estudio interdisciplinario. Nuestra metodología buscó relacionar la utilización práctica del cromatismo en el arte con la información lingüística y los datos históricos que traducen cierta idea del color.⁷ Por lo tanto, nos dedicamos, conjuntamente, a tres tipos de investigaciones. Primero, el análisis del vocabulario cromático en náhuatl clásico, segundo, el estudio estético de los libros pictográficos y, tercero, la lectura de las fuentes documentales que se refieren a este grupo cultural.⁸

En estos acercamientos plurales, partimos del postulado de que los colores no conllevan valores estables sino solamente tienen empleos, y que de la suma de estos empleos deriva su carga simbólica. Por ello, no intentamos establecer una simbología fija de los colores, sino quisimos averiguar en qué medida existían estructuras cromáticas significantes en el arte y el discurso de los antiguos nahuas.

Asimismo, en el análisis específico de los códices prehispánicos, nos acordamos de la característica del cromatismo de significar a través del contraste y de la interacción con los demás elementos plásticos de la composición. Así, nos empleamos en aislar las asociaciones y oposiciones de colores que aparecían en estas fuentes pictográficas. Al poner en evidencia la existencia de estos sistemas articulados, buscábamos dilucidar en qué medida el lenguaje del color se emparentaba con la visión del mundo náhuatl.

⁷Por los límites temporales inherentes a este trabajo, no pudimos incluir a este estudio el interesante corpus de piezas arqueológicas policromas.

⁸Las metodologías concretas que aplicamos a cada tipo de material se irán describiendo conforme avancemos en el estudio.

4- Sinopsis de la investigación

Nuestra tesis presenta una revisión de las fuentes y de los estudios, antes de abordar la terminología cromática y el papel de los productos colorantes, la presencia y el significado de los colores en los mitos y, finalmente, la definición cromática del espacio en los manuscritos del *Grupo Borgia*.

El primer capítulo funge como un preámbulo al análisis de la presencia y los significados del color en la cosmovisión, porque consideramos que antes de realizar una investigación es necesario reflexionar sobre los antecedentes de la misma. Así, abrimos este estudio con un panorama de las fuentes pictográficas y bibliográficas que permiten aprehender el cromatismo en la cultura náhuatl prehispánica. En un segundo momento de este capítulo introductorio, efectuamos un balance de los trabajos que tratan conjuntamente del color y de Mesoamérica, en el sentido amplio de los dos conceptos.⁹ A partir de la revisión crítica de estos textos, desarrollamos las ideas sobre color y cultura que guiaron nuestros pasos durante esta investigación.

El segundo capítulo de esta tesis se concibió a raíz de una búsqueda de los términos cromáticos en el *Vocabulario* de Molina.¹⁰ Al inicio, este acercamiento lingüístico fue motivado por la sencilla razón de averiguar la riqueza del vocabulario náhuatl en materia de colores. Finalmente, desembocó en un análisis etimológico de cada término y un estudio de sus posibles implicaciones taxonómicas. Además, añadimos algunos datos sobre los colorantes que completan el cuadro pues, como lo mostramos en esta parte del texto, terminología y materiales están estrechamente conectados en la concepción náhuatl del color.

Para dilucidar otros posibles nexos del cromatismo con la cosmovisión examinamos, en el tercer capítulo, el uso específico de los colores en el discurso mitológico. La integración de los mitos a este proyecto era imprescindible, ya que éstos representan una expresión intelectual de la visión del mundo náhuatl. Los relatos que elegimos trabajar son esencialmente cosmogónicos y cosmológicos. También abarcamos algunos aspectos de la migración mexicana y textos que tratan del origen de los hombres o del maíz. En el análisis de este material, la idea consistió en aislar las estructuras

⁹Para la definición de Mesoamérica, nos basamos en el artículo de P. Kirchhoff, "Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales", en *Tlatoani*, suplemento n°3, 1960.

¹⁰A. Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, México: Porrúa, 1992.

cromáticas que aparecen en varios episodios mitológicos para, a través de sus distintos empleos, extraer sus posibles significaciones.

Por el carácter limitado de los datos que ofrecen las fuentes referentes al Altiplano Central, nos pareció oportuno consultar obras procedentes de otras regiones del México prehispánico, así como abrir nuestros horizontes a la etnografía. En efecto, sin hablar de una unidad completa de las cosmovisiones mesoamericanas, pensamos que existía un sustrato común a estas diversas culturas y que la mitología fue la expresión del pensamiento más fundamental y profundo de estos pueblos. Por lo tanto, coincidimos con Alfredo López Austin cuando dice que...

... La historia mesoamericana es la vida de una milenaria secuencia de pueblos fuertemente vinculados entre sí. Esa intensa historia común creó visiones también comunes del cosmos que fueron bases firmes para sus interrelaciones (...). Dos características aparentemente contradictorias valen para los pueblos de Mesoamérica: la fuerte unidad de las concepciones profundas y la gran diversidad y riqueza de sus expresiones.¹¹

En el último capítulo de este trabajo, estudiamos las modalidades de la definición cromática del espacio horizontal. Concretamente, abordamos el complejo tema de la repartición de colores en los rumbos cósmicos del universo. Esta parte del texto es la que otorga más espacio al análisis de los manuscritos pictográficos, principalmente el *Códice Borgia*. Hasta ahora y a nuestro conocimiento, los estudios de colores y cosmología descansaban siempre sobre las fuentes escritas y sus contradicciones.

Esta parte del texto complementa el capítulo anterior, pues profundiza en el funcionamiento del sistema cromático mediante acordes de cuatro o cinco colores. Así, después de examinar la definición cromática del espacio, reflexionamos sobre los demás significados de estas estructuras cromáticas en distintos contextos. Más que los precedentes, este capítulo abarca las relaciones-oposiciones de los colores entre sí. Con este enfoque, terminamos de poner a prueba la idea de un lenguaje del color vinculado a la cosmovisión náhuatl, a la vez que nos acercamos a las reglas fluidas que regían el sistema cromático en esta cultura.

¹¹ A. López Austin, "La cosmovisión mesoamericana", *op. cit.*, p.473. Varios especialistas han asumido también que, a pesar de las variantes geográficas e históricas, existió un sustrato religioso común en Mesoamérica, y emplearon métodos comparativos para analizar ciertos aspectos de estas religiones. Véase, por ejemplo, E. Seler (1993); A. Caso (1968); E. Thompson (1934); M. Graulich (2000), entre otros. Para los títulos exactos de estas obras, remitimos a la bibliografía final.

CAPÍTULO I
REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA DEL
MATERIAL BIBLIOGRÁFICO Y PICTOGRÁFICO

Abre bien los ojos, [para] ver cómo hacen delicada manera de texer y de labrar, y de hacer las pinturas en las telas, y cómo ponen los colores, y cómo juntan las unas con las otras para que digan bien, las que son señoras y hábiles en esta arte.

B. de Sahagún, *Historia general...*, Libro VI, 556.

Este panorama se organiza en dos partes correspondientes a los dos momentos históricos en los cuales se demostró mayor interés por las culturas mesoamericanas. En primer lugar, describimos una serie de documentos relativos al México Central, escritos, pintados o descubiertos (en el caso de los manuscritos pictográficos) desde el siglo XVI hasta el XVII.

Luego, presentamos un “estado de la cuestión” de los estudios realizados a lo largo del siglo XX cuyas temáticas se acercan, en mayor o menor medida, a la problemática que desarrollamos aquí. Aun cuando nuestro trabajo se centra en la cosmovisión de los antiguos nahuas, esta revisión abarca otros tipos de investigaciones como son textos de enfoque etnológico o lingüístico, y artículos sobre materiales o técnicas del color. La ausencia de monografías sobre el tema que nos ocupa, nos empujó a multiplicar las pistas de reflexión y justifica la presencia de estos antecedentes de diversas índoles. Separamos estos trabajos en dos grupos, es decir primero examinamos los que se refieren directamente al México prehispánico, y en segundo lugar evocamos los que se interesan a la pervivencia de la “tradición mesoamericana” en nuestros días.

1. 1. Fuentes

Las fuentes documentales relativas al México prehispánico han sido objetos de varios estudios historiográficos que las describen y analizan en detalle. Por lo tanto, esta presentación no pretende ser exhaustiva y se centra, exclusivamente, en las obras que utilizamos a lo largo de nuestra investigación.

1.1.1. Los códices del Grupo Borgia

Los documentos pictográficos que decidimos trabajar, en esta ocasión, son los códices del *Grupo Borgia* y en particular el *Borgia*.¹² Nuestra elección se portó sobre este material por su riqueza cromática, su relativo buen estado de conservación así como su contenido religioso y cosmológico.

Estos manuscritos dieron origen a varios estudios iconográficos a partir de diversos enfoques metodológicos. El primer investigador en haber escrito comentarios completos de estos documentos es Eduard Seler.¹³ Hasta la fecha, la precisión característica de las descripciones meticulosas de Seler no se ha superado. Además debemos admitir que aun cuando algunas de sus interpretaciones son especulativas y forzadas siguen siendo una base para muchos estudiosos pues, desde la época del investigador alemán, los avances significativos en el desciframiento de estos códices han sido mínimos.¹⁴

La contraparte sobresaliente del estudio de Seler es el comentario al *Códice Borgia* que realizó el austríaco Karl Nowotny.¹⁵ Este autor criticó, de manera vehemente, la interpretación astral que Seler había propuesto para estos manuscritos y calificó más bien su contenido de adivinatorio

¹²Los códices del *Grupo Borgia* son los siguientes: *Códice Borgia*, México: FCE / Graz: Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1993; *Códice Cospi*, México: FCE / Graz: Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1994; *Códice Fejérváry Mayer*, México: FCE / Graz: Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1994; *Códice Laud*, México: FCE / Graz: Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1994; *Códice Vaticano B*, México: FCE / Graz: Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1993. También se suelen incluir el *Porfirio Díaz* y el *Fonds Mexicain 20*, pero nosotros no los abarcamos en nuestro análisis.

¹³Para los títulos y las referencias exactas de estas obras, consúltese la bibliografía final.

¹⁴H. Nicholson, "A note on comentarios al Códice Borgia", en *Tlalocan*, vol.5, n°2, 1966, p.132.

¹⁵K. Nowotny, *Codex Borgia. Introduction et commentaires*, París: Club du livre, Philippe Lebaud (ed.), 1977.

y ritual. Más recientemente, tres investigadores redactaron nuevos comentarios para todos los miembros del *Grupo Borgia*.¹⁶ La propuesta de Jansen, Anders y Reyes García consiste en estudiar los códices a partir del uso adivinatorio que tenían. Tomando como guía los trabajos anteriores y la información de las fuentes documentales efectúan una lectura analítica. Así, si para el *Grupo Borgia* el tema central es el calendario con su simbolismo mántico y sus prescripciones rituales, los autores analizan sus imágenes no como iconos sino como conjuntos de pictogramas que expresan oraciones.¹⁷

No obstante su gran valor para la investigación, cabe señalar la importante controversia que se desarrolla entorno a estos documentos.¹⁸ El origen de la discusión se debe al desconocimiento preciso de la procedencia geográfica del grupo de manuscritos. Todos parecen originarios de áreas distintas y las proposiciones al respecto son múltiples.¹⁹ Los autores sitúan, tentativamente, su lugar de elaboración en la zona oeste de Oaxaca, la Costa del Golfo, la región de Puebla-Tlaxcala o de Tehuacan Cozcatlan-Teotitlan del Camino.²⁰ En algunas ocasiones, estos códices han sido identificados como parte del grupo de manuscritos mixtecos mientras que, en otras, se consideran expresión de una tradición llamada "Mixteca-Puebla".²¹

Los defensores de la segunda propuesta, entre los cuales destaca Henry Nicholson, afirman que los códices del *Grupo Borgia* como las demás manifestaciones artísticas del estilo Mixteca-Puebla se pueden vincular con la tradición cultural náhuatl y viceversa.²² En uno de sus artículos,

¹⁶Para los títulos y las referencias exactas de estas obras, véase la bibliografía final.

¹⁷F. Anders, M. Jansen, L. Reyes García, *Los templos del cielo y de la oscuridad. Oráculos y liturgia. Libro explicativo del llamado Códice Borgia*, México: FCE, 1993, p.52.

¹⁸Véase el artículo de H. Nicholson, "The Mixteca-Puebla Concept Revisited", en *The Art and Iconography of Late Post-Classic central Mexico*, Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1977, pp.227-254.

¹⁹Véase H. Nicholson, "The problem of the provenience of the members of the "Codex Borgia Group": A summary", en *Summa Anthropologica en homenaje a Roberto J. Weillaner*, México: INAH, SEP, 1966, pp.145-158 y la nueva propuesta de P. Escalante, *Los códices*, México: CNCA, 1998, pp.46-49.

²⁰H. Nicholson, "The problem of the provenience of the members of the "Codex Borgia Group": A summary", *op. cit.*, p.148.

²¹Henry Nicholson opina "... que tal vez el mejor ejemplo para una definición del desarrollo del estilo [Mixteca-Puebla] es el *Códice Borgia*...", en "The Mixteca-Puebla Concept Revisited", *op. cit.*, p.228. Entre los partidarios de la pertenencia del grupo de códices al área mixteca, destaca Donald Robertson. Véanse sus argumentos en "The Mixtec Religious Manuscripts", en *Ancient Oaxaca*, Stanford University Press, 1966, pp.298-312.

²²Esta idea fue desarrollada, primero, por Eduard Seler en *Comentarios al Códice Borgia*, México: FCE, 1993, tomo 2, p.113. Es compartida también por Karl Nowotny quien considera que el *Códice Borgia* procede de la región de Cholula-Tlaxcala-Huexotzinco y lo relaciona con las pinturas de Tizatlán. En K.Nowotny, *op. cit.*, pp.12 y

Nicholson describe el estilo “Azteca-Valle de México” como una variante temporal y regional del Mixteca-Puebla. Luego, preconiza el uso de los datos relativos a la Cuenca de México – particularmente bien documentada – para interpretar los códices del *Grupo Borgia*:

Es evidente que Seler y sus seguidores fueron, a menudo, demasiado lejos en esta dirección, pero gran parte del éxito de sus interpretaciones de la iconografía de la mayoría de los miembros del *Grupo Borgia* y de piezas arqueológicas del estilo Mixteca-Puebla estriba esencialmente en sus aplicaciones perceptivas de datos relativos al México Central.²³

Porque compartimos esta última postura, elegimos este grupo de documentos pictográficos para constituir la piedra angular de nuestra investigación. Además de las cualidades enunciadas anteriormente, la información extraída de los códices se podrá vincular con los datos sobre cosmovisión náhuatl que proporcionan las fuentes documentales.

1.1.2. Las fuentes coloniales

Las fuentes “escritas” fueron redactadas, en su mayoría, en el siglo XVI y representan el esfuerzo de españoles e indígenas por conservar la memoria de las culturas autóctonas que desaparecían ante sus ojos. Las metas que motivaron su elaboración son múltiples y no nos corresponde detenernos en ellas aquí, sólo las evocaremos cuando sea necesario.

Entre los documentos con los cuales contamos para acercarnos a los pueblos prehispánicos, es preciso establecer una distinción entre las obras redactadas en español y las escritas en lenguas indígenas. En el contexto de esta investigación, el inmenso aporte de las fuentes en náhuatl estriba en la posibilidad de observar la terminología de los colores en el idioma de los nativos. Como lo veremos a lo largo de este estudio, percepción y denominación de los colores son conceptos inherentes. Comenzaremos nuestra revisión con la presentación de estas fuentes preeminentes.

14.

²³ “Seler and his followers undeniably frequently went too far in this direction, but much of the success he did achieve in his interpretations of the iconography of most of the members of the Borgia Group and certain Mixteca-Puebla style archaeological pieces stemmed essentially from his often perceptive applications of relevant Central Mexican data”. H. Nicholson, “The Mixteca-Puebla Concept Revisited”, *op. cit.*, pp.229 y 247.

La compilación de textos de Fray Bernardino de Sahagún merece, por su peso cuantitativo y cualitativo, ser citada en primera instancia. Entre 1558 y 1569, el fraile franciscano establecido sucesivamente en Tepepulco, Tlatelolco y Tenochtitlan recopiló los testimonios de indígenas que lo informaron sobre numerosos aspectos de las culturas prehispánicas. Esta investigación “antropológica” vanguardista²⁴ desembocó en la redacción, por el fraile y sus asistentes indígenas, de varios trabajos preparatorios antes de la aparición del texto completo del *Códice Florentino*.²⁵

Entre estos trabajos iniciales de Sahagún conviene mencionar los *Primeros Memoriales*, fruto de su estancia en Tepepulco, y los *Segundos Memoriales* o *Códices Matritenses*, resultados de sus actividades en Tlatelolco.²⁶ Por otra parte, el *Códice Florentino* se constituye de un texto en náhuatl – producto de las explicaciones que los informantes indígenas proporcionaban al franciscano – y de su traducción, relativamente libre, que efectuó el mismo Sahagún. El manuscrito está acompañado de más de 1800 ilustraciones que fueron pintadas por artistas indígenas, alumnos del Colegio de Tlatelolco.²⁷

En el marco de este estudio, los *Primeros Memoriales* y El *Códice Florentino* fueron verdaderas minas de información. Además de la ventaja que representa su redacción en náhuatl para el análisis de la terminología de los colores, estos libros ofrecen un vasto panorama de la vida y de las creencias religiosas de los nahuas antes de la Conquista.

Los demás textos en náhuatl permitieron completar el estudio de terminología iniciado con la obra de Sahagún, a la vez que ayudaron a profundizar en el conocimiento de la cosmovisión a

²⁴ Ángel Garibay comenta a propósito de la obra de Sahagún: “Conviene todos en que el gran franciscano es un genial precursor de la antropología y la etnografía científicas. Tanto por la idea general como por su ejecución no tienen quien le haya adelantado y poco han hecho después de él para mejorar el método de investigación: tan perfecto es”, en *Historia de la literatura náhuatl*, México: Porrúa, 1987, vol.2, p.67.

²⁵ *Códice Florentino. Manuscrito 218-20 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana*, México: Secretaría de Gobernación, AGN, 1979, 3 tomos; *Florentine Codex. General History of the things of New Spain...*, C. Dibble y A. Anderson (ed. y trad.), Santa Fe: The School of American Research and the University of Utah, 1950-1981, 13 tomos. Para más información sobre este tema, se pueden leer el estudio introductorio a la *Historia general...* de A. López Austin y J. García Quintana, en *Historia general de las cosas de Nueva España*, México: CNCA, 2000, pp.37-51 y el capítulo sobre Sahagún en Á. Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, op. cit., pp.63-88.

²⁶ Para los *Primeros Memoriales* utilizamos preferentemente la edición de T. Sullivan, *Primeros Memoriales. Paleography of Nahuatl Text and English Translation*, University of Oklahoma Press, 1997.

²⁷ J. L. Martínez, *El “Códice Florentino” y la “Historia general” de Sahagún*, México: AGN, Col’ Documentos para la Historia, n°2, 1982, p.36.

través de la mitología. Entre las fuentes que componen este corpus destacan la *Leyenda de los Soles* y los *Anales de Cuauhtitlan* que conforman el *Códice Chimalpopoca*.²⁸ Asimismo, ciertos pasajes de la *Crónica Mexicáyotl*, escrita por Hernando Alvarado Tezozómoc, resultaron de particular interés para dilucidar el significado del color en los mitos fundacionales de los mexicas.²⁹ Finalmente, el *Vocabulario* de Fray Alonso de Molina fue muy útil en nuestra iniciación al idioma náhuatl, y representó otra herramienta para realizar – conjuntamente con el *Códice Florentino* – la investigación sobre términos cromáticos (véase 2.1.1).³⁰

Además de los documentos en náhuatl, una importante prosa redactada en español y en menor medida en francés constituye otra vertiente de las fuentes que usamos en este trabajo. Obra de los frailes de las órdenes mendicantes llegadas a México poco tiempo después de la Conquista, muchos textos son productos de un afán evangelizador. En efecto, para desarraigar las antiguas creencias “paganas” y convertir los indios al catolicismo, los frailes estaban convencidos de la necesidad de conocer y entender su antigua religión. Esta voluntad se revela claramente en las palabras de Fray Bernardino de Sahagún...

...El médico no puede acertadamente aplicar las medicinas al enfermo sin que primero conozca de qué humor o de qué causa procede la enfermedad, de manera que el buen médico conviene sea docto en el conocimiento de las medicinas y en el de las enfermedades, para aplicar convenientemente a cada enfermedad la medicina contraria. Los predicadores y confesores, médicos son de las ánimas; para curar las enfermedades espirituales conviene tengan esperitía de las medicinas y de las enfermedades espirituales [...]. Para predicar contra estas cosas, y aun para saber si las hay, menester es de saber cómo las usaban en tiempo de su idolatría, que por falta de no saber esto en nuestra presencia hacen muchas cosas idolátricas sin que lo entendamos.³¹

En su deseo de información – sus libros estaban destinados, en general, a otros religiosos neófitos – los frailes observaron, preguntaron y hasta espionaron a los indios, para luego testificar...

²⁸ *Códice Chimalpopoca*, Feliciano Velázquez (ed. y trad.), México: UNAM, IIH, 1945; *Codex Chimalpopoca, The Text in Nahuatl with a Glossary and Grammatical Notes e History and Mythology of the Aztecs. The Codex Chimalpopoca*, J. Bierhorst (ed. y trad.), Tucson y Londres: The University of Arizona Press, 1992.

²⁹ H. Alvarado Tezozómoc, *Crónica Mexicáyotl*, Adrián León (trad.), México: UNAM, IIH, 1998. Usamos también el texto de T. Sullivan, “The finding and founding of Mexico Tenochtitlan”, en *Tlalocan*, vol.6, n°4, 1971, pp.312-337.

³⁰ A. Molina, *op. cit.*

³¹ B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo I, p.61.

ofreciéndonos, al paso, tratados sumamente precisos sobre las cosmovisiones y religiones mesoamericanas.

Las obras de religiosos que hemos retenido para este estudio son los *Memoriales* de Fray Toribio de Benavente o Motolinía, la *Historia eclesiástica indiana* de Fray Gerónimo de Mendieta, la *Monarquía indiana* de Fray Juan de Torquemada, así como la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* y la *Histoyre du Méchique*, breve texto traducido del español al francés por André Thévet.³² Estos dos últimos documentos – primordiales a pesar de su carácter conciso – se conocen como extractos de la obra perdida de Fray Andrés de Olmos.

Asimismo, utilizamos los libros derivados de la famosa *Crónica X* cuyos autores no son exclusivamente frailes. Se trata de la *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de la tierra firme* de Fray Diego Durán, del *Manuscrito Tovar*, del *Códice Ramírez*, de la *Crónica Mexicana* y de algunos pasajes de la ya mencionada *Crónica Mexicáyotl*, ambas escritas por Hernando Alvarado Tezozómoc.³³

Entre las fuentes redactadas en español cabe mencionar también dos obras que forman parte de las *Relaciones Geográficas del siglo XVI*, esas son la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* de Diego Muñoz Camargo y, sobre todo, la *Relación de Texcoco* de Juan Bautista Pomar.³⁴ Finalmente, el registro de plantas y minerales del médico Francisco Hernández resultó de gran utilidad para el estudio de productos colorantes que presentamos en el segundo capítulo.³⁵

³² Motolinía, *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, México: UNAM, IIH, 1971; G. Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, México: Porrúa, 1993; J. Torquemada, *Monarquía indiana*, México: UNAM, IIH, 1975-1983; A. Thévet, “Histoyre du Méchique. Manuscrit français inédit du XVI^e siècle”, en *JSA, nouvelle série*, vol.2, 1905, pp.1-41; *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, en *Nueva colección de documentos para la historia de México*, México: Salvador Chavez Hayhoe, 1941, pp.209-240.

³³D. Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, México: CNCA, 1995; J. Tovar, *Manuscrit Tovar*, Graz, 1972; *Códice Ramírez. Relación del origen de los indios que habitan esta Nueva España, según sus historias*, México: Leyenda, 1944; H. Alvarado Tezozómoc, *Crónica Mexicana...*, México: Leyenda, 1944 y *Crónica Mexicáyotl, op. cit.*

³⁴D. Muñoz Camargo, “Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala”, en *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala*, México: UNAM, IIA, 1984, vol.1; J.B. Pomar, “Relación de Texcoco” en *Relaciones geográficas del siglo XVI: México*, México: UNAM, IIA, 1986, vol.3.

³⁵F. Hernández, *Historia natural de Nueva España*, vol.1 y 2, en *Obras Completas*, México: UNAM, 1959, tomos 2 y 3.

Fuera de su propia labor de escritura, los frailes se interesaron en las pictografías de los indios. En la región central de México fomentaron la producción, por los nativos, de manuscritos que fueron realizados copiando o imitando antiguos códices. En algunas ocasiones, estos documentos fueron posteriormente anotados por los religiosos. Es el caso, por ejemplo, de los *Códices Telleriano Remensis y Vaticano A* que fueron comentados por varias personas, en particular Pedro de los Ríos.³⁶ La última de las obras citadas es una fuente excepcional para aprehender la mitología prehispánica.

Otros códices coloniales tempranos como el *Magliabechiano*, el *Tudela* o el *Borbónico* – cuyo origen, prehispánico o colonial, es todavía objeto de discusión – constituyen piezas de primera importancia para acercarse a la cosmovisión y a la religión náhuatl.³⁷ En efecto, el aporte de estos manuscritos no se limita a los apuntes que, en algunos casos, les fueron adjuntos sino estriba en su mensaje pictórico.

En el contexto de los estudios sobre el color, estos manuscritos representan una parte fundamental de las fuentes pero es preciso tomar en cuenta su naturaleza de copias, más o menos tardías, de códices precolombinos. La imposición de una nueva ideología occidental en los indios tuvo por consecuencia grandes modificaciones en el estilo y la iconografía de las obras que se produjeron después de la Conquista. Como parte de ello, el cromatismo seguramente sufrió influencias y transformaciones que se deben de considerar al trabajar este material.³⁸ Sin embargo, las probables variaciones en el cromatismo de estos documentos coloniales no son realmente preocupantes en el marco preciso de esta investigación pues, como lo explicamos en el primer apartado, enfocamos nuestro estudio en pictografías cuyo origen prehispánico es indudable.

³⁶*Codex Telleriano Remensis. Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript*, Austin: University of Texas Press, 1995; *Codex Vaticanus 3738 der Bibliotheca Apostolica Vaticana*, Graz: Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1979.

³⁷*Codex Magliabechiano: Cl. xiii (b.r. 232) Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Graz: Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1970; *Códice Tudela*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1980; *Códice Borbónico*, México: FCE / Graz: Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1991.

³⁸Acerca de las características formales que presentan los manuscritos pictográficos coloniales tempranos del México central, véase D. Robertson, *Mexican manuscript painting of the early colonial period*, New Haven: Yale University Press, 1959, en particular pp.59-67.

1. 2. "Estado de la cuestión"

1.2.1. Diversos acercamientos al tema del color en el México prehispánico

Curiosamente, el tema del color en las culturas mesoamericanas prehispánicas ha sido poco trabajado. Existen, no obstante, unos artículos y libros que disertan sobre aspectos específicos del cromatismo en relación con las cosmogonías y cosmologías náhuatl y maya, o que se interesan en los materiales colorantes y las técnicas pictóricas. Además, encontramos artículos aislados que se acercan al simbolismo de un color en particular. Merecen mencionarse, por ejemplo, los trabajos de Hermann Beyer sobre los matices negro, azul y rojo, así como la reflexión acerca del color negro que desarrolla Guilhem Olivier, en su estudio exhaustivo de la personalidad del dios Tezcatlipoca.³⁹

Por otro lado, autores han pretendido ofrecer un panorama general de la presencia y la significación del cromatismo entre los antiguos nahuas. Podemos citar, al respecto, el estudio de Eulalio Ferrer que nos sorprende por su desconocimiento profundo de las culturas precolombinas y la seguridad de sus afirmaciones. Así, este investigador establece, sin citar ninguna fuente, que "el blanco era integrador de todos los colores, símbolo de la luz, del crepúsculo y del tiempo futuro. El negro, en cambio, era connotativo de noche y muerte. El dios Mictlantecuhtli, amo y señor de los muertos estaba pintado invariablemente de negro" (!!).⁴⁰

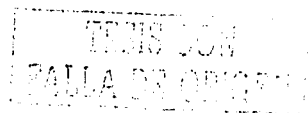
a) Cromatismo y cosmología entre los antiguos nahuas

La mayoría de las monografías que tratan de las religiones precortesianas evocan la presencia de colores en relación con la cosmología.⁴¹ La posible asignación de un color preciso a los rumbos

³⁹H. Beyer, "El color negro en el simbolismo de los antiguos mexicanos", "El color azul en el simbolismo de los antiguos mexicanos", "El color rojo en el simbolismo de los antiguos mexicanos" en *Obras Completas I. Mito y simbología del México antiguo*, en *El México Antiguo*, México: Sociedad Alemana Mexicanista, 1965, vol.10, pp.471-487; G. Olivier, *Moqueries et Métamorphoses d'un dieu aztèque, Tezcatlipoca, le "Seigneur au miroir fumant"*, Paris: Institut d'Ethnologie, 1997, pp.211-217. Véase también el artículo de D. Heyden, "El simbolismo de las plumas rojas en el ritual prehispánico", en *Boletín INAH*, vol.18, 1976, pp.15-22.

⁴⁰E. Ferrer, "El color entre los pueblos nahuas", en *ECN*, vol. 31, 2000, p.210.

⁴¹Algunos de los investigadores que han estudiado o mencionado la asociación de color y rumbos cósmicos en sus trabajos sobre religión o cosmovisión prehispánica son: A. Caso (1936), J. Soustelle (1959-1960), E. Escalona (1970), H. Nicholson (1971), Y. González (1975), A. López Austin (1996). Para las referencias exactas de cada obra remitimos a la bibliografía final.



cósmicos así como a algunos pisos del espacio celeste, ha llamado profundamente la atención de los especialistas. Por consiguiente, contamos con un número bastante importante de artículos que se centran en esta temática, pero lamentamos que la mayoría se repitan entre ellos.⁴²

A nuestro conocimiento, uno de los primeros investigadores que se interesó en la correlación de colores y direcciones es Roland Dixon.⁴³ Este estudioso presenta un análisis comparativo de las definiciones cromáticas del espacio en América Central y del Norte, Asia del Sur y del Sureste, e Irlanda. Más adelante, Carroll Riley escribió un corto ensayo sobre la presencia del fenómeno en Mesoamérica y entre los indios de América Septentrional.⁴⁴ La autora examina las implicaciones de esta asociación en varios pueblos de cada área y concluye en la falta de uniformidad de una cultura a otra, e incluso en el seno de un mismo grupo.

Los demás historiadores que han trabajado la cuestión, en el marco preciso de Mesoamérica, concuerdan globalmente en sus interpretaciones. Entre las características que se asignan, por lo general, a los “cuadrantes” que definen el espacio horizontal, encontramos un árbol, un ave, uno o dos dioses, y un color. En su mayoría, los autores se percatan de las discrepancias que aparecen, de una fuente a otra, en cuanto a la correspondencia de rumbos, colores y dioses, pero las explicaciones que proponen, en consecuencia, no resultan convincentes. Así, suelen justificar la elección del cromatismo a partir de una supuesta concordancia entre el color del rumbo cósmico y el del dios “regente” de este espacio.

Nuestra postura frente a algunos de estos trabajos es bastante crítica, debido a la falta de profundidad que los caracteriza (desarrollamos nuestros argumentos en el cuarto capítulo, 4.1.1, d). Al querer ser concisos, ciertos investigadores buscan establecer reglas estrictas y definitivas que les permiten cumplir con los fines de su demostración personal. En estos casos, es notable la ausencia de consideración de los contextos en los cuales aparece el cromatismo. Por ejemplo, Ángel Garibay

⁴²Los artículos relativos a este tema son los siguientes: S. Martí, “Simbolismo de los colores, deidades, números y rumbos” en *ECN*, vol.2, 1960, pp.93-127; R. Moreno de Los Arcos, “Los cinco soles cosmogónicos” en *ECN*, vol.7, 1967, pp.183-210; F.J. Rodríguez Ramírez, “Los colores, la ordenación del mundo y la enfermedad” en *Actes du XLIIè CIA*, vol.VI, 1979, pp.279-285. Los artículos de Martí y de Rodríguez Ramírez retoman las ideas de trabajos anteriores de Seler, Caso, Garibay y Thompson.

⁴³R. B. Dixon, “The color-symbolism of the cardinal points”, en *The Journal of American Folk-Lore*, vol.12, 1899, pp.10-16.

⁴⁴C. Riley, “Color direction symbolism. An example of Mexican-south-western contacts”, en *América Indígena*, vol.23, n°1, enero 1963, pp.49-60.

afirma que...

...Sabido es que el color tenía en la representación sistemática figurativa de México su significado bien fijo y, sabida la clave, el solo color es suficiente para reconocer a determinado numen.⁴⁵

Dos estudios merecen, sin embargo, ser evocados porque representan interesantes acercamientos a los mecanismos del sistema cromático y a su uso en la definición espacial.

Eric Thompson, el autor de uno de ellos, reflexiona sobre las similitudes y diferencias entre las tradiciones náhuatl y maya, acerca de este tema cosmológico.⁴⁶ A partir de las fuentes documentales y de los manuscritos pictográficos procedentes de cada área, Thompson trata de ajustar la serie de colores y dioses sostenedores del cielo de los mayas con el esquema náhuatl. El investigador establece que hay correspondencia, en ambos grupos, en cuanto a la gama de colores empleados para definir el espacio pero no en la distribución. Luego, con base en la versión “estable” de los mayas y eligiendo lo que le parece más coherente en las fuentes del Centro de México, Thompson elabora una posible secuencia náhuatl de colores en los rumbos. A lo largo de esta reconstrucción, el autor no deja de subrayar el carácter hipotético de sus asociaciones. El interés mayor de este trabajo consiste en poner de relieve la cercanía de las creencias mayas y mexicanas, y la existencia de eventuales influencias entre las dos culturas.

Por su parte, Jacques Soustelle opina que “lo que caracteriza el pensamiento cosmológico mexicano es precisamente la unión constante de imágenes tradicionalmente asociadas. El mundo es un sistema de símbolos que se reflejan unos en otros: colores, tiempos, espacios orientados, astros, dioses, fenómenos históricos, todo correspondiéndose...”⁴⁷ A pesar de esta primera afirmación que busca establecer asociaciones fijas y atribuir significados preestablecidos a los colores, Soustelle matiza, más adelante, su punto de vista, al subrayar la necesidad de tomar en cuenta el contexto para interpretar el cromatismo. Así, menciona que...

⁴⁵Á. Garibay citado por S. Martí, “Simbolismo de los colores, deidades, números y rumbos”, *op. cit.*, p.93. Desafortunadamente, el autor no menciona referencias bibliográficas que permitan ubicar la cita original de Garibay.

⁴⁶E. Thompson, “Sky Bearers, Colors and Directions in Maya and Mexican Religion”, en *Carnegie Institution of Washington*, Publ.436, 1934, pp.209-242.

⁴⁷J. Soustelle, *Pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos*, Puebla: Federación Estudiantil Poblana, 1959-1960, p.17.

...esta serie de imágenes está en oposición unas con otras, el amarillo como color del maíz maduro, del maíz viejo, de las viejas diosas; es la “flor amarilla” de la que habla el himno a Teteo Innan. El amarillo solar está asociado al rojo; el amarillo vegetal es su antítesis.⁴⁸

Este comentario resulta pertinente para la hipótesis que pretendemos probar aquí. En efecto, supusimos que el sistema cromático náhuatl debía de funcionar como un todo, es decir que los colores significarían en las asociaciones y oposiciones que creaban entre sí. Además, la opinión de Soustelle confirma la pertinencia de la reflexión sobre vocabulario cromático, pues las variaciones de matiz y de significación simbólica de los colores se reflejaron probablemente en la terminología.

b) Investigaciones sobre materiales colorantes y técnicas del color

El artículo de Arthur Anderson sobre materias colorantes prehispánicas representa un esfuerzo por recopilar los productos que utilizaban los antiguos nahuas para pintar y teñir.⁴⁹ El autor se basa exclusivamente en las fuentes primarias y las compara para establecer las listas de tinturas y pigmentos correspondientes a cada matiz. Su ensayo menciona también las virtudes curativas de las plantas que tenían un doble uso colorante y medicinal, e incluye las recetas para preparar colores a partir de la mezcla de varios ingredientes.

Como complemento, el estudio de Teresa Castelló desarrolla un punto preciso de la tecnología del color al acercarse a la planta llamada *matlalxóchitl*.⁵⁰ La autora sigue la trayectoria de este colorante desde la época prehispánica – en la cual la infusión de pétalos de *matlalxóchitl* servía para colorear el pulque azul – hasta el siglo XIX.

Otro ejemplo de investigación sobre materiales colorantes es el libro de Constantino Reyes Valerio que trata de la creación y difusión del “azul maya” en Mesoamérica.⁵¹ En este trabajo, el autor explica cómo los pintores indígenas incluyeron arcillas al tinte que obtenían mediante hojas de añil. En un segundo momento, discute el posible origen del pigmento así como los empleos y significados prehispánicos de los colores.

⁴⁸ *Ibidem*, p.81.

⁴⁹ A. Anderson, “Materiales Colorantes Prehispánicos”, en *ECN*, vol.4, 1963, pp.73-83.

⁵⁰ T. Castelló Yturvide, “El pulque azul. Las huellas de una flor”, en *Arqueología mexicana*, vol.3, n° 18, pp.64-66.

⁵¹ C. Reyes Valerio, *De Bonampak al Templo Mayor. El azul maya en Mesoamérica*, México: Siglo XXI, 1993.

Si bien el análisis de Reyes Valerio resulta muy interesante cuando se centra en las características químicas y las técnicas de obtención del azul, su interpretación de las implicaciones históricas del color es, en cambio, particularmente decepcionante. Su arbitrariedad en la caracterización de cada matiz a partir de una supuesta simbología “universal” de los colores,⁵² muestra un desconocimiento de los particularismos cromáticos mesoamericanos manifiestos en la plástica y los códices. Reyes Valerio es seguramente un excelente químico pero su acercamiento al cromatismo como elemento simbólico es muy simplista, “evidentemente, la significación del color es mucho más compleja que la simple traducción lexemática, el azul es agua, el rojo es sangre, por ejemplo”.⁵³

Una investigación de gran calidad y originalidad es la de Edith Galdemar, quien estudia las pinturas faciales y el maquillaje de las mujeres mexicas.⁵⁴ La autora usa conjuntamente fuentes escritas y códices del México central para establecer el funcionamiento del sistema cromático de los cosméticos. Galdemar examina el color con base en su tonalidad, pero sobre todo en función del origen del material colorante: animal, vegetal o mineral. Registra las asociaciones de colores que caracterizan el maquillaje de la mujer náhuatl, extrae las estructuras cromáticas significantes y las compara con las pinturas faciales de las diosas del panteón. Su análisis la lleva a comprobar que ciertos tipos de materias estaban reservados a mujeres específicas, o que algunas pinturas establecían un paralelo entre la mujer y el ciclo del maíz.

El interés del artículo y de la tesis de Galdemar estriba en su acercamiento al problema del color sin menospreciar su complejidad y, sobre todo, en su valoración del contexto cultural y del producto colorante. Su método permite a la investigadora demostrar la coherencia de las relaciones cromáticas y acercarse a sus significados.

A partir de un enfoque distinto pero complementario, Diana Magaloni se interesa en las técnicas pictóricas prehispánicas, es decir la manera como el hombre llegó a sus fines creativos

⁵²El autor comenta, por ejemplo, que “en los pueblos del Altiplano el rojo es el color del oriente. [...] También es el color de la sangre y está asociado con la pasión y el fuego. Es el color del amor y del odio, del pecado, del sufrimiento y del martirio”, *ibidem*, p.86.

⁵³D. Ségota, “El cromatismo en el arte mexica”, en *XII Coloquio Internacional de Historia del Arte. 1492, Dos Mundos: Paralelismos y divergencias*, México: UNAM, IIE, 1991, p.54.

⁵⁴E. Galdemar, “Peintures faciales de la femme mexica: système chromatique des cosmétiques”, en *ECN*, vol.22, 1992, pp.143-165. Véase también *Le maquillage et la femme aztèque*, Mémoire de Maîtrise en Archéologie Précolombienne, Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, 1987.

mediante el manejo de las materias y de la “tecnología”.⁵⁵ La autora analiza muestras de pinturas murales procedentes de varias zonas arqueológicas del centro de México y del área maya, mostrando como la técnica es el soporte de la expresión artística. Magaloni averigua la secuencia de los murales, describe su evolución técnica y formal, y responde a la complicada cuestión de cómo se hizo la obra y de qué está hecha.

Esta propuesta metodológica nos parece particularmente sugerente en la medida en que aborda la experiencia del color en su marco cultural, y establece una jerarquía de materiales y técnicas. Al constatar, por ejemplo, que los teotihuacanos bruñían sus murales para obtener un mayor brillo de la superficie pictórica, vislumbramos un aspecto fundamental de su interpretación de los colores.⁵⁶ De acuerdo con John Gage, el análisis de los materiales – cuyo desarrollo obedece fundamentalmente a las necesidades de la conservación – proporciona nuevos argumentos para la comprensión histórica del arte.⁵⁷

1.2.2. *El color en el arte prehispánico*

a) Análisis del color en la plástica

Entre las investigaciones acerca del color en el arte prehispánico, podemos mencionar la compilación de Elizabeth Boone que reúne artículos sobre la arquitectura y la escultura monumental policroma.⁵⁸ La mayoría de estos trabajos son descriptivos y ofrecen un panorama de los restos cromáticos en zonas arqueológicas sobresalientes de Mesoamérica. En esta recopilación, destaca el ensayo de Henry Nicholson que se centra en la escultura azteca, pero abarca también otros aspectos del color, por ejemplo, en los códices.⁵⁹ Volveremos sobre las ideas de este autor en el apartado siguiente.

⁵⁵D. Magaloni, *Metodología para el análisis de la técnica pictórica mural prehispánica...*, México: INAH, 1994; “El espacio pictórico teotihuacano, tradición y técnica” y “El arte en el hacer: técnica pictórica y color en las pinturas de Bonampak”, en *La pintura mural prehispánica en México*, México: UNAM, IIE, respectivamente 1995, tomo 1, vol.2, pp.187-225 y 1998, tomo 2, vol.2, pp.49-80.

⁵⁶D. Magaloni, “El espacio pictórico teotihuacano, tradición y técnica”, *op. cit.*, pp.190-192.

⁵⁷J. Gage, *Color y cultura, Color y cultura*, Madrid: Siruela, p. 9.

⁵⁸E. Boone (ed.), *Painted architecture and polychrome monumental sculpture in Mesoamerica*, Washington D.C. : Dumbarton Oaks, 1985.

⁵⁹H. Nicholson, “Polychrome on Aztec Sculpture”, en *Painted architecture and polychrome monumental sculpture in Mesoamerica, op. cit.*, pp.145-171.

En términos generales, los especialistas que se interesaron en los códices mesoamericanos nunca emprendieron análisis detallados de su cromatismo. Así, el estudio iconográfico de los dioses en los manuscritos del *Grupo Borgia* de Bodo Spranz atribuye un lugar bastante reducido al color. Las variantes cromáticas de cada deidad son evocadas, pero el autor no explica el porqué de estas modificaciones.⁶⁰ En su acercamiento estilístico a los códices prehispánicos mixtecos, Donald Robertson dedica un apartado a las características del color en estos manuscritos. Sin ser totalmente descriptivo como el trabajo de Spranz, los comentarios de Robertson se mantienen, sin embargo, en un nivel muy general (véase 1.2.2, b).⁶¹ En resumen, los investigadores suelen concentrar su atención en el análisis de la forma olvidándose, en la mayoría de los casos, de su contraparte significativa: el color.

Investigaciones que quizás representan una excepción a la regla son las interpretaciones de códices – en particular del *Grupo Borgia* – realizadas por Eduard Seler.⁶² El aporte de Seler y de otros estudiosos que han abundado en su sentido o lo han criticado – Ángel María Garibay, por ejemplo –⁶³, estriba en el esfuerzo por entender el color en su contexto artístico. Estos autores intentan explicar los colores de las divinidades del panteón o de las regiones del universo pero, a pesar de su voluntad analítica, se dejan a menudo seducir por la facilidad de sujetar el cromatismo a la línea.⁶⁴ Dicho de otra manera, consideran el color como un anexo secundario – ¿decorativo? – del diseño, y no analizan la interrelación de estos dos elementos en el marco de la composición pictórica.

Una activa defensora del potencial significativo de la plástica, en cambio, es Dúrdica Ségota, quien afirma que “hemos olvidado la capacidad del objeto de significar (y no sólo de representar); y sobre todo hemos descuidado el nivel de la expresión, y con ello los valores plásticos del arte

⁶⁰B. Spranz, *Los dioses en los códices mexicanos del Grupo Borgia*, México: FCE, 1993.

⁶¹D. Robertson, *Mexican manuscript painting of the early colonial period*, op. cit., p.17.

⁶²E. Seler, *The Tonalamatl of the Aubin Collection*, Berlin and London, 1900-1901; *Codex Fejérváry Mayer. An old mexican pinture manuscript...*, Berlin and London, 1901-1902; *Codex Vaticanus n°3773. An old mexican Pictorial Manuscript...*, Berlin and London, 1902-1903; *Comentarios al Códice Borgia*, op. cit., 2 tomos.

⁶³Á. Garibay, “Semejanza de algunos conceptos filosóficos de las culturas indú y náhuatl”, en *Cuadernos Americanos*, año.XVIII, vol.53, n°2, marzo-abril 1959, pp.119-144.

⁶⁴Se puede citar, también, el estudio reciente de Laura Sotelo que se interesa en los colores de los dioses del *Códice Madrid*: “El simbolismo del color en las figuras del Códice Madrid”, en *Estudios Mesoamericanos*, n°1, enero-junio 2000, pp.31-37.

prehispánico”.⁶⁵ Su trabajo no se enfoca exclusivamente al cromatismo sino investiga los mensajes que brinda una obra aislada, ignorando – en la parte analítica e inicial del estudio – los datos proporcionados por las fuentes documentales.⁶⁶ Obviamente, la autora no niega los vínculos entre el objeto artístico y el resto de las manifestaciones culturales del grupo que lo creó. Su objetivo es demostrar – mediante la semiótica – que las piezas calificadas actualmente de “obras de arte precolombino”, son materia articulada y estructurada de tal manera que se vuelve significativa. El trabajo de Ségota resulta particularmente sugerente para las cuestiones que nos interesan aquí, porque la autora postula que...

... El objeto constituye un todo, un conjunto significativo que posee una organización y una articulación internas, autónomas. [...] Éste se representa como una red de relaciones tanto a nivel de expresión (relación de volúmenes, de color, de espacios llenos y vanos, de las líneas...) como a nivel profundo del contenido [...]. A la vez, estos niveles de expresión y de contenido, separados por razones metodológicas, adquieren su verdadera significación en la comunión de ambos, o sea, a nivel de *semiosis*.⁶⁷

b) El cromatismo en los códices del Grupo Borgia

Para completar esta revisión, presentamos algunos rasgos estilísticos de los códices del *Grupo Borgia*, enfocándonos específicamente en el manejo del color. Nos parece fundamental dedicar un apartado especial a este aspecto del cromatismo en Mesoamérica porque estos documentos son nuestro objeto de estudio y porque, en el estilo Mixteca-Puebla, los colores vivos y numerosos desempeñaban un importante papel simbólico. De esta manera, Henry Nicholson explica que...

...Las connotaciones simbólicas del color representaban, sin duda, un rasgo muy antiguo de la ideología religiosa mesoamericana, pero fue durante el Posclásico, con la emergencia de la tradición estilística-iconográfica Mixteca-Puebla, que el color parece adquirir su propio peso como aspecto sobresaliente de la iconografía. Algunos colores eran asignados, en un sistema estructurado, a las imágenes cosmogónicas y cosmológicas, a la parafernalia y los edificios rituales, al simbolismo calendárico, a los atavíos de los dioses...⁶⁸

⁶⁵D. Ségota, *Valores plásticos del arte mexicana*, México: UNAM, IIE, 1995, p.14.

⁶⁶La autora estudia una vasija policroma representando al dios Tláloc, procedente de las ofrendas del Templo Mayor de México-Tenochtitlan.

⁶⁷D. Ségota, *Valores plásticos del arte mexicana*, *op. cit.*, p.14.

⁶⁸... Symbolic color connotations undoubtedly represent a very ancient feature of Mesoamerican religious ideology, but it was during the Postclassic, with the emergence of the Mixteca Puebla stylistic-iconographic tradition, that color appears to have most clearly come into its own as a major aspect of iconography. Certain colors were assigned in a structured system especially to cosmogonical and cosmological imagery, ritual buildings and paraphernalia, calendric symbolism, and deity costume and insignia. Color was also highly important in relation to the costume and insignia of deities...”, H. Nicholson, “Polychrome on Aztec Sculpture”, *op. cit.*, p.145.

El sistema de registro en los códices prehispánicos era pictográfico. Anders, Jansen y Reyes García señalan que, en el *Borgia*, la tendencia es a la integración de conjuntos de pictogramas que, por su misma complejidad, dificultan la interpretación y la lectura del documento.⁶⁹ Por su parte, Pablo Escalante comenta: “para que los pictogramas transmitan de modo eficaz un significado, es preciso emplearlos conforme a ciertas reglas, ceñirlos a ciertos estereotipos que constituyen un lenguaje pictográfico”.⁷⁰

De manera general, todos los autores que se dedicaron al análisis de los manuscritos Mixteca-Puebla concuerdan en afirmar que su lenguaje pictórico es más conceptual que realista. Así, el especialista en códices mexicanos Donald Robertson dice que...

Los artistas de los manuscritos no eran interesados en dibujar la naturaleza tal como la veían; se trataba de un arte conceptual y no visual.⁷¹

Esta idea tiene consecuencias muy relevantes porque conduce a interrogarse sobre la manera de concebir las figuras, ¿como iconos, con sus atributos, o más bien como conjuntos integrados de símbolos?⁷²

El uso del color, en los códices prehispánicos, responde a ciertas leyes específicas y básicas. Primero, los personajes u objetos no están representados en medio de un paisaje sino sobre un fondo blanco y liso. Segundo, la paleta de colores del *Grupo Borgia* es sencilla y relativamente reducida.⁷³

En el *Códice Borgia*, que nos interesa más particularmente, el estado de conservación del cromatismo es variable de un color a otro. Bodo Spranz subraya, por ejemplo, que los verdes se han

⁶⁹F. Anders, M. Jansen, L. Reyes García, *Los templos del cielo y de la oscuridad...*, op. cit., p. 51.

⁷⁰P. Escalante, op. cit., p.9.

⁷¹“The artists of the manuscripts were not interested in drawing nature as they saw it; their was a conceptual not a visual art”, D. Robertson, *Mexican manuscript painting...*, op. cit., p.23. La descripción de Robertson se centra exclusivamente en el *Códice Nuttall*, pero Nicholson considera que las conclusiones presentadas por aquel autor tienen una aplicación más amplia a toda la tradición Mixteca-Puebla, en “The Mixteca-Puebla Concept Revisited”, op. cit., p.229.

⁷²F. Anders, M. Jansen, L. Reyes García, *Los templos del cielo y de la oscuridad...*, op. cit., p. 52.

⁷³Hasta donde sabemos, no existen análisis microscópicos de los pigmentos que se emplearon para realizar el *Códice Borgia* y los demás de su grupo. Henry Nicholson menciona un estudio técnico de los pigmentos del *Códice Colombino-Becker I* por Strebinger y Torres, a partir del cual se averiguó que los productos utilizados para pintar los manuscritos pictográficos eran de origen mineral y vegetal. En “Polychrome on Aztec Sculpture”, op. cit., p.151.

desteñido volviéndose verde-café.⁷⁴ Por eso, en algunas ocasiones, se generan confusiones entre el verde y el amarillo. Sin embargo, los posibles cambios en el cromatismo, por el paso del tiempo, no resultan realmente preocupantes para el estudio que nos ocupa aquí. En efecto, no buscamos establecer exactamente qué tonos se usaron para pintar los manuscritos, sino centramos la discusión en la construcción de estructuras cromáticas.

Finalmente, los colores que se aplicaban no servían para manifestar sensaciones de perspectiva o de profundidad. Tampoco se practicaba el sombreado para expresar volúmenes, al contrario las formas parecen “flotar” en el fondo y se distinguen de él por una línea de contorno. El uso de esta línea y la yuxtaposición de áreas homogéneas de color provocan la sensación de que las figuras están compuestas “de partes semiautónomas o susceptibles de separación, como las de un rompecabezas”.⁷⁵ Por esta razón, Donald Robertson escribe acerca de la línea de contorno:

Para el propósito de la discusión llamaremos la línea del estilo nativo “línea marco”. No hay finalidad en la variación de anchura o de intensidad, y su primer papel es delimitar las áreas de color, de actuar como marco, [...]. Un propósito secundario de la línea marco es calificar, simbólicamente, las áreas de color así delimitadas. [...] Las líneas paralelas y onduladas que delimitan los cuerpos de agua muestran la línea nativa en su segundo uso, eso es como calificación simbólica de la zona coloreada.⁷⁶

Este manejo específico del color concuerda, perfectamente, con la intención conceptual de estas pictografías, pero genera también la tendencia a la sujeción de la policromía al diseño. Como lo expresa Diana Magaloni, “la dificultad es que las superficies coloreadas se presentan como contenidas por el dibujo y, como los líquidos, parecen adquirir la forma del recipiente que los contiene”.⁷⁷ Por otro lado, el papel preeminente de la línea de contorno ilustra que es imposible, en el marco de un estudio del cromatismo, restringirse a los puros colores y separar color de dibujo. Desarrollaremos estos temas a lo largo de nuestro estudio (*véase, en particular, 4.2.1, b*).

⁷⁴B. Spranz, *op. cit.*, p.27.

⁷⁵P. Escalante, *op. cit.*, pp.14-15.

⁷⁶“For purpose of discussion we shall call the line of the native style “frame line”. It is without purposeful variation of width or intensity, and its primary role is to enclose areas of color, to act as frames, [...]. A secondary purpose of frame line is to qualify, symbolically the areas of color thus enclosed. [...] The parallel waved lines of enclosed bodies of water show native line in its second use, as a symbolic qualifier of areas of color”, D. Robertson, *Mexican manuscript painting...*, *op. cit.*, p.16.

⁷⁷D. Magaloni, “Teotihuacán: el lenguaje del color”, artículo en prensa.

Este carácter no-naturalista del lenguaje pictórico ha conducido Joaquín Galarza a sugerir que los colores, en los códices, eran fonemas. Este autor afirma que el saber del pintor prehispánico “debía ir más allá del conocimiento de la convención plástica, puesto que tenía que tomar en cuenta las múltiples “cargas” de los colores, en relación con su papel de unidades mínimas del sistema tradicional de escritura”.⁷⁸ Pensamos que este autor lleva demasiado lejos el incipiente fonetismo presente en algunos manuscritos, al considerar que el color se elegía para que su nombre sea pronunciado en el proceso de lectura del código.⁷⁹ Dúrdica Ségota, por su parte, se opone a este tipo de análisis arguyendo que los colores “... no establecen una relación como tales, como lexemas, sino más bien por sus cualidades tonales, de intensidad, y su “topología” específica en el interior de la pieza”.⁸⁰

1.2.3. La experiencia del color entre los grupos indígenas contemporáneos

En esta tercera parte de nuestra revisión, presentamos estudios lingüísticos, antropológicos o etnológicos que nos hablan de una “tradición mesoamericana” en la percepción y concepción de los colores. Aun cuando esta investigación bibliográfica no proporcionó información directa sobre el tema concreto de esta tesis, permitió definir nuevos enfoques así como grandes posibilidades de comparación entre la experiencia cromática de las sociedades indígenas actuales y los resultados de este trabajo.

La investigación sobre percepción del color en las sociedades “tradicionales” ha gozado de un enorme auge desde los años 70, sobre todo en el campo de la lingüística. Con la aparición del polémico ensayo sobre términos básicos del color de Brent Berlin y Paul Kay, lingüistas y etnólogos han tratado de confirmar o desmentir el modelo universalista propuesto por estos estudiosos

⁷⁸J. Galarza, *Amatl Amoxtlí: El papel, el libro*, México: Tava, 1990, p. 41.

⁷⁹Sobre el incipiente fonetismo en los códices procedentes del centro de México, consúltese el artículo de H. Nicholson, “Phoneticism in the Late Pre-Hispanic Central Mexican Writing System”, en *Mesoamerican Writing Systems...*, Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 1973, pp.1-46. Este ensayo presenta un excelente balance de la difusión del fonetismo en los libros pictográficos coloniales del México central, así como sobre su posible origen prehispánico.

⁸⁰D. Ségota, *Valores plásticos del arte mexicana*, op. cit., p.91.

norteamericanos.⁸¹

Básicamente, la propuesta de Berlin y Kay postula una universalidad focal de once categorías de color, y una capacidad humana innata de percibir la organización del espectro. Por otra parte, los autores sostienen que existe una secuencia fija de estados evolutivos del vocabulario cromático básico, válida para cualquier sociedad. Así, en todos los lenguajes, existirían tres o más términos básicos de color (hasta doce) que conformarían siete etapas sucesivas de categorización, dependientes de la complejidad social de la cultura en la cual se generan.⁸²

No obstante el interés de la teoría, varios especialistas han subrayado la existencia de excepciones que no se integran en el esquema de Berlin y Kay. En el marco específico de los estudios mesoamericanos, destacan Jane y Kenneth Hill quienes cuestionan la validez del modelo en el caso de los idiomas uto-aztecas.⁸³ Demuestran, en efecto, que en la mayoría de estas lenguas, el vocabulario cromático comprende seis categorías (de acuerdo con el modelo de Berlin y Kay) pero que el gris ocupa el lugar del sexto término básico, en vez del azul que aparece como una “categoría incipiente”.

Por su parte, George Collier se centra en la taxonomía cromática entre los zinacantecos y prueba, mediante un estudio comparativo, que su forma de agrupar los colores es distinta a la de los norteamericanos.⁸⁴ Aparentemente, las palabras empleadas para nombrar un mismo color varían según el contexto lingüístico, en particular por la necesidad de precisión en la denominación. Así, el primer nivel de complejidad de la terminología se utiliza para tonos marcadamente diferentes, mientras que los términos que integran el segundo y especialmente el tercer nivel de complejidad se emplean para designar un par de colores similares.

⁸¹B. Berlin y P. Kay, *Basic Color terms: Their Universality and Evolution*, Berkeley: University of California Press, 1969.

⁸²La posición teórica opuesta a la de Berlin y Kay es defendida por Harold Conklin quien propone más bien un enfoque relativista, es decir un acercamiento metodológico que consiste en colocarse dentro de la cultura de un pueblo y, para esto, situarse dentro de su lengua, que amolda los diversos sectores de la cultura, en H. Conklin, “Hanunó color categories”, en *Southwestern Journal of Anthropology*, vol.11, n°1, 1955, pp.339-340.

⁸³J. Hill y K. Hill, “A note on uto-aztecan color terminologies”, en *Anthropological Linguistics*, vol.12, n°1, enero 1970, pp.231-238.

⁸⁴G. Collier, “Categorías del color en Zinacatán”, en E. Vogt, *Los zinacantecos: un pueblo tzotzil de los Altos de Chiapas*, México: INI, 1966, pp.414-432.

Recientemente, Richard Ramsay se percató de un cambio del paradigma en el vocabulario cromático de un pueblo otomí del Valle del Mezquital.⁸⁵ En 1972, los otomíes de Gundhó no diferenciaban los colores fríos según su matiz sino con base en su brillo (claro, mediano y alto). Al acercarse, de nuevo, a la taxonomía cromática de este grupo en el año 2000, el autor descubrió que se había adoptado un sistema paralelo al español, distinguiendo los tonos de azul y de verde a partir de su matiz. Este breve artículo llama la atención sobre el dinamismo de la experiencia del color y, por consiguiente, de su categorización. Más que nunca se demuestra el carácter cultural de las taxonomías cromáticas, que pueden sufrir variaciones más o menos notables según los contactos inter e intra-culturales que experimentan las comunidades indígenas (aprendizaje bilingüe en la escuela, en el caso de Gundhó).

Siempre inspirándose en los trabajos lingüísticos de Berlin y Kay pero mediante un enfoque más antropológico o etnográfico, otros estudiosos han intentado averiguar el porqué de las variaciones en la categorización de los colores de una cultura a otra. Podemos mencionar la investigación de Axel Ramírez entre los mixtecos y, sobre todo, el estudio de la percepción del color lacandona por María Luz Vargas.⁸⁶ La autora centra su interés en los aspectos fisiológicos y culturales de la experiencia cromática entre los lacandones de Nahá (Chiapas), y su texto abarca desde la construcción de la nomenclatura hasta los significados y usos de los colores en las creencias y la vida cotidiana.

Otro ejemplo de utilización del esquema de Berlin y Kay es el trabajo de Robert Mac Laury, quien busca identificar los términos básicos del color en los idiomas mesoamericanos otomange, proto-maya y proto-mixe.⁸⁷ Mediante este análisis, Mac Laury evidencia el rasgo taxonómico mesoamericano de denominar, con un único término, dos o tres colores puros (rojo-amarillo, verde-azul, negro-verde, por ejemplo). Gracias a este descubrimiento, el autor comprueba que, a pesar del carácter universal de la percepción, el hombre construye su terminología cromática a partir de su cognición, es decir independientemente de un referente natural.

⁸⁵R. Ramsay, "Cambio del paradigma en la terminología otomí del color", en *Estudios de Cultura Otopame*, vol.2, 2000, pp.179-188.

⁸⁶A. Ramírez, *Categorías de color en Mixteco*, México: ENAH, 1975, (Tesis de Licenciatura); L.M. Vargas Melgarejo, *Los colores lacandones: la percepción visual de un pueblo maya*, México: INAH, 1998.

⁸⁷R. Mac Laury, *Color and cognition in Mesoamerica*, Austin: University of Texas Press, 1997.

Más próximos al tema que nos ocupa son la amplia investigación etnográfica de Jacques Galinier sobre la cosmovisión otomí, la de Alain Ichon entre los totonacos de la Sierra, el estudio etnocientífico de Mario Castillo acerca de los nahuas de Cuetzalan y el artículo de Danièle Dehouve sobre los de Guerrero.⁸⁸

Galinier y Ichon presentan listas de nombres de colores en los idiomas otomí y totonaco. Ambos autores describen la integración del cromatismo al ritual y a las creencias religiosas, para luego reflexionar sobre la concepción del color en estos grupos. En el trabajo de Jacques Galinier encontramos, además, un fino análisis de la simbólica de los colores que traduce las vinculaciones de cada tono con deidades y aspectos sobresalientes de la visión del mundo otomí.

En cuanto a Mario Castillo, se propone estudiar la clasificación de los colores entre los nahuas de Cuetzalan (Sierra Madre de Puebla) y poner a prueba la hipótesis de Berlin y Kay en la variante idiomática de esta comunidad. Por otro lado, averigua los criterios que determinan la taxonomía del color, así como la relación que guardan los términos cromáticos con la cultura y la vida social de los habitantes.

Finalmente, el artículo de Dehouve se enfoca en la construcción metafórica de las voces cromáticas en la variante de náhuatl contemporáneo de Tlapa (Guerrero). A la vez, examina los vínculos de los colores con la taxonomía y la cosmovisión de este grupo, lo que la autora llama el “desglose de la realidad” (“*découpage du réel*”). Volveremos sobre estos dos estudios a continuación (véase 2.1.1, c).

1.2.4. Color y cultura fuera de Mesoamérica

Para complementar las propuestas metodológicas elaboradas en el campo de los estudios mesoamericanos y esbozar las pistas que iban a guiar nuestra reflexión, nos inspiramos también en los trabajos de tres especialistas del color a nivel histórico y semiótico. En publicaciones

⁸⁸J. Galinier, *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, México: UNAM, CEMCA, INI, 1990; A. Ichon, *La religión de los totonacos de la Sierra*, México: INI, CNCA, 1990; M. Castillo Hernández, *El mundo del color en Cuetzalan: un estudio etnocientífico en una comunidad nahua*, México: INAH, 2000; D. Dehouve, “Transformation de la dénomination des couleurs dans les langues dominées: un cas mexicain”, en *Voir et nommer les couleurs*, Nanterre: Laboratoire d’Ethnologie et de Sociologie Comparative, 1978, pp.285-304.

relativamente recientes, George Roque, Michel Pastoureau y John Gage han analizado la evolución de la sensibilidad al color en el decurso histórico.⁸⁹ Concretamente, estos autores investigan los cambios que marcan la utilización, la denominación y las implicaciones simbólicas del cromatismo de una cultura a otra, de una época a otra. Su propósito consiste en mostrar porqué y cómo la experiencia del color es relativa y, luego, histórica.⁹⁰ A partir de estas lecturas, decidimos inscribir nuestro estudio en la disciplina que Michel Pastoureau define como “Historia del Color”.⁹¹

John Gage enfoca sus trabajos a la forma en que las sociedades europeas han elaborado y desarrollado, a lo largo del tiempo, su experiencia de los colores. En *Color y cultura*, el autor lamenta que el papel del cromatismo en las sociedades occidentales nunca haya sido objeto de un acercamiento global, y él se propone realizar un estudio histórico a partir de las obras de arte “ilustrativas” de cada época. Gage considera, en efecto, “el arte como la manifestación más llamativa que poseemos del conjunto de actitudes hacia el color que se expresan en la forma visual”.⁹² Por consiguiente, encontramos en su libro una descripción y un análisis de las evoluciones en la concepción y el uso de los colores en el arte europeo y de Estados Unidos, desde la antigüedad greco-latina hasta el siglo XX.

Aparentemente, las conclusiones de Gage no aportan datos concretos para nuestro tema. En realidad, el interés de su propuesta estriba en afirmar que la comprensión del color pasa por el estudio del lenguaje cromático en cada período histórico. Además, coincidimos con él cuando postula que las manifestaciones artísticas son esenciales para entender las experiencias culturales del color. Así, este autor expresa que...

... es en los cuadros o en aquello que contemplamos como si fuera un cuadro donde las relaciones cromáticas cobran coherencia. Por ello el arte es fundamental para estudiar el color en un contexto social más amplio.⁹³

⁸⁹Por los límites de este trabajo presentamos brevemente las ideas de estos tres autores. Pensamos reforzar nuestros conocimientos en materia de historia y semiótica de los colores en investigaciones posteriores.

⁹⁰J. Gage, “Colour in History: Relative and absolute”, en *Art History*, vol.1, n°1, marzo 1978, p.112.

⁹¹M. Pastoureau, “Les couleurs aussi ont une histoire”, en *L'histoire*, n°92, septiembre 1986, p.46. Este estudioso considera que el cromatismo se debe de integrar, legítimamente, entre los objetos de la investigación histórica. Sobre este tema, se puede consultar otro libro del mismo autor: *Bleu, Histoire d'une couleur*, París: Seuil, 2002, pp.5-11.

⁹²J. Gage, *Color y cultura*, op. cit., p.7.

⁹³*Ibidem*, p.9.

En un conciso pero sustancial artículo, Michel Pastoureau muestra cómo la sensibilidad al color de los europeos se estableció en la Edad Media.⁹⁴ Al igual que con Gage, el aporte de este estudio para nuestra investigación no se sitúa tanto en el análisis de las concepciones cromáticas del hombre medieval, sino en las reflexiones del autor sobre el manejo cultural del color. En efecto, Pastoureau insiste en que la utilización social de los colores pasa por su papel clasificador, y dice que...

Para el hombre medieval, como en numerosas sociedades, el color es, antes que nada, lo que sirve para clasificar, ordenar, designar, distinguir, asociar, oponer, jerarquizar. El color es una etiqueta; su función es antes que nada emblemática y taxonómica.⁹⁵

Otro punto fundamental que desarrolla Pastoureau es la ambivalencia de los sistemas cromáticos, la cual se plasma en la posibilidad de los colores de transgresar sus propias escalas de valores. El autor demuestra, a partir de los usos y significados medievales del cromatismo, que un mismo tono expresaba una virtud y su vicio contrario. Igualmente, una misma noción se podía traducir mediante colores distintos.⁹⁶ Pastoureau llega, entonces, a la conclusión de que los colores no tienen significados sino únicamente empleos, y que su dimensión simbólica es la suma de estos empleos. El investigador plantea también que un color no se puede comprender de manera aislada, sino a través del contraste que establece con otros. Finalmente concluye que...

Para el historiador como para el pintor, un color nunca viene solo: cobra sentido cuando se asocia o se opone a otro color. Para el historiador como para el pintor, los colores no tienen verdaderamente sentidos: sólo tienen empleos.⁹⁷

En forma complementaria, optamos por apoyar nuestro estudio en las ideas de George Roque quien analiza el color, en la obra artística, como un signo plástico. Este investigador afirma que la comprensión del color sufre del problema de la ilusión referencial. Así, toda imagen produce un

⁹⁴M. Pastoureau, "Les couleurs aussi ont une histoire", *op. cit.*.

⁹⁵"Pour l'homme médiéval, comme pour celui de bon nombre de sociétés, la couleur c'est d'abord ce qui sert à classer, à mettre de l'ordre, à désigner, à distinguer, à associer, à opposer, à hiérarchiser. La couleur est une étiquette; sa fonction est avant tout emblématique et taxinomique", *ibidem*, p.50.

⁹⁶*Ibidem*, p.53.

⁹⁷"Pour l'historien comme pour le peintre, une couleur ne vient jamais seule: elle ne prend du sens que pour autant qu'elle est associée ou opposée à une autre couleur. Pour l'historien comme pour le peintre, les couleurs n'ont pas vraiment de sens: elles n'ont que des emplois", *ibidem*, p.54.

efecto de realidad que conduce a pensar que los colores, en el arte, son reproducciones del cromatismo tal como lo conocemos en la naturaleza.⁹⁸

Ahora bien, la propuesta de Roque consiste en tomar en cuenta las características plásticas de la imagen (color, textura, etc.) por sí mismas, y no sólo considerarlas complemento del icono. Concretamente se trata de entender que el color, signo cromático, no se somete a la iconografía, signo icónico, sino que funciona en forma paralela a ella y la refuerza.

Además, Roque explica que, como el signo lingüístico, el signo plástico y en este caso preciso cromático se compone de un significado y un significante vinculados entre sí por una convención, a menudo motivada. Por lo tanto, el pintor dispone de un margen de libertad, en los límites de la verosimilitud, para introducir en su composición colores distintos a los de la naturaleza.

Apoyándose en las aportaciones de la semiótica, Roque postula finalmente que, a la vez que busca respetar la armonía cromática dominante en su época, cada artista va construyendo estructuras de colores que se organizan, en la obra, en parejas de oposiciones.⁹⁹ De acuerdo con este especialista, es necesario abarcar estas particularidades del signo plástico para analizarlo, según un método que se inspira de la pragmática lingüística y que desarrolla en los siguientes términos...

... Las particularidades del signo plástico no impiden, sin embargo, su análisis; sólo hay que saber que no estamos frente a unidades estables cuyo significado estaría establecido de manera unívoca antes de su actualización en la obra. [...] el hecho de que no se pueda atribuir a tal color dado una significación *a priori*, eso es antes de que esté utilizado en un contexto preciso, no invalida todo análisis del colorido, sino solamente un análisis de tipo semántico, que pretende dar a cada color una significación estable, unívoca, casi universal. [...] Puesto que un acercamiento *descontextualizado* del colorido no funciona, hay que sustituirle un acercamiento *contextualizado*, o sea pragmático.¹⁰⁰

⁹⁸G. Roque, "Quelques préalables à l'analyse des couleurs en peinture", *Techné: Couleur et perception*, n°9-10, 1999, pp.41-42.

⁹⁹*Ibidem*, pp.48-49.

¹⁰⁰...[Les] particularités du signe plastique n'empêchent cependant pas son analyse; il faut simplement savoir que l'on n'a pas affaire à des unités stables dont le sens serait fixé de manière univoque avant leur actualisation dans l'oeuvre. [...] le fait qu'il ne soit pas possible d'attribuer à telle couleur donnée une signification *a priori*, c'est-à-dire avant qu'elle ne soit utilisée dans un contexte précis, n'invalide pas toute analyse du coloris, mais seulement une analyse de type *sémantique*, qui prétend donner à chaque couleur une signification stable, univoque, voire universelle. [...] Puisqu'une approche *décontextualisée* du coloris ne fonctionne pas, il faut lui substituer une approche *contextualisée*, c'est-à-dire pragmatique", *ibidem*, p.50.

Estos postulados entran en conflicto con las ideas que se han aplicado, tradicionalmente, al cromatismo en el arte prehispánico. Como vimos, algunos mesoamericanistas piensan que, en la plástica y los códices mesoamericanos, los colores son cargadores de un simbolismo claramente establecido y fijado de antemano.

Conclusiones del Capítulo I

Para concluir este capítulo, no pretendemos ofrecer una propuesta metodológica sino algunas reflexiones que la lectura de estos textos nos permitió forjar para desarrollar nuestro trabajo. Así vamos a volver, en forma sintética, sobre las ideas sobresalientes que guiaron el presente estudio.

Este estado de la cuestión refleja, esperamos, la importancia que pensamos conferir a los “contextos”, en el análisis de la experiencia del color entre los antiguos nahuas. Así, a lo largo de esta investigación, decidimos valorar los materiales colorantes y la terminología que permiten determinar, con exactitud, de qué colores estamos hablando. La metodología de Edith Galdemar nos mostró en qué grado el producto colorante era un aspecto fundamental de la concepción del cromatismo, y fue una fuente de inspiración para llevar a cabo la segunda parte de esta tesis.¹⁰¹

Por otro lado, los acercamientos lingüísticos y etnográficos al color, entre los indios actuales, evidencian que la similitud tonal, el brillo y la saturación son criterios preeminentes en la categorización cromática de los indígenas. Encontramos, en estos textos, guías muy útiles para reflexionar sobre el vocabulario del color propio a los pueblos nahuas prehispánicos.

La lectura de los textos de Roque nos convenció de que el cromatismo puede funcionar como un signo plástico, que significa sin ser exclusivamente la representación de un objeto natural. Esta propuesta del investigador será otra de las ideas que trataremos de demostrar en el caso de la cultura náhuatl.

Como dijimos en la introducción, uno de los propósitos de este estudio consiste en mostrar que los colores, en el arte y las creencias de los antiguos nahuas, no gozaban de significados estables sino que adquirirían su sentido, contextualmente, a través de las relaciones y oposiciones internas que establecían entre sí, y con la forma. Así, compartimos también la opinión de Alfredo López Austin cuando explica que...

¹⁰¹E. Galdemar, “Peintures faciales de la femme mexica: système chromatique des cosmétiques” y *Le maquillage et la femme aztèque*, op. cit..

...un elemento aislado puede provocar confusión: un dios del fuego amarillo, o uno rojo, podrán diferir en referencias cuando sean considerados en una horizontal base de cuatro y cuando aparecen señalados en una vertical base de tres. Los colores – como otros símbolos – no tienen significados absolutos.¹⁰²

Por ello, buscaremos entender la organización interna del cromatismo con base en sus propias reglas, es decir aproximarnos a la gramática náhuatl del color. Eso pasará por el análisis de los acordes de colores que aparecen en las fuentes documentales y los códices, para tratar de comprobar la existencia de estructuras cromáticas significantes en el arte y el discurso cosmogónico y cosmológico de los nahuas.

Finalmente, intentaremos dilucidar los simbolismos que iban asociados a los colores, e ilustrar que el cromatismo no funcionaba, solamente, como un sistema sino, más bien, como un código.¹⁰³ Concretamente, queremos comprender el uso del color en su interrelación y organización propia, en la composición plástica o en el discurso, para luego articular este sistema de expresión con el sistema de contenido, eso es la cosmovisión subyacente.

En este afán, las propuestas de autores como Roque, Gage, Pastoureau, Ségota, pero también Benveniste,¹⁰⁴ representaron fuentes de inspiración para la elaboración de nuestra reflexión.

¹⁰²A. López Austin, “El dios enmascarado del fuego”, en *Anales de Antropología*, vol.22, 1985, p.276.

¹⁰³De acuerdo con George Roque el *sistema* concierne las relaciones de oposiciones entre elementos de un mismo plano, mientras que el *código* establece equivalencias semánticas entre elementos de un sistema de la expresión y un sistema del contenido, en “Les couleurs complémentaires: un nouveau paradigme”, en *Revue d'Histoire des Sciences*, tomo 47, 3 y 4, julio-diciembre 1994, p.432.

¹⁰⁴E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, París: Gallimard, 1974.

CAPÍTULO II

TERMINOLOGÍA CROMÁTICA

Y MATERIALES COLORANTES

Muchas colores hacen los indios de flores, y cuando los pintores quieren mudar el pincel de una color en otra, con la boca limpian el pincel, por ser las colores de flores.

Motolinía, *Memoriales*, 218.

El objetivo de este capítulo consiste en presentar la etimología de las palabras usadas por los antiguos nahuas para denominar los colores.¹⁰⁵ Asimismo, se describirán algunos productos colorantes empleados para realizar las pinturas faciales y corporales de las imágenes divinas.¹⁰⁶ Estos dos aspectos se desarrollan juntos pues, aunque no lo parezcan, ambos temas están íntimamente vinculados.

Antes de emprender el estudio de los significados de los colores en relación con la cosmovisión náhuatl, queremos aludir a la nomenclatura cromática porque el análisis lingüístico permite acercarse a la percepción del color entre los antiguos hablantes. Varias investigaciones recientes han mostrado que, a pesar de su base biológica, la percepción cromática es influenciada por factores culturales:

¹⁰⁵Hasta donde sabemos, no existen estudios precisos sobre este tema. Joaquín Galarza tiene un breve análisis de los significados de ciertos términos cromáticos en su obra *Amatl, Amoxtli: el papel, el libro (op. cit., pp.44-45)* pero como se verá a lo largo de este capítulo, en numerosas ocasiones, diferimos de sus interpretaciones.

¹⁰⁶Las pinturas de los dioses representan una de las temáticas que pensamos trabajar en nuestra posterior investigación de doctorado. Por la imposibilidad de desarrollar aquí la totalidad de la información sobre los materiales colorantes en la cultura náhuatl, decidimos usar este ejemplo para presentar algunos productos y sus eventuales conexiones con la cosmovisión.

Las pautas culturales e ideológicas inciden de manera tal en la conducta de los grupos humanos que, incluso, moldean conductas tan básicas como la forma de mirar. [...] Este condicionamiento social básico – por llamarlo de alguna manera – se aplica no sólo a la visión cromática sino a todos los sentidos [...]. Es a partir de modelos de conducta culturales que los sujetos se apropian de la realidad y se desenvuelven en ella.¹⁰⁷

Esta incidencia de la cultura en la percepción visual se expresa, en particular, a través de la denominación y de la categorización de los colores. Por lo tanto, examinaremos cómo se construyó la nomenclatura cromática en náhuatl clásico y trataremos de averiguar con base en qué criterios se realizaba su organización. Nuestra hipótesis es que la denominación es una forma de ordenar los colores, y que la clasificación refleja la integración de colores y colorantes en un amplio sistema taxonómico.

2.1. La terminología del color en náhuatl clásico

2.1.1. Un acercamiento a la terminología: datos lingüísticos, fuentes documentales e información etnográfica

Antes de adentrarnos al análisis de la terminología cromática, conviene mencionar los documentos y la literatura especializada que utilizamos. Además, presentamos algunas características lingüísticas e históricas del idioma náhuatl que permiten entender la elaboración y la significación de los nombres de los colores.

a) Características lingüísticas e históricas del náhuatl clásico

El náhuatl clásico deriva del protonáhuatl, una variante idiomática hablada por los grupos procedentes del Noroeste de México antes de su dispersión en diversas entidades dialectales a lo largo del territorio mexicano y de América Central (500 a.C.). Asimismo, según las indicaciones lingüísticas, los hablantes de protonáhuatl estaban relacionados con los grupos de la rama sureña de

¹⁰⁷L. M. Vargas Melgarejo, “La percepción de los colores: una revisión de la bibliografía mexicana”, en *Inventario Antropológico, Anuario de la Antropología mexicana*, UAM, vol.6, 2000, p.90. Sobre percepción de los colores, consúltese también *Los colores lacandones: la percepción visual de un pueblo maya*, *op. cit.*

la familia yutoazteca.¹⁰⁸ Este origen lingüístico compartido deja presagiar la existencia de rasgos comunes entre el náhuatl y el protonáhuatl, y también con el conjunto de idiomas yutoazteca. Por lo tanto, usaremos, a lo largo de este análisis, datos procedentes de las reconstrucciones de estos antiguos idiomas así como información acerca de su evolución hacia los dialectos clásicos y modernos. En efecto, pensamos que el enfoque de la historia de la lengua puede proporcionar valiosas pistas para la comprensión de la etimología y de la categorización de los colores en náhuatl antiguo (véase 2.1.2 y 2.3.2).

El náhuatl es una lengua en alto grado aglutinante, es decir que funciona uniendo varias raíces de palabras para formar una nueva voz.¹⁰⁹ Este aspecto del idioma es particularmente interesante porque la aglutinación de vocablos permite crear términos que expresan y describen, con exactitud, las realidades concretas o abstractas que se pretenden evocar:

El náhuatl de la época inmediata a la Conquista era una lengua en la que la composición de vocablos era eminentemente descriptiva: existía una asombrosa cercanía entre el significado real de las palabras y sus elementos constitutivos. La posibilidad de formación de nuevos vocablos bajo rígidas normas de composición permitía al mismo tiempo la riqueza expresiva y descriptiva, la transparencia conceptual y la sensibilidad a los cambios históricos, ya que, sin la rigidez de un léxico difícilmente modificable, podía responder a las mutables circunstancias con voces acuñadas en el acto.¹¹⁰

Ahora bien, recordemos que la percepción del color en el ámbito natural es la experiencia que da origen a la denominación. La base visual de esta experiencia sumada a las características lingüísticas del náhuatl clásico, permite suponer que existía un fuerte mimetismo entre la etimología y el significado de los nombres de colores en este idioma.

b) Las fuentes para el estudio de la terminología cromática

La mayor parte de la información sobre terminología procede de dos fuentes de primer orden para el estudio de la cultura náhuatl: el *Vocabulario* de Fray Alonso de Molina y el *Códice Florentino*,

¹⁰⁸K. Dakin, *La evolución fonológica del protonáhuatl*, México: UNAM, IIFL, 1982, p.9.

¹⁰⁹T. Sullivan, *Compendio de la gramática náhuatl*, México: UNAM, IIH, 1998, p.15.

¹¹⁰A. López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, op. cit., tomo I, pp.30-31.

obra orquestada por Fray Bernardino de Sahagún.¹¹¹ A pesar de su calidad y de la temprana fecha de su elaboración, estos documentos merecen ser sometidos a una crítica historiográfica pues son obra coloniales que reflejan, en cierto grado, la cosmovisión occidental de sus autores.

En la *Historia general de las cosas de Nueva España* es notable la falta de interés por describir, con precisión, los colores. El objetivo principal de Sahagún consistía en desarraigar las creencias paganas de los indios y, por consiguiente, el fraile no centró su atención en los colorantes empleados en tiempos prehispánicos.

Afortunadamente, el texto en náhuatl del *Códice Florentino* complementa y corrige las carencias y deficiencias de la *Historia general...*, proporcionando datos precisos sobre el cromatismo de dioses, espacios sagrados, objetos de culto, etc. Al mismo tiempo, este documento muestra la importancia que los indios conferían a los colores como materiales.

La falta de interés por los aspectos cromáticos está manifiesta en los desfases que aparecen al cotejar el texto náhuatl y la traducción al castellano del *Códice Florentino*. En varias ocasiones, Sahagún no traduce literalmente la información en lengua indígena, ignora porciones enteras de texto ricas en datos cromáticos, o da una versión totalmente distinta a la de sus informantes.¹¹²

Por su parte, Alonso de Molina elaboró su *Vocabulario* con base en sus conocimientos del idioma aprendido durante la infancia. Independientemente de su excelente manejo del náhuatl, el fraile pensaba como un hombre inmerso en la tradición occidental. Como lo expresa Alfredo López Austin, “la simple recopilación de léxico no deja de ser un reflejo de la cosmovisión de quien reúne el material”.¹¹³ Además, este autor apunta que el castellano del siglo XVI se caracterizaba por la polisemia, la homonimia, la sinonimia de muchas de sus palabras,¹¹⁴ aspectos que contemplamos al usar el *Vocabulario* de Molina, junto con las evoluciones internas inherentes a la historia de cada

¹¹¹ A. Molina, *op. cit.*; *Florentine Codex, op. cit.*; B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.* Para la presentación detallada de estas obras, véase 1.1.2.

¹¹² Los ejemplos se mencionarán conforme avancemos en el estudio.

¹¹³ A. López Austin, *Cuerpo humano e ideología, op. cit.*, tomo I, p.51.

¹¹⁴ *Ibidem.*

lengua.¹¹⁵

Por estas características del material bibliográfico, el análisis etimológico que realizamos a partir del *Vocabulario* de Molina, del *Códice Florentino* y, en menor medida, del *Diccionario* de Rémi Siméon,¹¹⁶ no pretende ser un fiel reflejo de la realidad histórica. Nuestra meta estriba en esbozar un cuadro de la terminología que permita aproximarse a las concepciones nahuas acerca del cromatismo y evidenciar sus relaciones con la visión del mundo.

c) Aspectos de la terminología cromática de los nahuas actuales

Queremos presentar algunos datos lingüísticos relativos a la nomenclatura del color entre los nahuas contemporáneos. En efecto, la etnología resulta ser una guía útil en el análisis del idioma náhuatl histórico.

Nos apoyaremos en dos estudios que abarcan la denominación de los colores, primero en el náhuatl de Cuetzalan (Estado de Puebla) y luego en la variante de la región de Tlapa (Estado de Guerrero).¹¹⁷ En esta síntesis no examinaremos el aspecto del “desglose de la realidad” (“*découpage du réel*”) mencionado por Danièle Dehouve, ni los criterios de categorización evocados por Mario Castillo porque estos datos se vinculan con la parte interpretativa de este trabajo (véase 2.3.1).

Antes de empezar, conviene precisar que el náhuatl hablado en las comunidades indígenas se caracteriza por su dialectalización y la multiplicación de sus variantes locales.¹¹⁸ Por consiguiente, esta presentación de rasgos lingüísticos no es exhaustiva y debe considerarse un panorama general.

Un aspecto relevante de la nomenclatura cromática en náhuatl actual es el uso de formas metafóricas. El color de los objetos se designa mediante sustantivos o adjetivos que remiten a un elemento cuyo cromatismo está sobreentendido, y que sirve de referente para evocar una gama de

¹¹⁵Para tratar de resolver los desfases entre el castellano medieval y el actual, nos referimos en numerosas ocasiones al diccionario etimológico de S. de Cobarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Ediciones Turner, 1984.

¹¹⁶R. Siméon, *Dictionnaire de la langue nahuatl ou mexicaine, rédigé d'après les documents imprimés et les manuscrits les plus authentiques*, París: Imp. Nationale, 1885.

¹¹⁷M. Castillo, *op. cit.*; D. Dehouve, *op. cit.*

¹¹⁸M. Launey, *Introducción a la lengua y la literatura náhuatl*, México: UNAM, 1992, pp.339-340.

tonos.¹¹⁹ Por ejemplo, *tlatlaltik* se emplea para designar algo que tiene el mismo color que la tierra (eso es, para los nahuas, gris), pues se trata de una metáfora cuyo término de origen es *tlalli*, “tierra”. Estas construcciones resultan de la estrecha conexión entre los colores y sus soportes. Por eso, Mario Castillo comenta que:

...para los nahuas el color es inherente al objeto y no lo perciben como algo independiente o separado de él.¹²⁰

De acuerdo con el análisis de Dehouve, el color nunca se evoca por sí mismo es decir sin mencionar el objeto que lo soporta.¹²¹ Por este carácter metafórico, la autora considera que no se puede establecer una serie de términos cromáticos básicos en náhuatl. Esta interpretación concuerda con la “aglutinación” de palabras específica de este idioma. Recuérdese que el náhuatl tiene la posibilidad de componer voces nuevas para describir, precisamente, los diversos aspectos de una realidad cambiante. Así, Dehouve nota que algunos nombres son intercambiables con otros, y añade que el náhuatl posee un número de términos cromáticos indeterminado porque expresan la tintura de los objetos naturales con base en metáforas.¹²²

Por lo anterior, los dos autores concuerdan en que la mayoría de las voces se construyen como adjetivos derivados de una raíz verbal o nominal. La adjetivación se realiza, en general, mediante la incorporación de un sufijo - *tik*, marca de los adjetivos.¹²³ Además, éstos pueden ir modificados por matizadores que les confieren un sentido más preciso. Los nahuas de Cuetzalan, por ejemplo, expresan la falta de intensidad cromática mediante un prefijo *a-*, derivado de *atl*, “agua”. Los hablantes piensan que un color es menos intenso si se le añade agua y, por eso, los colores “claros”

¹¹⁹D. Dehouve, *op. cit.*, p.287.

¹²⁰M. Castillo, *op. cit.*, p.91.

¹²¹D. Dehouve, *op. cit.*, p.287.

¹²² *Ibidem*, pp. 291 y 299. Por su parte, Mario Castillo identifica términos básicos en el náhuatl de Cuetzalan. Para este autor, las formas no-básicas se consideran sospechosas porque restringen su uso a determinados objetos y los hablantes las usan en forma variada. Por las características del idioma náhuatl que describimos, coincidimos con la interpretación de Dehouve más que con la de Castillo. No creemos que haya formas “sospechosas” y otras “básicas”, sino que algunas metáforas son más comunes que otras y que el número de términos cromáticos podría ser, relativamente, ilimitado.

¹²³M. Castillo, *op. cit.*, p.92. Existen también otras maneras de formar los adjetivos pero no queremos entrar en detalles aquí. Para más información véase D. Dehouve, *op. cit.*; T.Sullivan, *Compendio de la gramática náhuatl*, *op. cit.*; M. Launey, *Introducción a la lengua y la literatura náhuatl*, *op. cit.*

son “aguados”, “deslavados”.¹²⁴

2.1.2. Construcción de los términos de color en náhuatl clásico

En este apartado presentamos las distintas formas de elaborar nombres de colores en náhuatl clásico. Puesto que el enfoque de este trabajo es histórico, no ofrecemos complejas explicaciones de carácter lingüístico. El objetivo de esta sección es básicamente descriptivo.

Por la capacidad del idioma náhuatl de crear “ilimitados” términos cromáticos, las palabras que analizamos aquí son las más corrientes. Nos basamos, para su selección, en el registro que ofrece el *Vocabulario* de Molina, complementado con la información del *Códice Florentino*. La nomenclatura cromática en náhuatl clásico se divide esencialmente en dos grupos de palabras:

a) los términos de color que comparten relaciones de semejanza cromática con algún elemento natural y b) los nombres de colorantes.

a) Términos que comparten relaciones de semejanza cromática con un elemento natural

La construcción de estos términos es metafórica, al igual que en los ejemplos examinados al tratar del náhuatl actual (véase 2.1.1). En algunos casos se ha identificado el vocablo que está al origen de la metáfora, en otros sólo se han formulado hipótesis. La mayoría de estos términos son adjetivos que se elaboran a partir de nombres de objetos o productos naturales – el chile, la garza, etc. – cuyas cualidades cromáticas son análogas a los matices que se buscan evocar. Michel Launey precisa que:

Estas formas parecen derivar de casi cualquier radical nominal. En realidad, vienen sobre todo de los que designan entidades que tienen propiedades físicas destacables o cierta importancia cultural.¹²⁵

A partir de estos primeros adjetivos de color se constituyeron, luego, formas verbales – principalmente verbos en *-eua* que significan “pararse o volverse de un color” –, las que, a su vez,

¹²⁴M. Castillo, *op. cit.*, p.94.

¹²⁵“Ces formes semblent pouvoir être tirées d'à peu près n'importe quel radical nominal. En fait, elles viennent surtout de ceux qui désignent des entités ayant des propriétés physiques remarquables ou une certaine importance culturelle”. M. Launey, *Catégories et opérations dans la grammaire nahuatl*, Thèse présentée à l'Université de Paris IV pour l'obtention du Doctorat d'Etat (Spécialité: Linguistique), p.569.

dieron origen a nuevos adjetivos. Además, otros términos cromáticos característicos del náhuatl son los sustantivos derivados del verbo *pa* (“teñir”). Vamos a presentar los distintos casos siguiendo la tonalidad de los colores y adoptando el orden blanco, rojo, amarillo, azul/verde, negro, para terminar con el gris, el moreno,¹²⁶ los casos aislados y colores compuestos.

Blancos. Entre los términos náhuatl para designar el blanco, el *Vocabulario* de Molina registra *iztac*, *iztalectic* e *iztaleuac*, *aztapiltic* y *teztic*.¹²⁷

Iztac es una forma derivada del yutoazteca ** *tusa* (“blanco”) que, después de una serie de transformaciones, se vuelve * *ísta* en protonáhuatl.¹²⁸ En *iztac*, el sufijo que marca la forma adjetival es la *-c*.

De *iztac* (“blanco”) se formó luego *iztatl* (“sal”) y no al contrario como se suele creer.¹²⁹ En efecto, el nombre yutoazteca de la sal, ** *’ona*, no se conservó en el paso hacia el náhuatl pero, en cambio, se mantuvo el término para “blanco” que desde ** *tusa* evolucionó de la manera siguiente: * *tsa* -> * *itsa* -> * *ista*.¹³⁰ Esta construcción del vocablo *iztac* nos lleva a reflexionar sobre la unión de color y material, y la supuesta ausencia de concepción abstracta de los colores entre los nahuas. En este caso, el elemento natural “sal” adopta su nombre del término cromático abstracto “blanco” y no al revés.

A partir de *iztac* se construyó el verbo *iztaleua* (“volverse blanco”). En náhuatl, los verbos terminados en *-eua* representan formas de verbalizar los adjetivos, y son particularmente corrientes

¹²⁶Cobarruvias define el término moreno como “color, la que no es del todo negra, como la de los moros, de donde tomó nombre, o de mora” (*op. cit.*, p.814). Esta descripción no confiere mucha información sobre la tonalidad exacta del “moreno”, sólo especifica que se trata de un color oscuro. Por lo tanto, no queremos reemplazar “moreno” por algún sinónimo más contemporáneo como café o marrón y, a lo largo de este trabajo, hablaremos de este color junto con el negro.

¹²⁷En este apartado no se mencionan los significados precisos de cada término cromático porque lo que establecemos son formas de construcción lingüística. La interpretación de algunos vocablos se presentará en la última parte de este capítulo (*véase* 2.3). El lector que esté interesado en conocer los significados que se atribuyen a cada nombre de color puede referirse al anexo 1, que menciona también los productos que entran en el proceso de fabricación de algunos colores.

¹²⁸De manera convencional, marcamos los términos de yutoazteca con ** y los de protonáhuatl con *.

¹²⁹Esta idea es sostenida, por ejemplo, por Joaquín Galarza, en *Amatl. Amoxli...*, *op. cit.*, p.44.

¹³⁰El paso del *itsa* al *ista* corresponde a un cambio lingüístico de la secuencia “ts”, que no permite el náhuatl, por la secuencia “st”; K. Dakin, *op. cit.*, p. 124 y L. Valiñas, comunicación personal, 2002.

en el caso de los colores. Tradicionalmente, estos verbos significan “pararse o volverse de un color”.

De la forma verbal *iztaleua*, se crearon los adjetivos *iztaleuac* e *iztalectic*. En el primer caso, el paso del verbo al adjetivo se realizó añadiendo una *-c* final que es la marca de la adjetivación. En el segundo, tenemos la transformación siguiente: el verbo *iztaleua* pierde la *-a* final (marca del verbo) para adjetivarse. Luego, la secuencia final *-eu* se vuelve *-euh*, antes de pasar a *-c*, lo que representa una evolución común en náhuatl clásico. Finalmente, la adjetivación se complementa añadiendo la marca *-tic* a la forma “*iztalec*”.¹³¹

Aztapiltic. Este adjetivo deriva de un sustantivo *aztatl* (“garza”) que se forma a partir de la unión de *atl* (“agua”) e *iztac*. Aquí también la terminación *-tic* es la marca de la adjetivación.

La presencia del matizador *-pil-* se justifica difícilmente. En efecto, *-pil-* es una marca diminutiva que expresa también la afección. Ahora bien, Molina traduce *aztapiltic* por “muy blanco”, lo que entra en contradicción con el carácter diminutivo de *-pil-*.¹³² Por otro lado, Dibble y Anderson traducen el *aztapiltic* que aparece en varias partes del *Códice Florentino* por “blanco y verde”.¹³³

La idea que desarrollamos para resolver la presencia de *-pil-*, consiste en suponer que la palabra adjetivada no es *aztatl* sino *aztapilli* (“garza noble” o “garza joven”). Así, *aztatl* no sería marcado por un diminutivo sino estaría acompañado del término *pilli*, que en su aceptación de “noble” expresa la calidad y la superioridad de una persona.¹³⁴ La unión de la raíz *-pil-* al término náhuatl para “garza” podría transmitir, entonces, una noción de respeto y tal vez de aumento. En cuanto a la propuesta de Dibble y Anderson, se justifica si nos remitimos al libro XI del *Códice Florentino* donde se describe una juncia llamada *tolmimilli*. Acerca de esta planta, los informantes de Sahagún dicen:

¹³¹L. Valiñas, comunicación personal, 2002. Michel Launey explica que el sufijo complejo */-tik/ (-tic)* se añade a un radical y el adjetivo así formado significa “que tiene las características de...”, en *Catégories et opérations...*, *op. cit.*, p. 568.

¹³²A. Molina, *op. cit.*, p.10 r.

¹³³Al hablar del atavío de Tláloc, los autores mencionan que lleva una caña torcida de este color (*aztapilpane*). Véase *Florentine Codex*, *op. cit.*, Libro I, p.8. Más adelante, al hablar del bastón de Nappatecuhtli, uno de los Tlaloque, utilizan el mismo adjetivo cromático (*aztapiltopile*), *ibidem*, Libro I, p.45.

¹³⁴A. Molina, *op. cit.*, p.81 v.

Es larga, verde, azul, muy azul, [...]. Su base es blanca. El nombre de esta base blanca es *aztapilli* u *oztopilli*. (*viac, xoxoctic, textotic, texocaltic, [...], tziniztac: in jtzin in iztac, itoca aztapilli, anoço oztopilli*).¹³⁵

Teztic. Según Molina, esta voz significa “cosa blanca”, mientras que *tezcuitlatic* sería “cosa muy blanca”.¹³⁶ Siméon considera que *teztic* viene de *texili*, “harina, cosa molida”. Coincidimos con su interpretación porque existe un sustantivo, *tezqui*, que se traduce por “la que muele maíz o otra cosa en *metatl*”.¹³⁷ La correspondencia entre *teztic*, “blanco”, y las cosas molidas descansaría en la analogía cromática, pero sobre todo en el carácter polvoroso del pigmento y de la harina. A partir de este dato, inferimos la importancia del aspecto del producto colorante en la concepción del color de los antiguos nahuas.

Rojos. Entre los términos náhuatl para expresar el rojo, conocemos *chichiltic*, *chichiliuhqui*, *eztic* y *tlapalli*.

Chichiltic (“bermejo” o “colorado”) es un adjetivo formado a partir del sustantivo *chilli* (“chile”). En este ejemplo aparecen dos marcas de adjetivación: la reduplicación de la sílaba inicial y la terminación *-tic*, que ya encontramos.

En uno de sus trabajos, Dúrdica Ségota afirma que la reduplicación de la sílaba inicial corresponde a una forma pluralizada del término cromático, que expresaría la multiplicidad y luego el aspecto saturado del color (cita los ejemplos de *yayauhca*, *tlatlauhca* y *xoxouhca*).¹³⁸ No coincidimos con esta propuesta porque la reduplicación en los adjetivos no tiene las mismas características ni significaciones que en los verbos o los sustantivos. La sílaba inicial reduplicada en *chichiltic*, pero también en *xoxouhqui* o *tlatlauhqui*, es una forma léxica y no tiene que ver con el

¹³⁵“It is long, green, blue, very blue, [...]. The base is white. The name of its white base is *aztapilli* or *oztopilli*”. *Florentine Codex, op. cit.*, libro XI, p.195. Todas las traducciones al español son nuestras y, en el caso de los textos náhuatl, se apoyan generalmente en las versiones al inglés de Dibble y Anderson (para el *Códice Florentino*) o de otros autores que nombramos en su momento.

¹³⁶A. Molina, *op. cit.*, p.112 v.

¹³⁷“Celui ou celle qui broie (le maïs ou autre chose) sur la pierre dite *metatl*”, en R. Siméon, *op. cit.*, pp.489-490.

¹³⁸D. Ségota, *Valores plásticos del arte mexicana, op. cit.*, pp.84-85. Esta idea es defendida también por J.Galarza quien traduce *chichiltic* por “color fuerte de chile”, *op. cit.*, p.44.

plural, ni el énfasis.¹³⁹

Chichiluhqui es un término formado a partir del verbo *chichiliui* (“volverse rojo”). Éste pierde su vocal final *-i*, muda la secuencia *-iu* en *-iuh* como vimos, y añade el sufijo *-qui* característico de la adjetivación de los verbos.

Eztic es un adjetivo que se forma a partir de *eztli*, la palabra náhuatl para “sangre”.¹⁴⁰ El término cromático no está registrado en el *Vocabulario* de Molina, pero aparece en un pasaje de los *Anales de Cuauhtitlan* para designar la entidad masculina de la pareja suprema. Así...

... Se decía, se contaba que [Topiltzin Quetzalcóatl] rezaba, adoraba al cielo. Y los que invocaba eran Falda de Estrella, Brillo de Estrella, Señora del Sustento, Señor del Sustento, Vestido de Negro (o de Carbón), Vestido de Rojo (o de Sangre). (...*yn quinmictiaya Auh motenehua mitoa ca yluicatl yytic yn tlatlalauhtiaya yn moteotiaya . auh yn quinotzaya . çitlali ycue çitlallatonac tonacacihuatl tonacateuctli tecolliquèqui yeztlaquenqui*).¹⁴¹

Tlapalli es una voz que se utiliza para designar el color y el colorado (rojo).¹⁴² Es un sustantivo terminado en *-li*, que deriva del verbo *pa* (“teñir”) al cual se añade la marca de objeto indefinido *-la*. En náhuatl *pa* es “teñir” y *tlapa* sería “teñir algo”. *Tlapalli* significa, por lo tanto, “cosa teñida”, “lo teñido” (para los demás significados de esta palabra, su relación con el negro, etc., véase 2.3.2).¹⁴³

Amarillos. Entre los términos náhuatl para expresar los matices del amarillo, encontramos *camilectic*, *coztic*, *cozpul*, *coçauhqui* y *toztl*.

¹³⁹M. Launey, *Catégories et opérations...*, *op. cit.*, p.1032.

¹⁴⁰A. Molina, *op. cit.*, p.21v.

¹⁴¹“...it is told and related that it was to heaven that he prayed, that he worshipped. And the ones he called out to were Citlalinicue, Citlallatonac, Tonacacihuatl, Tonacateuctli, Tecolliquenqui, Etlzaquenqui...”, en J. Bierhorst, *Codex Chimalpopoca...*, *op. cit.*, p. 8 y *History and Mythology of the Aztecs...*, *op. cit.*, p. 30. Las negritas son nuestras.

¹⁴²Al igual que en castellano, el náhuatl utiliza la misma raíz para color y colorado, lo que demuestra la importancia del rojo, como color por excelencia, en la concepción cromática de sus hablantes.

¹⁴³Joaquín Galarza interpreta *tlapalli* como “el sustantivo de la tierra roja de la región de Tlapa, Guerrero...” (¿?), *op. cit.*, p.45.

Camilectic es un adjetivo formado a partir del verbo *camileua* (“pintarse la fruta”, “volverse moreno”).¹⁴⁴ La creación de la forma adjetival sigue el mismo modelo que en *iztalectic* (véase arriba).

Coztic (“amarillo”). No se ha determinado cuál era la raíz verbal o nominal que entra en la composición de este adjetivo. A partir de éste o de su raíz desconocida, se forma *cozpu* (“muy amarillo”) cuyo matizador *-pul* es aumentativo y expresa también el desprecio. En la familia de nombres vinculados con *coztic*, aparece también la palabra *quacocoztic* que significa “persona de cabellos rubios o rojos”.

Coçauhqui (“amarillo” o “rubio”). Este adjetivo se construye a partir del verbo *coçauia* (“volverse amarillo”) de la misma manera que *chichiliuhqui* (véase arriba). Este término originó uno de los patronímicos del dios del fuego, *Ixczahuhqui*, que literalmente quiere decir “cara amarilla”.

En esta palabra encontramos la misma raíz *coz-* que en *coztic*. Esta inferencia permite pensar que existió un sustantivo o una raíz únicos, al origen de varias de las palabras que significan amarillo en náhuatl. Ahora bien descubrimos que, en yutoazteca, la palabra para amarillo es ***kosa* o ***kasa*, y que en tarahumara *kasá-* se usa para “la paja”, “el zacate”, o “el pasto”.¹⁴⁵ Por ello, suponemos que los nombres del amarillo, en náhuatl clásico, se formaban a partir de un sustantivo desconocido, de raíz *coz-*, cuyo sentido se acercaba a “hierba seca”. La mención, en el *Códice Florentino*, de frijoles amarillos llamados *ecozlli* parece confirmar esta suposición.¹⁴⁶

Tozlli (“papagayo de plumas amarillas”). El caso de *tozlli* resulta sumamente interesante porque es un ejemplo de denominación a partir de un animal que presenta características cromáticas específicas. Esta voz no aparece en el *Vocabulario* de Molina, pero es mencionada por Siméon y en el *Códice Florentino*. En esta última fuente, *tozlli* se usa para designar un flujo de agua de dos colores del cual se dice: *in matlalatl*, *in tuzpalatl* – en esta ocasión, *tozlli* está en composición con *pa*

¹⁴⁴Aun cuando la palabra *camilectic* se relaciona también con la gama de colores morenos, la insertamos aquí porque evoca la fruta que madura y se vuelve amarilla o morena según las especies. En la parte española de su *Vocabulario*, Molina da *camilectic* para “amarilla fruta”, *op. cit.*, p.9v.

¹⁴⁵K. Dakin, *op. cit.*, p.119.

¹⁴⁶*Florentine Codex*, *op. cit.*, libro II, p. 65.

(“teñir”).¹⁴⁷ En el mismo documento se describe también este pájaro:

Cuando el joven papagayo de cabeza amarilla se ha desarrollado completamente, se vuelve amarillo, se vuelve muy amarillo. Le crecen plumas sedosas. Cuando está completamente emplumado, entonces es llamado *toztli*. (In ie chicaoac toznene, coçavia, cozpiltia, tomjolti: in novian yhvito, ic mjtoa toztli).¹⁴⁸

De lo anterior, intuimos que este término expresaba sobre todo un cambio de cromatismo, desde un color desconocido hasta un matiz amarillo. Además, notamos que la variación cromática acompañaba un cambio de plumaje, o sea de “piel”. Volveremos sobre este punto a continuación (véase 3.2.2, c).

Verdes y azules. En este estudio de la terminología, verde y azul se presentan conjuntamente porque se ha demostrado que forman una categoría de color única en náhuatl, como en varios idiomas americanos.¹⁴⁹ Las palabras náhuatl para expresar la gama del azul y del verde son: *quiltic*, *xiuhtic*, y los adjetivos contruidos a partir del verbo *xoxouia*.

Quiltic (“verde”) es una forma adjetival derivada del sustantivo *quilitl* (“verdura”, “hierba comestible”), a la cual se añadió la terminación *-tic*, característica de los adjetivos. A partir de *quiltic*, se crearon el sustantivo *quiltalli* (“cardenillo”) y el adjetivo *quiltaltic*. Ambos resultan de la asimilación de *quiltic* y del verbo *pa* (“teñir”) vuelto sustantivo (*palli*).

Xiuhtic (“color turquesado”). Este adjetivo se conforma a partir del sustantivo *xiuhtl* (“hierba”, “turquesa”, entre otros significados), al que se añade el sufijo *-tic*. Es preciso llamar la atención sobre los casos de polisemia relativos a *xiuhtl*. En efecto, el término no significa sólo “turquesa” o “hierba”, sino también “año” y “cometa”. Además, la presencia de *xiuh* en una palabra puede connotar la

¹⁴⁷“Y luego metía en la agua a la criatura, y decía: “Entra, hijo mío” [...], “en la agua que se llama *matlálac* y *tuzpálac*”. B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 2, p.622. *Toxpalatl* es también el nombre de una fuente donde se bebía agua en la fiesta de Huitzilopochtli. *Florentine Codex*, *op. cit.*, libro II, p.178.

¹⁴⁸ “When the young yellow-headed parrot is already developed, it turns yellow, it becomes very yellow. It develops fluffy feathers. When completely feathered, then it is called *toztli*”. *Florentine Codex*, *op. cit.*, libro XI, p.23.

¹⁴⁹Véanse, entre otros, J. Hill y K. Hill, *op. cit.*; R.M. Ramsay, *op. cit.*; D. Dehouve, *op. cit.* y M. Castillo, *op. cit.*

preciosidad, más allá de transmitir un matiz verde, “de turquesa”.¹⁵⁰

Xoxouhqui, xoxouic, xoxoctic (“azul cielo”, “verde”) son adjetivos que derivan de la forma verbal *xoxouia* (“volverse verdinegro o descolorido”), pero que diacrónicamente se vinculan también con *xiuitl*.¹⁵¹ En el paso a la forma adjetival, el verbo pierde su vocal final *-a*. En el caso de *xoxouic* se le suma, sencillamente, la terminación *-c*, rasgo de la adjetivación. Para *xoxouhqui* y *xoxoctic*, la construcción sigue el mismo modelo que para *coçauhqui* e *iztalectic* (véase arriba).

En *xopaleuac* y *xopalectic*, encontramos la misma raíz (sin reduplicación) que en *xoxouia*, a la cual se unió *pa* (“teñir”). *Xopaleua* no aparece en los diccionarios, pero sabemos que los verbos en *-eua* proceden de adjetivos (recuérdese el ejemplo de *iztaleua*). La evolución de *xopaleua* a *xopaleuac* y *xopalectic* es idéntica a la que explicamos al inicio de este apartado (véase *iztaleuac* e *iztalectic*).

Negros. Entre los términos náhuatl para expresar los matices del negro conocemos *tliltic* y *tlilectic*, *cuichectic*, *caputztic*, *catzactic* y *catzauac*, *palli* y *yapalli*, y finalmente *tezcaltl*.

Tliltic (“negro”). Este adjetivo se construye a partir de *tlilli* (“tinta”), añadiendo al sustantivo el sufijo *-tic*. *Tlilectic* viene de *tlileua* (“volverse negro o moreno”), siguiendo el mismo patrón de elaboración que *iztalectic*.

Cuichectic (“cosa un poco negra”, “ahumado”). La construcción de *cuichectic* es similar a la de *tlilectic* ya que el término se forma a partir de *cuicheua*, verbo derivado del sustantivo *cuichtli* (“hollín”).

Caputztic. Este adjetivo se crea como los dos anteriores, a partir del verbo *caputzau* (“ennegrecerse”). Igualmente, *catzactic* y *catzauac* proceden de *catzaua* (“volverse sucio”).

Palli. Esta forma representa una sustantivación de *pa* (“teñir”), al igual que *tlapalli*. En esta ocasión, el verbo no lleva la marca del indefinido *-tla* y, por lo tanto, *palli* significa “tintura”. En el

¹⁵⁰Sin embargo, no coincidimos con la propuesta de Dibble y Anderson quienes, en la descripción de la fiesta de *Ochpaniztli*, traducen *xiuhtoctli* por maíz rojo (*Florentine Codex, op. cit.*, libro II, p.124). Suponemos que su interpretación deriva de la conexión entre *xiuh-* y la divinidad del fuego *Xiuhtecuhtli*, pero pensamos que este vínculo no permite atribuir a *xiuh-* el significado de rojo. *Xiuhtecuhtli* es el “Señor del año o de la turquesa”, y este nombre no evoca el color rojo. Por ello, consideramos que *xiuhtoctli* sería, más bien, un maíz azul.

¹⁵¹M.Launey, *Catégories et opérations...*, *op. cit.*, p.1032.

Vocabulario de Molina aparece como “barro negro para teñir ropa”, y Siméon considera que se trata de una tintura negra.¹⁵² Las dos voces *palli* y *tlapalli* evidencian una estrecha relación entre rojo y negro pues, si nos basamos en la etimología, uno deriva de otro.

Yapalli, yapaltic. Estos dos vocablos provienen probablemente de *yapaleua* (“tener cardenales de golpes”).

Más allá de esta etimología, es interesante reflexionar sobre la construcción de las tres palabras: *yapalli, yapaltic* y *yapaleua*. En efecto, derivan de la asociación del verbo *pa* (o de su forma nominal *palli*) y de un sustantivo que no se conoce en los diccionarios, pero se registra en *yauh tlaulli* o *yauitl* “maíz moreno o negro”, y en *yauhtli*, “el oscuro”.¹⁵³ Este término, cuya raíz era probablemente *yauh*, debe aproximarse a “negro” y está al origen de los nombres que estudiamos aquí.¹⁵⁴ *Yapaleua*, por ejemplo, es un verbo que evoca un cuerpo que se cubre de marcas morenas o verde oscuras, es decir se ennegrece.

Al unirse *yauh* con *palli*, se produce una transformación común en náhuatl: la *-uh* se vuelve *-p*. A pesar de que aparezcan a menudo con una sola *-p*, la ortografía correcta de estos términos es *yappalli, yappaltic*, etc.

Finalmente, *yayactic* sería un adjetivo construido a partir de esta forma sustantiva desconocida con una reduplicación de la sílaba inicial. En el proceso de adjetivación, la raíz *yauh* incorpora la terminación *-tic*, y la *-uh* se muda en *-c*.

Por último, subrayamos que los nahuas expresaban también el color negro mediante la palabra *tezcatl*, espejo de obsidiana. En el *Códice Florentino*, el amaranto negro es llamado *tezcaouhtli*.¹⁵⁵

¹⁵²A. Molina, *op. cit.*, p.79r; R.Siméon, *op. cit.*, p.330.

¹⁵³Esta planta de la familia de las artemisas se ha reconocido como el pericón (véase el glosario de la *Historia general de las cosas de Nueva España* realizado por A. López Austin y J. García Quintana, *op. cit.*, tomo 3, p.1350). La palabra se ha traducido también por “verde oscuro, purpúreo” (Garibay) o “hierba de nubes” (Hernández), citados por B. Ortiz de Montellano, en “Las hierbas de Tláloc”, *ECN*, vol.14, 1980, pp.288-289. Claude Lévi-Strauss nota que, en la América Septentrional, las artemisas tienen una connotación femenina, lunar y nocturna (en *La pensée sauvage*, París: Pocket, 1990, pp.63-64). Por lo tanto, nos inclinamos más hacia el significado de “el oscuro”.

¹⁵⁴En el *Códice Florentino*, se da la siguiente explicación al término *yapalli*: “su nombre viene de *yauhtli* [artemisa] o *yayauhqui* [oscuro] y *tlapalli* [color]” (in *jtoca, itech qujztica itiauhitli, anoço iaiauhquj, ioan tlapalli*). *Florentine Codex, op. cit.*, libro XI, p. 244.

¹⁵⁵*Florentine Codex, op. cit.*, libro II, p. 65.

Nextic y *poyauac*. Estos vocablos significan respectivamente gris y moreno.

Nextic (“gris”) es una forma adjetival construida a partir de un objeto, la ceniza – *nextli* en náhuatl –, cuya característica cromática es análoga al matiz que se busca evocar. El término existe también bajo la forma *nexectic*.

El caso de *nextic* es interesante, porque demuestra que las fronteras entre colores de los antiguos nahuas no coinciden con las que establecen los hombres en las sociedades occidentales. En efecto, encontramos que *nextocuilin*, “gusano de ceniza”, es el nombre que se asigna a una oruga grande y gruesa, de tono blanquizco.¹⁵⁶ Así, descubrimos que no importa tanto la división – que nosotros marcamos – entre blanco y gris, sino la semejanza del animal con el color de un objeto referente, en este caso la ceniza, cuyo cromatismo varía del blanco al gris, e incluso puede ser negro.¹⁵⁷

Por otra parte, queremos recalcar que la ceniza se utilizaba en la pintura facial de algunos dioses como Mixcóatl y los Mimixcoas.¹⁵⁸ Así, podemos decir que *nextic* proviene también de un producto colorante. Este ejemplo adelanta lo que comprobaremos en el siguiente apartado, eso es que los términos cromáticos se construyen, a veces, a partir de nombres de pigmentos y tinturas.

Poyauac (“moreno”) es un adjetivo que deriva de la forma verbal *poyaua* (“matizar en pintura”). A primera vista, esta etimología no resulta muy útil para explicar su significado de “cosa morena”. No obstante, la existencia de un verbo *tlapoyaua* que se traduce por “anochecer” ofrece una posibilidad de desciframiento, pues sobreentiende que las cosas morenas son las que se ven como de noche. Esto nos remite al peso que los nahuas conferían a la luz en su percepción y denominación del color. No nos extendemos porque este aspecto será abordado, más adelante, al tratar de la clasificación de los colores en claros y oscuros (véase 2.3.2).

¹⁵⁶B. Sahagún, *Historia general...*, tomo 3, p.1298.

¹⁵⁷Entre los lacandones de Najá, algunos consideran el gris como parte del grupo de los negros mientras que a otros les parece como un tipo de blanco, otros más lo identifican como una mezcla de esos dos colores (L.M. Vargas Melgarejo, *Los colores lacandones...*, op. cit., p. 89). En el *Códice Florentino*, se dice de la “grana color ceniza” que “se llama *tlapalnextli* porque está descolorida; no se parece a la sangre, sino que está de color de ceniza, cenicienta, color de gis” (*Injc motocaiotia tlapalnextli; amo ixtlapalivi, amo eztic, çan nexevac, nexectic, ticevac*). *Florentine Codex*, op. cit., libro XI, p.240.

¹⁵⁸*Anales de Cuauhtitlan*, en *Códice Chimalpopoca*, op. cit., p.2.

Otros sustantivos aislados daban origen a términos de colores, al atribuir a un objeto sus propios rasgos cromáticos. Estos son claros ejemplos del carácter aglutinante del náhuatl y de su tendencia a expresar directamente en la lengua, lo que se ve en la naturaleza. Para ilustrar esta característica del vocabulario, sólo citaremos unos cuantos casos como el color de coyote, en *coyotomatl* (“tomate color de coyote”), o el color de elote, en *elutotl* (“ave color de elote”).

El idioma náhuatl presenta también la posibilidad de crear voces que expresan la combinación de dos matices, uniendo términos cromáticos para formar un nuevo nombre de color. Un ejemplo ilustrativo es el de *tlapalpoyactic*, adjetivo elaborado a partir de *tlapalli* y *poyauac*, y que significa “color rosado o anaranjado”.¹⁵⁹

b) Nombres de colorantes

Además de las palabras formadas por adjetivación, los antiguos nahuas atribuían a ciertos colores los nombres de productos colorantes.¹⁶⁰ Éstos se utilizaron como términos cromáticos, aun cuando las materias no se empleaban propiamente para colorear los objetos calificados. Este aspecto de la terminología confirma la estrecha conexión entre el color y sus soportes materiales. Estos vocablos son, por lo general, sustantivos pues se refieren a un producto mineral, vegetal o animal. Además, llegaron a servir de raíz para la formación de nuevos adjetivos de colores.

Empezando por el grupo de los blancos, encontramos un mineral denominado *tizatl* (“gis”) que se usaba, en algunas ocasiones, como término cromático. *Tizatl* deriva de la misma raíz ***tusa* que *iztac*, la cual mudó la -u en -i en la evolución del yutoazteca al náhuatl clásico.¹⁶¹ En los distintos diccionarios, *tizatl* nunca se define como “blanco”. No obstante, Sahagún comenta que los indígenas bebían un pulque llamado *tizauctli*, palabra que se refiere al color blanco mediante el *tizatl* sin que

¹⁵⁹A. Molina, *op. cit.*, p. 130.

¹⁶⁰El colorante se define como: “una materia vegetal, animal o mineral que tiene color y que puede ser extraído o separado y utilizado para tintar o pintar sobre otro material, haciendo uso de diversas técnicas”. Los colorantes incluyen la tintura y el pigmento. En Y. Shirata, *Colorantes naturales. Muestrario de color: tejido de origen vegetal y animal*, México: Pagaso, 1994, p. 16. En este apartado, no entramos en detalles sobre los procedimientos de fabricación y obtención de los productos colorantes entre los antiguos nahuas. El lector interesado en este tema se puede referir a F. Hernández, *op. cit.*; y B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 3, Libro XI, cap. XI; así como a los estudios de A. Anderson, “Materiales colorantes prehispánicos”, *op. cit.*, y de la misma Y. Shirata, *op. cit.*

¹⁶¹K. Dakin, *op. cit.*, p. 124.

el gis haya entrado concretamente en la composición de este pulque.¹⁶²

El *Códice Florentino* y la *Historia Natural* de Hernández describen dos tipos de *tízatl*: el *chimaltízatl* y el *téitízatl*. La segunda de estas dos obras, más precisa, explica cómo se obtenía el *tízatl* a partir de la cremación de ciertas piedras blancas, y cómo el yeso o tinte blanco extraído se empleaba para pintar. Hernández evoca también el *tízatlalli*, una tierra blanca que servía para teñir de blanco e hilar el algodón, y cuya “naturaleza [era] fría, secante y detergiva...”.¹⁶³

Entre los productos colorantes rojos, *tlauitl* (“almagre”) era un vocablo importantísimo porque daba origen a varios nombres de colores.¹⁶⁴ La etimología de *tlauitl* es particularmente interesante, pues la voz deriva de una raíz protonáhuatl, **tawt*, que significaba “día”, “sol” o “luz”. Este término evolucionó en dos palabras en náhuatl clásico: *ilhuittl*, “día”, “fiesta” y *tlauilli*, “claridad”, “luz”.¹⁶⁵ Estos datos evidencian el vínculo de *tlauitl* con la luz y la claridad, e insistiremos sobre estos aspectos en la parte interpretativa del presente capítulo (véase 2.3.2).

A partir de *tlauitl* se formó otro sustantivo, *tlauhlapalli*, que se traduce por “bermellón”.¹⁶⁶ Asimismo, el término originó un adjetivo, *tlatlahuic*, que quería decir “rojo o rojizo”. Por su parte, el verbo *tlauia* desembocó en dos adjetivos, *tlatlactic* y *tlatlahqui*, siguiendo el patrón de adjetivación de los verbos que describimos anteriormente.

El *tlauitl* era uno de los pigmentos más utilizados en la época prehispánica. Servía para pintar cerámicas, edificios, y colorear los rostros, cuerpos y atavíos de deidades como Chicomecóatl, Ixtlilton y Xipe Tótec.¹⁶⁷

Un colorante de naturaleza vegetal, *xochipalli* (“tintura de flores”), fue al origen de términos cromáticos empleados para designar tonos que iban del rojo al amarillo, pasando por el rosa y el

¹⁶²B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 1, p.290.

¹⁶³F. Hernández, *op. cit.*, vol.2, tomo 3, pp.405-410.

¹⁶⁴En el *Códice Florentino*, *tlauitl* aparece generalmente como *tlauhio*. Acerca del *-yo*, Thelma Sullivan comenta: “Los adjetivos náhuatl terminados en *-yo*, *-lo*, *-zo*, [...] formados a partir de nombres, denotan la posesión de la cosa o de la cualidad designada por el nombre del cual derivan, y significan que el poseedor, que puede ser un objeto o una persona, está llena de, cubierta de, es o está hecha de, lo que signifique el nombre”, en “Tlaloc: A new etymological interpretation of the God’s name and what it reveals of his essence and nature”, en *Atti del XL CIA*, Roma-Genova, 3-10 septiembre 1972, vol.2, p.215.

¹⁶⁵L. Valiñas, comunicación personal, 2002.

¹⁶⁶A. Molina, *op. cit.*, p.144v.

¹⁶⁷*Florentine Codex*, *op. cit.*, libro I, pp.13, 36 y 40.

anaranjado. En efecto, *xochipalli* era una planta cuyas flores amarillas con rojo se usaban “para teñir lanas y pintar figuras de color amarillo tirando a rojo...”.¹⁶⁸

La unión de este vocablo con *itzli* (“obsidiana”) conformó el sustantivo *xuchipalitzli*, que se aplicaba a una piedra preciosa de color bermejo. A partir de la misma raíz, se creó también un verbo, *xuchipaltia*, que significaba “volverse rosado” y un adjetivo, *xuchipaltic*, que se refería al color rubio o rosado.¹⁶⁹

Las variaciones de matiz que aparecen, entre las distintas voces, pueden deberse a la diversidad de aspecto e incluso de tonalidad que cobraba el colorante al adherirse a varios tipos de tela. Estudios recientes sobre la tintura con soportes naturales muestran que “aún empleando el mismo baño para el teñido, varían los tonos de colores de acuerdo con los diferentes materiales”.¹⁷⁰ Además, dentro de las técnicas de tintes naturales, la selección de mordentes, el tiempo de cocción y la cantidad de extractos se conjugan para determinar los coloridos de las telas, cuya gama es infinita.¹⁷¹

Xoxotla es otro producto de origen vegetal que daba su nombre a los tonos carmesí.¹⁷² El *Códice Florentino* nos dice de esta planta que “se llama *xoxotla* porque sus flores son rojas como el chile, como una llama (*Injc mijtoa xoxotla, chichiltic, in jxochio velletic*)”.¹⁷³ Por su parte, Hernández especifica que las flores en cuestión eran de color púrpura tirando a azul y “de naturaleza un poco amarga, caliente y astringente”.¹⁷⁴

¹⁶⁸F. Hernández, *op. cit.*, vol. 2, tomo 3, p.213.

¹⁶⁹Para evitar confusiones, es necesario especificar los significados que tenían bermejo y rubio en el castellano de la época moderna. Nos apoyamos en S. Cobarruvias, *op. cit.*, respectivamente p.916 y p.207: “Rubio: El roxo y encendido de color, o rubio. Viene de *rubia*: yerva conocida, dicha rubia de su rayz, que es bermeja y della usan los tintoreros” y “Bermejo: El hombre que tiene el cabello y barba de color roxo muy subido. El nombre está compuesto de *bar*, que en arábigo vale tierra del campo, y de la palabra latina *minium*, que en castellano bolvemos bermellón, [...]. Entre roxo y bermejo hazemos diferencia, porque el roxo es una color dorada, la bermeja es más encendida, y arguye más calor: [...]”. Con base en estas definiciones, comprobamos que bermejo y rubio son dos términos relativamente equivalentes, y que su matiz está más cercano al rojo que al amarillo.

¹⁷⁰Y. Shirata, *op. cit.*, p.106.

¹⁷¹*Ibidem*. El muestrario que presenta la autora junto con su libro es un buen ejemplo de estos cambios en los matices de los colores, cuando la tintura se efectúa sobre algodón, lana, lino, etc.

¹⁷²A. Molina, *op. cit.*, p.161 v.

¹⁷³“It is called xoxotla because its blossom is chili-red, just like a flame”. *Florentine Codex, op. cit.*, libro XI, p.197.

¹⁷⁴F. Hernández, *op. cit.*, vol.2, tomo 3, p.213 y p.53.

Entre los azules y los verdes, dos materias colorantes se usaban para evocar matices de colores. Primero, destaca la planta de *matlalin* cuyas flores violetas, purpúreas y azules se remojan en agua para teñir lanas que se volvían, entonces, “verdemar o azul”. Hernández apunta que el tinte se llamaba también *matlalxóchitl*, vegetal caracterizado por su naturaleza fría y glutinosa.¹⁷⁵

El nombre de colorante *matlalin* (o *matlalli*) se llegó a emplear para calificar algún objeto, como en *matlaliztli* (“obsidiana azul”).¹⁷⁶ A partir de aquella palabra, se elaboró el término cromático *matlaltic* que designaba tonos que iban del azul al verde oscuro.

Por otra parte, el producto mineral *texotli* se utilizaba para indicar el color azul, como en *texohuauhtli* (“bledos azules”). Acerca de este material, los informantes de Sahagún especifican que...

...Es azul, muy azul, verde – un poco marrón; un poco marrón (*In texotli xoxotic, xoxovic, xoxoxovic, xoxouhqij; achi ixcamjltic, ixcamjliuhqui*).¹⁷⁷

A partir de este sustantivo inicial, se creó el adjetivo *texotic* que también significaba azul o verde.

Finalmente, no hemos encontrado, hasta ahora, pigmentos negros ni amarillos que fueran adoptados para denominar estos colores. No obstante, estos matices estaban ampliamente presentes en la pintura facial y corporal de las deidades del panteón, como lo comprobamos a continuación.

2.2. La importancia de los colorantes

2.2.1. Colorantes utilizados en las pinturas corporales y faciales de los dioses

Además de las materias que atribuían sus nombres a ciertos colores, otros productos colorantes merecen ser descritos porque formaron parte también del cromatismo que conocían y usaban los

¹⁷⁵F. Hernández, *op. cit.*, vol.2, tomo 3, p.35.

¹⁷⁶*Florentine Codex, op. cit.*, libro XI, p.227.

¹⁷⁷“Texotli is blue. It is blue, very blue, green – a little brown; a little brown”, *ibidem*, p.242.

antiguos nahuas.¹⁷⁸ En efecto, la simbología del color no se restringía a la nomenclatura que hemos examinado, sino que se extendía a todos los productos que servían para pintar y teñir. Por las razones que expusimos en la introducción del presente capítulo, nos detendremos, en este apartado, en los materiales empleados en el colorido de las imágenes divinas (*véase nota 101*).

Antes que nada, conviene preguntarse si existían materias colorantes específicas de las deidades puesto que, en el mundo náhuatl, la pintura facial y corporal no les era exclusivamente reservada. En la vida social, los hombres y sobre todo las mujeres se aplicaban cosméticos y productos tintóreos con fines estéticos y como marcas de prestigio.¹⁷⁹

Entre estos materiales destacan algunos que, a nuestro conocimiento, nunca se manejaron para adornar a las divinidades, como son el *copalli*, el *axin* o el *xiuhquilitl*. En cambio, ningún producto parece ser exclusivo de las pinturas faciales o corporales de las deidades o de sus representantes. De hecho, la mayoría de los colorantes que vamos a evocar se utilizaban, conjuntamente, en el adorno de hombres y dioses. Las materias en cuestión son el *apeztli*, el *tlilpopotzalli*, el *ulli*, el *chapopotli*, el *tecozahuatl*, el *nochpalli*, el *achiotl* y el *huauhtli*.

Apeztli (“margajita”). La información de las fuentes acerca de este producto es relativamente escasa. En su *Historia Natural*, Hernández no presenta el *apeztli* y éste sólo aparece aludido, de manera concisa, en el *Códice Florentino*. Con base en esta obra, averiguamos que el *apeztli* era un polvo fino como la arena, de color negro y brillante.¹⁸⁰ Científicamente, se ha identificado como un bisulfato de hierro.

Este colorante se empleaba únicamente en la pintura facial de Yacatecuhtli, el dios de los mercaderes.¹⁸¹ En cambio, su uso en el ritual era bastante frecuente, y el *apeztli* adornaba sacerdotes y danzantes en las fiestas de *Huey Tozoztli*, *Huey Tecuilhuitl* y *Etzalcualiztli*, dedicadas respectivamente a los dioses del maíz y a Tláloc. Además, el *apeztli* se aplicaba a los niños que

¹⁷⁸En esta sección no volveremos a tratar de los colorantes descritos en el apartado anterior (y que dan sus nombres a ciertos colores), aun cuando se utilizaban algunos de ellos (el *tlauitl*, el *texotli* y el *tízatl*) para realizar las pinturas corporales y faciales de algunos dioses.

¹⁷⁹Véase E. Galdemar, *Le maquillage et la femme aztèque*, *op. cit.*

¹⁸⁰*Florentine Codex*, *op. cit.*, libro XI, p.237.

¹⁸¹*Ibidem*, libro I, p.44.

estudiaban en el *Telpochcalli*. Este dato tal vez permita inferir un nexo con los guerreros y Tezcatlipoca, el dios patrono de esta institución.¹⁸²

En la *Historia general...*, Sahagún menciona sandalias de margajita como atributos de Quetzalcóatl, Tláloc, Chicomecóatl y Chalchiuhtlicue. Ahora bien, en la parte náhuatl del *Códice Florentino*, el calzado de estos dioses es descrito como sandalias de espuma o *poçulcaque*. El origen de este desfase no se ha podido dilucidar en este trabajo.

Tilpopotzalli. La etimología de esta palabra es “tinta producida con un material humoso” o “tinta de hollín”, pues se construye a partir de *tilli* (“tinta”) y de *tlapopotzani* que Molina traduce como “cosa que echa de sí mucho humo”.¹⁸³

Esta tinta de hollín servía para ennegrecer las caras de dioses como Tláloc, Quetzalcóatl, Ixtlilton y Nappatecutli. Junto con el hule, éste era el producto característico de las pinturas faciales negras. Su empleo se extendía también al ritual ya que era usado en la fiesta de *Tóxcatl*, para colorear al representante de Tezcatlipoca y a los maestros de jóvenes del *Telpochcalli*.¹⁸⁴ Asimismo, los niños “ofrecidos” por sus padres al *Calmécac* eran pintados con esta tinta fabricada con hollín.¹⁸⁵

Ulli. El *ulli*, “hule” en español, es una goma producida por el *ulquahuítl* o árbol de caucho. Al contrario de las materias anteriores, el *ulli* está ampliamente citado en las fuentes documentales y ha sido objeto de varias investigaciones, algunas de ellas recientes.¹⁸⁶

En varias partes de su obra, Sahagún habla de este producto particularmente famoso en la Colonia por su vínculo con la práctica del juego de pelota. Además, subraya su utilización en medicina y detalla sus métodos de obtención y procesamiento.¹⁸⁷ Al respecto, conviene insistir en el

¹⁸² *Ibidem*, libro III, apéndice, p.56.

¹⁸³ A. Molina, *op. cit.*, p.132v.

¹⁸⁴ *Florentine Codex, op. cit.*, libro II, pp.69-74.

¹⁸⁵ *Ibidem*, libro III, p.63.

¹⁸⁶ Véanse, por ejemplo, los trabajos de E. Thompson, *Rubber in América before 1492*, Boston: Cabot Publications, 1952, y de E. Carréon, *El olli en la plástica mexicana*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, México: UNAM, FFyL, 1997.

¹⁸⁷ B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 3, p.913, p.1062 y pp.1126-1127.

cambio de color que se operaba durante su preparación, ya que el *ulli* se describe como el “... licor de un árbol como leche, el cual, para cuajarlo, lo cocían hasta cierto punto, con que se torna negro...”.¹⁸⁸ La información de Hernández es casi idéntica a la de Sahagún, excepto en su mención de la “naturaleza fría y húmeda” del producto.¹⁸⁹

El *ulli* componía la pintura facial negra de deidades destacables del panteón como Tláloc, Opochtli, Toci, Xipe Tótec y las Cihuapiltin. Además, se usaba para “rayar” los cautivos destinados al sacrificio gladiatorio, y los niños inmolados durante las fiestas de los dioses de la lluvia.¹⁹⁰ Asimismo, el colorante participaba del adorno de los muertos “elegidos” por Tláloc, cuando éstos eran enterrados y efectuaban su viaje hacia el Más Allá de este dios: el Tlalocan.¹⁹¹ En *Etzalcualiztli*, una de las veintenas dedicadas a los Tlaloque, el sacerdote principal llevaba también la cara pintada con *ulli* y se fabricaban *ulteteo*, esos son imágenes de deidades hechas de hule.¹⁹²

Chapopotli (“chapopote”). Una de las mejores descripciones del producto es probablemente la que proporciona Hernández: “Es el *chapopotli* un mineral negro tirando a leonado, que los antiguos llamaron betún de Judea. Tiene reflejos purpúreos, y despidе un fuerte olor a trébol bituminoso o a ruda, de cuyas propiedades también participa. Brota del Mar del Norte y se derrama, líquido, en las playas de esta Nueva España...”.¹⁹³

Fuera de sus características cromáticas, el *chapopotli* era conocido en la época prehispánica por sus virtudes medicinales, sobre todo en el cuidado de los dientes. Al mezclar esta materia con *axin* (un ungüento amarillo extraído de insectos) se obtenía el *tzicli* (“chicle”), una goma suave y elástica con la cual las mujeres conservaban la brillantez de su dentadura.¹⁹⁴ Además, el *chapopotli*

¹⁸⁸J.B. Pomar, *op. cit.*, p.73.

¹⁸⁹F. Hernández, *op. cit.*, vol.1, tomo 2, p.387.

¹⁹⁰*Florentine Codex, op. cit.*, libro II, pp.43-45.

¹⁹¹*Ibidem*, libro III, p.47.

¹⁹²*Ibidem*, libro II, pp.85 y 87. Suponemos que estos dioses de hule representaban los Tlaloque, porque la fiesta de *Etzalcualiztli* les era consagrada.

¹⁹³F. Hernández, *op. cit.*, vol.2, tomo 3, p.405.

¹⁹⁴F. Hernández, *op. cit.*, vol.2, tomo 3, p.405 y B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 2, p.906 y pp.914-915. El producto que se menciona aquí es distinto del masticatorio de resina de chicozapote que se llamaba también *tzicli*.

se empleaba para echar la reuma y, con base en este otro uso medical, Carmen Aguilera atribuye al mineral una naturaleza caliente:

Otro de los efectos medicinales atribuido al mascar chicle de chapopote, era que “echaba fuera la reuma”, lo cual es difícil de explicar con la lógica occidental, mas no con la nativa. Si el chapopote es de naturaleza caliente, como se deduce del uso del emplasto que se aplicaba caliente, entonces el mascar chicle de chapopote para aliviar a curar las reumas que es un mal frío originado por el agua es bastante normal y así es más fácil de entender esta creencia.¹⁹⁵

A nuestro conocimiento, ninguna fuente documental presenta el *chapopotli* como un elemento particularmente caliente.¹⁹⁶ En cambio, sabemos que el *axin*, que entraba también en la composición del chicle, se caracteriza por ser “...caliente, según dicen los que lo han experimentado, y tan caliente que parece fuego. Con él úntanse los pies de los caminantes para guardarlos del frío y que no se hagan grietas”.¹⁹⁷ Así suponiendo que el *tzictli* de chapopote haya tenido una naturaleza caliente, pensamos que este carácter se había de deber al *axin* más que al *chapopotli*.

El origen marítimo de este producto es otro argumento que lleva a emitir reservas en cuanto a una posible naturaleza caliente. En el pensamiento prehispánico, el mar y en términos generales el agua se solían asociar con la parte inferior del cosmos, concebida como femenina, húmeda y fría.¹⁹⁸ El vínculo con este ámbito cósmico es reforzado por la clara relación que los nahuas establecían entre las emanaciones del *chapopotli* y los ciclos lunares:

El chapupulli es un betún que sale de la mar,[...] y el mar lo echa de sí con las ondas; y esto ciertos y señalados días, conforme al creciente de la Luna, viene ancha y gorda a manera de manta.¹⁹⁹

¹⁹⁵C. Aguilera, “Algunos datos sobre el chapopote”, en *ECN*, vol.14, 1980, p.340.

¹⁹⁶Además, es importante subrayar que, contrariamente a lo que afirma Carmen Aguilera, la reuma no es un “mal frío originado por el agua” sino un producto mucoso del cuerpo, un “humor”.

¹⁹⁷B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 2, p.915.

¹⁹⁸ “...el mundo inferior daba origen a los ríos, a los arroyos, a los vientos y a las nubes, procedentes de los grandes depósitos que se erguían sobre la superficie de la tierra”, en A. López Austin, *Cuerpo humano e ideología...*, *op. cit.*, tomo 1, p.64.

¹⁹⁹B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 2, pp.914-915.

Ahora bien, en su cosmovisión, la luna estaba estrechamente conectada con el mar y también con la mitad inferior, oscura y femenina del universo.²⁰⁰

Es muy probable que, por estas asociaciones cosmológicas, el *chapopotli* se haya utilizado exclusivamente en pinturas faciales femeninas. En efecto, aparece en el maquillaje de las señoras nobles y se aplicaba en las caras de las mujeres que formaban el séquito de Chicomecóatl, durante la celebración de *Huey Tozoztli*.²⁰¹ Por ello, coincidimos, ahora, con Carmen Aguilera cuando propone que “quizá por provenir el chapopote del agua, se usaba en el ritual de la diosa del agua y de los mantenimientos”.²⁰²

Añadimos que la naturaleza marítima del *chapopotli* así como su nexo con la luna, pudieron ser determinantes en su asociación con las mujeres y la fertilidad. Sin embargo, precisamos que esta propuesta es de carácter hipotético, y serían necesarios otros datos para confirmar los vínculos entre el *chapopotli* y el inframundo.²⁰³

Tecozahuilt (“ocre amarillo”). Esta palabra se construye a partir del verbo *coçauia* (“volverse amarillo”) y del sustantivo *telt* (“piedra”). *Tecozahuilt* se refiere, entonces, a una piedra para pintar de amarillo, cuyo carácter brillante es subrayado por los informantes de Sahagún.²⁰⁴ Hernández lo describe como un producto que protege del frío, por lo que inferimos su naturaleza caliente.²⁰⁵

En el *Códice Florentino*, se dice que Chalchiuhtlicue tenía la cara pintada de amarillo y el término utilizado es *tecozahuilt*.²⁰⁶ Asimismo, durante el ciclo festivo de las veintenas, el colorante componía la pintura facial de las *ixiptla* de Huixtocihuatl (*Tecuilhuitonli*) y de Ilima Tecuhtli

²⁰⁰ Según Johanna Broda, el mar era, para los habitantes del Altiplano Central, el símbolo de la fertilidad absoluta, en “Calendarios, cosmovisión y observación de la naturaleza”, en *Temas Mesoamericanos*, *op. cit.*, p.455.

²⁰¹ *Florentine Codex*, *op. cit.*, libro II, p.63 y libro VIII, p.47.

²⁰² C. Aguilera, “Algunos datos sobre el chapopote”, *op. cit.*, p.338.

²⁰³ Claude Lévi-Strauss subraya que entre todos los elementos característicos de cada animal, planta (o mineral en el caso que nos interesa) nada más unos cuantos son retenidos para asignar al animal, planta, etc., una función signifiante en el sistema de clasificación, *op. cit.*, pp.71-73.

²⁰⁴ *Florentine Codex*, *op. cit.*, libro XI, p.242.

²⁰⁵ F. Hernández, *op. cit.*, vol.2, tomo 3, p.410.

²⁰⁶ *Florentine Codex*, *op. cit.*, libro I, p.22.

(*Tititl*).²⁰⁷ Además, se empleaba en el maquillaje de las bailarinas que acompañaban a Xilonen, durante la celebración de *Huey Tecuilhuitl*. A través de estos datos, el ocre amarillo aparece como una característica de las diosas y reviste, entonces, una connotación femenina.

No obstante, en la última fiesta evocada, las pinturas de las doncellas eran paralelas a las de los guerreros que también bailaban en esta ocasión, y llevaban un adorno facial amarillo (*tecozahuitl*) y negro (*apeztli* y tinta).²⁰⁸ Por otra parte, el mineral estaba relacionado con el grupo de los guerreros, especialmente con los que volvían de la guerra con algún cautivo. En efecto, una marca de prestigio y de reconocimiento en aquellas ocasiones, consistía en pintarles las caras con rojo (ocre o no) y *tecozahuitl*.²⁰⁹

Conjeturamos que, mediante el uso de los colores, se expresaba la analogía entre los combatientes valerosos y gloriosos, y el dios patrón del *telpochcalli*, Tezcatlipoca.²¹⁰ Aun cuando se desconocen – hasta donde sabemos – los pigmentos de la pintura facial de Tezcatlipoca, el cromatismo de este dios se caracteriza por la asociación de amarillo con negro o de amarillo con rojo.²¹¹

Nochpalli o *Nocheztl*. Sobre las pencas del nopal tunero se alimenta un pequeño insecto a partir del cual se obtenía un tinte rojo muy apreciado. Los nahuas lo llamaban *nocheztl* y los españoles “grana” o “cochinilla”. Las palabras *nocheztl* o *nochpalli* se construyen a partir de *nochtli*, “tuna” y de *eztli*, “sangre” o *palli*, “tintura”.

²⁰⁷ *Ibidem*, libro II, p.91 y p.155.

²⁰⁸ *Ibidem*, libro II, pp.100-103.

²⁰⁹ Encontramos este dato en el *Códice Florentino*, *op. cit.*, libro II, p.113; libro III, p.22; libro VIII, p.76. Por su parte, Hernández afirma que “...los hombres acostumbraban pintarse con el mismo [*tecozáhuil*] todo el cuerpo cuando se disponían a ir a la guerra o antes de atacar al enemigo, pues creían infundirle así terror”, *op. cit.*, vol.2, tomo 3, p.410.

²¹⁰ Acerca de Tezcatlipoca como dios de las batallas y sus relaciones con Yáotl, véase G. Olivier, *Moqueries et Métamorphoses d'un dieu aztèque...*, *op. cit.*, pp.43-48.

²¹¹ Notamos que los colorantes negros que se aplicaban a los guerreros en *Huey Tecuilhuitl* eran *apeztli* y tinta (*¿tlilpopotzalli?*), dos materiales cuya relación con Tezcatlipoca ya subrayamos. Resulta relevante que el *apeztli* y el *tecozahuitl* sean dos productos brillantes. En efecto, esto refuerza el hipotético vínculo con Tezcatlipoca pues el instrumento de este dios, el espejo de obsidiana, se caracteriza por su brillo.

Junto con el hule, la grana o literalmente la “sangre de tuna” fue un material que despertó gran interés entre los cronistas del siglo XVI. Éste deriva, probablemente, de las posibilidades comerciales que representaba este colorante para la Corona española. En efecto, antes del descubrimiento de América, la cochinilla – o un insecto parecido, el quermes – ya se utilizaba en Europa para teñir las sedas y fabricar la escarlata.²¹² Puesta la importancia de este color durante gran parte de la Edad Media – hasta el siglo XIII, el rojo fue el símbolo de la realeza occidental –,²¹³ las materias que ofrecían una potencialidad tintórea roja eranpreciadas y enérgicamente buscadas por los europeos. Para España, la grana fue una manera de aventajarse a los productos de Oriente, poco abundantes y difíciles de obtener.²¹⁴

En la presentación de colores del *Códice Florentino*, el *nocheztl* ocupa un lugar de primer orden pues se describe ampliamente al inicio del capítulo 11, Libro XI. Los informantes indígenas de Sahagún proporcionaron datos detallados sobre su fabricación y utilización, que demuestran el interés que ellos mismos sentían para este colorante animal.²¹⁵ A la vez, el peso de esta información contrasta con la escasez del material con el cual contamos para conocer los demás pigmentos y productos tintóreos utilizados por los nahuas. Cabe preguntarse si esta preeminencia traducía solamente la relevancia de la grana para los indígenas o reflejaba también preocupaciones económicas occidentales.²¹⁶

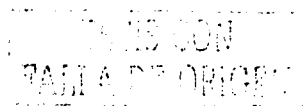
²¹²Hernández dice al respecto: “...la grana de nuestro Viejo Mundo no está adherida a las *tunas*, que allí casi no existen, sino a las hojas de cierta encina que los modernos llaman coscoja; [...] su parte interna es llamada por su excelencia quermes o quermesí, [...] sin embargo, como unos y otros son gusanillos, sirven igualmente para teñir las lanas de color escarlata, y son indistintamente usados por pintores y tintoreros, tengo por cierto que deben clasificarse en el género del *coccum* o grana, ...”, *op. cit.*, vol. I, tomo 2, p.315.

²¹³A partir del siglo XIII, el azul empieza a competir con el rojo: se vuelve el color de la virgen y de la función real. M. Pastoureaux, “Les couleurs aussi ont une histoire”, *op. cit.*, pp.46-54; véase también *Bleu, Histoire d'une couleur*, *op. cit.*

²¹⁴Para más información sobre este tema, consúltese B. Torres, “Las plantas útiles en el México antiguo según las fuentes del siglo XVI”, en *Historia de la agricultura. Epoca prehispánica, Siglo XVI*, México: INAH, 1989, tomo I, pp.112-115; J. Heers, “La búsqueda de colorantes”, en *Historia Mexicana*, vol.11, n°1, 1961, pp.1-27; y B. Dahlgreen, *La grana cochinilla*, México: UNAM, IIA, 1990.

²¹⁵En la época prehispánica, la grana purificada y hecha panecillos era utilizada para teñir las telas y diversos textiles. El *nocheztl* era un producto tributario de varias provincias localizadas en la zona mixteca del actual estado de Oaxaca, en B. Torres, *op. cit.*, p.114.

²¹⁶En su estudio del papel de los colorantes en las economías occidentales, Jacques Heers insiste en el interés que manifestaban los españoles del siglo XVI para la cochinilla y las posibilidades de mejora de sus rendimientos. En J. Heers, *op. cit.*, p.6.



El *nocheztli* se empleaba básicamente en la tinción de telas y, por eso, su presencia en el adorno de divinidades, como Xilonen, se reduce a piezas del atavío. Sin embargo, juzgamos pertinente evocarlos porque la importancia que se le confiere en las fuentes ilustra el predominio del color rojo en el cromatismo prehispánico. Por otra parte, su aparición en el nombre de la diosa *Nochpalicue* ("Su falda es de *nochpalli*") comprueba que la palabra pertenecía al vocabulario cromático de los antiguos nahuas.²¹⁷

Achiotl. El *achiotl* era un colorante rojo bermellón que servía para pintar.²¹⁸ Además, se le reconocía virtudes curativas contra las enfermedades cálidas...

[...]la semilla sirve a los pintores para dar el color escarlata, echándola en agua moderadamente fría; y no es menos útil a los médicos, pues tomada o aplicada calma los ardores de las fiebres, alivia a los disentéricos y hace desaparecer los tumores, por todo lo cual puede mezclarse convenientemente a las epítemas, a las bebidas refrescantes llamadas julepes, y a cualesquiera alimentos o medicamentos refrigerantes. [...] Quita el dolor de dientes que proviene de causa cálida, y los afirma; ...²¹⁹

En el *Códice Florentino*, encontramos una sola mención del *achiotl* como parte de la pintura facial amarilla y roja de las bailarinas que acompañaban a Xilonen, durante *Huey Tecuilhuil*.²²⁰

Huauhtli. El *huauhtli* es una planta que se caracteriza por sus flores rojas dispuestas en pequeñas mazorcas, que producen granos minúsculos amarillos y blancos. Con éstos se preparaba una pasta de color amarillento o amarilla blanquecina,²²¹ conocida como bledos, amaranto.

Esta masa era usada en los ritos para confeccionar imágenes de dioses destinadas, en general, a ser destruidas y posteriormente comidas por los asistentes. *Tóxcatl*, *Xócotl Huetzi*, *Panquetzaliztli*, *Tepelhuil* y *Atemoztli* son algunas de las veintenas en las cuales se reporta la utilización de los

²¹⁷ *Leyenda de los Soles*, en *Códice Chimalpopoca*, op. cit., p.122.

²¹⁸ *Florentine Codex*, op. cit., libro XI, p.241.

²¹⁹ F. Hernández, op. cit., vol.1, tomo 2, p.28.

²²⁰ *Florentine Codex*, op. cit., libro II, p.104.

²²¹ E. Galdemar, *Le maquillage et la femme aztèque*, op. cit., p.39.

bledos en esta forma.²²²

Además de este primer empleo en las ceremonias religiosas, el *huauhtli* era asociado a las deidades de la agricultura y de la lluvia, ya que aparecía en las pinturas faciales de Nappatecutli y de Tláloc.²²³ Adornaba también las víctimas infantiles en los sacrificios a esta deidad, y los muertos que se dirigían hacia el Más Allá del Tlalocan.²²⁴ Tradicionalmente, la pasta de *huauhtli* se salpicaba sobre la cara ya cubierta con hule.

En las fiestas de *Tepéilhuitl* y *Atemoztli*, el producto servía para fabricar los *tepicoton*, las imágenes de los montes. En estas fiestas, la utilización del *huauhtli* revestía los dos propósitos anteriormente enunciados: Primero, permitía ingerir la imagen y, segundo, expresaba el vínculo entre las montañas y las deidades acuáticas.

A partir de su integración al ritual, inferimos un significado específico atribuido a las semillas de *huauhtli*. Así como Tláloc, el dios de la lluvia, era una deidad estrechamente conectada con el ámbito terrestre,²²⁵ los *tepicoton*, como “montes”, se relacionaban con el agua y por supuesto representaban la tierra.²²⁶ Ahora bien, el amaranto se empleaba, a la vez, en la pintura facial del dios pluvial y terrestre como en la elaboración de las imágenes de los cerros. Esto nos lleva a proponer que la masa de bledos pudo ser una metáfora para la superficie de la tierra. El *huauhtli* salpicado en la cara de Tláloc sería, entonces, una manera de expresar su personalidad terrestre.

En el pensamiento náhuatl, la tierra y los productos vegetales comparten la misma esencia. Así, la mitología nos enseña que el desmembramiento de una deidad *dema* estuvo en el origen de todos los mantenimientos.²²⁷ Por ello, creemos que la masa de bledos representaba un ejemplo de co-sustancialidad entre una semilla y la tierra. Lo anterior, justificaría nuevamente su presencia en la

²²²Sobre estos rituales con amaranto, véase A.M.L. Velasco Lozano, “Los cuerpos divinos: la utilización del amaranto en el ritual mexica”, en *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, México: CNCA, INAH, Plaza y Valdés, 2001, pp.39-63.

²²³*Florentine Codex*, *op. cit.*, libro I, pp.7 y 46.

²²⁴*Ibidem*, libro II, p.44 y libro III, p.47.

²²⁵Véase el artículo de Thelma Sullivan, “Tlaloc: A new etymological interpretation of the God’s name and what it reveals of his essence and nature”, *op. cit.*, pp.213-219.

²²⁶De acuerdo con Johanna Broda, las montañas contenían las aguas subterráneas que llenaban el espacio debajo de la tierra, en “Calendarios, cosmovisión y observación de la naturaleza”, *op. cit.*, p.459.

²²⁷ Véase A. Thévet, *op. cit.*, p.29, así como la cita exacta del texto en el apartado 4.3.2, a.

pintura facial de deidades acuáticas que se caracterizan, también, por su naturaleza terrestre. Cabe insistir en que, con este empleo ritual del *huauhtli*, estamos frente a un ejemplo de materia colorante cuyo uso simbólico rebasaba el solo valor cromático.

Las materias que los nahuas usaban para realizar las pinturas faciales y corporales de sus deidades eran variadas para cada color. Hasta donde averiguamos, los colorantes negros eran los más numerosos, pues encontramos el *apeztli*, el *tlilpopotzalli*, el *ulli* y el *chapopotli*. Asimismo, se identificaron dos materiales rojos, el *tlauitl* y el *achiotl*, y dos blancos, el *tizatl* y el *huauhtli* (amarillo-blanquecino). Nada más se reconocieron un pigmento amarillo, el *tecozahuitl*, y uno azul, el *textotli*.

El hecho de que diferentes productos se hayan utilizado para plasmar un mismo color, nos lleva a reflexionar sobre la significación de los colorantes. Concretamente, nos preguntamos ¿hasta qué punto los materiales sólo expresaban distintos matices de color? o ¿en qué medida la naturaleza y las características inherentes a cada colorante se transmitían al elemento coloreado – en este caso, el cuerpo y el rostro de la deidad –, confiriéndole un sentido más profundo y complejo?²²⁸

2.2.2. Colores y colorantes: Reflexiones sobre las modalidades de uso de la terminología cromática

A lo largo de los apartados precedentes hemos visto cómo se construían los términos cromáticos en náhuatl clásico, y qué papel desempeñaban los colorantes en la nomenclatura del color. Asimismo, examinamos qué pigmentos y tinturas fueron elegidos por los nahuas para pintar las imágenes sagradas de sus divinidades.

Ahora, nos parece conveniente reflexionar sobre el funcionamiento de la terminología, pues la construcción y la utilización del vocabulario manifiestan una actitud selectiva que expresa, ya, los principios de una clasificación. Antes de centrarnos en los criterios de taxonomía o de categorización

²²⁸En su estudio sobre el maquillaje de las mujeres mexicas, Edith Galdemar demostró que el origen – animal, mineral o vegetal – de los cosméticos era un elemento determinante en la significación de los colores de las pinturas faciales. E. Galdemar, “Peintures faciales de la femme mexica: système chromatique des cosmétiques”, *op. cit.*, p.159.

de los colores, queremos insistir sobre unos aspectos del uso de la nomenclatura *in situ*, es decir en los textos. La observación se realizará a partir de algunos extractos del *Códice Florentino*.

El principal punto que discutimos es el lugar reservado a los colorantes en el discurso. Vimos que ciertos pigmentos eran también nombres de colores, pero ignoramos cómo se integraban, concretamente, en el lenguaje. La pregunta es ¿los términos cromáticos derivados de colorantes se usaban al igual que los demás? es decir ¿llegaban a expresar el color como abstracción? Para aportar una respuesta a estas interrogaciones, nos centraremos en una manifestación cromática que no es el resultado de la pintura o de la tintura: el arco iris.

Los antiguos nahuas llamaban el arco de niebla, *ayauhcoçamalotl* o *coçamalotl*.²²⁹ Su aparición se asociaba con el final de las lluvias, pero sobre todo se concebía como un camino que unía la tierra con el cielo.²³⁰ Por ser un fenómeno meteorológico, escapaba a la voluntad de los hombres y la presencia del color, en este caso, no resultaba de la acción humana.

Cuando Sahagún interrogó a sus informantes acerca de los colores del arco iris, aquéllos evocaron cuatro matices: verde, amarillo, rojo y azul. Además, se refirieron a cada uno de éstos mediante varios nombres como para expresar, a través de la enumeración, las franjas de color sin límites precisos que conforman el arco del cielo...

...xoxoctic, quiltic, quilpaltic, iiapalli: yoan coztic, xopaltic, xochipalli: niman ie chichiltic, tlapaltic: yoã tlaztaleoatic, tlaztaleoalli: yoan texôtic, texôtili, matlaltic, matlalli.²³¹

²²⁹A. Molina, *op. cit.*, p.13. Víctor Castillo traduce *ayauh coçamalotl* por “una negrura que se amarillenta”, citado por D. Ségota, *Valores plásticos del arte mexicana, op. cit.*, p.85. Personalmente, consideramos que *ayauh* se refiere a la niebla (*ayauitl*) además de lo negro, y evoca el carácter nebuloso del fenómeno. Por otra parte, nos parece fundamentada la traducción de *coçamalotl* por amarillarse, pues encontramos en esta palabra la raíz *coz-*, característica de los nombres del amarillo en náhuatl. Asimismo, Karen Dakin ha averiguado que la palabra *coçamalotl* derivaba del yutoazteca ***ko-sama-*, otra probable palabra para “amarillo” en este idioma además de ***kosa* y ***kasa*. En K. Dakin, *op. cit.*, p.144.

²³⁰Mercedes de la Garza considera que el arco iris simboliza, a nivel universal, el gran umbral celeste, las “puertas del cielo”, esas son las puertas que conducen hacia el ámbito de lo sagrado. Añade que en muy diversas tradiciones (China, África, Perú) y en Mesoamérica, el arco iris se identifica con la serpiente que es la guardiana de los tesoros terrestres pero que, a veces, puede traer malas influencias. En *Rostros de lo Sagrado en el mundo maya*, México: Paidós, UNAM, 1998, p.77.

²³¹*Florentine Codex, op. cit.*, libro VII, p.18.

En esta descripción, descubrimos tres de los colorantes anteriormente citados: *xochipalli*, *texotli* y *matlalli* (véase 2.1.2, b). Este hallazgo muestra que, en el vocabulario cromático, las materias colorantes tenían el mismo estatuto que los demás términos de color. Así, podían traducir también el carácter abstracto del cromatismo.

Se podría criticar esta propuesta arguyendo que los antiguos nahuas imaginaban el arco iris como una “obra de arte divina”, y que “alguien” había coloreado el cielo con pigmentos y tinturas. Chimalpáhin comenta, en efecto, que el arco de niebla era como una serpiente con dibujos pintados en su lomo.²³² Sin embargo, otros extractos de fuentes en náhuatl comprueban que, en la concepción indígena, era natural que los términos cromáticos y los nombres de colorantes aparezcan en los mismos listados sin que se marque diferencia entre ellos. En varias ocasiones, el *Códice Florentino* registra listas de colores que ilustran esta tendencia como, por ejemplo, en la descripción del vendedor de *tochómitl*...

...Lo vende en rojo, amarillo, azul de cielo, verde claro, azul oscuro, leonado, verde oscuro, amarillo de flores, azul verdoso, [carmín], rosa, marrón (*quinamaca* in *chichiltic*, in *coztic*, in *texotli*, in *quiltic*, in *mouitli*, in *quappachtli*, in *iapalli*, in *suchipalli*, in *quilpalli*, [*nochjpalli tlaztaleoalli*, *camiltic*...).²³³

Aquí, colorantes como *texotli*, *xochipalli* y *nochpalli* se mencionan junto con adjetivos que se refieren al color de manera más genérica (*coztic*, *chichiltic*, *quiltic*, etc.). Esta utilización pareja de colorantes y otros términos de color, en este caso como en el del arco iris, revela la equivalencia entre ambos tipos de voces cromáticas.

Aun cuando nombres “genéricos” de color y colorantes se emplean conjuntamente en los textos y parecen gozar del mismo estatuto, notamos que, en el uso puntual, las palabras no resultan intercambiables. Existe una extrema coherencia en el manejo de la nomenclatura, y los colores utilizados para pintar o definir una divinidad son sistemáticamente los mismos. En principio, un término para rojo no se puede intervertir con otro. Por eso, si la pintura facial de Chicomecóatl se

²³²D. Chimalpáhin, *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacan*, R.Tena (trad.), México: CNCA, 1998, tomo 1, pp.326-329. Para la cita exacta, véase 3.1.2, b.

²³³ “He sells it in red, yellow, sky blue, light green, dark blue, tawny, dark green, flower yellow, blue green, [carmin], rose, brown”, *Florentine Codex*, *op. cit.*, libro X, p.77. Las negritas son nuestras.

describe mediante el colorante *tlauitl* (“ocre rojo”) en el libro I del *Códice Florentino*,²³⁴ nos encontramos lógicamente con que su *ixiptla*, en la fiesta de *Huey Tozoztli*:

Era cubierta totalmente de rojo – era completamente roja en sus brazos, sus piernas, su rostro. Su corona de papel estaba completamente cubierta de ocre rojo; su camisa labrada era también roja; [...] etc. (*mollaoçaiia, muchi tlauhio, centlauhio, yn jmac, yn icxic, yn jxco: muchi tlacemaqujlli, tlaujtl yn jamacal yn iuipil tlamachio, no tlauhio* [...]) etc.²³⁵

No obstante, en ciertas ocasiones, los vocablos llegan a intercambiarse, debido a que colores y colorantes se califican mutuamente.²³⁶ Citemos el ejemplo de la diosa de la sal, Huixtocihuatl, de quien se dice: “Su pintura facial, su atavío eran amarillos. Eran de ocre amarillo o del amarillo de las flores de maíz (*yn jxaoal, yn jnechioal cuztic: iehoatl in tecoçaujtl anoço tomjoli*)”.²³⁷

Los colores característicos de Huitzilopochtli representan también un caso ilustrativo. En efecto, varios términos para azul servían para describir los atavíos y la pintura facial del dios patrono de los mexicas. En el mito de su nacimiento en el *Coatépeltl* se especifica que Huitzilopochtli apareció con rayas de tierra azul en la cara, y se recurre a la voz *texotli*. Un poco más adelante, se alude al arma con la cual el dios recién nacido venció a sus enemigos, el *xiuatlatl*, cuyo color azul es calificado de *xoxoctic*.²³⁸ En otra porción del texto, se habla de una pieza de atavío azul de la misma deidad pero, en esta ocasión, la palabra escogida es *xiuhtlalpile*.²³⁹

Ahora bien, un apéndice del *Códice Florentino* aclara que “*xiuh-* significa azul (*texotic*)”,²⁴⁰ mientras que otro pasaje explicita la analogía entre *texotli*, *xoxoctic* y *xoxouhqui*.²⁴¹ A través de estos

²³⁴ *Ibidem*, libro I, p.13.

²³⁵ “She was anointed all in red – completely red on her arms, her legs, her face. All her paper crown was covered completely with red ochre; her embroidered shift also was red; [...]etc.”, *ibidem*, libro II, p.65. Las negritas son nuestras.

²³⁶ Véase el capítulo II del libro XI del *Códice Florentino* donde se describen las características cromáticas de cada colorante. En *Florentine Codex, op. cit.*, libro XI, cap.11.

²³⁷ “Her face paint, her ornamentation, was yellow. This was of yellow ocher or [the yellow of] maize blossoms”. *Ibidem*, libro II, p.91. Las negritas son nuestras.

²³⁸ *Ibidem*, libro III, p.4.

²³⁹ *Ibidem*, libro I, p.1.

²⁴⁰ “The *xiuh-* means blue”, *ibidem*, libro I, p.82.

²⁴¹ *Ibidem*, libro XI, p.242.

extractos es manifiesta la equivalencia entre *xiuhitic*, *texotli* y *xoxoctic*, voces que una tras otra se aplican a Huitzilopochtli. Con este ejemplo, entendemos porqué distintos nombres de colores se atribuyen al adorno de una divinidad, pues pueden expresar un mismo color.

Esta propiedad del vocabulario cromático complica la identificación de los matices correspondientes a cada palabra. El caso de los verdes y los azules es revelador porque los términos se auto-definen entre sí, volviendo casi imposible la asociación de un nombre y un color preciso. Sin embargo, debemos reconocer, también, que el sistema nos resulta tan complicado porque no logramos deshacernos de nuestros esquemas de pensamiento, que no corresponden con las lógicas clasificatorias indígenas. Al intentar, por ejemplo, establecer gamas cromáticas organizadas con base en la tonalidad y ordenar los matices desde los más claros hasta los más oscuros, fracasamos al constatar que los colores no se definen únicamente con estos criterios sino también a partir de su carácter fino, fresco, seco, etc. (*véase el anexo 1*).

Frente a las dificultades que plantea el empleo de la terminología, proponemos tablas que ayudan a aprehender el cromatismo tal y como aparece en las fuentes. Primero, elaboramos un cuadro que muestra algunas de las correspondencias entre materiales y matices de color, con base en la obra en náhuatl y en español de Sahagún. En segundo lugar, presentamos una síntesis de los productos colorantes – y sus respectivos tonos – que constituían las pinturas faciales y corporales de los dioses sobresalientes del panteón (*véanse anexos 2 y 3*). Estas tablas buscan evidenciar las sutilidades que implica el uso de ciertos términos cromáticos. Gracias a la precisión que ofrecen los textos en náhuatl, el cotejo de los datos ilustra que una pintura negra no equivale a otra, pues puede ser de *ulli*, de *tlilpopotzalli* o de *apeztlí*.

Para concluir acerca de los colorantes, insistimos en que al utilizar un término como *texotli* en vez de adjetivos como *xoxouhqui* o *xiuhitic* – cuando hemos visto que los matices expresados por las tres palabras pueden ser equivalentes –, los hablantes mostraban que el peso atribuido a este mineral iba más allá del solo color generado. Las materias colorantes cargaban con significados intrínsecos a su naturaleza y a su origen, los cuáles orientaban su integración a la taxonomía. El hecho de que los nahuas especificaran en qué ocasión se recurría a tal o cual producto, revela que, más allá del cromatismo, estos materiales conferían un complemento de significación a los objetos coloreados y, tal vez, contribuían a su ubicación en el sistema taxonómico general.

2.3. Interpretación de la terminología: el sistema taxonómico de los colores

2.3.1. Categorización cromática, sistemas taxonómicos y cosmovisión

La lógica que rige la categorización de los colores, en náhuatl, nos ha asombrado en varias ocasiones. Al considerar las fronteras que los hablantes establecían – y siguen estableciendo – entre los matices, apercibimos un sistema distinto al que manejan las culturas occidentales. El ejemplo de los términos para verde y azul es ilustrativo, pues una misma palabra como *xoxouhqui* designa objetos verdes, crudos y azules “color de cielo”, mientras que un verbo como *xoxouia* significa, a la vez, “pararse verdinegro de enfermedad” y “pararse descolorido” (*véase anexo 1*).

La presencia de estas “ambigüedades” se debe a que la lengua náhuatl no marca límites entre ciertos colores donde otros idiomas sí lo hacen.²⁴² Es el resultado de los criterios de clasificación propios a esta lengua y a esta cultura que, por más desconocidos que sean, no dejan de ser coherentes.²⁴³ Citemos a Luz Vargas que acertadamente comenta...

El hecho de que una lengua no posea una palabra para determinado color no implica que la percepción de sus hablantes sea deficiente o menos evolucionada que otra, pues el número de términos utilizados para denominar los colores no tiene que ver con impedimentos biológicos innatos sino con la forma de organizarlos, la cual está basada fundamentalmente en la estructura cultural de los grupos sociales.²⁴⁴

Si la percepción del color es un fenómeno biológico idéntico para todos los seres humanos, en cambio la cognición que engendra la organización cromática es mutable. El ejemplo de los colores que cada cultura atribuye, arbitrariamente, al arco iris lo ilustra. A partir de su experiencia sensorial, los hombres ordenan y confieren significados al cromatismo de acuerdo con sus propios esquemas de pensamiento. Por eso constatamos que, en cada sociedad, la categorización de los colores es diferente, pues se concibe en concordancia con el resto de la ordenación cultural del entorno. Al fin

²⁴²Sin embargo, eso no implica que los nahuas no percibían, a nivel fisiológico, la diferencia entre azul y verde. Notamos que en la plástica y los códices aparecen bien diferenciados los tonos de verde y de azul.

²⁴³ En la actualidad, las lenguas mixteca, tlapaneca y náhuatl distinguen los colores traducidos por azul y verde en función de su intensidad y no de su cromatismo, en D. Dehouve, *op. cit.*, p.297. Asimismo, Richard Ramsay mostró que, hasta un tiempo reciente, los otomíes no distinguían los azules y verdes por su matiz sino a partir de su brillo (claro, mediano y oscuro), en R. Ramsay, *op. cit.*, p.182.

²⁴⁴L. M. Vargas Melgarejo, *Los colores lacandones...*, *op. cit.*, p.45.

y al cabo, la clasificación cromática es una ínfima parte de este afán organizador del hombre que se plasma en la taxonomía.

La taxonomía se define como la ordenación y la clasificación por excelencia. Deriva de la necesidad que experimenta el hombre de vincular entre sí elementos variados, asociar cosas y seres, afin de introducir un principio de orden en el universo. De acuerdo con Claude Lévi-Strauss, la clasificación es un rasgo característico del pensamiento humano y, sea cual sea su naturaleza, representa una etapa hacia un orden racional.²⁴⁵ Citando a otro teórico de la taxonomía, el mismo autor añade...

El objeto entero de la ciencia pura es de llevar, a su punto más alto y consciente, la reducción de este modo caótico de percibir, que se inició en un plano inferior y probablemente inconsciente, con el origen mismo de la vida. [...] El postulado fundamental de la ciencia es que la naturaleza misma está ordenada.²⁴⁶

Las lógicas que guían las taxonomías intentan crear grupos con base en aspectos comunes para, posteriormente, establecer equivalencias y paralelismos entre los distintos sistemas clasificatorios. Los nexos que se instauran entre los miembros de cada grupo se fundan, por lo general, en la contigüidad y la semejanza. El objetivo anhelado siendo, finalmente, lograr la congruencia absoluta y el orden total en el universo. Según Alfredo López Austin...

El esfuerzo por proyectar unos en otros los diferentes sistemas taxonómicos va creando ligas entre elementos de muy distintos ámbitos clasificatorios, y los complejos semióticos se enriquecen con parentescos producidos por la reducción magna. En esta forma pueden quedar clasificados en *taxa* equivalentes un color dado, un mineral, una especie vegetal, una animal, un tipo de obra manufacturada, un estado de ánimo, un cargo público, una parte del cuerpo o de una vivienda o de una canoa, un signo calendárico, etcétera, hasta formarse un sistema clasificatorio general de inmensos casilleros, en los que se distribuyen los elementos correspondientes de sistemas taxonómicos distintos.²⁴⁷

Ahora bien, si los mecanismos clasificatorios buscan conectar entidades entre sí, es para evidenciar mejor las diferencias y las jerarquías entre cada casillero. Para Lévi-Strauss, el principio lógico consiste en oponer los términos de las grandes clasificaciones, porque el contraste es el

²⁴⁵C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, pp.21-29.

²⁴⁶“ L’objet entier de la science pure est d’amener, à son point le plus haut et le plus conscient, la réduction de ce mode chaotique de percevoir, qui a débuté sur un plan inférieur et vraisemblablement inconscient, avec l’origine même de la vie.[...] Le postulat fondamental de la science est que la nature elle-même est ordonnée”. G. Simpson, *Principles of animal taxonomy*, citado por C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p.22.

²⁴⁷A. López Austin, *Cuerpo humano e ideología...*, *op. cit.*, tomo 1, p.171.

elemento que confiere significación a los mensajes.

La lógica que determina una taxonomía no se puede postular *a priori*. El conocimiento de la cultura que la engendró es imprescindible para entenderla. En el caso que nos ocupa, el estudio de los grandes principios cosmológicos y cosmogónicos será un camino para acercarse a los criterios que regían los sistemas taxonómicos y, en particular, la categorización de los colores entre los antiguos nahuas.²⁴⁸

La cosmovisión mesoamericana ha sido definida y descrita, de manera magistral, por Alfredo López Austin. Por ello, nos apoyaremos en las ideas de este autor para presentar sencillamente sus rasgos sobresalientes. En el marco de nuestra investigación, las ideas que los antiguos nahuas elaboraron acerca de la estructura y de la dinámica del universo es un punto de extrema relevancia.

En esta cosmovisión, el mundo se imaginaba dividido, por el plano terrestre, en dos espacios opuestos pero complementarios. Esta oposición dual de contrarios que segmentaba todo el cosmos justificaba su diversidad, su orden y su movimiento.²⁴⁹ La mitad superior, celeste y de naturaleza esencialmente masculina, se conocía como el Gran Padre, mientras que la parte infra-terrestre, caracterizada por su feminidad, era concebida como la Gran Madre. A partir de esta separación básica,²⁵⁰ los diferentes objetos y seres mundanos fueron agrupados en cada uno de estos dos “casilleros”, realizándose una primera ordenación del universo:

Cielo y tierra, calor y frío, luz y oscuridad, hombre y mujer, fuerza y debilidad, arriba y abajo, lluvia y sequía, [eran] al mismo tiempo concebidos como pares polares y complementarios, relacionados sus elementos entre sí por su oposición como contrarios en uno de los grandes segmentos, y ordenados en una secuencia alterna de

²⁴⁸ Alfredo López Austin comenta que “la construcción inconsciente y colectiva de la cosmovisión parte de la distinción y agrupación de los seres del mundo, operación sin la cual es imposible el pensamiento. Lo anterior obliga al estudioso de las cosmovisiones a considerar la taxonomía global como uno de los aspectos más importantes de su campo de investigación”, en “La cosmovisión mesoamericana”, *Temas Mesoamericanos*, *op. cit.*, pp.476-477.

²⁴⁹ A. López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, *op. cit.*, tomo 1, p.59.

²⁵⁰ Ahora bien, es conveniente matizar esta primera división básica y demasiado simplista, citando otro de los principios fundamentales que López Austin enuncia para entender la religión mesoamericana: “...esta clasificación procede del predominio de un tipo de fuerza sobre la otra, y de esto deriva, como se concibe en la cosmovisión china, que no existe un solo ser puro, compuesto únicamente de fuerza de naturaleza ígnea o únicamente de naturaleza acuática, sino que todos están formados por la combinación de ambas”, en *El conejo en la cara de la luna*, México: CNCA, INI, 1994, p.123.

dominio.²⁵¹

Esta clasificación basada en opuestos complementarios se proyectaba en todos los ámbitos de la sociedad, desde la política hasta la religión, pasando por las concepciones relativas al cuerpo humano y a la medicina.

Además, la complejidad de las cosmovisiones mesoamericanas ha llevado López Austin a proponer que el universo se concebía, también, con base en una organización tripartita, cuando la superficie terrestre, el mundo de los hombres, se sumaba a los otros dos ámbitos cósmicos. Para este investigador, la ordenación en tres esferas no impide la división en dos, más bien la complementa.²⁵²

A partir de este breve esbozo, reflexionaremos a continuación sobre la hipotética presencia, en el cromatismo, de una oposición dual de contrarios o de un esquema tripartito. Para ello, trataremos de dilucidar cuáles fueron los criterios determinantes en la categorización náhuatl de los colores.

2.3.2. Algunos criterios de clasificación cromática

Si bien en la concepción occidental, los colores se clasifican con base en su matiz, saturación y brillo, vamos a ver que, para los antiguos nahuas, otros criterios taxonómicos resultaron más relevantes.

a) Una organización triangular del cromatismo: blanco, negro y rojo

Al analizar la etimología de *iztalectic* (“blanco”), *catzactic* (“negro”) y *tlapalli* (“rojo”) constatamos que, además de su carga cromática, estos nombres se refieren a nociones como “lo descolorido”, “lo sucio” y “lo teñido” (*véase anexo I*). La correspondencia entre estos significados y un comentario de Michel Pastoureau acerca de los “colores antropológicos” llama fuertemente nuestra atención. De acuerdo con este autor, el blanco, el negro y el rojo, tonalidades presentes en todas las sociedades

²⁵¹ A. López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, *op. cit.*, tomo 1, p.59.

²⁵² Así se explica Alfredo López Austin: “...he propuesto un piso celeste, paterno, de creación; uno subterráneo, materno, oscuro, acuático y agrícola; y un tercer piso, la superficie de la tierra y sus cielos inmediatos, en los que habitan los astros y sus meteoros, y en los que se desarrolla la guerra del decurso histórico...”, en “El dios enmascarado del fuego”, *op. cit.*, p.276.

antiguas, se oponen entre sí porque conforman el triángulo de conceptos siguientes: “*no teñido y limpio*” (blanco), “*no teñido y sucio*” (negro) y “*teñido*” (rojo). El autor añade que las tensiones existentes entre estos tres colores permiten expresar la mayoría de los contrastes polares, como claro vs oscuro, caliente vs frío, lleno vs vacío, etc.²⁵³

En náhuatl, uno de los polos de este conjunto cromático, el rojo, coincide exactamente con el modelo de Pastoureau pues, como vimos, además de “rojo”, *tlapalli* quiere decir “lo teñido”. Debemos reconocer que para el blanco y el negro la analogía es menos evidente. Aun así, los adjetivos *catzactic* o *catzauac*, que Molina traduce como “sucio”, son definidos por Rémi Siméon como “*noirci*”, eso es “ennegrecido”.²⁵⁴ Por otra parte, la equivalencia entre *iztalectic*, “descolorido”, y lo “no teñido” se puede cuestionar y, con base en este vocablo, la propuesta de Pastoureau parece difícil de aplicar a la concepción náhuatl de la blancura.

No obstante, en variantes dialectales de náhuatl actual, la palabra utilizada para blanco es *chipawak*. Ahora bien, Molina registra *chipauac* como “cosa limpia, hermosa y clara”.²⁵⁵ Además, encontramos que, en maya yucateco, el término *zac*, “cosa blanca”, reúne los campos semánticos de “lo claro”, “lo limpio” y “lo nuevo”.²⁵⁶ Esta información procedente de los idiomas nahuas actuales y de otra cultura prehispánica comprueba que la asociación del blanco con lo limpio existió en el pensamiento mesoamericano. Por consiguiente, conjeturamos que una organización triangular se dio en la antigua cultura náhuatl, aun cuando no está mencionada explícitamente en los documentos coloniales.

Esta idea representa una primera clave para comprender el cromatismo en las culturas prehispánicas. En efecto, sabemos que los colores significan a partir de los contrastes que se generan entre ellos. Aquí, estamos en presencia de tres categorías de color que se enfrentan entre sí, pero también comparten características comunes dos a dos. A partir de este triángulo, los nahuas crearon los principales pares antagónicos y significantes de su sistema cromático.

²⁵³ M. Pastoureau, “Les couleurs aussi ont une histoire”, *op. cit.*, p.48.

²⁵⁴ A. Molina, *op. cit.*, p.12v; R. Siméon, *op. cit.*, p.60.

²⁵⁵ A. Molina, *op. cit.*, p.21r. Para las variantes del náhuatl actual, véase Y. Lastra de Suárez, *Las áreas dialectales del náhuatl moderno*, México: UNAM, IIA, 1986.

²⁵⁶ *Diccionario Maya Cordemex*, Mérida: Ediciones Cordemex, 1980, p.709.

Así, el negro y el rojo, como colores saturados,²⁵⁷ se oponían al blanco y a ciertos azules o verdes, caracterizados por su “ausencia” de cromatismo.²⁵⁸ Contrariamente a lo que establecen los estudios modernos acerca del color,²⁵⁹ las culturas “tradicionales” atribuyen al blanco, “carencia de color”, dos opuestos: los tonos saturados negro y rojo.

Por otra parte, el blanco y el negro se concebían como colores “naturales” y contrastaban entonces con el rojo, *tlapalli*, vinculado con la tintura. Esta oposición no sólo se construía entre el rojo y los colores “naturales”, sino también entre éstos y todos los demás matices. Como vimos, *tlapalli* es una palabra que transmite el sentido general de “color”:

Tlapalli es el termino genérico para todos los colores distintos – los claros, los buenos, los finos, los preciosos, los hermosos (*Tlapalli: icentoca in jxqijch nepapan tlapalli, chipavac, qualli, iectli, tlaçotli, maviztic*).²⁶⁰

La relevancia de esta oposición estriba en el peso de la tecnología del cromatismo para el hombre náhuatl. En efecto, el contraste entre negro-blanco y rojo traduce el cambio de estatuto del color, de objeto de la naturaleza a adquisición cultural. Como hipótesis proponemos que, a través del antagonismo entre el conjunto blanco-negro, por una parte, y el rojo, por otra, se haya expresado un cromatismo “natural” vs un cromatismo “cultural”.

El término *tlapalli* destaca por su polisemia. Además de la tintura, evoca también la pintura y el cromatismo en general. En efecto, *tlapallatextli* son los “colores molidos para pintar”, mientras que *tlapalhuia* quiere decir “poner colores en lo que se pinta”.²⁶¹ Por estas etimologías, pensamos que

²⁵⁷Es notable que encontremos la misma raíz *pa* (“teñir”) en los términos para negro (*palli*) y para rojo (*tlapalli*), colores que se caracterizan por su saturación.

²⁵⁸Algunos términos clasificados en la categoría de los verdes y los azules, como *xaxoctic* o el verbo *xoxouia*, transmiten también el significado de “descolorido”. Véase el anexo I.

²⁵⁹Consúltese, por ejemplo, J. Itten, *Art de la couleur*, París: Dessain et Torla, 1974.

²⁶⁰“Tlapalli is the collective term for all the different colors – the clear, the good, the fine, the precious, the wonderful”, *Florentine Codex, op. cit.*, libro XI, p.245.

²⁶¹A. Molina, *op. cit.*, p.130v.

tlapalli remitía al color en cualquier creación, como en el famoso difrasismo *in tllilli, in tlapalli*.²⁶²

Así *tllilli*, “la tinta”, era el color negro utilizado para delinear, dibujar, mientras que *tlapalli* se asociaba, como acabamos de ver, con el hecho de aplicar colores, colorear en pintura. Ahora bien, sabemos que, al realizar una obra pictórica, los antiguos nahuas coloreaban las formas y las delineaban con una raya negra de contorno. Por lo tanto, pensamos que *in tllilli in tlapalli* significaba “el diseño, el cromatismo”, y se refería a la elaboración de la obra plástica, a la creación artística.²⁶³

En un texto de los informantes de Sahagún se señala que los *tlatmatini*, los sabios, eran los que “llevaban consigo la tinta negra y roja, los códices y pinturas, la sabiduría. Llevaban todo consigo: los libros de canto y la música de las flautas”.²⁶⁴ Esta mención de *tllilli tlapalli*, los “instrumentos” de la creación, junto con los códices y las pinturas, el resultado de su unión, parece reforzar nuestra interpretación.

b) El color y la luz

La naturaleza de la luz es otro punto que preocupó a los antiguos nahuas y se reflejó en su sistema cromático. Si rojo es el color “cultural” por excelencia, es también la expresión de la luminosidad. En maya yucateco, *chak ek*, literalmente “la estrella roja”, es el lucero de la mañana.²⁶⁵ En náhuatl, hemos visto que el nombre del ocre rojo, *tlauitl*, derivaba de la misma raíz protonáhuatl que *tlauilli*,

²⁶² Ángel Garibay define el difrasismo de la siguiente manera: “Llamo así a un procedimiento que consiste en expresar una misma idea por medio de dos vocablos que se completan en el sentido, ya por ser sinónimos, ya por ser adyacentes. [...] Esta modalidad de expresión es rara en nuestras lenguas, pero es normal en el náhuatl. [...] Casi todas estas frases son de sentido metafórico, por lo cual hay que entender su aplicación, ya que si se tomaran a la letra torcerían el sentido, o no lo tendrían adecuado al caso”. En *Llave del náhuatl*, México: Porrúa, 1970, p.115.

²⁶³ Miguel León Portilla propone que “*Tllilli Tlapalli*, a la letra significa [...] tinta negra y roja. Pero como la yuxtaposición de dichos colores a través de toda la mitología náhuatl significa la representación y el saber de las cosas de difícil comprensión y del más allá, hemos creído conveniente dar aquí éste su obvio sentido metafórico: escritura y sabiduría”. en *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, México: UNAM, IHH, 1997, p.67. Anteriormente, Eduard Seler había interpretado el difrasismo como “la escritura”, “los libros” lo que se aproxima más al sentido que nosotros asignamos a *in tllilli in tlapalli*. En E. Seler, *Comentarios al Códice Borgia*, op. cit., tomo I, p.72. Finalmente, Pablo Escalante nos hizo notar que la elaboración de los manuscritos, en la Edad Media europea, se caracterizaba por el empleo de tinta negra y de tinta roja. Por lo tanto, este especialista considera que el difrasismo *tllilli tlapalli* podría representar una “influencia” colonial en el lenguaje de los pintores nahuas. P. Escalante, comunicación personal, 2003.

²⁶⁴ M. León Portilla, *La filosofía náhuatl...*, op. cit., p.81.

²⁶⁵ *Diccionario de Motul, maya-español, atribuido a Fray Antonio de Ciudad Real y arte de lengua maya por Fray Juan Coronel*, Mérida: Talleres de la Compañía tipográfica yucateca, 1929, p.292.

“la claridad”, “la luz”. Por lo tanto, *Tlahuicopa* era “el rumbo de la luz” o sea el Oriente.²⁶⁶

Este interés por la luz dio origen a otra de las oposiciones entre rojo, negro y blanco. Si el rojo es un color luminoso, el blanco encarna también la claridad y la luz del día. Así, en el Diccionario de Siméon, encontramos que *tlaztallotl* significa “brillo del día, de la luz, blancura de la mañana” (“*éclat du jour, de la lumière, blancheur du matin*”).²⁶⁷ La raíz de esta palabra es el verbo *iztalia*, “dar lustre blanco”,²⁶⁸ que claramente se vincula con *iztac*.

La conexión entre la luminosidad y los colores blanco y rojo es apoyada por la descripción del astro solar, fuente de luz por excelencia, en el *Códice Florentino*:

Cuando aparecía [en el amanecer], a veces era de color de sangre, rojo brillante, colorado. Y a veces era bastante pálido, de cara blanca, descolorido... (*Inic oalmomana, in quenman uel eztic, chichiltic, tlapaltic. Auh in quenman, çan iztalectic çan camaztac, çan cocostih...*).²⁶⁹

Esta cita es confirmada por el hecho de que, cuando ocurría un eclipse de sol, se sacrificaban hombres albinos. Estos seres destacados por su “blancura” eran considerados imágenes del astro, e inmolados con el fin de conferirle fuerza para evitar su completa desaparición.²⁷⁰

El cromatismo de la luna resulta también ilustrativo, pues buscaba establecer un contraste entre la luz generada por el astro nocturno y las tinieblas circundantes.

Cuando aún era oscuro, [la luna] era como un gran comal de tierra – muy redonda, circular – era como si fuese roja, de un rojo brillante e intenso. Y luego, cuando ya había recorrido una parte de su trayectoria, cuando se había elevado, se volvía blanca. [...] Entonces, parecía pálida, muy blanca. (*In jcoac ie tlapoiaco, iuhquin comalli, ueipol: uel teuilacachtic, malacachtic: iuhquin ilapalli, chichiltic, chichilpatic. Auh quinjcoac, in ie*

²⁶⁶Véase el glosario de la *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 3, p.1327.

²⁶⁷R. Simeón, *op. cit.*, p.637.

²⁶⁸A. Molina, *op. cit.*, p.49r.

²⁶⁹“When he issued forth [at dawn], sometimes he was blood-colored, bright red, ruby red. And sometimes he was quite pale, white faced, pallid...”; *Florentine Codex, op. cit.*, libro VII, p.1. Es interesante notar que en ciertos ritos griegos relacionados con el sol se utilizaban indistintamente los colores rojo y blanco; J. Gage, *Color y cultura, op. cit.*, p.26.

²⁷⁰*Florentine Codex, op. cit.*, libro VII, p.2. En otra fuente, se menciona que “... sacrificaban al Demonio hombres bermejos, si [se] eclipsaba el sol, y, si la luna, sacrificaban hombres blancos y mujeres blancas, las que no veían de blancas, y ansí de los bermejos retintos”. En D. Muñoz Camargo, *op. cit.*, p.190.

*achi quioaltoca, in ie, oalacoquiza, iztaia [...] iztalectic, vel iztac.*²⁷¹

Entre varios grupos indígenas contemporáneos, el color característico de la luna es el rojo. Así, los totonacos de la Sierra piensan que éste es el matiz de la luna porque el astro está ligado a la sangre menstrual de las mujeres.²⁷² Asimismo, para los otomíes actuales, el rojo expresa la fertilidad y por lo tanto se asocia con la luna. En su salida heliaca, el astro lunar aparece a veces con un tono rojo que interpretan como una garantía de fertilidad.²⁷³

Ahora bien, es todavía más interesante comprobar que, en otros pueblos indios, el astro selenita es portador de un cromatismo doble. Así, los tepehuas creen que la luna tiene sus padres o dueños, los cuales forman una pareja indisoluble. Se conocen como *sereno amarillo*, éste es el que refleja la luz mortecina de la luna, y *sereno rojo*, nombre del dueño que viene a perturbar a las mujeres.²⁷⁴ Este dato es particularmente relevante porque establece un paralelismo entre las creencias actuales y el cambio de luz y de color, en la luna, que percibían los antiguos nahuas y que quedó registrado en el *Códice Florentino*.

Finalmente, los antiguos nahuas decían de Venus, la Gran Estrella, que su luz se parecía a la del astro selenita y, en el *Códice Borgia*, notamos que las estrellas, elementos brillantes y luminosos en el cielo nocturno, se pintaron como ojos, con una mitad roja y otra blanca.²⁷⁵

En oposición al polo luminoso que constituían blanco y rojo, suponemos que el negro evocaba la ausencia de luz, la falta total de claridad. Más allá de esta evidencia, nos interesa reflexionar sobre la idea de “lo oscuro” entre los nahuas. Para acercarnos a este concepto, nos centramos en una de las

²⁷¹ “When it was already dark, [he was] like a large earthen skillet – very round, circular. [he was] as if red, a bright, deep red. And after this, when he had already followed his course a little, when he had risen high, he became white. [...] He was then seen to be pale, very white”; *Florentine Codex, op. cit.*, libro VII, p.3.

²⁷²A. Ichon, *op. cit.*, p.109.

²⁷³J. Galinier, *La mitad del mundo...*, *op. cit.*, p.518.

²⁷⁴R. Williams García, *Los tepehuas*, Xalapa, Universidad Veracruzana, Instituto de Antropología, p.192. Este doble cromatismo de la luna tal vez sea una expresión del carácter bisexual atribuido al astro en algunas culturas mesoamericanas, como por ejemplo entre los tarascos. Véase, P. Velásquez Gallardo, *La hechicería en Charapan*, Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2000, p.258. Agradecemos a Alfredo López Austin habernos señalado estos dos interesantes datos etnográficos.

²⁷⁵*Florentine Codex, op. cit.*, libro VII, p.7; *Códice Borgia, op. cit.*, por ejemplo, lámina 18.

moradas de los muertos caracterizada por su oscuridad, el *Mictlan*. En las fuentes, este espacio es descrito como una “casa de perpetuas tinieblas donde ni hay ventana ni luz ninguna” y un lugar donde reinaban “las nieblas y las tinieblas de la muerte”.²⁷⁶

Esta última información es fundamental porque, en náhuatl, niebla se dice *ayauiltl* y reconocemos, en esta palabra, una raíz parecida a la de *yappalli*, *yappaltic* y *yappaleua*, términos que aluden al color negro.²⁷⁷ Así, existe la posibilidad de que la voz *ayauiltl* resulte de la unión del radical *atl* (“agua”) con el sustantivo *yauiltl*, cuyo significado se aproxima a “lo oscuro”, “lo moreno” (véase 2.1.2). La hipótesis sería muy interesante porque demostraría la conexión entre la neblina y los colores oscuros, pero confesamos que carecemos de bases lingüísticas suficientes para confirmarla. No obstante y con base en esta suposición, avanzamos que, para los nahuas, la ausencia de luz, la oscuridad se asociaban con la noche pero también con la niebla.

Ahora bien, sabemos que durante la noche no se perciben los grados lumínicos de los colores, mientras que la neblina es un fenómeno que opaca los contrastes entre éstos.²⁷⁸ Por ello, al existir, a través del término *yauh-*, un eventual vínculo entre los nombres de colores oscuros y la neblina, presumimos que aquella palabra debía de traducir, más allá de su sentido literal de “lo oscuro” o “lo moreno”, la invisibilidad o la mala visibilidad de los colores provocadas por la niebla. Todo ello nos lleva a intuir que, en las obras pictóricas, la falta de luz se debía de expresar mediante colores oscuros, pero sobre todo disminuyendo los contrastes o más bien creando “contrastos sutiles”.²⁷⁹

Para la pintura mural de Teotihuacán, Diana Magaloni ha mostrado que, mediante un juego de contrastes a manera de acentos lumínicos o “contrastos sutiles”, se había simulado la ilusión de

²⁷⁶B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 2, p.493 y p.527. Los nahuas de la Sierra de Puebla describen Talokan, el inframundo, como “...un mundo de oscuridad, no necesariamente de noche, pero sí de madrugada y niebla, lo que da una característica indistinguible a sus rasgos”, en T. Knab, “Geografía del inframundo”, en *ECN*, vol.21, 1991, p.37.

²⁷⁷Carmen Aguilera considera que el nombre náhuatl de la planta *yauhtli* (pericón) significa “niebla” o “nube”. Ignoramos en qué datos etimológicos se basa para afirmarlo. En *Flora y fauna mexicana. Mitología y tradiciones*, México: Editorial Everest Mexicana, 1985, p.103.

²⁷⁸Alfredo López Austin comenta acerca de la niebla que “... amortigua el claroscuro, desdibuja los perfiles, opaca los colores, guía con falsas distancias la mano que pretende el tacto y enturbia los aromas con su masa húmeda”, en *Tamoanchan y Tlalocan*, México: FCE, 1994, p.9.

²⁷⁹En su estudio sobre el cromatismo en la pintura mural de Teotihuacán, Diana Magaloni explica que los contrastes tenues se obtienen a través de degradaciones tonales a partir de un mismo color, ya sea para aclararlo o oscurecerlo; o mediante la aplicación de colores con intensidades lumínicas similares uno junto a otro: rojo oscuro y negro, por ejemplo. En “El espacio pictórico teotihuacano, tradición y técnica”, *op. cit.*, p.214.

objetos vistos como de noche, “cuando la luna es la única fuente de luz”.²⁸⁰ Al estudiar el *Códice Borgia*, descubrimos que, en el periodo Posclásico, existía la misma preocupación pues los dioses vinculados con la noche, la luna o las estrellas, como Tezcatlipoca, Quetzalcóatl o Tlahuizcalpantecuhtli se pintaron con degradaciones tonales de colores oscuros.²⁸¹

Este afán por disminuir el contraste entre los colores y así generar la sensación de una luminosidad especial es evocado también por Dúrdica Ségota, que lo asocia con el empleo del color negro. En sus comentarios sobre la primera parte del *Códice Borbónico*, la investigadora examina la técnica del *tlacuilo* y dice:

Parece como si el artista hubiera delimitado primero la figura con un contorno, con una línea que denota el espacio al cual envuelve. Como segundo paso parece que aplicaba el color – azul – digamos. Y – tal es mi impresión – parece que mientras el color estaba todavía húmedo, pasaba su “pincel” cargado con el color negro por el centro de cada forma. Esta pintura negra avanzaba sobre la pintura húmeda hasta toparse con la línea del contorno, ya seca. [...] De esta manera, mediante un trabajo minucioso y detallista, el *tlacuilo* evita los contrastes y matiza con la negrura las oposiciones cromáticas, las minimiza.²⁸²

De acuerdo con esta autora, la superposición de una fina capa de negro permitía matizar los colores y obtener un contraste más suave. A pesar de que la interpretación de Ségota descansa solamente en su intuición, constatamos que el doble sentido del término *poyauac* que es, a la vez, “matizado” y “moreno” refuerza esta idea (véase 2.1.2, a). En efecto, prueba lingüísticamente que para conferir un carácter “moreno” u “oscuro” a los objetos, era necesario matizarlos. La relación entre *poyauac* y el verbo *tlapoyaua* que significa “anochecer” confirma asimismo que las cosas morenas son las que se ven como de noche.

Para concluir sobre este interés por la luz y las oposiciones polares que engendró, subrayamos que, en la concepción cromática náhuatl, lo oscuro se plasmaba con colores matizados. En cambio, la luminosidad era aludida mediante el blanco y el rojo, pero sobre todo se expresaba en el alto

²⁸⁰Textualmente, la autora dice que “el tono general oscuro con ciertas áreas claras de los murales descritos, donde las figuras se encontraban de alguna suerte mimetizadas con el fondo, nos hacen imaginar que la representación con su policromía original, estuvieron inspiradas en la manera como los objetos pueden ser vistos por la noche, cuando la luna es la única fuente de luz; poco a poco, conforme la vista va habituándose, nuevas formas y tonos se configuran, las zonas claras destacan al reflejar la luz, mientras que otras áreas más opacas y oscuras, se dibujan apenas en la oscuridad”. *Ibidem*, p.215.

²⁸¹*Códice Borgia*, *op. cit.*, por ejemplo láminas 17 y 19.

²⁸²D. Ségota, “El cromatismo en el arte mexica”, *op. cit.*, pp.51-52.

contraste que se producía entre estos matices.

c) Colores "secos" y colores "húmedos"

Con este intitulado, los criterios de clasificación cromática que queremos abordar son los de seco vs húmedo, pero también de maduro vs tierno. Al estudiar las taxonomías botánicas de los hanunóo (Filipinas), Conklin se percató de que las clasificaciones de plantas y colores se influían mutuamente. Luego, este autor mostró que, después de la oposición claro-oscuro, la división en fresco y seco era un criterio de categorización del color relevante en este grupo cultural.²⁸³

La importancia conferida al ciclo vegetal y en particular a la vida de la planta de maíz, entre los antiguos mesoamericanos, llegó a tal grado que se reflejaba asimismo en la nomenclatura cromática. Al analizar la etimología de varias palabras, encontramos que ciertos matices eran conectados con etapas del crecimiento de las plantas.

Así, voces como *coztic* o *coçauhqui*, que ambas significan amarillo, traducían el aspecto seco de la vegetación pues su raíz deriva de *kasá-* que, en tarahumara, es "paja" o "zacate" (véase 2.1.2, a). Por otra parte, *camilectic*, "cosa morena o fruta que pinta",²⁸⁴ asocia claramente el color amarillo o moreno a las épocas de madurez de las plantas y frutas.

El campo semántico de *coçauhqui*, "cosa amarilla", se refiere al carácter seco y maduro de los cereales, como el trigo en la época colonial y probablemente el maíz en tiempos prehispánicos. Así, *coçauia*, "pararse amarillo", se conoce también como "sazonarse y secarse los panes", mientras que *coçauiztoc* quiere decir "estar seco, maduro, hablando del trigo" ("*être secs, mûrs en parlant des blés*").²⁸⁵ A partir de estos ejemplos, vemos que los términos cromáticos para amarillo evocaban también los estados de madurez o de sequedad de las plantas.

En contraparte, palabras de la categoría de verdes y azules como *xoxoctic*, *xoxouhqui* y *xoxouia* remitían a la vegetación en su aspecto fresco y tierno. Además, estas voces transmitían también el sentido de crudo (véase anexo 1). Todos estos significados son característicos de estados vegetales tiernos y aguados, correspondientes a la juventud de las plantas.

²⁸³H. Conklin, *op. cit.*

²⁸⁴A. Molina, *op. cit.*, p.12r.

²⁸⁵*Ibidem*, p.23r; R. Siméon, *op. cit.*, p.102.

Igualmente, resulta notable que *xoxouhqui* sea uno de los nombres atribuidos a Tláloc, la deidad de la lluvia y de la tierra, cuyo ámbito de poder era la mitad infra-terrestre, húmeda y fría del universo. Desde luego, esta divinidad era invocada como sigue...

Oh Señor, Oh nuestro dueño, Oh Tlamacazqui, Oh Xoxouhqui, Oh Señor del Tlalocan, Oh Señor del incienso, Oh Señor del copal...(*tlacatle totecoc: tlamacazque, xoxouhque, tlallocatecutle yiauhioe, copalloe...*).²⁸⁶

Según Muñoz Camargo, la esposa de este mismo dios acuático y terrestre se llamaba Matlacueye, patronímico que viene del término cromático *matlalli* y que, literalmente, significa “su falda es azul o verde”.²⁸⁷

En conjunto esta información comprueba la existencia de dos polos cromáticos relacionados con las etapas sobresalientes del ciclo vegetal. Ahora bien, en el México prehispánico, el año solar se separaba en dos grandes estaciones, conocidas como la temporada de lluvias y la temporada de secas. Conforme transcurría el tiempo, el aspecto del maíz y de las demás plantas cultivadas se transformaba desde lo tierno hacia lo maduro, desde lo azul-verde hacia lo amarillo. Esta división temporal marcada por una oposición cromática aparece en el nombre de una de las dos estaciones. Así, la época de lluvias era *xopan* que se ha traducido por “tiempo verde”.²⁸⁸

Por otro lado, un pasaje del *Códice Florentino* confirma estas ideas al describir el momento en que cesaban las lluvias, es decir el paso de la temporada húmeda a la seca, mediante la metáfora de la aparición del arco iris:

²⁸⁶ “O master, O our lord, O Tlamacazqui, O Xoxouhqui, O lord of Tlalocan, O lord of incense, O lord of copal...”. *Florentine Codex, op. cit.*, libro VI, p.35.

²⁸⁷ D. Muñoz Camargo, *op. cit.*, p.203. Matlacueye era la diosa equivalente de Chalchiuhtlicue en México, lo que permite inferir una equivalencia entre el cromatismo de la piedra preciosa *chalchihuitl* y el color *matlalli*.

²⁸⁸ Alonso de Molina traduce *xopan* como “verano” (*op. cit.*, p.162r.). Johanna Broda dice que *xopan* significa “tiempo verde”, en “Ciclos agrícolas en el culto: un problema de la correlación del calendario mexica”, en *Calendars in Mesoamerica and Peru. Native American Computations of Time, 44 °CIA*, Manchester 1982, Oxford: BAR, International Series 174, 1983, p.156. La contraparte de *xopan* es *tonalco*, “tiempo de sol”, que corresponde a la estación seca. Es interesante notar que, todavía entre los mixes actuales, la parte seca del año se conoce como *tēčtsk mok*, “maíz seco”, y la parte lluviosa como *tsuuck mok*, “maíz verde”. F. Lipp citado por G. Torres, en “La delimitación ritual del espacio y el tiempo: las fiestas mixes de Santa María Atolepec”, en *Mirada Antropológica*, vol.1, n°2, abril-junio de 1994, pp.15-16.

Y decían – era sabido – que si aparecía [el arco iris] encima de los magueyes, por su aparición, el verde desaparecía, se volvían amarillos, se secaban, se volvían rojos, quedaban secos. (*Auh quitoa, quilmach intla mell, ipan moquetza: ic macueçaliciui, macoçauia, maoaqui, machichilui, matlatlauja, macuetlauja*).²⁸⁹

Aquí, el rojo se suma al amarillo para expresar el periodo de madurez de las plantas. Como vimos, este color es característico de la luz solar y, por lo tanto, es lógico que se asocie también al secamiento de los magueyes.

Con base en estos datos, proponemos que los rasgos cromáticos propios de los estados vegetales llegaban a transmitirse a las temporadas del ciclo anual, de acuerdo con las esencias divinas que dominaban uno u otro período.²⁹⁰ Profundizaremos en este aspecto en una investigación posterior, en la cual pensamos abarcar el cromatismo en las fiestas de las veintenas.

d) Colores “calientes” y colores “fríos”

Existen evidencias de que el color puede producir sensaciones más allá de lo visual. Así, en numerosas culturas, el azul se concibe como un color frío mientras que el rojo y el amarillo se reconocen como calientes.²⁹¹ Sin embargo, la asignación de un carácter caliente o frío a algún matiz es puramente convencional y nunca se puede postular *a priori*. Una vez más, es necesario aplicar a los colores un acercamiento contextualizado.²⁹²

Por otra parte, un aspecto sobresaliente de la taxonomía mesoamericana es el ordenamiento de seres y cosas a partir de la dicotomía frío-calor. En la época prehispánica, los hombres, los estados

²⁸⁹“And they said – it was averred – [that] if it appeared over maguey plants, because of it the green [leaves] yellowed, turned, dried, reddened, and withered”; *Florentine Codex, op. cit.*, libro VII, p.18. Recuérdese que *cozamátotl*, el nombre del arco iris, derivaba del yutoazteca ***ko-sama* que significaba “amarillo”. Así, el arco iris era un meteoro acuático por su vínculo con la niebla, pero en él predominaba el simbolismo del amarillo. Por estas razones, Alfredo López Austin plantea que el arco era el fenómeno celeste y acuático antagónico a la nube cargadora de lluvia (Alfredo López Austin, comunicación personal, 2003). Pensamos retomar estos temas en nuestra investigación de doctorado y seguir las pistas de la etnología para buscar confirmaciones a estas interesantes ideas.

²⁹⁰Es interesante subrayar que los mixtecos piensan que va a dejar de llover cuando las hormigas se vuelven amarillas. En E. Katz, “Les fourmis, le maïs et la pluie”, *Journal d'Agriculture Traditionnelle et de Botanique Appliquée*, nouvelle série, 1995, vol. XXXVII, p.125.

²⁹¹Fuera de las concepciones occidentales que atribuyen estas características de temperatura a los colores, Luz VargasMelgarejo subraya que los lacandones de Najá consideran que los colores relacionados con el calor son el rojo y el amarillo, mientras que los colores vinculados con el frío son los colores claros, el azul y el blanco, entre otros; en *Los colores lacandones...*, *op. cit.*, p.90.

²⁹²Michel Pastoureau ha averiguado, por ejemplo, que en la Edad Media occidental el azul se concebía como un color caliente, en *Bleu, Histoire d'une couleur, op. cit.*, p.7.

patológicos, los alimentos, los animales y las plantas se distinguían por su calidad fría o caliente, según la relación privilegiada que habían establecido con uno u otro de los grandes espacios cósmicos. Recuérdese que, esquemáticamente, el cielo gozaba de una naturaleza caliente mientras que la parte inferior y acuática del cosmos era definida como fría (*véase 2.3.1*). Sin embargo, es conveniente aclarar que...

[...] la naturaleza caliente o fría que se atribuye a los distintos seres, humanos o no, no se refiere estrictamente al estado térmico de los cuerpos, sino a calidades de diverso tipo. [...] las frutas son catalogadas entre las “frías” si son demasiado acuosas; los alimentos picantes son “calientes”; hoy se dice que el granizo es “caliente” porque quema las plantas, y así otras características determinan la posición de los distintos seres en uno u otro lado de este sistema clasificatorio.²⁹³

A lo largo de nuestra descripción de materiales colorantes, hemos señalado la naturaleza caliente o fría de las plantas y de los minerales que ofrecían potencialidades cromáticas. La hipótesis que planteamos, ahora, es que las características de temperatura de tinturas y pigmentos podían derivar de su color.

Entre los colorantes de carácter frío identificamos el *tízatl*, blanco; el *matlaxóchitl*, azul; el *ulli*, negro y, tal vez, el *chapotli*, también de color negro. Por otro lado, los productos calificados de calientes son el *xoxotla*, rojo, así como el *axin* y el *tecozahuitl*, ambos amarillos. Por consiguiente, parece que en la taxonomía náhuatl antigua las materias azul, blanca y negras presentaban una naturaleza fría, mientras que los rojos y amarillos destacaban por su “calor”.

A pesar de esta aparente evidencia, es preciso matizar esta afirmación pues estamos conscientes de que la mayoría de las calidades, frías o calientes, de los productos mencionados es descrita por Francisco Hernández. Como buen médico español del siglo XVI, Hernández manejaba la teoría de los humores que dominaba la taxonomía médica europea de la época. Por ello, es complicado determinar en qué medida su clasificación de las plantas y los minerales americanos refleja el sistema hipocrático o, al contrario, la polaridad característica de la cosmovisión mesoamericana.²⁹⁴

²⁹³ A. López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, op. cit., tomo I, p.286.

²⁹⁴ Sobre el origen de la dicotomía frío-calor en Mesoamérica y la polémica que suscitó entre López Austin y Foster, véase A. López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, op. cit., tomo I, pp.303-318.

Nos resulta difícil decidir pues si bien la información fue recopilada por un español que depreciaba la medicina indígena y que, entonces, pudo imponer su propia visión etnocentrista a la flora americana,²⁹⁵ es sabido también que “según textos de 1579, al ser interrogados los indios acerca de sus concepciones médicas, sólo contestaban que las plantas medicinales eran frías o calientes”.²⁹⁶

Hasta donde hemos averiguado, no aparecen, en el vocabulario cromático náhuatl, palabras que transmitan explícitamente nociones de frío o de calor. Tal vez *chichiltic* pueda interpretarse como un término “caliente” por proceder del chile, una planta picosa y por lo tanto caliente.²⁹⁷ Notamos que, en maya yucateco, *chac* “rojo” se relacionaba con la acción de cocer, con lo caliente y el calor.²⁹⁸

Entre los nahuas, el rojo es el único matiz del cual descubrimos la naturaleza caliente. Este aspecto se refleja indirectamente en la terminología cromática, con el caso de *chichiltic*, pero sobre todo ejemplos extraídos del ritual o de la vida cotidiana puntualizan los nexos entre rojo y calor. Vamos a presentar tres situaciones en las cuales se manifiesta claramente este carácter “término”.

En la fiesta de *Izcalli*, según cuentan los informantes de Sahagún, se llevaba a cabo una comida ritual que ocurría a la mitad de la veintena y se llamaba *Huauhquiltamalculiztli*. En tal ocasión, y en honor del dios del fuego, se consumían tamales de bledos verdes acompañados de camarones calientes con ají:

La vianda que se comía con estos tamales eran unos camarones que ellos llaman *acocilti*, hechos con un caldo que ellos llaman *chamulmulli*. Todos comían en sus casas esta comida, muy caliente y tras el fuego.²⁹⁹

²⁹⁵ Alfredo López Austin considera que Francisco Hernández registró las opiniones de los indios y consignó las clasificaciones de los naturales, relacionando las plantas con las propiedades frías o caliente que éstos les atribufan. *Ibidem*, tomo 1, p.309.

²⁹⁶ *Ibidem*, tomo 1, p.306.

²⁹⁷ La diosa del fuego de Xochimilco, Chantico, era festejada en *Huey Tecuīlhuīt* como diosa del chile. M. Graulich, *Ritos aztecas, las fiestas de las veintenas*, México: INI, 1999, p.389 y siguientes.

²⁹⁸ *Diccionario de Motul, maya-español, op. cit.*, pp.290-291.

²⁹⁹ B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 1, p.261. Véase también *Florentine Codex, op. cit.*, libro II, p.160.

Estos alimentos se caracterizaban por ser rojos y calientes. En efecto, es de notar que, en náhuatl, *chamulli* significa “camarón” pero también “plumas finas de color rojo vivo”.³⁰⁰ Además, en su estado natural, estos camarones de río o acociles tienen un color grisáceo que pierden, al cocerse, para adquirir un fuerte matiz rojo.³⁰¹ Tenemos con este ejemplo de comida ritual, una primera prueba del vínculo entre el rojo, la cocción y lo caliente.

Luego, leemos, también en el *Códice Florentino*, que los mellizos se “apoderaban” del calor del baño de vapor o impedían la cocción de los tamales. En su estudio acerca de las concepciones nahuas del cuerpo humano, Alfredo López Austin justifica esta circunstancia mostrando que los gemelos eran seres fríos. De acuerdo con este autor, el *tonalli* que los dioses creadores destinaban a un solo bebé se tenía que dividir entre los dos individuos que ocupaban el vientre materno.³⁰² Esta carencia de fuerza anímica caliente permitiría explicar la avidez de calor de los mellizos. Ahora bien, entre las entidades calientes que apetecían los gemelos, los informantes de Sahagún evocan también el color rojo con el cual se teñía el pelo de conejo, llamado *tochómitl*:

Y cuando dos habían nacido como gemelos, se decía que donde se teñía algo, cuando alguien teñía *tochómitl*, ellos no podían entrar allí. Si entraban allí, se decía que echaban una maldición, se llevaban los colores. Se echaba a perder – se volvía multicolor, sobre todo si el matiz era rojo. (*Ioan in vmētīn tlacati, in mjtōa cocoa, qujlmach in canjn tlapalo, in qujpa tochomjil: amo vel vmpa calaquj: yntla vmpa calaqujz, qujlmach qujxōa, qujpitza in tlapalli: amo qualli in qujca. çan mocujcujçloa: oc cenca yehoatl in chichiltic*).³⁰³

Finalmente, otro ejemplo igualmente asociado con el *tonalli* refuerza la conexión entre rojo y caliente, pues ambos elementos, el alma y el color, eran anhelados por las fuerzas frías de la parte inferior del cosmos. En la medicina mesoamericana, eran comunes las operaciones de recuperación de los *tonalli* que habían sido “robados” por seres acuáticos o terrestres. En efecto, por su naturaleza fría, estos entes deseaban particularmente las entidades anímicas calientes de los hombres. En el proceso de recuperación del *tonalli* se recurría, frecuentemente, al trueque del “alma” contra

³⁰⁰B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, glosario, tomo 3, p.1268.

³⁰¹*Diccionario del español usual en México*, México: El Colegio de México, p.65.

³⁰²A. López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, *op. cit.*, tomo 1, p.287.

³⁰³ “And when two were born who were called twins, it was said that wherever something was dyed, when someone dyed rabbit fur, they might not enter there. If they were to enter there, it was said, they would cast a spell over it, they would blow the colors off. It would come out badly – it would become multicolored, especially [if the dye were] chili red”. *Florentine Codex*, *op. cit.*, libro V, p.195.

productos de calidad caliente. Así, en la actualidad, se ofrece a los dioses del agua chiles y listones rojos para que regresen la entidad anímica caliente.³⁰⁴

³⁰⁴A. López Austin, *Cuerpo humano e ideología, op. cit.*, tomo 1, pp.250-251. El autor nos comunicó que estos datos etnográficos procedían de grupos viviendo en el sur del Distrito Federal y en el estado de Morelos. Alfredo López Austin, comunicación personal, 2003.

Conclusiones del Capítulo II

Esta recopilación de vocabulario del color en náhuatl permitió determinar qué aspectos del cromatismo habían captado la atención de los hablantes. El examen de la etimología descubrió los distintos sentidos de cada término e ilustró que ningún color era concebido, exclusivamente, con base en su valor cromático, sino que cargaba siempre con otras significaciones.

Este esbozo se fue confirmando mientras se hacía cada vez más presente el peso de los colorantes. Así, se formuló la hipótesis de que los pigmentos y las tinturas podrían transmitir, a los objetos coloreados o denominados, las características inherentes a su naturaleza o a su procedencia.

A través de su denominación y de su origen, colores y colorantes se integraban en los “casilleros” que conformaban la taxonomía náhuatl. La lógica del sistema cromático se compaginaba, a grandes rasgos, con los principios básicos de la cosmovisión mesoamericana. En efecto, encontramos colores luminosos, claros, secos y calientes, que se oponen a otros cuyo carácter es más bien oscuro y húmedo.

Sin embargo, la complejidad del lenguaje cromático impide establecer modelos definitivos, pues los colores no se dejan tan fácilmente etiquetar. Un color como *xoxoctic*, por ejemplo, evoca lo verde y lo crudo por lo que se puede asociar a la parte inferior y húmeda del cosmos, pero al mismo tiempo es “descolorido” – ¿“claro”? – lo que impide conectarlo definitivamente con el espacio infra-terrestre, conocido por su oscuridad.

Finalmente, el estudio lingüístico parece mostrar, ya, que el sistema del color se construía alrededor de parejas cromáticas significantes, originadas en el contraste. Así, los pares antagónicos blanco-negro y rojo-negro remitían a la noción de claridad vs oscuridad. Por su parte, la pareja amarillo-azul evocaba, más bien, una oposición entre humedad y sequedad. Finalmente, el rojo sería el polo de lo caliente pero no pudimos averiguar, mediante la sola lingüística, cual fue la eventual contraparte fría de este tono.

Con el estudio complementario del manejo del cromatismo en el arte y en el discurso cosmogónico y cosmológico de los nahuas que desarrollamos en los capítulos siguientes, seguiremos testando la hipótesis de una gramática del color basada en estructuras cromáticas significantes y ligadas a la visión del mundo.

CAPÍTULO III
PRESENCIA Y SIGNIFICADOS DEL COLOR
EN LA MITOLOGÍA NÁHUATL

Kisin vio dónde había dejado Hachäkyum sus pinturas. Había rojo, había negro, había amarillo, había azul y/o verde, había blanco. Los tomó Kisin, y el pintó la boca a las criaturas de Hachäkyum. Se las pintó a todos. Tomó rojo, tomó negro... se las pintó a todos.

R. Bruce, *El libro de Chan K'in*, 118-119.

Después de subrayar la relevancia de la cosmovisión en la elaboración de los nombres y la clasificación de colores y colorantes, continuamos con el estudio de unos aspectos de la mitología náhuatl. Si los mitos reflejan las creencias acerca de la concepción del cosmos, pensamos que los textos relativos a la creación del mundo, a la generación de las plantas cultivadas o a la emergencia de la luz reforzarán, probablemente, algunas deducciones esbozadas en el capítulo anterior.

No pretendemos aportar interpretaciones novedosas de los mitos cosmogónicos y cosmológicos nahuas, sino realizar una síntesis que recopile las apariciones cromáticas que presentan. La reunión de estos datos y su análisis en conjunto permitirán profundizar en la integración y la significación del color en la visión náhuatl del mundo.

Por otra parte, este acercamiento constituye una adecuada introducción al trabajo sobre las estructuras de cuatro o cinco colores que desarrollamos en el cuarto capítulo. En efecto, este acorde cromático significativo parece derivar, directamente, de las creencias cosmológicas de los antiguos nahuas.

3.1. El color en las creencias cosmogónicas y cosmológicas de los antiguos nahuas

3.1.1. La creación del mundo y la aparición de la luz

La cosmogonía mesoamericana está descrita, en los mitos, como una sucesión de eras cósmicas o Soles cuya destrucción ocurrió – según las versiones – por catástrofes naturales, luchas entre los “hermanos enemigos” Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, o la intervención aniquiladora del dios que dominó la edad en cuestión.³⁰⁵ Después de cada cataclismo, la existencia del mundo era el resultado de la labor creadora o re-creadora de los dioses. En la oscuridad que reinaba para aquel entonces, la pareja primordial Ometéotl o más bien sus representantes, Tezcatlipoca y Quetzalcóatl, volvían a separar el cielo de la tierra, a crear los hombres y los nuevos astros – sol y luna – que alternarían para alumbrar el universo. La creación de cada era cósmica representaba, entonces, una victoria sobre las tinieblas, y la nueva luz se acompañaba de la aparición de los colores.

a) La obra de los dioses

La *Historia de los mexicanos por sus pinturas* relata cómo después del diluvio que marcó el final del Sol de Agua, es decir después de la caída del cielo sobre la tierra, los cuatro hijos de la pareja primordial acordaron levantar la bóveda celeste para recrear el mundo:

Y para que los ayudasen a lo alzar criaron cuatro hombres [...], y criados estos cuatro hombres, los dos dioses Tezcatlipuca y Quizalcoatl se hicieron árboles grandes, é Tezcatlipuca en un árbol que dicen *tazcaquavilt*, que quiere decir árbol de espejo, y el Quizalcoatl en un árbol que dicen *quezalhuesuch*, y con los hombres y los árboles y dioses alzaron el cielo con las estrellas como agora está...³⁰⁶

³⁰⁵ Consúltense las distintas versiones en *Anales de Cuauhtitlan* y *Leyenda de los Soles*, en *Códice Chimalpopoca*, *op. cit.*; A.Thévet, *op. cit.*; *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, *op. cit.*; *Codex Vaticanus 3738*, *op. cit.*, láminas 4v-7r; D. Muñoz Camargo, *op. cit.*, p.202; Motolinía, *Memoriales...*, *op. cit.*, p.388; etc. Para el estudio de estos mitos, véanse R. Moreno de los Arcos, *op. cit.*, pp.183-210; M. Graulich, *Mythes et rituels du Mexique ancien préhispanique*, Bruxelles: Académie Royale de Belgique, Classe des Lettres, 2000, pp.72-98, entre otros.

³⁰⁶ *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, *op. cit.*, p.214.

La *Historyre du Méchique* confirma que numerosos dioses participaron en este alzamiento del cielo, y que unos se quedaron para sostenerlo luego de su edificación.³⁰⁷ Por su parte, Alfredo López Austin ha interpretado la transformación arbórea de Tezcatlipoca y Quetzalcóatl como la integración de dos troncos de esencia contraria, que se tuercen uno sobre otro para formar el árbol cósmico.³⁰⁸ Volveremos sobre esta unión de entidades opuestas y complementarias en los árboles cósmicos más adelante (véase 3.2.1, b).

Aun cuando el pasaje de la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* sólo haga mención de dos vegetales sabemos, gracias a la iconografía, que los árboles cósmicos y los sostenedores del cielo eran cuatro o cinco, ubicados en cada una de las esquinas y en el centro de la tierra.³⁰⁹ Este esquema mítico se imitaba en algunas ceremonias del año ritual, en las cuales los nahuas celebraban el cambio de estación mediante el levantamiento de árboles.

Así, en *Atlcahualo*, se festejaba el paso de la temporada húmeda a la seca y se evocaba, mediante el rito, la próxima salida del sol o el inicio simbólico de una nueva era.³¹⁰ La fiesta recordaba la restauración del mundo y se levantaba, en el patio del templo de Tláloc, un gran árbol rodeado de cuatro pequeños, conjunto que debía de sostener metafóricamente la bóveda celeste.³¹¹ Hoy en día, los nahuas de la Sierra Norte de Puebla siguen creyendo que existen cinco árboles que soportan el plano terrestre.³¹²

Este primer episodio cosmogónico ocurrió en la oscuridad ya que todavía no nacía el astro diurno, ni tampoco se había prendido ningún fuego.³¹³ A pesar de que reinaran las tinieblas, el acto creador de los dioses se acompañó de la aparición del cromatismo. En efecto, los árboles cósmicos

³⁰⁷A. Thévet, *op. cit.*, p.25.

³⁰⁸A. López Austin, "el árbol cósmico en la tradición mesoamericana", en *Monograf. Jard. Bot.*, n°5, 1997, p.93.

³⁰⁹Los árboles cósmicos de las cuatro esquinas del mundo están representados, junto con los dioses, en la lámina 1 del *Códice Fejérváry Mayer* (*op. cit.*). En las láminas 49-52 del *Códice Borgia* (*op. cit.*) aparecen también los árboles cósmicos y los cuatro sostenedores del cielo.

³¹⁰M. Graulich, *Ritos aztecas...*, *op. cit.*, p.269.

³¹¹D. Durán, *op. cit.*, tomo 2, p.95.

³¹²T. Knab, *op. cit.*, p.37.

³¹³En la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, la creación del fuego por Tezcatlipoca (o Mixcóatl) ocurre después del levantamiento de la bóveda celeste. El amanecer tiene lugar hasta el final de la creación. *Op. cit.*, pp.214-216. Véase también *Leyenda de los Soles*, en *Códice Chimalpopoca*, *op. cit.*, pp.120-122.

que sostenían el cielo se caracterizaban por sus distintos colores. Si bien no se conserva ningún texto mítico que aluda a su cromatismo, en la tradición náhuatl, los manuscritos pictográficos lo demuestran así como las fuentes procedentes del área maya.³¹⁴ El *Chilam Balam de Chumayel*, por ejemplo, cuenta la reconstrucción de la tierra de la manera siguiente:

Y cuando fue robada la Gran Serpiente, se desplomó el firmamento y hundió la tierra. Entonces los Cuatro dioses, los Cuatro *Bacab*, lo nivelaron todo. En el momento en que acabó la nivelación, se afirmaron en sus lugares para ordenar a los hombres amarillos. Y se levantó el Primer Árbol Blanco [*Sac Imix Che*, "Ceiba blanca"], en el Norte. Y se levantó el arco del cielo, señal de la destrucción de abajo. Cuando está alzado el Primer Árbol Blanco, se levantó el Primer Árbol Negro [*Ek Imix Che*, "Ceiba negra"], y en él se posó el pájaro de pecho negro. Y se levantó el Primer Árbol Amarillo [*Kan Imix Che*, "Ceiba amarilla"], y en señal de la destrucción de abajo, se posó el pájaro de pecho amarillo. [...] Y se levantó la Gran Madre Ceiba [*Yaax Imix Che*, "Ceiba Verde"], en medio del recuerdo de la destrucción de la tierra.³¹⁵

En otro pasaje de la misma fuente, se complementa la descripción con la mención de una ceiba roja, y se establece la asociación de cada una de éstas con los puntos cardinales. Además de los árboles, el mito evoca aves, vegetales y sobre todo maíces que son calificados, también, mediante el color:

El pedernal rojo es la sagrada piedra de Ah Chac Mucen Cab. La Madre Ceiba Roja, su Centro Escondido, está en el oriente. [...] Suyos son el zapote rojo y los bejucos rojos. Los pavos rojos de cresta amarilla son sus pavos. El maíz rojo y tostado es su maíz. El pedernal blanco es la sagrada piedra del norte. La Madre Ceiba Blanca es el Centro Invisible de Sac Mucen Cab. Los pavos blancos son sus pavos. Las habas blancas son sus habas. El maíz blanco es su maíz. El pedernal negro es la piedra del poniente. La Madre Ceiba Negra es su Centro Escondido. El maíz negro y acaracolado es su maíz. El camote de pezón negro es su camote. Los pavos negros son sus pavos. La negra noche es su casa. El frijol negro es su frijol. El haba negra es su haba. El pedernal amarillo es la piedra del sur. La Madre Ceiba Amarilla es su Centro Escondido. El pucté amarillo es su árbol. Amarillo es su camote. Amarillos son sus pavos. El frijol de espalda amarilla es su frijol.³¹⁶

Estos extractos de mito descubren, ya, el estrecho vínculo entre la recreación del mundo, la organización horizontal del espacio y los colores. Los árboles cromáticos marcan los límites del universo, y el espacio así definido representa la totalidad de la tierra. Esta interpretación nos lleva a suponer que el acorde de cuatro o cinco colores pudo transmitir, por sí solo, una noción de

³¹⁴Como lo explicamos en la introducción de este trabajo, usamos datos procedentes de otras culturas mesoamericanas, en particular la maya, pues pensamos que a pesar de las variantes espaciales y temporales existió un sustrato religioso común a los diversos grupos mesoamericanos, véase nota 11.

³¹⁵*Libro de Chilam Balam de Chumayel*, México: CONACULTA, 1998, pp.88-89.

³¹⁶*Ibidem*, p.41.

“totalidad”. Iremos poniendo a prueba esta hipótesis a lo largo de este capítulo y del siguiente.

La caracterización del mundo mediante el cromatismo no resultó, en este caso, de la aparición de la luz. Esta presencia de color muestra, más bien, que los mesoamericanos concebían la creación como la obra de los dioses. El *Popol Vuh* relata cómo, a la hora de organizar el universo recién recreado, “el cielo fue medido y se trajo la cuerda de medir y fue extendida en el cielo y en la tierra, en los cuatro ángulos, en los cuatro rincones...”.³¹⁷ El extracto ilustra perfectamente que los dioses realizaron su obra cosmogónica como artistas que construyeran una casa o pintaran un mural. En la actualidad, los indios totonacas siguen describiendo la labor creadora de las deidades con los términos de “pintar, dibujar, escribir”.³¹⁸

Si la creación del cosmos es asimilada a una construcción arquitectónica o a una obra pictórica, es lógico que el cromatismo aparezca como uno de sus rasgos sobresalientes. Recuérdese que los antiguos nahuas aludían a la producción “artística” mediante el difrasismo *in tlilli in tlapalli*, “el diseño, el cromatismo” (véase 2.3.2, b).

b) La aparición de la luz

Si bien el cromatismo individualizó los árboles cósmicos independientemente del orto solar, el mundo “tal como lo conocemos”, ordenado, diferenciado y lleno de colores que distinguen las cosas unas de otras, se conformó cuando apareció la luz.

Todos los documentos escritos concuerdan en que, antes de la salida del sol, la tierra estaba en la oscuridad. Ésta era total o parcial, según si se habían creado el fuego, las estrellas o el planeta Venus. La *Historia de los mexicanos por sus pinturas* dice que los dioses hicieron el fuego y un medio sol, pero que después de estar así trece años...

... dicen que se juntaron todos cuatro dioses y dijeron que porque la tierra no tenía claridad y estaba oscura, y para la alumbrar no tenían sino la lumbre y fuegos que en ella hacían, que hiciesen un sol para que alumbrase la tierra...³¹⁹

³¹⁷ *Popol Vuh*, México: FCE, 2000, p.21.

³¹⁸ A. Ichon, *op. cit.*, p.60.

³¹⁹ *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, *op. cit.*, p.215.

Al parecer, en la *Leyenda de los Soles*, la creación del fuego por Tezcatlipoca fue suficiente para terminar con la noche y “fijar” el cielo.³²⁰ La citación de estos textos comprueba que la luz solar no fue ni la única, ni la primera que aclaró la tierra. Michel Graulich considera como equiparables el nacimiento del sol, de venus o del fuego, porque el papel de las diversas fuentes de luz y de calor consistía en mantener distante la oscuridad, las fieras y en “estancar” la bóveda celeste.³²¹

No obstante, y a pesar de la importante contribución del fuego y de las estrellas en la luminosidad del mundo primigenio, los mitos de los indígenas antiguos y actuales demuestran que el orto solar marca un hito en la cosmogonía. La *Historyre du Méchique* explica que la emergencia del sol puso término a las tinieblas:

...más o menos 26 años después de que el mundo haya sido creado, y había permanecido durante todo este tiempo oscurecido por las tinieblas por falta de sol, se juntaron tres dioses Tezcatlipuca, Ehecatl, Citlalecuc diosa, los cuales ordenaron que se hiciera el sol que alumbrara la tierra.³²²

La luz solar no fue la primera que alumbró el mundo, pero la aparición del astro diurno estableció el orden máximo. En efecto, a través de su movimiento, el sol crea la alternancia y el equilibrio inherentes a la vida en la tierra. En un mito huichol se cuenta cómo, al salir el astro, desaparecieron las tinieblas y se marcaron las cuatro esquinas del espacio horizontal. Así, el sol, asimilado a Cristo, “...nació, trepó a la cruz y se dirigió a los cuatro puntos cardinales, y en su camino fue matando a golpes la oscuridad del mundo”.³²³

Por su parte, los totonacas de la Sierra dicen que, antes del alba, Cristo o sea el futuro sol ordenó al gallo que cantara cuando él subiera al cielo y amaneciera. El canto anunció a todos que el Sol-Cristo ya había nacido, y el gallo fue sacrificado por haber dado la alarma. En esta ocasión, el amanecer está claramente vinculado a la aparición del color en los seres mundanos, pues Cristo le

³²⁰ *Leyenda de los Soles*, en *Códice Chimalpopoca*, op. cit., p.120.

³²¹ M. Graulich, *Mythes et rituels...*, op. cit., p.130 y p.228.

³²² “...environ 26 ans après que le monde avoyt esté créé, et avoyt demeuré tout ce temps obscursi des ténèbres à faulte de soleil se assemblèrent troys dieux Tezcatlipuca, Ehecatl, Citlalecuc déesse, les quels ordonèrent de faire le soleil qui esclaire la terre”; A.Thévet, op. cit., pp.29-30.

³²³ R. Zingg, *Los huicholes...*, vol.1, p.177, citado por A. López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, op. cit., p.144.

dijo al gallo:

Si te matan, tú te multiplicarás, te pintarás de todos los colores. Ahora yo voy a subir al cielo. Tú vas a cantar, pero no antes del amanecer; no antes de que yo esté en el cielo... [Y de hecho, cuando los guardias] lo capturaron, le pusieron [al gallo] el pescuezo sobre un tronco y comenzaron a partirlo en pedazos. Los policías iban tirando pedazos, pero en cuanto éstos tocaban el suelo se transformaban en pollitos de todos los colores y huían hacia el matorral.³²⁴

En numerosos relatos de la tradición mesoamericana actual, el nacimiento del sol inaugura un nuevo mundo en el cual cada cosa tiene su lugar y su papel, y donde el hombre goza de un estatuto privilegiado.³²⁵ En estos mitos, el dios solar es a menudo el héroe cultural que enseña al hombre el cultivo de las plantas y le da el fuego.

De la misma manera, es notable que, en la mitología náhuatl prehispánica, la apertura del *Tonacatépell*, el “Cerro de Nuestro Sustento”, suceda justo antes de la creación y de la salida del sol. Este dato indica con toda claridad que, una vez vencidas las tinieblas, empieza realmente la época del consumo de las plantas cultivadas, esto es la cultura.³²⁶

Para los antiguos nahuas, el héroe cultural no era el Sol-Cristo sino Quetzalcóatl. Como vimos, esta deidad participó en la formación del universo y creó, luego, al hombre a quien dio el maíz y el pulque.³²⁷ Quetzalcóatl era también asimilado al planeta Venus, la primera luz, por lo que López Austin y López Luján lo identifican con el *extractor*, el gran donador.³²⁸

Estos autores establecen una importante diferencia entre la luminosidad de Venus y la del astro solar. Según ellos, la luz venusina es la que produce los colores, es decir el inicio del orden, del tiempo y de la distinción; en cambio, el orto solar sería el momento en que los pueblos se instalan en sus nuevos territorios y alcanzan la civilización.³²⁹ Volveremos sobre este tema de la luminosidad

³²⁴ A. Ichon, *op. cit.*, p.98.

³²⁵ *Ibidem*, p.70.

³²⁶ M. Graulich, *Mythes et rituels...*, *op. cit.*, p.117.

³²⁷ Creación del hombre por Quetzalcóatl y don del maíz, véase *Leyenda de los Soles*, en *Códice Chimalpopoca*, *op. cit.*, pp.120-121; Don del pulque, A. Thévet, *op. cit.*, pp.27-28.

³²⁸ A. López Austin y L. López Luján, *Mito y realidad de Zuyúa*, México: FCE, Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, 1999, p.55.

³²⁹ *Ibidem*, pp.53-55 y 68.

primigenia más adelante (véase 3.2.2, a).

La luz sea venusina o solar, el héroe cultural Cristo-Sol o Quetzalcóatl, la aparición de la máxima o de la primera luminosidad en la tierra se acompaña de otra manifestación cromática. Por el papel de “civilizadores” que desempeñan Quetzalcóatl y el dios Sol de los indios actuales, la presencia del color en estos episodios cosmogónicos expresa más que la simple diferenciación de las cosas. El cromatismo marca el final del caos, de las tinieblas, e insiste en el establecimiento del orden o sea de la “civilización”.

Ya subrayamos la posible concordancia entre *tlapalli*, el término genérico para “color” en náhuatl, y la adquisición cultural del cromatismo que representa la tintura (véase 2.3.2, a). Lo que proponemos, ahora, es que la utilización de los colores en estos mitos reflejaba el paso a la “civilización”, concepto que los mesoamericanos plasmaban, como comprobaremos a continuación, en un lugar ideal e imaginario llamado Tollan.³³⁰

3.1.2. Color, cosmología y maíz

a) El episodio mítico del Tonacatépetl

Como acabamos de ver, la creación de la tierra después del diluvio fue seguida del levantamiento de cinco árboles cromáticos en las esquinas y el centro del mundo. El texto del *Chilam Balam de Chumayel* especificó que junto con cada ceiba surgieron, en las regiones cósmicas, animales, vegetales y sobre todo maíces que ostentaban el cromatismo característico del rumbo. Por su parte, el episodio del *Tonacatépetl* es la versión náhuatl que narra el descubrimiento del maíz de varios colores y justifica, tal vez, su distribución en las direcciones del universo.

La *Leyenda de los Soles* cuenta cómo, después de descubrir el maíz en el *Tonacatépetl*, Quetzalcóatl lo llevó a Tamoanchan donde los granos sustentaron a los hombres recién creados.³³¹ Más tarde, los dioses pensaron en apoderarse de la totalidad del alimento y reflexionaron sobre la manera de destruir la “Montaña de Nuestro Sustento”:

³³⁰Cuando hablamos de Tollan en este capítulo nos referiremos a la ciudad mítica, arquetípica, de la cual Tula Xicocotitlan, en el Estado de Hidalgo, fue sólo una réplica terrenal.

³³¹*Leyenda de los Soles*, en *Códice Chimalpopoca*, op. cit., p.121.

Fué solo Quetzalcóhuatl, lo ató con cordeles y lo quiso llevar a cuestras, pero no lo alzó. [...] Luego dijeron Oxomoco y Cipactónal que solamente Nanáhuatl desgranaría a palos el Tonacatépetl, porque lo habían adivinado. Se aperció a los tlaloque, los tlaloque azules, los tlaloque blancos, los tlaloque amarillos y los tlaloque rojos; y Nanáhuatl desgranó el maíz a palos. Luego es arrebatado por los tlaloque el alimento: el blanco, el negro, el amarillo, el maíz colorado, el frijol, los bledos, la chía, el *michihuauhli*; todo el alimento fué arrebatado.³³²

Un mito maya actual complementa la información prehispánica, pues explica cómo el maíz recibió sus colores al ser extraído, un poco brutalmente, de su escondite:

Antes el maíz estaba guardado bajo una gran montaña rocosa. Primero, fue descubierto por el ejército de las hormigas que hicieron un túnel hasta su escondite debajo de la roca, y empezaron a sacar los granos cargándolos en su espalda. El zorro, siempre curioso de las ocupaciones de sus vecinos, vio las hormigas transportando los extraños granos, y los probó. Rápidamente, los otros animales y el hombre conocieron este nuevo alimento, pero sólo las hormigas podían penetrar en el lugar donde estaba escondido. El hombre pidió a los dioses de la lluvia que lo ayudaran a llegar a la reserva. Sucesivamente, tres de los dioses de la lluvia intentaron romper la roca con sus relámpagos, pero fracasaron. Entonces, el principal dios de la lluvia, el más viejo, después de negarse numerosas veces, se dejó convencer de probar su habilidad. [...] Con todas sus fuerzas lanzó su relámpago más potente contra el lugar más débil, y la roca se desgajó. [...] El calor brutal era tan intenso que una parte del maíz, antes completamente blanco, se carbonizó. Algunas mazorcas fueron ligeramente quemadas, muchas se amarillaron con el humo, y otras escaparon al daño. De ello resultaron cuatro variedades de maíz: negro, rojo, amarillo y blanco.³³³

³³²*Ibidem*. Ana Velasco piensa que los Tlaloque, dioses asociados a las direcciones y “personificados de color azul, blanco, amarillo y rojo”, imprimieron sus colores al sustento que se encontraba dentro del *Tonacatépetl* (A.M.L. Velasco Lozano, *op. cit.*, p.47). Sin embargo, la fuente náhuatl prehispánica que citamos aquí deja claro que las mazorcas ya llevaban sus colores característicos al abrirse la montaña. Por su parte, Alfredo López Austin y Leonardo López Luján llaman la atención sobre las dos traducciones que existen de esta parte del mito. La duda gira alrededor del protagonismo de Nanáhuatl y de los Tlaloque: ¿éstos fueron los autores o las víctimas del robo? Después de un análisis exhaustivo del texto a nivel formal pero también de contenido, los autores determinan que los Tlaloque no eran los dueños del Tonacatépetl, sino que colaboraron con Nanáhuatl para romperlo y posteriormente robar los mantenimientos. Confirman sus deducciones al estudiar detenidamente varias versiones del descubrimiento del maíz en la mitología de los indios mesoamericanos contemporáneos. En “El Templo Mayor de Tenochtitlan, el Tonacatépetl y el mito del robo del maíz”, manuscrito.

³³³“Maize was once stored beneath a great mountain of rock. It was first discovered there by the marching-army ants, which made a tunnel to its hiding-place beneath the rock and began carrying the grains away on their backs. The fox, who is always curious about his neighbours’ doings, saw the ants carrying this strange grain and tried some. Soon the other animals and then man learned of this new food, but only the ants could penetrate to the place where it was hidden. Man asked the rain gods to help them get at the store. In turn, three of the rain gods tried, but failed, to blast the rock apart with their thunderbolts. Then the chief rain gods, the oldest of them all, after many refusals, was prevailed upon to try his skill. [...] With all his strength he hurled his mightiest thunderbolt against the weak point, and the rock was riven asunder. [...] The fiery heat was so intense that part of the maize, which had been entirely white, was charred. Some ears were slightly burned, many were discoloured with smoke, but some escaped all damage. There resulted four kinds of maize - black, red, yellow, and white”. E. Thompson, *The rise and fall of maya civilization*, University of Oklahoma Press, 1956, p.240. Desafortunadamente, Thompson no menciona en qué grupo mayense recopiló este interesante mito.

El “robo” del maíz relatado en la *Leyenda de los Soles* está confirmado en un texto de Sahagún, donde se acusa a los dioses acuáticos de haberse llevado el sustento a su casa, el “Paraíso Terrenal”.³³⁴ Los culpables, los Tlaloque, eran los compañeros y servidores del dios de la lluvia, que los nahuas llamaban Tláloc.³³⁵ A estos “asistentes” se atribuía la realización concreta de los fenómenos meteorológicos característicos de la lluvia, como son nubes, granizo, rayo, trueno, etc.³³⁶ Además, los Tlaloque eran las deidades de las montañas y se confundían con éstas, porque en estos lugares se concentraba su fuerza divina. Como claramente lo resume Fray Diego Durán...

Llaman oy en día a esta sierra tlalocan y no sabe afirmar qual tomo la denominacion de qual: si tomo el ydolo de aquella sierra: del ydolo y lo que mas probablemente podemos creer es que la sierra tomo del ydolo porque como en aquella sierra se congelan nubes y se fraguan algunas tempestades de truenos y relanpagos y rayos y graniços llamaronle tlalocan que quiere decir el lugar de tlalo. [...] A la redonda del [el ídolo] hauia cantidad de ydolillos pequeños que lo tenian en medio como a principal señor suyo y estos ydolillos significauan todos los demas çerros y quebradas queste gran cerro tenia a la redonda...³³⁷

El *Códice Vaticano A* sitúa el Tlalocan, morada de Tláloc y de los Tlaloque, en el primer piso celeste donde se movía, también, la luna.³³⁸ Esta descripción no contradice la ubicación de los dioses pluviales en los cerros, pues los nahuas creían que las puntas de las montañas alcanzaban el cielo.³³⁹ El Tlalocan se consideraba asimismo un lugar de muertos, y tal vez tuvo afinidades con el inframundo.³⁴⁰ Finalmente, otro texto comenta que la casa de los Tlaloque era cuádruple y se encontraba en las esquinas del mundo. Por lo tanto, se invocaba a los dioses del agua de la manera siguiente...

³³⁴B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 2, p.506.

³³⁵*Historia de los mexicanos por sus pinturas*, *op. cit.*, p.211.

³³⁶B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 1, p.97, p.254; tomo 2, p.701.

³³⁷D. Durán, *op. cit.*, tomo 2, p.90. Véase también B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 1, p.107 y pp.164-165.

³³⁸*Codex Vaticanus 3738*, *op. cit.*, 2r.

³³⁹También se llamaba Tlalocan a la cadena de montañas que separa el valle de México del de Huexotzinco, en J. Broda, “Las fiestas aztecas de los dioses de la lluvia: una reconstrucción según las fuentes del siglo XVI”, en *Revista Española de Antropología Americana*, vol.6, 1971, p.252.

³⁴⁰B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 1, p.331.

... [vosotros] que estáis en las cuatro partes del mundo, oriente, occidente, setentrión y austro, y los que habitáis y en las concavidades de la tierra o en el ayere, o en los montes altos o en las cuevas profundas...³⁴¹

Si nos detuvimos en tratar de la personalidad y de las moradas de los Tlaloque, es porque nos interesa averiguar a dónde los “ladrones del maíz” se llevaron el alimento destinado a los hombres. Las citas anteriores dejan suponer que las mazorcas fueron encaminadas hacia las diversas casas de los dioses de la lluvia, o sea a las montañas que marcaban probablemente los puntos cardinales.³⁴²

Si esta deducción es correcta, tendríamos aquí un testimonio náhuatl justificando la presencia de maíces de colores en los rumbos cósmicos y, porqué no, otra posible explicación de la definición cromática de estos espacios.³⁴³ Proponemos, hipotéticamente, que el transportar las mazorcas policromáticas hacia las esquinas de la tierra, pudo ser otra forma de “imprimir” sus colores distintivos a las cuatro direcciones. Esta última explicación es tentativa e intentaremos demostrarla al profundizar, más adelante, la investigación.

Por el momento, comprobamos que, a raíz del episodio del *Tonacatépetl*, Tláloc y los Tlaloque se afirmaron como “dueños del maíz” y dadores del alimento.³⁴⁴ Por esta razón, los habitantes de Texcoco pensaban que ...

Llámoste este cerro, donde antiquísimamente estaba este ídolo, Tlaloc; [...] [el ídolo] estaba en lo más alto de su cumbre [y] era de piedra blanca y liviana, semejante a la que llaman pómez, aunque algo más dura y más pesada [...] y en la cabeza de la misma piedra, un vaso [...] tenía dentro, de aquel licor llamado olli [...] Y, en

³⁴¹B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 2, p.509. Los Tlaloque eran dioses fuertemente relacionados con el número cuatro, el cual remite a menudo a las direcciones del universo. Este aspecto aparece en los rituales dedicados a estas divinidades (*Ibidem*, tomo 2, p.201, p.255, p.272, entre otras menciones). Los Tlaloque se representaron como dioses de las cuatro esquinas del mundo en la lámina 30 del *Códice Borgia* (*op. cit.*), donde se asocian claramente con los árboles que sostienen el cielo.

³⁴²En cuanto a la posible distribución del maíz hacia los cuatro puntos cardinales, leemos que, en los mitos quichés y cakchiqueles, el descubrimiento del grano es atribuido a animales que guían los seres humanos hacia *Paxil*, la montaña del sustento. Dichos animales, los descubridores del maíz, son perpetuamente evocados en los rituales chortis y quichés durante el acto en que el sacerdote arroja cuatro granos de maíz hacia los rumbos cósmicos y a destinación del coyote, del pájaro o loro, del azacúan y del gato de monte, realizando una figura de quince. En R. Girard, *Esoterismo en el Popol Vuh*, México: Stylo, 1948, pp.232-233.

³⁴³Alfredo López Austin y Leonardo López Luján subrayan que el mito prehispánico del descubrimiento del maíz es incompleto y buscan su sentido cabal en las versiones míticas actuales. Los autores consideran que, en éstas, la variedad de colores, tanto de dioses de la lluvia como de las mazorcas, da a entender que el maíz se distribuye por los cuatro rumbos de la tierra, pues los cuatro colores se suelen referir a los cuarteles del plano terrestre. En “El Templo Mayor de Tenochtitlan, el Tonacatépetl y el mito del robo del maíz”, manuscrito.

³⁴⁴Véase, por ejemplo, el mito del enfrentamiento de los Tlaloque con Huemac en el juego de pelota. *Leyenda de los Soles*, en *Códice Chimalpopoca*, *op. cit.*, pp.125-127.

él había de todas semillas de las que usan y se mantienen los naturales, como era maíz blanco, negro, colorado y amarillo, y frijoles de muchos géneros y colores, chia, huauhtli y michhuauhtli, y ají ...³⁴⁵

b) Viento, lluvia, maíz y serpientes de colores: un complejo indisociable

En la religión náhuatl, los Señores de las aguas celestes estaban vinculados con el dios del viento. Así, se decía de esta deidad que era la introductora de las lluvias y que barría el camino de los Tlaloque. Bernardino de Sahagún comenta incluso que Quetzalcóatl Ehécatl era uno de estos Tlaloque, y que todas estas divinidades eran festejadas juntas durante la veintena de *Atlcahualo*.³⁴⁶ Por otra parte, los vientos se asociaban también con las cuatro direcciones, lo que reforzaba sus afinidades con las lluvias y el maíz. Si bien no encontramos, en las fuentes escritas, menciones expresas de dioses del aire comparables a los Tlaloque, eso es “guardianes” de los rumbos cósmicos, Sahagún habla de cuatro vientos característicos de los puntos cardinales.³⁴⁷

Ahora bien, las deidades de la lluvia y del viento eran relacionadas con las serpientes, si no es que directamente identificadas con estos animales.³⁴⁸ Para varios grupos indígenas actuales, los númenes de la lluvia, de la tierra y de las montañas, así como el dueño del maíz, tienen la apariencia de reptiles.³⁴⁹ Entre los nahuas de la época Posclásica, el dios del viento, Ehécatl, era un aspecto de Quetzalcóatl cuyo nombre significa “serpiente de plumas de quetzal” o “serpiente preciosa”. Tláloc, el dios de la lluvia, era el poseedor del relámpago que se representaba, en los códices, bajo la forma de una serpiente.³⁵⁰ Finalmente en *Tepelhuil*, fiesta de los cerros y de las divinidades pluviales, los

³⁴⁵J.B. Pomar, *op. cit.*, p.60.

³⁴⁶B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 1, p.107 y p.135. Notamos que en el *Códice Telleriano Remensis* aparece, como patrono de la séptima trecena, un dios denominado Nahui Ehécatl que presenta atributos de Tláloc pero también de Quetzalcóatl Ehécatl. *Codex Telleriano Remensis...*, *op. cit.*, folio 13v y pp.172-173.

³⁴⁷B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 2, p.700. Por otro lado, aparecen en las cuatro esquinas de la lámina 29 del *Códice Borgia* (*op. cit.*) figuras de Ehécatl de varios colores, las cuales remiten probablemente a su presencia en las extremidades del mundo. Michel Graulich subraya, por su parte, que los Tlaloque de la lámina 13 del *Códice Borbónico* (*op. cit.*) llevan una pintura facial que solamente tiene el dios del viento, Ehécatl. El autor los asimila a los Tlaloque Ehecatoontin, es decir los dioses de los vientos de las cuatro direcciones. En M. Graulich, *Ritos aztecas...*, *op. cit.*, pp.101-102.

³⁴⁸Los dioses del agua y de la tierra, así como los poderes de reproducción aparecen muy a menudo bajo la forma de serpientes. En A. López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, *op. cit.*, p.197. En este libro, el autor trabaja las creencias de los grupos indígenas huichol, tzotzil, y de la Sierra Norte de Puebla.

³⁴⁹*Ibidem*, pp.112, 131-132, 161.

³⁵⁰*Códice Laud*, *op. cit.*, láminas 21 y 23; *Códice Vaticano B*, *op. cit.*, láminas 43-47; *Códice Borbónico*, *op. cit.*, lámina 7; *Codex Vaticanus 3738*, *op. cit.*, folio 21 r; *Codex Magliabechiano...*, *op. cit.*, láminas 89, 91, 92.

mexicas celebraban a las serpientes que protegían sus campos.³⁵¹

Estas afinidades entre Señores de la lluvia, viento y serpientes dejan suponer que los nahuas establecían una asociación de ideas entre los reptiles y el maíz. Vale la pena recordar que un rayo-serpiente permitió abrir el *Tonacatépetl* e incluso, al quemarlos, confirió a los maíces su cromatismo determinativo. Por otra parte, vamos a ver que el “dueño de las milpas” era – y es – imaginado como una serpiente, y más una serpiente de colores. Al describir una ceremonia de iniciación entre los indios tzeltales, Nuñez de la Vega indica que una de las pruebas a la cual se sometía el discípulo, era la siguiente...

...y en algunas provincias usan, para aprender aqueste oficio de poner al discípulo sobre un hormiguero de hormigas grandes, y puesto el Maestro encima, llama a la culebra pintada de negro, blanco y colorado, que llaman madre de las hormigas, la cual sale acompañada de ellas y otras culebras chiquillas, y se le van entrando por las coyunturas de las manos, comenzando por la izquierda, y saliéndose por las narices, oídos y coyunturas de la derecha; y la mayor, que es la culebra, dando saltos se le entra, y le sale por la parte posterior, y según van saliendo se van entrando en el hormiguero...³⁵²

Algunas especies de hormigas eran y son todavía, para los indígenas, las distribuidoras del maíz.³⁵³ Los mitos presentados en el apartado anterior dejan claro que este insecto fue el único que descubrió el escondite de las mazorcas, al que los nahuas concebían, tal vez, como un granero-hormiguero gigante.³⁵⁴ Quetzalcóatl Ehécatl, el dios creador y divinidad del viento, se convirtió en hormiga negra para penetrar en el *Tonacatépetl* y extraer, de allí, el preciado alimento.³⁵⁵ A la imagen de este dios *extractor* – para recuperar la fórmula de López Austin y López Luján – , la hormiga era el héroe cultural que transportaba los granos desde el mundo subterráneo hacia la superficie de la tierra, para luego donarlos a los seres humanos. En la actualidad, los hombres siguen agradecidos con las hormigas y, después de su cosecha, los nahuas de Guerrero realizan ofrendas de maíz en los

³⁵¹M. Graulich, *Ritos aztecas...*, *op. cit.*, p.170.

³⁵²Nuñez de la Vega, citado por G. Alguirre Beltrán, *Medicina y magia, el proceso de aculturación en la estructura colonial*, México: INI, 1963, p.283.

³⁵³Véase el artículo de E. Katz, *op. cit.*, pp.119-132.

³⁵⁴Los nahuas de la Sierra Norte de Puebla cuentan que *sentipil*, “hijo del maíz”, encerró los granos dentro de una cueva. Más tarde, unas hormigas rojas, *çicat*, lo descubrieron y lo acarrearón para donarlo a los hombres. En el dialecto del municipio de Cuetzalan, el nombre del maíz rojo (*çikat*) viene de “hormiga arriera”. En M. Castillo, *op. cit.*, p.119.

³⁵⁵*Leyenda de los Soles*, en *Códice Chimalpopoca*, *op. cit.*, p.121.

hormigueros.³⁵⁶

Las relaciones entre hormiga y maíz, así como el “parentesco” entre las hormigas y las serpientes permiten intuir la existencia de vínculos entre el cereal y el reptil. Éstos son parcialmente confirmados por los colores atribuidos a la serpiente del hormiguero, que evoca Nuñez de la Vega. Además, Alain Ichon señala que esta relación está inspirada por una gran serpiente, llamada *mawakite*, que vive en las milpas y se considera útil por devorar a los roedores.³⁵⁷

La serpiente multicolor, madre de las hormigas y entonces dueña del maíz, ostenta algunos de los colores de las mazorcas. Este reptil protector de la milpa recuerda a Chicomecóatl, la divinidad del maíz de los mexicas, cuyo nombre quiere decir “siete serpiente”.³⁵⁸ De acuerdo con Alain Ichon, la deidad Siete Serpiente se puede confrontar con el dueño del maíz de los totonacos de la Sierra, que se denomina *Kitsis-Luwa*, “cinco serpiente”, porque imita las distintas variedades de granos, o sea los blancos, amarillos, rojos, negros y violetas.³⁵⁹

Una variante del mito del dueño del maíz, recopilada por este mismo autor, cuenta que al apercebir el mazacuate en el agua el joven héroe le disparó una flecha y lo pintó.³⁶⁰ Ichon insiste en la dificultad de marcar una diferencia clara entre el mazacuate y el *mawakite* que, como dijo antes, es el protector de las milpas. Por otra parte, el autor se pregunta si esta serpiente flechada y pintada no tendrá algo que ver con el arco iris.³⁶¹

Un texto extraído de la obra de Domingo Chimalpáhin permite corroborar las hipótesis de Ichon, pues establece un nexo entre las serpientes “pintadas”, la diosa del maíz Chicomecóatl y el arco de niebla...

³⁵⁶E. Katz, *op. cit.*, p.125.

³⁵⁷A. Ichon, *op. cit.*, p.139.

³⁵⁸La diosa Chicomecóatl era la hermana de los Tlaloque y la personificación de todos los mantenimientos que consumía el hombre. *Florentine Codex, op. cit.*, libro I, p.13; B. Sahagún, *Historia general..., op. cit.*, tomo 2, p.505.

³⁵⁹A. Ichon, *op. cit.*, p.140. En este grupo, el nombre *Kitsis-Luwa* de la serpiente “Dueño del Maíz” se atribuye también al rayo.

³⁶⁰*Ibidem*, p.140. Encontramos, en este mito, el tema de las flechas “rayos solares” que asignan colores a los seres mundanos. Desarrollamos este punto en el apartado 3.1.3. a.

³⁶¹Ichon dice que, para los totonacos actuales, el arco iris tiene asociado una serpiente que sin duda es el mazacuate o serpiente de agua. *Ibidem*, p.156.

... quizá en la arena de la ribera viviría alguna serpiente grande, de las que llaman “chiconcóhuatl”, porque en el lomo tienen pintados siete dibujos. El chichimeca Cuahuitatzin Tlailotlacteuctli miraba siempre aquel como arco iris de niebla que se levantaba, o lo que quizá era el vaho de alguna serpiente que vivía junto al dicho zacate blanco. El tlatohuani Cuahuitatzin vio este zacate, lo apartó y [dentro] descubrió una serpiente enroscada, y miró asimismo sobre su lomo los siete dibujos...³⁶²

Con este pasaje, averiguamos que si la serpiente de colores se identifica con el dueño del maíz, es también el símbolo del arco iris. Quedaría, entonces, probada la existencia de una cadena de afinidades entre el maíz, las serpientes y los fenómenos meteorológicos como son la lluvia, el viento y el arco del cielo.³⁶³ Al parecer, el “catalizador” de estas asociaciones sería la estructura cromática de cuatro o cinco tonos.

Como vimos en el segundo capítulo de este estudio, los antiguos nahuas definían el arco iris mediante cuatro tonos de colores (véase 2.2.2). ¿ Habrá una relación entre éstos y el cromatismo simbólico del maíz ? El nombre del sustento, *chicomecóatl*, atribuido a la serpiente pintada y al arco de niebla permite pensarlo.

Vale la pena subrayar que esta deidad, Siete Serpiente, aparece decorada con un acorde de cuatro matices en la representación de *Ochpaniztli* del *Códice Borbónico*.³⁶⁴ Al examinar detenidamente la lámina constatamos que, en la imagen de la diosa, los pintores declinaron sus cuatro colores en varias tonalidades (rojo claro y rosa, verde claro y verde oscuro, etc.). Este uso específico del cromatismo, la degradación tonal continua, remite claramente al arco del cielo pues es uno de los rasgos sobresalientes del fenómeno.

Finalmente, en el calendario adivinatorio, el día *chicome cóatl* se interpreta como el “signo de todos los mantenimientos y bien afortunado”.³⁶⁵ Así, al ser denominado “siete serpiente”, el arco iris era caracterizado como la abundancia, la diversidad del color. Esta asignación de cuatro tonos,

³⁶²“Ancaço oncan onoc cohuatl yn axalpan cenca tomahuac motenehua chiconcohuatl, chicontetl yn icuitlapan caca yn imachiyo ynic cuicuilitc ynic mocuicuillo. Y mochipa conitaya yn Quahuitatzin Tlailotlacteuehtli yn chichimecatl yn iuhqui yn ayauhcoçamallotl moquetzaya, ancaço yhiyo y cohuatl auh yn itla onoca yn omoteneuh yztac y mallinalli. Auh in yehuatl in yn omoteneuh mallinalli yn oquittac yn tlahtohuani Quahuitatzin, niman ye concuí y conittac yc micuixtoc yn cohuatl, yhuan ye quitta yn itech chicontetl yn icuitlapan ynic mocuicuillo...”, D. Chimalpahin, *op. cit.*, pp.326-329.

³⁶³Es de notar que, en la recopilación de textos de Sahagún, los indígenas mencionaron el arco iris en el capítulo reservado a las nubes. *Florentine Codex*, *op. cit.*, libro VII, p.18.

³⁶⁴*Códice Borbónico*, *op. cit.*, lámina 30.

³⁶⁵B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo I, p.375. Las negritas son nuestras.

¿los colores del maíz?, al arco del cielo que simbolizaría la abundancia cromática parece confirmar la presunción de que las estructuras de cuatro o cinco colores expresan una noción de “totalidad”.

3.1.3. La organización horizontal y vertical del mundo

Para concluir este primer apartado, trataremos de la integración del cromatismo a la organización horizontal y vertical del universo que, según vimos, deriva de la labor cosmogónica de los dioses. Con el análisis anterior se justificó nuevamente la presencia de cuatro colores en las esquinas del mundo, a partir de la repartición de maíces y Tlaloque poli-cromáticos en el plano horizontal. Ahora bien, este esquema cosmológico no se reducía al ámbito terrestre sino que abarcaba también los cielos y el inframundo. Esta situación suena lógica si uno recuerda que, para los nahuas, el cielo y la tierra fueron creados de una diosa única y compartían, entonces, la misma esencia.³⁶⁶

a) Los colores de la tierra

Los antiguos mesoamericanos imaginaban el plano terrestre como un gran lagarto o una tortuga flotando sobre las aguas del mar. Como señalamos, la tierra se organizaba en cuatro o cinco espacios que se asimilaban al centro y, tal vez, a los puntos cardinales. Conjugando estas dos creencias, los indios mandanes de Estados Unidos “dividían” la superficie terrestre en cuatro tortugas ubicadas, respectivamente, en el Este, el Norte, el Oeste y el Sur.³⁶⁷ Por otra parte, hemos dilucidado en qué circunstancia los rumbos cósmicos fueron calificados por colores distintivos.

En el *Códice Borgia*, estas concepciones se plasmaron en representaciones del juego de pelota con áreas de cuatro colores, o de encrucijadas poli-cromáticas que apuntaban hacia los cuatro

³⁶⁶A. Thévet, *op. cit.*, pp.28-29. Thompson menciona que los varios grupos de dioses direccionales mayas, como Bacabes, Chaques y Pahuatunes, posiblemente estuvieron dispuestos en diferentes planos celestes o terrestres. Al mismo tiempo, los nombres de estas deidades integran partículas que señalan sus distintos colores. En E. Thompson, “Sky Bearers, Colors and Directions in Maya and Mexican Religion”, *op. cit.*, p.216.

³⁶⁷G. Catlin, *Illustrations of the Manners, Customs and Condition of the North-American Indians ...*, citado por E. Seler, *Comentarios al Códice Borgia*, *op. cit.*, tomo 1, p.151.

vientos.³⁶⁸ En el mismo documento, el cromatismo característico de la tierra se expresó, también, a través de una sucesión de caminos o una superposición cromática vertical.³⁶⁹ Así, en la lámina 55, los colores que pisan los mercaderes – sucesivamente azul, amarillo, verde, café, verde y, otra vez, café – remiten sin duda al trayecto que efectuaban estos hombres hacia las diferentes direcciones del *Cemanáhuac*.³⁷⁰

Por su parte, la lámina 65 muestra el signo “4 movimiento que sube (como el sol) sobre la tierra”,³⁷¹ simbolizada por cuatro bandas cromáticas horizontales y superpuestas. Esta última imagen del plano terrestre, excepcional en nuestro manuscrito, era muy difundida en los códices mixtecos, como el *Nuttall* y el *Vindobonensis*, donde la tierra se dibujaba sistemáticamente con grecas o bandas multicolores.³⁷²

No nos detenemos en estos ejemplos, porque dedicaremos parte del siguiente capítulo al tema del cromatismo en los rumbos cósmicos. Sin embargo, queremos recalcar que los colores que marcaban la superficie terrestre no se disponían siempre de la misma manera, aun cuando la distribución cuadripartita y horizontal era la más frecuente.

b) Los colores del inframundo

En el caso del mundo inferior y de los cielos, la cosmología más conocida es la disposición en estratos verticales que conforman pisos infra y supra terrestres.³⁷³ Contrariamente al ámbito celeste, no encontramos fuentes en las cuales los niveles verticales del inframundo se definen con colores.

³⁶⁸ *Códice Borgia*, *op. cit.*, obsérvese las láminas 1, 5, 14, 42, 72, para las encrucijadas y la lámina 35 para el juego de pelota. Sobre la asimilación del juego de pelota con el plano terrestre, véase E. Seler, “Myths and religion of the ancient mexicans”, en *Collected Works in mesoamerican linguistics and archaeology*, Culver City: Labyrinthos, 1996, pp.5-6. Sobre los colores de los juegos de pelota, se podrá consultar también E. Taladoire, *Les terrains de jeu de balle (Mésomérique et sud-ouest des Etats-Unis)*, México: Etudes Mésoaméricaines, Série II, Mission archéologique et ethnologique française au Mexique, 1981, pp.109-112.

³⁶⁹ *Códice Borgia*, *op. cit.*, láminas 55 y 65.

³⁷⁰ *Cemanáhuac* significa “el lugar rodeado de agua” y era la imagen de la tierra flotando sobre el agua del mar. E. Seler, “Myths and religion...”, *op. cit.*, p.3.

³⁷¹ M. Jansen, F. Anders, L. Reyes García, *Los templos del cielo y de la oscuridad...*, *op. cit.*, p.339.

³⁷² *Códice Nuttall*, México : FCE / Graz : Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1992; *Códice Vindobonensis Mexicanus I*, México: FCE / Graz : Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1992.

³⁷³ *Codex Vaticanus 3738*, *op. cit.*, 1v-2r.

En cambio, la organización cuadripartita y horizontal del espacio inferior está atestada en los mitos precolombinos y en las creencias actuales de los nahuas. Así, los indios de la Sierra Norte de Puebla piensan que el inframundo, *Talokan*, se extiende paralelo a la superficie terrestre, debajo de la totalidad de la tierra. Los límites y el centro de este territorio tienen una localización determinada, y están marcados por un árbol en el punto central y cuatro más en los lados.³⁷⁴

Por su parte, los antiguos nahuas concebían al dios del inframundo, Mictlantecuhtli, en forma cuádruple. Cada aspecto gozaba de un nombre individual y era acompañado de una consorte femenina.³⁷⁵ La evocación de cuatro parejas de dioses que reinaran sobre el mundo inferior recuerda la lámina 1 del *Códice Fejérváry Mayer*, donde cada rumbo cósmico está ocupado por un par de deidades.³⁷⁶ Finalmente, la distribución del plano horizontal del inframundo en cuatro direcciones está registrada en el mito prehispánico que citamos a continuación:

...visto por los cuatro dioses la caída del cielo sobre la tierra, la cual fué el año primero de los cuatro después que cesó el sol y llovió mucho [...], ordenaron todos cuatro de hacer por el centro de la tierra cuatro caminos para entrar por ellos y alzar el cielo...³⁷⁷

La ausencia de menciones cromáticas en las fuentes nahuas es suplida, una vez más, por la información procedente del área maya. El relato mítico del *Popol Vuh* cuenta cómo Hun-Hunahpú y Vucuh Hunahpú fueron llevados hacia el *Xibalba* – el inframundo –, por los mensajeros de los dioses de la muerte. Tomaron el camino que bajaba hacia el interior de la tierra y, después de cruzar varios ríos, llegaron a una encrucijada subterránea caracterizada por su cromatismo.³⁷⁸ A partir de este texto, queda demostrada la existencia de una organización horizontal, cuadripartita y cromáticamente

³⁷⁴T. Knab, *op. cit.*, pp.37-38.

³⁷⁵H.B. Nicholson, "Religion in Pre-hispanic Central México", *Handbook of Middle American Indians*, Austin: University of Texas Press, 1971, vol.10, pp.427-428.

³⁷⁶*Códice Fejérváry Mayer*, *op. cit.*, lámina 1. La presencia de una pareja de dioses en cada dirección del mundo está plasmada también en el manuscrito maya conocido como *Códice Madrid*, láminas 75-76, en *Los Códices Mayas*, México: Universidad Autónoma de Chiapas, 1985, p.122.

³⁷⁷*Historia de los mexicanos por sus pinturas*, *op. cit.*, p.214.

³⁷⁸Esta alusión a una encrucijada subterránea aparece también en las fuentes nahuas pues Moctezuma mandó mensajeros al Cinalco para llevar presentes a Huemac, y éstos "fueron y entraron en la cueva de Cinalco y hallaron cuatro caminos. Convinieron todos por un camino abajo,..." en H. Alvarado Tezozómoc, *Crónica Mexicana...*, *op. cit.*, p.505.

definida del mundo infra-terrestre:

Y luego llegaron a la encrucijada, pero allí fueron derrotados, en la encrucijada: Un camino era rojo, y otro era un camino negro. Un camino era blanco y otro era un camino amarillo. Había cuatro caminos y el camino negro habló: "Soy el camino que van a tomar. Soy el camino del Señor, dijo el camino. Y luego fueron derrotados allí: éste era el camino de Xibalba".³⁷⁹

Las pruebas iconográficas son desafortunadamente ausentes excepto, tal vez, en la página 29 del *Códice Borgia*. Advertimos, sin embargo, que la interpretación es tentativa.³⁸⁰ Jansen, Anders y Reyes García analizan esta lámina como el interior del cuerpo de Cihuacóatl, la diosa de la tierra, de la muerte y de la oscuridad.³⁸¹ En las esquinas de la imagen aparecen pequeñas figuras multicolores del dios del viento. Suponiendo que estemos frente a una representación conceptual del inframundo, estos Ehecatotontin podrían evocar el cromatismo de los rumbos cósmicos subterráneos.

c) Los colores del cielo

Así como el plano terrestre y el inframundo recibieron, a la hora de la creación del cosmos, un acorde de cuatro o cinco colores, la aparición del cromatismo en el espacio celeste funge como una etapa esencial de la obra de los dioses. Los totonacos de la Sierra dicen que, después del diluvio, "allá arriba, los dioses estaban en plan de rehacer el mundo, de pintar el cielo, reflexionando, pensando, escribiendo...".³⁸²

Los nahuas ideaban los cielos como regiones cósmicas superpuestas, que constituían pisos o caminos sobre los cuales se movían los cuerpos celestes.³⁸³ Esta concepción del supra-mundo está descrita en varias fuentes y dibujada en el *Códice Vaticano A*.³⁸⁴ En este último documento, las áreas

³⁷⁹ "And then they came to the crossroads, but here they were defeated, at the crossroads: Red Road was one and Black Road another. White Road was one and Yellow Road another. There were four roads, and Black Road spoke: "I am the one you are taking. I am the lord's road", said the road. And they were defeated there: This was the Road of Xibalba". En *Popol Vuh. The definitive edition of the mayan book of the dawn of life and the glories of gods and kings*, D. Tedlock (trad.), Nueva York: Simon & Schuster, 1985, p.111.

³⁸⁰ *Códice Borgia, op. cit.*, lámina 29.

³⁸¹ M. Jansen, F. Anders, L. Reyes García, *Los templos del cielo y de la oscuridad...*, *op. cit.*, pp.180-183.

³⁸² A. Ichon, *op. cit.*, p.54.

³⁸³ M. León Portilla, *La filosofía náhuatl...*, *op. cit.*, p.114.

³⁸⁴ *Historia de los mexicanos por sus pinturas, op. cit.*, p.234; A. Thévet, *op. cit.*, pp.22-23; *Codex Vaticanus 3738, op. cit.*, láminas 1v-2r.

que representan los estratos celestes y que, en el mito, fueron pintadas por los dioses muestran efectivamente diferentes colores. Descubrimos, desde abajo hacia arriba, la secuencia de tonos siguiente: azul, blanco, amarillo, azulado, rojo, verde, azul, blanco, blanco, amarillo, rojo. En el último piso, el lugar de la dualidad, sólo aparece la figura de Ometéotl.

Además, varios de estos cielos están directamente calificados mediante un término cromático. Así, el sexto cielo es *Ilhuicatl yayauhca*, el séptimo *Ilhuicatl xoxouhca*, mientras que el noveno, el décimo y el onceavo se denominan, respectivamente, *Teotl iztacca*, *Teotl cozauhca*, *Teotl tlatlahca*. Estos tres últimos espacios eran, en realidad, moradas de dioses coloreados, pues *teotl* significa “dios”.³⁸⁵ Encontramos, nuevamente, en esta superposición celeste los cinco tonos – negro, azul, blanco, amarillo y rojo – de los rumbos cósmicos y del centro. Por consiguiente, deducimos que la estructura de cuatro o cinco colores caracterizaba el mundo en su “totalidad”, horizontalmente pero también verticalmente. Varias imágenes del *Códice Borgia* refuerzan esta propuesta, pues plasman el cielo nocturno mediante una serie de rayas horizontales y multicolores.³⁸⁶

Al mismo tiempo, las fuentes evocan la presencia de este mismo acorde cromático en algunos pisos celestes específicos. Así, el autor de la *Histoire du Méchique* comenta que:

En el quinto [cielo], [había] cinco dioses cada uno de diverso color por lo cual se llamaban Tonaleq...³⁸⁷

El nombre de estos dioses, Tonaleque, los asocia al sol y los asimila quizás a los músicos que conformaban el séquito de este astro, y cuyos atavíos eran respectivamente blanco, rojo, amarillo y verde.³⁸⁸

Si bien el cielo nocturno del *Códice Borgia* se pintaba mediante bandas de cuatro colores, es notable que la figura típica del astro diurno, en este manuscrito, emplee la misma combinación

³⁸⁵Estos nombres se traducen como “lugar del cielo negro”, “lugar del cielo azul”, “lugar del dios blanco”, “lugar del dios amarillo”, “lugar del dios rojo”.

³⁸⁶*Códice Borgia*, *op. cit.*, véase por ejemplo la lámina 6, columnas 35 y 37.

³⁸⁷ “Au cinquième, cinq dieux chascung de diverse couleur, à cause de cela dits Tonaleq...”, en A. Thévet, *op. cit.*, p.22. En la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, el cielo mencionado es el tercero y los dioses de cinco colores son designados como los 400 hombres que creó Tezcatlipoca, *op. cit.*, p.234.

³⁸⁸A. Thévet, *op. cit.*, p.33. El mismo mito aparece también en Mendieta, *op. cit.*, p. 80.

cromática (amarillo, azul, rojo y verde).³⁸⁹ Por supuesto, varían las proporciones de cada tono, la secuencia y las formas. Esta confrontación de fuentes escritas e iconográficas permite concluir que ambos, cielo y astro solar, se definían igualmente mediante un acorde de cuatro o cinco colores.

Finalmente, los informantes de Sahagún hablan de aves de plumas preciosas que volaban en los cielos de Tollan e imprimieron su cromatismo a los aposentos del templo de Quetzalcóatl (*véase 3.2.1, a*).³⁹⁰ Ahora bien, hemos constatado que cada uno de estos pájaros llegaba a ser sinónimo de un color aun cuando, en el estado natural, su plumaje era una mezcla de varios matices. Así, el *xuhtótol* y el *quetzaltótol* se consideraban azul y verde, el *zacuan*, amarillo, y el *tlauhquéchol*, rojo.

Por ello, nuestra hipótesis plantea que estas plumas, así como las aves mismas, fueron una forma metafórica de referirse a los colores del cielo. La descripción de los espacios celestes, en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, lo confirma al mencionar que “en el cuarto [cielo] estaban todos los géneros de aves, y de allí venían a la tierra”.³⁹¹ Por su parte, Eduard Seler mostró, con el análisis de la lámina 71 del *Códice Borgia*, que a cada estrato celeste correspondía un volátil específico.³⁹²

Pero volviendo a la presencia de los cinco Tonaleque en el quinto cielo, nos llama la atención que estos dioses, conectados con el astro diurno, no se ubiquen en el *Ilhuicatl Tonatiuh*, el “cielo del sol”. En el *Códice Vaticano A*, el quinto piso celeste se llama *Ylhuicat mamahuacoca*, eso es “cielo donde está el giro”.³⁹³ Dúrdica Ségota propone que este escalón iniciaba el verdadero ámbito celeste, los cuatro estratos inferiores integrándose, en realidad, al espacio terrestre. Para esta autora, el término “giro” remite a la estructura formada por las paredes del *ilhuicatl*, sobre la cual descansaban los cielos más altos.³⁹⁴ La deducción de Ségota se apoya en la antigua creencia náhuatl de que el mar se “levantaba”, en los límites del mundo, para formar las paredes semi-circulares de la bóveda

³⁸⁹*Códice Borgia, op. cit.*, lámina 71.

³⁹⁰B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 1, pp.308-309.

³⁹¹*Historia de los mexicanos por sus pinturas, op. cit.*, p.234.

³⁹²E. Seler, *Comentarios al Códice Borgia, op. cit.*, tomo 2, pp.237-244.

³⁹³*Codex Vaticanus 3738, op. cit.*, lámina 1v; A. López Austin, *Cuerpo humano e ideología, op. cit.*, tomo 1, p.63.

³⁹⁴D. Ségota, *Valores plásticos del arte mexica, op. cit.*, p.73.

celeste.³⁹⁵

Este encuentro con la estructura de cinco colores en el primer estrato supra-terrestre resulta particularmente interesante para nuestro estudio. En efecto, pensamos que la forma curva transmitida por el “giro” puede ser también una alusión al arco iris. Como ya subrayamos, el arco del cielo simbolizaba, en la cosmovisión mesoamericana, el punto de unión entre cielo y tierra (véase 2.2.2). Además, vimos que este elemento se definía con un grupo de cuatro colores, declinados en varias tonalidades que aludían a su cromatismo “total” (véase 3.1.2, b). Por consiguiente, avanzamos que el piso celeste calificado por el acorde característico de la “totalidad” cromática y el nombre de “cielo donde está el giro” evocaba, con toda probabilidad, la silueta curva y multicolor del arco iris.

Finalmente, y para concluir este examen del color en el ámbito celeste, presentaremos algunos aspectos cromáticos del cielo nocturno. Vimos, al principio de este apartado, que los colores específicos del cielo oscuro en el *Códice Borgia* eran la asociación cromática cuádruple. Este primer dato deja conjeturar que la idea cuadripartita del cielo, con sus direcciones cósmicas ligadas a colores, se mantenía durante la noche a pesar de la ausencia de luz.

En realidad, la desaparición del sol implicaba, para los nahuas, el inicio de una interesante observación de los fenómenos estelares. Si bien el movimiento del astro diurno fue un elemento determinante de la cosmología, es reconocida también la influencia considerable que tuvieron estrellas y cuerpos celestes nocturnos en la orientación del espacio. Así, entre los consejos que recibía cada nuevo *Tlatoani*, destacaba la necesidad de observar el curso de las constelaciones, para vigilar la conservación del orden cósmico...

... y sobre todas estas cosas de avisos y consejos, el tener especial cuidado de levantarnos a media noche, que llamaban *yohualitqui mamalhuaztli* las llaves que llaman de San Pedro de las estrellas del cielo, *Citlaltlachilli* el norte y su rueda, *yianquitzli* las cabrillas, la estrella del alacrán figurada *colotlixayac*, que son significadas las cuatro partes del mundo, guiadas por el cielo.³⁹⁶

³⁹⁵ *Ibidem*, p.72. La autora utiliza, sin citarlo textualmente, el análisis de Alfredo López Austin, en *Cuerpo humano e ideología*, op. cit., tomo 1, p.64.

³⁹⁶ H. Alvarado Tezozómoc, *Crónica Mexicana*, op. cit., p.396.

Las constelaciones citadas aquí son los puntos que marcaban las direcciones cósmicas durante la noche. A partir de este extracto, está claro que el cielo nocturno se imaginaba, también, como un espacio dividido en cuatro rumbos. Suponemos que el cromatismo de esta organización cuadrupartita del cielo se manifestaba con las únicas luces presentes en la oscuridad de la noche, “los collares y los aretes del Sol, los ojos del Cielo”,³⁹⁷ o sea las estrellas.

En las fiestas de *Ochpaniztli* y de *Tlacaxipehualiztli*, participaban personajes llamados las “Cuatro Auroras”, que Michel Graulich ha interpretado como las estrellas lanza-flechas de la mañana.³⁹⁸ Ahora bien, Diego Durán declara acerca del desarrollo de la fiesta de *Tlacaxipehualiztli* que...

... salian todas las dignidades de los templos por su orden los quales sacauan vn atanbor y enpeçauan vn canto aplicado a la fiesta y al ydolo luego salia vn biejo bestido con vn cuero de leon y con el quatro bestidos el vno de blanco y el otro de berde y el otro de amarillo y el otro de colorado a los quales llamauan las quatro auroras...³⁹⁹

Estas Auroras, supuestas estrellas “lanzardados” y portadoras del acorde de cuatro colores, tal vez tendrán algo que ver con las “estrellas que flechan” mencionadas por los totonacos actuales. De acuerdo con los datos de Alain Ichon, las estrellas-flechadoras se sitúan en los cuatro rincones del cielo, de donde brindan su protección a los hombres.⁴⁰⁰ Si bien estas “flechadoras” no están coloreadas, los totonacos creen en la existencia de estrellas denominadas mediante términos cromáticos y pertenecientes a las direcciones cósmicas. Así, los cuerpos estelares asistentes del sol se ubican en el Este y sus colores son el violeta, el rojo, el blanco y el verde.⁴⁰¹

Todo ello permite pensar que, en la tradición mesoamericana antigua como en la actual, el cielo nocturno estaba orientado hacia los cuatro vientos mediante estrellas multicolores. Necesitaremos seguir con la investigación para encontrar elementos que confirmen plenamente estas ideas. Por el momento, los datos extraídos del trabajo de Ichon ilustran que cada punto cardinal

³⁹⁷ A. Ichon, *op. cit.*, p.113.

³⁹⁸ M. Graulich, *Ritos aztecas...*, *op. cit.*, p.117.

³⁹⁹ D. Durán, *op. cit.*, tomo 2, pp.106-107.

⁴⁰⁰ A. Ichon, *op. cit.*, p.113.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p.108.

poseía su propio conjunto de cuatro tonos. El complejo cromatismo de los rumbos cósmicos, que aperecibimos a lo largo de este apartado, nos llevará a profundizar este tema en el siguiente capítulo.

3.2. El color en los mitos de creación y de origen de los pueblos

3.2.1. El cromatismo de los lugares de origen

En numerosas fuentes relativas al México prehispánico se consignaron relatos de migraciones. Estos textos narran cómo distintos grupos salieron de sus patrias y “vagaron” por las estepas del norte, antes de fundar nuevas ciudades en el Altiplano Central. Los primeros estudios del fenómeno migratorio mesoamericano se centraron en la probable historicidad de estos viajes. Así, los investigadores intentaban localizar la patria abandonada, o el itinerario geográfico recorrido por los pueblos.⁴⁰²

En *Hombre Dios*, Alfredo López Austin demostró que los lugares de origen no eran más que espacios míticos, y que la fundación de las nuevas urbes correspondía a la reproducción de un arquetipo.⁴⁰³ Los pueblos volvían a iniciar su historia y construían sus ciudades imitando un ideal, un modelo de “civilización”. A partir de allí, se modificó el enfoque de análisis de estos espacios pues se comprendió que Tamoanchan, Tollan, Aztlan, Colhuacan, etc., eran los sitios legendarios del origen de los seres humanos.⁴⁰⁴ En nuestro acercamiento al cromatismo en los mitos, la descripción

⁴⁰²Véanse, en particular, W. Jiménez Moreno, “La migración mexicana”, en *Acti del XL CIA, Roma-Genova*, septiembre de 1972, Genova, 1973, vol. I, pp.167-172; P. Kirchhoff, “¿Se puede localizar Aztlan?”, en *Anuario de Historia*, año I, México: UNAM, 1961, pp.59-67. Para una síntesis sobre este tema, véase C. Martínez Marín, “La cultura de los mexicas durante la migración”, en *De Teotihuacan a los aztecas. Antología de fuentes e interpretaciones históricas*, México: UNAM, 1983, pp.247-255.

⁴⁰³A. López Austin, *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*, México: UNAM, IIH, 1998, pp.83-84.

⁴⁰⁴Sobre la correspondencia entre Aztlan, Colhuacan, Chicomóztoc, Tollan y Tamoanchan como lugares de origen de los pueblos y primeros centros de cultura, véase E. Seler, “Myths and religion of the ancient mexicans”, *op. cit.*, p.3; M. Graulich, *Mythes et rituels...*, *op. cit.*, pp.209-211; A. López Austin y L. López Luján, *Mito y realidad de Zuyúa*, *op. cit.*, p.51. Cuando hablamos de “equivalencia” entre estos lugares primigenios, nos referimos a su estatuto de “lugar de origen y de creación”, de *ideal* que servía de referencia para la construcción de la vida terrenal, pero en ningún momento consideramos que sean idénticos. De hecho, cada uno tiene sus características geográficas, así como sus especificidades en “materia de creación y de origen”. Por ejemplo, Tamoanchan es el lugar de la formación de las criaturas y del calendario, Tollan, la metrópoli civilizada por excelencia, Aztlan, la ciudad de origen específica de los aztecas; etc.

de los lugares de origen resulta particularmente interesante porque éstos ostentan también colores específicos.

a) Tollan, ¿ la “totalidad” del color?

Tollan, “en los tules”, representaba, para los grupos nahuas del período Posclásico, el ideal de la metrópoli civilizada y el foco de la legitimidad del poder.⁴⁰⁵ Esta ciudad mítica era emparentada con la figura del dios Quetzalcóatl quien, bajo su apariencia de Venus, el Señor del Alba, produjo la primera luz en la tierra.⁴⁰⁶

Por ser el sitio donde sucedió la aurora primigenia, Tollan se convirtió en metrópoli del color ya que, como vimos, la aparición de la luminosidad estuvo en el origen del cromatismo mundano (véase 3.1.1, a). Por ello, las evocaciones de Tollan remitían a un universo policromo, donde hasta los platos del rey destacaban por la multitud de sus colores. Los *Anales de Cuauhtitlan* relatan, en efecto, que las “... obras de loza, en que comía y bebía [Quetzalcóatl] eran pintadas de azul, verde, blanco, amarillo y colorado”.⁴⁰⁷

Por otra parte, el estatuto de urbe “civilizada”, que los antiguos nahuas atribuían a Tollan, la transformó en prototipo de la ciudad rica, caracterizada por la abundancia:

Y más dicen que era muy rico [Quetzalcóatl], y que tenía todo lo que era menester y necesario de comer y beber, y que el maíz era abundantísimo, [...] y las mazorcas de maíz eran tan largas que se llevaban abrazadas [...]. Y más, tenía el dicho Quetzalcóatl todas las riquezas del mundo, de oro y plata y piedras verdes que se llaman chalchihuites, y otras cosas preciosas, y mucha abundancia de árboles de cacao de diversos colores, que se llaman *xochicacáhuatl*.⁴⁰⁸

Estas dos descripciones evidencian que la ciudad mítica era imaginada, simultáneamente, como un sitio multicolor y exuberante. A partir de allí, es interesante constatar que los dos conceptos, riqueza y cromatismo, se llegaron a fundir, pues la abundancia material en Tollan se expresaba con

⁴⁰⁵ A. López Austin y L. López Luján, *Mito y realidad de Zuyúa*, op. cit., pp.71 y 79.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p.58.

⁴⁰⁷ “... yn itlaquaya yn iatliya yn tlapalcatl xox[oc]tic quiltic yztac coztic tlapaltic tlacuilolli”. *Anales de Cuauhtitlan*, en *Códice Chimalpopoca*, op. cit., p.8 y en *Codex Chimalpopoca. The Text in Nahuatl with a Glossary and Grammatical Notes*, op. cit., pp.8-9.

⁴⁰⁸ B. Sahagún, *Historia general ...*, op. cit., tomo 1, pp.308-309.

el poli-cromatismo. Era la ciudad que “lo tenía todo”, y esta noción de totalidad se plasmó en la multiplicación de los colores:

... y cogían algodón de todas colores, que son colorado y encarnado y amarillo y morado, blanquecino y verde y azul y prieto y pardo y naranjado y leonado; y estos colores de algodón eran naturales, que así nacían. Y más dicen que en el dicho pueblo de Tulla se criaban muchos y diversos géneros de aves de pluma rica y colores diversas, que se llaman *xiuhótotl* y *quetzaltótotl* y *zacuan* y *tlauhquéchol* y otras aves que cantaban dulce y suavemente.⁴⁰⁹

Si esta diversidad cromática ha llevado ciertos autores a reconocer en Tollan un paraíso tropical,⁴¹⁰ nosotros creemos que contribuyó en explicitar su naturaleza de espacio ideal, sinónimo de “cultura”. El concepto de urbe civilizada y rica que transmitía Tollan se manifestaba a través de una profusión de color, y este cromatismo se volvió un equivalente de riqueza cultural.

Esta propuesta es apoyada por la idea de ciudad de los artistas que difundía Tollan. En la cultura náhuatl, los artífices y en particular los pintores eran llamados *tolteca*.⁴¹¹ Esta asimilación resulta completamente lógica ya que siendo habitantes de un mundo policromo, los toltecas eran los “dueños del color”, los artistas. Esta congregación imaginaria de artífices en la ciudad mítica afirmó su aura de metrópoli de la “cultura”.

Urbe ideal, prototipo de la “civilización”, ciudad exuberante y rica donde vieron la luz todas las artes, Tollan era concebida como un espacio multicolor. Proponemos, hipotéticamente, que la abundancia, la “totalidad” de las riquezas presentes en Tollan se reflejaba con la “totalidad” del color. Vamos a ver, en seguida, cómo se confirma esta intuición.

Por otro lado, pensamos que el carácter “cultural” de la urbe contagió el concepto náhuatl del poli-cromatismo. Es decir, a partir de la imagen de Tollan, la presencia del color o más bien la multiplicación de los colores vinieron a ser metáforas para referirse al lugar de origen, en su aspecto de crisol de la “cultura”.

⁴⁰⁹ *Ibidem*. Como dijimos estos pájaros son probablemente una expresión de los colores del cielo (véase 3.1.3, c).

⁴¹⁰ C. Duverger, *L'origine des Aztèques*, París: Seuil, 1983, pp.212-215.

⁴¹¹ *Florentine Codex, op. cit.*, libro X, p.28.

Para los antiguos nahuas, Tollan era otra materialización de la oposición entre el caos de las tinieblas primigenias y la “civilización”, eso es el mundo creado, luminoso, ordenado y diferenciado por sus múltiples colores. Esta idea es reforzada por la asimilación de Tollan a un micro-cosmos.

Encontramos en la ciudad mítica, el cromatismo característico de los árboles cósmicos que mantenían el cielo separado de la tierra. Así, el templo de Quetzalcóatl en Tollan era una evidente alusión a la organización del espacio, mediante la repartición de cuatro o cinco colores en los puntos cardinales:

Había también un templo que era de su sacerdote Quetzalcóatl, mucho más pulido y precioso que las casas suyas. El cual tenía cuatro aposentos: el uno estaba hacia el oriente, y era de oro [...]; y el otro aposento estaba hacia el poniente, y a este le llamaban aposento de esmeraldas y turquesas [...]. Y el otro aposento estaba hacia el mediodía que llaman sur, el cual era de diversas conchas mariscas, y en lugar de encalado tenía plata [...]. Y el cuarto aposento estaba hacia el norte, y este aposento era de pedrería colorada y jaspes y conchas, muy adornado. También había otra cosa [casa] de labor de pluma, que por dentro estaba la pluma en lugar de encalado, y tenía cuatro aposentos, y el uno estaba hacia el oriente, y éste era de pluma rica amarilla [...]; y el otro aposento que estaba hacia el poniente, se llamaba “aposento de plumajes”, el cual tenía en lugar del encalado toda pluma riquísima que llaman *xiuhtóotl*, pluma de un ave que es azul fino [...] por lo cual lo llamaban *quetzalcalli* [...]; y el otro aposento, que estaba hacia el sur, le llamaban la casa de pluma blanca [...]. Y el otro aposento, que estaba hacia el norte, le llamaban el aposento de pluma colorada, de todo género de aves preciosas por de dentro entapizada.⁴¹²

El color de los materiales constitutivos de estos aposentos recuerda la descripción del *Chilam Balam de Chumayel*. En este mito, se levantaron, en cada esquina del universo, una ceiba junto con una multitud de elementos que presentaban los rasgos cromáticos del rumbo. Los colores de las plumas, conchas, piedras preciosas que tapizan los cuartos del templo de Quetzalcóatl traducen la misma idea: el cromatismo de cada objeto es una referencia explícita a una dirección cósmica precisa.

Ya mostramos por qué los cuatro colores, en conjunto, aludían a la totalidad del cosmos (véase 3.1.1, a). Su existencia en Tollan revelaba el estatuto de imagen reducida del mundo, en toda su extensión, de esta ciudad. Con el empleo del color, vemos cómo Tollan concentraba la totalidad de las esencias del universo en su organización horizontal. Como tal era la expresión de la vida ordenada, eso era, para los nahuas, “civilizada”.⁴¹³

⁴¹²B. Sahagún, *Historia general...*, op. cit., tomo 2, pp.950-951. Véase también *Florentine Codex*, op. cit., libro X, p.166. En los *Anales de Cuauhtitlan*, estos aposentos de Quetzalcóatl son descritos como “su casa de tablas de turquesa, su casa de conchas rojas, su casa de conchas blancas, su casa de plumas de quetzal”, en *History and Mythology of the Aztecs. The Codex Chimalpopoca*, op. cit., p.29.

⁴¹³Pablo Escalante ha propuesto que la descripción de Tollan que conocemos en las fuentes documentales estaba inspirada en la imagen de Jerusalén, que se difundió en la Nueva España a través de los libros religiosos (en “Tula y Jerusalén: imaginario indígena e imaginario cristiano”, en *Ciudades mestizas: Intercambios y continuidades*

b) El par de colores de Tamoanchan

López Austin y López Luján afirman que uno de los nombres atribuido al espacio primigenio era “donde manan el agua azul-verde y el agua amarilla”.⁴¹⁴ Por otra parte, en el *Título de Totonicapán*, leemos que Tulán era llamada “el cerro amarillo, el cerro verde”.⁴¹⁵ Esta asociación de dos colores para designar el lugar de origen aparece también en la *Historia Tolteca Chichimeca*, donde Culhuacan Chicomóztoc es evocado mediante tules – alusión evidente a Tollan – que rematan un recipiente de agua, ahora de matices azul y rojo.⁴¹⁶

Como comprobaremos más adelante, la intersección de aguas bi-cromáticas fue un elemento fundamental del milagro fundacional de México-Tenochtitlan, la última réplica terrenal de la mítica Tollan (véase 3.1.3, b). La unión de un par de colores es, por consiguiente, otra característica cromática de los sitios de origen. Vamos a ver cómo, mediante este cromatismo, se expresaba la naturaleza de “espacios de creación” de estos lugares primigenios.

Entre todos los lugares de origen, el único que se vincula concretamente con la labor creadora de los dioses es Tamoanchan. En las fuentes, este espacio está mencionado como el sitio donde fueron creados el ser humano y el tiempo organizado, es decir el calendario.⁴¹⁷ Las tentativas de

en la expansión occidental..., México: Condumex, 2001, pp.77-88). Después de revisar el artículo de este autor, admitimos que pudo existir cierta influencia occidental pero pensamos que algunos argumentos de la demostración no son convincentes. Primero, nos parece que la “abundancia” característica de ambas ciudades originales es un punto común a muchas culturas, y no se puede usar para presumir una influencia europea en el discurso indígena. Por otra parte, consideramos que, en su evocación de Tollan, el autor favorece algunos datos y abandona otros elementos fundamentales que reflejan claramente el carácter mesoamericano de la descripción. Entre estos, cabe insistir en la relevancia de la unión de los cuatro colores en el templo cuadrípartito de Quetzalcóatl, un punto del relato que Escalante decide no mencionar. Otro elemento que demuestra, asimismo, la raíz mesoamericana del concepto de Tollan es la unión de opuestos complementarios, idea eminentemente mesoamericana, que aparece en la descripción de este templo. En efecto, entre los materiales constitutivos de las paredes, se mencionan primero plumas que remiten al ámbito celeste, y luego metales, piedras preciosas y conchas marinas, objetos fríos que evocan el inframundo. A. López Austin, *Los mitos del tlacuache*, México: UNAM, IIA, 1998, pp.346-347.

⁴¹⁴A. López Austin y L. López Luján, *Mito y realidad...*, op. cit., p.51. Desafortunadamente, los autores no citan su fuente.

⁴¹⁵*El Título de Totonicapán*, México: UNAM, IIFL, Centro de Estudios Mayas, 1983, p.174.

⁴¹⁶*Historia Tolteca Chichimeca*, México: FCE, 1976, fol.16v, p.29. D. Ségota considera que se trata de los dos líquidos vitales, el acuático y el sanguíneo, que evocan la oposición entre naturaleza y cultura, en *Valores plásticos del arte mexicana*, op. cit., pp.214-216.

⁴¹⁷*Leyenda de los Soles*, en *Códice Chimalpopoca*, op. cit., p.121; A. Thévet, op. cit., p.27; G. Mendieta, op. cit., p.97. Mendieta habla de una cueva situada cerca de Cuernavaca, la cual está identificada en la *Histoire du Méchique* con Tamoanchan.

localización de Tamoanchan, así como las interpretaciones de sus posibles funciones cósmicas han sido numerosas y variadas, pues el lugar desconcierta por su amplia gama de atribuciones.⁴¹⁸ Nos detendremos en las propuestas que nos parecen más relevantes.

Eduard Selser, uno de los primeros estudiosos que se interesó en Tamoanchan, considera que se trata del cielo o del Occidente mítico, espacio dominado por las fuerzas femeninas y lugar de origen del maíz.⁴¹⁹ Sin negar el nexo con el cielo, Hermann Beyer propone que este sitio se asociaba, más bien, con el Sur.⁴²⁰ A partir de los códices *Telleriano Remensis* y *Ríos*, Michel Graulich identifica Tamoanchan como el paraíso original donde no se moría. Allí se produjo una transgresión, un pecado sexual, que provocó la ruptura entre cielo y tierra, y la expulsión de los dioses del lugar original.⁴²¹ Graulich pone de relieve que la falta de los dioses, en Tamoanchan, es la procreación (que conduce al nacimiento de Cintéotl). Procrear es una transgresión porque es un acto creador, lo cual equivale a negar la superioridad de los dioses padres.⁴²² Por su parte, Nathalie Ragot relaciona Tamoanchan con los múltiples Más Allá de los antiguos mesoamericanos. Lo interpreta como un espacio dominado por la divinidad suprema, donde reinaba la abundancia, la felicidad y la frescura.⁴²³

A pesar del interés incontestable de todos estos trabajos, pensamos que la clave para aprehender la complejidad de Tamoanchan, como lugar de origen, se encuentra en el estudio de Alfredo López Austin. El gran logro de esta investigación consiste en haber conciliado las aparentes contradicciones que caracterizan este sitio mítico, definiéndolo como el ámbito donde se llevaba a cabo la creación, en sus múltiples procesos.⁴²⁴

A partir de la propuesta de López Austin, se justifica la elección de un par de colores para evocar Tamoanchan, lugar de origen y de creación. El autor explica, en efecto, que todo proceso creativo deriva de la transgresión original, concebida como una mezcla de las esencias opuestas que

⁴¹⁸Uno de los problemas mayores estriba en que dos fuentes localizan Tamoanchan en una gruta (véase *nota anterior*), mientras que otra lo asocia al noveno de los cielo (D. Muñoz Camargo, *op. cit.*, pp.202-203).

⁴¹⁹E. Selser, *Codex Fejérváry Mayer...*, p.12; *Comentarios al Códice Borgia*, *op. cit.*, tomo 1, pp.24-25.

⁴²⁰H. Beyer, "Tamoanchan, el paraíso de los antiguos mexicanos", en *Obras Completas I. Mito y simbología del México antiguo*, *op. cit.*, pp.39-43.

⁴²¹M. Graulich, *Mythes et rituels...*, *op. cit.*, pp.62-64.

⁴²²*Ibidem*, pp.67-68.

⁴²³N. Ragot, *Les au-delà aztèques*, Oxford: BAR, 2000, pp.153-160.

⁴²⁴A. López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, *op. cit.*, p.83.

constituyen el cosmos (véase 2.3.1). Ésta se plasmaba, a nivel cromático, en una pareja de colores antagonicos.⁴²⁵ Para López Austin, la imagen más expresiva de esta unión de esencias, en Tamoanchan, es el árbol cósmico donde circulan y se fusionan las dos entidades complementarias del universo.⁴²⁶ Por consiguiente, este símbolo vegetal se dibujaba, a menudo, dividido en dos mitades diferenciadas por su cromatismo, o rayado con un par de colores.⁴²⁷ Volveremos sobre estos pares cromáticos y los árboles a continuación (véase 4.2.1, b).

Por el momento, las proposiciones de López Austin permiten inferir que la combinación de dos colores antagonicos era ilustrativa de la fusión de las fuerzas opuestas y complementarias del cosmos, de la cual resultaba todo proceso de creación. Las imágenes o los nombres de lugares que presentan parejas cromáticas nos hablan de las funciones creadoras de los espacios de origen.

c) Los lugares de blancura

Los lugares de origen son calificados, a veces, de espacios de la blancura. En la *Historia Tolteca Chichimeca*, Tollan Chollolan es descrito como el lugar del sauce blanco, de los tules blancos, del águila y de la arena blanca.⁴²⁸ El cerro de Colhuacan, hecho también de arena, debía de imaginarse igualmente como un sitio de color blanquecino.⁴²⁹

La patria de los aztecas, Aztlan, se caracterizaba, según Diego Durán, por su blancura porque era un “lugar de garzas”.⁴³⁰ Desde un punto de vista estrictamente etimológico, la palabra *aztlan*

⁴²⁵ *Ibidem*, pp.95-96. Tamoanchan se representa también mediante la unión de cuatro colores que alternan en movimiento helicoidal. Este símbolo significa, sobre todo, la fusión de la totalidad de las esencias que conforman el mundo, y se sitúan simbólicamente en los árboles de los rumbos cósmicos.

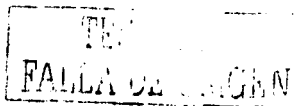
⁴²⁶ Alfredo López Austin añade acerca de los árboles cósmicos que “en su interior fluían las esencias de las partes superior e inferior de *Cipactli*. Estas fuerzas divinas provocaban un acto sexual en el interior del árbol y brotaban después en la superficie de la tierra”, en “El árbol cósmico en la tradición mesoamericana”, *op. cit.*, p.59.

⁴²⁷ Véanse los árboles de dos colores en el *Códice Borgia*, *op. cit.*, láminas 19, 45, 49, 50, 51; *Códice Fejérváry Mayer*, *op. cit.*, lámina 28; y los árboles rayados en el *Códice Borgia*, *op. cit.*, lámina 50; *Códice Cospi*, *op. cit.*, lámina 9; *Códice Vaticano B*, *op. cit.*, láminas 17-18.

⁴²⁸ *Historia Tolteca Chichimeca*, *op. cit.*, pp.179, 186.

⁴²⁹ D. Durán, *op. cit.*, tomo 1, p.271.

⁴³⁰ “...la qual gente auia salido [...] de una tierra donde auian habitado, que llamaban Aztlan, que quiere decir, blancura ó lugar de Garças...”, D. Durán, *op. cit.*, tomo 1, p.71; Christian Duverger subraya que la traducción de Aztlan como “lugar de las garzas” es comprensible por la similitud fonética entre Aztlan y Aztatlan, pero resulta abusiva desde el punto de vista estrictamente gramatical (*op. cit.*, p.78). Por su parte, Michel Launey comenta que estamos frente a un toponímico antiguo que pudo construirse sobre una forma arcaica de la voz significando “garza”,



remite, más bien, al ala.⁴³¹ Sin embargo, vimos que el término náhuatl para garza, *aztatl*, se construía a partir de la unión de *atl*, “agua” e *iztac*, “blanco” (véase 2.1.2, a). Entonces, pensamos que Aztlan podría traducirse también como el “lugar del agua blanca”.

Por otra parte, se dice que *mexitin*, el primer nombre de los mexicas, significaba “que salieron y partieron de entre las nubes y las nieblas”, porque Aztlan, su lugar de origen, se llamaba también *mixayauhtitlan*, “siempre hay nubes y nieblas”.⁴³² No sabemos si los antiguos nahuas consideraban la neblina como blanca, pero el hecho de que Aztlan sea definido, a la vez, como “nubes y nieblas” y lugar de la blancura permite conjeturarlo.⁴³³

Asimismo, Tamoanchan aparece, en la poesía y los himnos sacros, como un sitio invadido por la niebla.⁴³⁴ Además de ser espacios nebulosos que respiran el misterio, la blancura de estos lugares nos lleva a interrogarnos sobre los significados del cromatismo blanco, y sus posibles relaciones con la noción de origen y de creación.

Esta búsqueda nos conduce a recordar la segunda parte de este trabajo, en la cual evidenciamos conexiones entre el color blanco y la luz (véase 2.3.2, b). Resulta lógico que los ámbitos donde se originó la vida se vinculen con la luminosidad mediante este cromatismo, porque se identifican con el Este,⁴³⁵ punto donde nace el sol cada mañana y, por consiguiente, rumbo de la luz.⁴³⁶

pero que se puede tratar, también, de una palabra desaparecida cuyo sentido fue otro (*Catégories et opérations...*, *op. cit.*, p.26).

⁴³¹ Leopoldo Valiñas nos hizo notar que la etimología de Aztlan tenía que ver, más bien, con las alas de pájaro. De hecho, encontramos en el *Vocabulario* de Molina que “Ala para volar” es *aaztli*, término que daría origen a Aztlan, “lugar de las alas”; A. Molina, *op. cit.*, p.7v.

⁴³² D. Chimalpáhin, *op. cit.*, tomo 1, p.87.

⁴³³ El suponer que la niebla era vista, por los nahuas, como blanca no entra en contradicción con lo que explicamos, en un apartado anterior, acerca de la neblina y de los colores “oscuros” (véase 2.3.2, b). En efecto, la raíz común a *ayauhtl* y a algunas palabras para “negro” nos condujo a descubrir que, en el concepto náhuatl de la oscuridad, había una idea de invisibilidad y de colores opacados. Ahora bien, la repercusión que tenía la niebla sobre la percepción de los colores en la naturaleza – eso es una “mala” visibilidad – no implica que el cromatismo específico de este fenómeno se haya concebido como oscuro. Los ejemplos que estamos tratando en el análisis del cromatismo de los lugares de origen parecen mostrar, más bien, que estos sitios eran a la vez nebulosos y blancos.

⁴³⁴ A. López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, *op. cit.*, p.9.

⁴³⁵ En el *Título de Totonicapán*, Sewán Tulán es el Oriente o el lugar de donde sale el sol, *op. cit.*, pp.174-175.

⁴³⁶ En náhuatl, el Oriente se denominaba *tlapcopa*, “lugar de la luz”; en B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 2, p.705.

Esta afinidad del blanco con la luz nos trae, también, a la memoria el color de los guerreros que eran sacrificados para alimentar el astro diurno y mantener el orden cósmico. En importantes fiestas, estas víctimas eran pintadas con *tízatl* y cubiertas con plumones blancos.⁴³⁷ Su “atavío” los convertía en imágenes vivas de Nanáhuatl, quien fue barnizado de gis y emplumado, antes de auto-sacrificarse y renacer encarnado en sol.⁴³⁸ Además, los guerreros destinados al sacrificio solían lucir adornos de papel blanco, como en los ritos de *Xócotl Huetzi* y *Panquetzalizli*.⁴³⁹

El blanco parece ser, entonces, un color asociado a los sacrificios. Por lo tanto, Ángel Garibay interpreta el difrasismo *tízatl ihuittl* como la expresión simbólica de la “víctima”. Citemos textualmente a este autor:

El color blanco de las plumas y el gis hacen una reminiscencia del sol. La luz es reluciente y clara como el tiza, y aérea y sutil como la pluma.⁴⁴⁰

El plumón es una materia aérea que, por su vínculo con las aves, se puede relacionar fácilmente con el supra-mundo. En el *Códice Vindobonensis*, asistimos a la bajada del cielo del gobernante mixteco Nueve Viento mediante una cuerda adornada de plumón.⁴⁴¹ Asimismo, la diosa Coatlicue, madre de Huitzilopochtli, fue fecundada milagrosamente por un plumón blanco que le cayó del cielo y simbolizaba el alma de un guerrero muerto.⁴⁴² Finalmente, se decía de los difuntos

⁴³⁷ Los guerreros que van a ser sacrificados tienen el cuerpo cubierto de *tízatl* en *Ochpaniztli* y *Xócotl Huetzi*; en *Florentine Codex*, *op. cit.*, libro I, p.15; libro II, p.113 (entre otras fuentes). Asimismo, según Pomar, en *Tlacaxipehualiztli*; en J.B. Pomar, *op. cit.*, p.63. En *Tlacaxipehualiztli*, se les rayaba también con líneas rojas que Eduard Selser ha interpretado como representaciones de la sangre. De hecho, este autor considera como homólogas la pintura blanca rayada de rojo y el plumón. No sabemos en qué fuentes se apoya Selser para formular estas dos afirmaciones. En *Comentarios al Códice Borgia*, *op. cit.*, tomo 1, p.134 y tomo 2, p.96.

⁴³⁸ *Leyenda de los Soles*, en *Códice Chimalpopoca*, *op. cit.*, p.122.

⁴³⁹ *Florentine Codex*, *op. cit.*, libro II, pp.112-113 y p.142. En *Xócotl Huetzi*, no sólo los cautivos iban adornados con papeles, sino también la efigie llamada *xócotl* que ha sido interpretada por Michel Graulich como la imagen del guerrero muerto. En *Panquetzaliztli*, los papeles que se quemaban con el *xihcōatl* pueden evocar la futura destrucción de las víctimas que representaban a los Centzon Huitznahua. M. Graulich, *Ritos aztecas...*, *op. cit.*, p. 200 y pp.412-413.

⁴⁴⁰ Á. Garibay, *Veinte Himnos Sacros de los Nahuas*, México: UNAM, IIH, 1995, p.19.

⁴⁴¹ *Códice Vindobonensis*, *op. cit.*, lámina 48.

⁴⁴² *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, *op. cit.*, p.220. Michel Graulich interpreta la bola de plumón como un colibrí volando y añade que este pájaro era una imagen del alma del guerrero muerto, en *Mythes et rituels...*, *op. cit.*, p.228.

que iban a la Casa del Sol que se transformarían en mariposas de plumón y de *tizatl*.⁴⁴³ Respecto de este último material, su estrecha conexión con las diosas madres, como veremos más adelante, así como su origen – no olvidemos que el gis es una tierra blanca – siembra la duda acerca de sus connotaciones simbólicas terrestres o celestes.⁴⁴⁴

Fuera de esta sospecha, es evidente que el color blanco aplicado a Nanáhuatl – futuro sol – o a las víctimas que lo sustitúan en algunos rituales, evocaba el astro solar, la luz diurna y por extensión el ámbito celeste. Los guerreros sacrificados personalizaban a los Mimixcoas, y el nombre de Mixcóatl quiere decir “Serpiente de Nube”.⁴⁴⁵ Ahora bien, este metéoro acuático es blanco y celeste, lo que representa una afinidad más entre cielo diurno, color blanco y sacrificio.⁴⁴⁶

Estas relaciones entre la blancura y el supra-mundo eran de esperarse, pues el último de los cielos, el Omeyocan, se llegaba a confundir con Tamoanchan, el lugar de la neblina.⁴⁴⁷ La equivalencia entre Tamoanchan y Omeyocan, basada en el ambiente de creación que caracteriza a ambos, deja entrever la posibilidad de que Omeyocan sea otro espacio nebuloso y, tal vez, blanco.⁴⁴⁸ Esta idea, a pesar de que no aparezca explícitamente expresada en los textos, es otra pista para dilucidar el nexo entre blanco, origen y creación.

⁴⁴³ *Florentine Codex, op. cit.*, libro III, apéndice, p.49.

⁴⁴⁴ Basándose en el ritual que Durán (*op. cit.*, tomo 2, p. 153) llama “probar el gis” y que consistía en humillarse comiendo tierra, Michel Graulich considera que, para los antiguos nahuas, el *tizatl* era de naturaleza terrestre. Véase “Les mises à mort doubles dans les rites sacrificiels des anciens mexicains”, *JSA*, vol. 68, 1982, p.50.

⁴⁴⁵ Sobre los Mimixcoas como prototipo del guerrero muerto y deificado, véase M. Graulich, “Las peregrinaciones aztecas y el ciclo de Mixcóatl”, en *ECN*, vol. 11, 1974, pp.311-354. Torquemada comenta que, después de su muerte, los reyes se volvían nubes. Ahora bien, sabemos que el rey era el máximo guerrero. Véase J. Torquemada, *Monarquía Indiana, op. cit.*, tomo 3, p.128 y B. Sahagún, *Historia general..., op. cit.*, tomo 2, p.765.

⁴⁴⁶ Es necesario matizar este punto porque Mixcóatl es una deidad ambivalente. A la imagen de la nube que es celeste pero se origina en las montañas (asociadas al agua del interior de la tierra), Mixcóatl tiene que ver con el cielo, por ser una “serpiente de nube”, pero mantiene también fuertes vínculos con la tierra y el agua; B. Sahagún, *Historia general..., op. cit.*, tomo 1, pp. 107 y 255; G. Olivier, “Mixcoatl, “Serpent de Nuage”, étude d’une divinité de l’ancien Mexique (suite et fin)”, *Annuaire de l’EPHE, Vè Section*, en prensa.

⁴⁴⁷ El Omeyocan se sitúa en el último de los cielos, es decir el noveno o el treceavo según las versiones. *Codex Vaticanus 3738, op. cit.*, lámina 1v; *Anales de Cuauhtitlan*, en *Códice Chimalpopoca, op. cit.*, p.8. Ya vimos que Muñoz Camargo asocia el último de los cielos (el noveno en su versión) con Tamoanchan (véase nota 418).

⁴⁴⁸ B. Sahagún, *Historia general..., op. cit.*, tomo 2, p.953.

El piso celeste denominado Omeyocan fungía como morada de los dioses creadores, de la divinidad dual Ometéotl.⁴⁴⁹ Esta pareja primordial, ideada como la unión de una entidad femenina y otra masculina, era el principio creador al origen de los demás dioses, del sol, de la luna y de las estrellas.⁴⁵⁰ Más, esta deidad doble daba vida a cada ser humano, pues producía la chispa creadora que embarazaba a las mujeres.⁴⁵¹ Ahora bien, además de residir en un espacio ligado, quizás, a la blancura, esta pareja original tenía otros vínculos con este color.

Así, Alonso de Molina utiliza Citlallicue, uno de los nombres de la parte femenina de Ometéotl, para designar el Camino de Santiago en el cielo, eso es la Vía Láctea cuyo cromatismo es blanco. Además, leemos en el *Códice Vaticano A* que el aspecto masculino de esta misma deidad doble "... Citlallántonac [...] es aquel signo que se ve en el cielo llamado camino de Santo Santiago o Vía láctea...".⁴⁵²

Por otra parte, la asociación entre la blancura y la pareja de dioses creadores Ometéotl nos conduce a acercarnos a dos personalidades divinas cuyos patronímicos se componen del término *iztac*, "blanco". Se trata de Iztacmixcóatl, "Mixcóatl blanco", e Iztacchalchiuhtlicue, "Chalchiuhtlicue blanca". Las deidades Mixcóatl y Chalchiuhtlicue existiendo sin el calificativo de *iztac*, el añadido de este prefijo hace sospechar que sean númenes distintos o, por lo menos, variantes.

En los mitos, Iztacchalchiuhtlicue aparece como la madre de los Mimixcoas, mientras que Iztacmixcóatl es uno de éstos, tal vez el más joven.⁴⁵³ La información acerca de estas deidades "blancas" es relativamente escasa, pero Motolinía identifica Iztacmixcóatl con el "Padre de los

⁴⁴⁹A. Thévet, *op. cit.*, p.23; *Anales de Cuauhtitlan*, en *Códice Chimalpopoca*, *op. cit.*, p.8; *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, *op. cit.*, p.209; E. Seler, J. Soustelle, A. López Austin, M. Graulich y N. Ragot han subrayado los vínculos entre Ometéotl, el Omeyocan y Tamoanchan, en E. Seler, "Myths and religion of the ancient mexicans", *op. cit.*, p.17; J. Soustelle, *Pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos*, *op. cit.*, p.20; A. López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, *op. cit.*, pp.79-80; M. Graulich, *Mythes et rituels...*, *op. cit.*, p.67; N. Ragot, *op. cit.*, pp.157-158.

⁴⁵⁰Sobre las creaciones de los dioses por Ometéotl, véase *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, *op. cit.*, p.209; A. Thévet, *op. cit.*, p.29 y G. Mendieta, *op. cit.*, p.77; sobre la participación de la pareja primordial en la creación del sol, de las estrellas y de la luna, A. Thévet, *op. cit.*, pp.30-31; *Leyenda de los Soles*, en *Códice Chimalpopoca*, *op. cit.*, p.121.

⁴⁵¹B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 2, p.953.

⁴⁵²A. Molina, *op. cit.*, p.23v; *Codex Vaticanus 3738*, *op. cit.*, p.7r.

⁴⁵³*Leyenda de los Soles*, en *Códice Chimalpopoca*, *op. cit.*, p.122; *Anales de Cuauhtitlan*, *ibidem*, p.3.

pueblos” es decir el antepasado de los seres humanos.⁴⁵⁴ En otro texto, Iztacmixcóatl es uno de los guías de la migración mexicana, lo que reafirma su papel de padre de los primeros hombres.⁴⁵⁵

Nigel Davies plantea que el color blanco de los dioses aquí, como en otros contextos, es la expresión de la vejez, de la muerte y de la nube. Este autor presenta Iztacmixcóatl como una deidad anciana, al igual que Iztacchalchiuhtlicue.⁴⁵⁶ Por su parte, Seler reconoce en Iztacmixcóatl la figura del viejo dios celeste, la parte masculina de Ometéotl.⁴⁵⁷

En el *Códice Borgia*, el dios está pintado como un anciano con barba blanca, cabellos parecidos a plumas de garza y, en una ocasión, lleva un báculo que imita este volátil.⁴⁵⁸ Estos atavíos, por su material y su cromatismo, establecen un claro vínculo entre Iztacmixcóatl y la blancura del lugar de origen.⁴⁵⁹ Esta relación del dios con la garza y, luego, con los espacios de creación, confirma las similitudes entre Iztacmixcóatl y el aspecto masculino de Ometéotl.

Por su parte, Iztacchalchiuhtlicue es una diosa evanescente ya que sólo está mencionada, como madre de los Mimixcoas, en la *Leyenda de los Soles*. Su nombre la emparenta con la deidad del agua, Chalchiuhtlicue, pero por ser la genitora de héroes culturales Graulich la compara tentativamente con Coatlicue, la madre de los Centzon Huitznahua, de Coyolxauhqui y de Huitzilopochtli.⁴⁶⁰ Este paralelo haría de Iztacchalchiuhtlicue otra versión de la diosa madre-tierra, fecundadora pero destructora.⁴⁶¹

⁴⁵⁴Motolinía, *Memoriales...*, op. cit., pp.10 y 12. Véase también G. Olivier, “Mixcoatl, “Serpent de Nuage”, étude d’une divinité de l’ancien Mexique”, en *Annuaire EPHE, Vè Section*, tomo 108, 1999-2000, pp.83-89. Podrá parecer contradictorio que Iztacmixcóatl, el antepasado, sea designado como el hermano menor en los *Anales de Cuauhtitlan (nota anterior)*. En realidad, este Mimixcoa es el que sobrevive a la *tizimil* Itzppálotl, y que luego engendra a Quetzalcóatl o metafóricamente a las generaciones humanas.

⁴⁵⁵H. Alvarado Tezozómoc, *Crónica Mexicáyotl*, op. cit., p.19.

⁴⁵⁶N. Davies, “Mixcóatl: man and god”, en *Actes du XLIIè CIA, Congrès du Centenaire*, París, 2-9 de septiembre de 1976, vol.VI, 1979, p.21.

⁴⁵⁷E. Seler, *Comentarios al Códice Borgia*, op. cit., tomo 1, p.233.

⁴⁵⁸*Códice Borgia*, op. cit., láminas 24, 55, 60.

⁴⁵⁹Aun cuando haya duda en cuanto al significado de “lugar de garzas” de Aztlan (véase nota 430), la relación entre la garza y la blancura ha sido comprobada en el segundo capítulo de este trabajo, donde presentamos el adjetivo *aztapiltic*, “blanco”, que se construye sobre *aztatl*, “garza” (véase 2.1.2, a).

⁴⁶⁰M. Graulich, “Las peregrinaciones aztecas y el ciclo de Mixcóatl”, op. cit., p.331.

⁴⁶¹En los ritos que acompañan el nacimiento de los niños, Chalchiuhtlicue está citada junto con la pareja suprema Ometéotl. Véase B. Sahagún, *Historia general...*, op. cit., tomo 2, p.621.

La hipótesis es apoyada por otro dato procedente de la *Leyenda de los Soles*. Esta fuente relata que, después de su nacimiento, los Mimixcoas fueron amamantados por una deidad llamada Meçitli, “la señora de la tierra”.⁴⁶² ¿ Esta diosa terrestre, Meçitli, será una variante de Iztacchalchiuhtlicue? Posiblemente, pues sabemos que, en los mitos, no es raro que los dioses cambien de nombre.

Sea como fuere, nuestros dioses blancos destacan por sus papeles de genitores de los primeros seres humanos, y antepasados de los hombres actuales. Estos rasgos de sus personalidades los confunden con la deidad primordial, instalada en el último cielo. A través de estas dos divinidades se profundiza el lazo entre blanco, creación y origen de los hombres, a la vez que se vislumbra otro posible significado de la blancura, como característica definitoria del antepasado.

Para los antiguos nahuas, los ancestros residían en el cielo, pero en el cielo nocturno cuya naturaleza se concebía idéntica al ámbito infra-terrestre.⁴⁶³ Además, su condición de difuntos los conectaba con el interior de la tierra donde se situaba, supuestamente, el inframundo, el reino de la muerte. Esta aparente paradoja nos lleva a examinar otra vertiente de la blancura que, al parecer, se opone a su simbolismo celeste pero más bien lo complementa.

En el ciclo de ritos de las Veintenas, la Madre de los Dioses, Teteo Innan o Toci, era festejada durante el mes de *Ochpaniztli*. Michel Graulich ha mostrado que los rituales dedicados a Toci conmemoraban la recreación mítica de la tierra.⁴⁶⁴

Como anotamos anteriormente, los guerreros sacrificados en esta fiesta eran embarnizados con *tizatl* (véase nota 437). Asimismo, se realizaba un rito con un *cuauhxicalli* lleno de yeso y de plumas blancas.⁴⁶⁵ Por otra parte, la *ixiptla* de Toci estaba totalmente vestida de blanco, con algodón pegado en la cabellera, y se despedía de su mercado sembrando harina de maíz.⁴⁶⁶ Los Huastecos que

⁴⁶² *Leyenda de los Soles*, en *Códice Chimalpopoca*, *op. cit.*, p.122.

⁴⁶³ En la fiesta de *Xócoitl Huetzi*, la gente subía a las azoteas de sus casas durante la noche, y se quedaba viendo el cielo, en dirección del Norte, recitando oraciones para sus antepasados y pidiéndoles su pronto regreso. En *Codex Telleriano Remensis...*, *op. cit.*, p 254, folio 2v.

⁴⁶⁴ M. Graulich, *Ritos aztecas...*, *op. cit.*, p.120.

⁴⁶⁵ *Florentine Codex*, *op. cit.*, libro II, p.125.

⁴⁶⁶ D. Durán, *op. cit.*, tomo 2, p.149; B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 1, p.230. Toci aparece asimismo pintada y vestida de blanco en el *Códice Borbónico*, *op. cit.*, lámina 30. La mención de la harina de maíz es interesante porque los otomíes celebran en honor de la diosa terrestre Anthaxmé, la fiesta de “la tortilla de maíz

la acompañaban estaban igualmente pintados de blanco, e iban ataviados con papeles inmaculados.⁴⁶⁷ Cuando la imagen de la diosa ya había sido inmolada y desollada, el sacerdote que revestía su piel se aplicaba plumón de águila blanco en la cabeza y las piernas.⁴⁶⁸ Con todo esto no sostenemos que la blancura fuera el único cromatismo presente en estas ceremonias, sino insistimos en su notable recurrencia durante los acontecimientos rituales ligados con Toci.

En ciertos códices del *Grupo Borgia*, en particular el *Vaticano B*, esta deidad viene pintada de amarillo rayado con blanco.⁴⁶⁹ Ahora bien, Eduard Seler ha dicho que el amarillo de la pintura facial y corporal de los dioses, imitaba el color natural de la piel.⁴⁷⁰ Por esta razón, creemos que las rayas blancas, tal vez de *tízatl*, eran el elemento que definía propiamente a Teteo Innan.

La confrontación de estos datos demuestra que el plumón, el *tízatl* y el papel blanco no eran materiales exclusivos del ámbito celeste, sino que caracterizaban también a la diosa de la tierra. Si bien estos atributos hacen de Toci una “mujer valiente”, prototipo de las mujeres muertas en el parto y equivalente de los guerreros caídos en batalla o sacrificados, reflejan asimismo los vínculos del blanco con el ambiente de la recreación del mundo y de la emergencia de la tierra.⁴⁷¹ Estas suposiciones se refuerzan al examinar los lazos de la diosa madre con el algodón, el semen y el hueso.

Una de las advocaciones de la diosa madre, Tlazoltéotl, se conoce por sus atavíos de algodón en bruto.⁴⁷² El algodón nos remite al tejido, la actividad creadora de las mujeres, pero se asocia

blanca”, en J. Soustelle, *L'Univers des Aztèques*, París: Hermann, 1997, p.66.

⁴⁶⁷B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 1, p.232. Véase también *Códice Borbónico*, *op. cit.*, lámina 30.

⁴⁶⁸*Florentine Codex*, *op. cit.*, libro II, p.121.

⁴⁶⁹*Códice Vaticano B*, *op. cit.*, láminas 22, 30, 77.

⁴⁷⁰E. Seler, *Comentarios al Códice Borgia*, *op. cit.*, tomo 2, p.64.

⁴⁷¹Bernardino de Sahagún describe las Cihuateteo, mujeres muertas en el parto y deificadas, completamente pintadas de blanco (cara, brazos y piernas). En el *Códice Florentino* nada más se menciona su pintura facial de *tízatl* con hule; B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 1, p.79; *Florentine Codex*, *op. cit.*, libro 1, p.19.

⁴⁷²Otro nombre, de origen huasteco, de esta diosa es *Ixcuina*. Walter Lehmann reconoce en esta palabra el prefijo o diminutivo *ix* y el vocablo *cuinim*, que designa el algodón. Lehmann citado por M. Graulich, *Ritos aztecas...*, *op. cit.*, p.117. En cuanto a los atavíos de algodón de Tlazoltéotl, véase el *Códice Borgia*, *op. cit.*, láminas 12, 14, 17, 23, 47-48, 55, 63, 68, 70, 72 y 74. En el *Códice Fejérváry Mayer*, *op. cit.*, lámina 1, la diosa aparece junto con un árbol de algodón.

también a otra sustancia al origen de la vida, el semen.⁴⁷³ A la hora de su nacimiento, Cintéotl, dios del maíz e hijo de Toci, apareció envuelto en algodón que simbolizaba una cobertura de semen.⁴⁷⁴ Ahora bien, uno de los nombres náhuatl que recibía el esperma, *omícetl* – “lo oseo que se coagula” –,⁴⁷⁵ unía conceptualmente el líquido creador con los huesos. Igualmente, vale la pena recordar que el hueso fue otra materia clave en la creación del primer hombre.⁴⁷⁶

A través de los nexos que vinculan los elementos creadores – semen y huesos – con las diosas madres, queda comprobado que el blanco, como color del origen, no era un rasgo exclusivo del ámbito celeste. Lógicamente abarcaba la segunda “mitad” de la creación, la tierra. Pensamos que las afinidades entre la blancura y el espacio terrestre expresaban, conjuntamente, los conceptos de creación y de destrucción. En efecto, la tierra, a la imagen de la cueva, era el lugar del origen de la vida pero también una morada de los muertos.⁴⁷⁷

Confirmaremos estas suposiciones al aprehender, nuevamente, la personalidad ambivalente de los Mimixcoas. Este acercamiento constituye la última malla de la cadena porque refuerza la relación entre blancura, tierra y sacrificio.

Los Mimixcoas eran, como vimos, seres cubiertos de gis y de plumón. Ya subrayamos sus aspectos celestes, pero nos faltó insistir en su carácter acuático y terrestre que demuestran dos

⁴⁷³Los antiguos mayas pensaban que los años *ix*, controlados por el Bacab blanco (*Sacalbacab*), se caracterizaban por sus excepcionales cosechas de algodón. M. Montoliu, “Los dioses de los cuatro sectores cósmicos y su vínculo con la salud y la enfermedad”, en *Anales de Antropología*, vol.17, tomo 2, 1980, p.50.

⁴⁷⁴M. Graulich, *Ritos aztecas...*, *op. cit.*, pp.130-131. En la lámina 13 del *Códice Borbónico (op. cit.)*, vemos cómo el ser que nace de Toci está rodeado de la misma materia blanca, seguramente algodón, que constituye los atributos de la diosa.

⁴⁷⁵“Lo oseo que se coagula” es el significado etimológico que Alfredo López Austin extrae de la palabra *omícetl*, en *Cuerpo humano e ideología*, *op. cit.*, tomo 2, p.176. El autor considera que el término deriva de la unión de la palabra *omitl*, “hueso”, con la voz *cell* que, además de significar “hielo”, se refiere, en opinión de este autor, al fenómeno que consiste en pasar de un estado líquido a otro sólido. A. López Austin, comunicación personal, 2003.

⁴⁷⁶Después de la recreación del mundo, los nuevos hombres fueron formados a partir de los huesos de sus antepasados que Quetzalcóatl buscó en el Mictlan. *Leyenda de los Soles*, en *Códice Chimalpopoca*, *op. cit.*, pp.120-121. En otros casos, el material empleado es la ceniza cuyo cromatismo puede concebirse blanco (véase 2.1.2, a).

⁴⁷⁷Sobre la cueva como lugar de origen y muerte, véase D. Heyden, “Las cuevas de Teotihuacán”, en *Arqueología Mexicana*, vol 6, n° 34, 1998, pp.18-27. Eduard Seler dice que, para los antiguos mexicanos, el inframundo se asimilaba a la tierra, en “Myths and religion of the ancient mexicans”, *op. cit.*, p.9. Vale la pena subrayar que los adornos de papel blanco, en particular las banderas y las rosetas, son atributos característicos de los dioses de la muerte Mictlantecuhtli y Mictecacihuatl, cuya morada era el interior de la tierra.

acciones significativas. Primero, al nacer, estos entes míticos se metieron inmediatamente en el agua; luego, a la hora de esconderse, Mixcóatl eligió hundirse en la tierra.⁴⁷⁸ Los Centzon Mimixocas y Mixcóatl se consideraban nubes, más ya evocamos la doble naturaleza de estos fenómenos atmosféricos que circulan en el cielo, después de nacer en las montañas. Representaban las estrellas, pero mencionamos también las similitudes entre la noche y el inframundo.⁴⁷⁹

Los Mimixcoas eran dioses ambiguos porque tenían vínculos con el cielo diurno y con el ámbito “terrestre” en el amplio sentido de la idea, es decir con el mundo acuático, las horas nocturnas y la tierra misma. Podemos deducir, por consiguiente, que ¿estos complejos personajes, prototipos de los sacrificados, eran símbolos conjuntos de tierra y cielo? Un estudio completo y profundizado de estas deidades y, en particular, de Mixcóatl, sería necesario para averiguarlo. Por el momento, nos limitaremos a proponer que su color blanco pudo ser, respectivamente, celeste (plumón) y terrestre (*tízatl*), para aludir a los sacrificios que se ofrecían conjuntamente al sol o al espacio celeste, y a la tierra.⁴⁸⁰

Nos detendremos aquí en la demostración porque nunca lograremos reunir, en los límites de este estudio, todas las implicaciones del cromatismo blanco. Queremos profundizar, en otra ocasión, en los significados de este color en relación con el complejo de las diosas madres, pues pensamos que este campo de investigación es muy prometedor. Por el momento, la confrontación de los datos permite extraer una primera síntesis acerca de unos usos simbólicos del blanco.

A partir de la asociación de este color con el sacrificio y más concretamente mediante la personalidad ambivalente de los Mimixcoas, evidenciamos algunos lazos entre blancura, tierra y

⁴⁷⁸*Leyenda de los Soles, Códice Chimalpopoca, op. cit.*, pp.122-123. Antes de atacar a los Centzon Mimixcoas, los cinco últimos Mimixcoas se escondieron en diversos lugares. Guilhem Olivier nos hizo notar que había una estrecha relación entre el nombre de cada uno de estos personajes, y el lugar que elegían como escondite. Así, Quauhtliicohuauh se metió en el árbol; Tlotépetl en el cerro; Apanteuctli en el agua y, finalmente, Mixcóatl se escondió en la tierra. Por la lógica que rige esta secuencia parece que este último dios se vinculaba con el elemento terrestre, aun cuando este aspecto no aparezca directamente reflejado en su nombre; G. Olivier, comunicación personal, 2002.

⁴⁷⁹Vale la pena recalcar que la diosa terrestre se considera también una deidad lunar.

⁴⁸⁰El sol pero también la tierra exigían sacrificios de sangre a los hombres; véase para el sol, *Leyenda de los Soles, Códice Chimalpopoca, op. cit.*, p.122; y para la tierra, A. Thévet, *op. cit.*, p.29. Asimismo, B. Sahagún, *Historia general... op. cit.*, tomo 2, p.485. Sobre este tema, consúltese también el interesante artículo de Michel Graulich, “Les mises à mort doubles dans les rites sacrificiels des anciens mexicains”, *op. cit.*

cielo. Por otra parte, el examen de los dioses Iztacmixcóatl e Iztacchalchiuhtlicue, antepasados y padres de los hombres, mostró los nexos del blanco con la creación de los seres humanos. Asimismo, se vio porqué este color se podía considerar característico de la pareja primordial Ometéotl.

Al abordar, aun de manera superficial, este aspecto cromático, constatamos que los significados del blanco, en la mitología, eran numerosos y complejos. Sin embargo, sus conexiones con el sacrificio, los antepasados, la diosa madre-tierra y la pareja suprema celeste dejan entrever que el color se asociaba respectivamente con la vida y la muerte, dos conceptos indisociables de la creación en el pensamiento náhuatl.⁴⁸¹ La blancura era, probablemente, la metáfora que permitía expresar la unión de estas dos ideas.⁴⁸² Esto coincide con la concepción que los nahuas construyeron de los sitios de origen, pues si bien eran espacios de vida y de creación, también se concebían como lugares de muerte y más-allá de los hombres.⁴⁸³

3.2.2. Las “recreaciones” rituales del cosmos

a) El final de la migración y la toma de posesión de un territorio

Si los lugares de origen son descritos como espacios de luz, de abundancia, donde se reproducía en miniatura la imagen y los colores del cosmos, la migración que emprendían los hombres al salir de éstos se ha interpretado como un regreso a las tinieblas primigenias, al inicio del mundo. Los *Anales de Cuauhtitlan* nos hablan de la oscuridad como metáfora de la humildad del viaje de los chichimecas:

Se dice que en este período de años vivieron los chichimecas aún en tinieblas; y la razón por que se dice que aún en tinieblas, es que aún era nula su fama y nulo el nombre de bienestar, mientras anduvieron errantes...⁴⁸⁴

⁴⁸¹ Acerca de esta concepción, Alfredo López Austin comenta: “Para los antiguos nahuas la muerte y la vida no eran los extremos de una línea recta, sino dos puntos situados diametralmente en un círculo en movimiento”, en *Tamoanchan y Tlalocan, op. cit.*, p.174.

⁴⁸² Jacques Soustelle dice que el blanco es el color del Oeste que era, a la vez, el lado del nacimiento y el de la vejez, en *Pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos, op. cit.*, p.46.

⁴⁸³ En los *Anales de Cuauhtitlan*, se cuenta cómo los chichimecas salieron de “los nueve llanos” es decir del inframundo, espacio de muerte, que se describía como una superposición de nueve estratos; en *Códice Chimalpopoca, op. cit.*, p.3; véase también *Codex Vaticanus 3738, op. cit.*, folio 2r.

⁴⁸⁴ *Anales de Cuauhtitlan, Códice Chimalpopoca, op. cit.*, p.4.

Aparece nuevamente, a través de esta cita, la oposición entre el caos asociado a la oscuridad y la “civilización” marcada por la emergencia de la luz y de la policromía. A lo largo de su recorrido “en la noche”, los grupos buscaban ansiosamente el nuevo territorio donde se establecerían. La instalación implicaría la re-creación, a escala reducida, del cosmos, es decir la imitación de la obra original de los dioses y el primer amanecer.

Conviene mencionar que existen dos interpretaciones divergentes del viaje migratorio de los pueblos, en relación con los conceptos de luminosidad y oscuridad. La primera, defendida por Michel Graulich, postula que las migraciones son una transposición, sobre el plano horizontal, de un recorrido subterráneo paralelo al del astro solar en el inframundo. Al mismo tiempo, recordarían el caos anterior a la creación. La llegada a la tierra prometida es analizada, por este autor, como la salida del sol o la inauguración de un nueva era cósmica, eso es la victoria de la luz sobre las tinieblas.⁴⁸⁵

Por otro lado, Alfredo López Austin y Leonardo López Luján organizan el proceso de nacimiento de los pueblos en tres fases. La formación del género humano por el dios creador ocurre durante la primera, es decir la noche; luego, en el momento del amanecer, los grupos humanos empiezan su migración, y su establecimiento en los nuevos territorios corresponde al orto solar.⁴⁸⁶

La divergencia entre las dos posturas se plasma en la duda acerca de la existencia de la luz durante el viaje. ¿Éste sucedía en las tinieblas, o más bien en el momento de la aurora? Esta interrogación resulta relevante para nuestra investigación, pues el suponer que la migración se efectuaba bajo una luz auroral, venusina, implica que ya se había producido la distinción entre las cosas y, por vía de consecuencia, la aparición de los colores.

En vista del extracto anterior de los *Anales de Cuauhtitlan*, nos unimos a la propuesta de Michel Graulich y consideramos que la peregrinación se concebía, más bien, como un recorrido en la oscuridad. Otra cita permite confirmar este punto de vista, en eso que muestra cómo la instalación correspondía a la emergencia de la luminosidad, a la salida del sol. En uno de los tantos relatos de migración, leemos que el dios patrono de los chichimecas les ordenó que siguieran adelante con su viaje, mediante la sentencia “*uncan tonaz, oncan tlahuiz, oncan yazque ayamonican*”, que Muñoz Camargo traduce como “adelante habéis de pasar, que no es aquí aún donde ha de amanecer y hacer

⁴⁸⁵M. Graulich, *Mythes et rituels...*, op. cit., pp.160-161, pp.184 y 246.

⁴⁸⁶A. López Austin y L. López Luján, *Mito y realidad de Zuyúa*, op. cit., pp.51-54.

sol y resplandecer con sus propios y fulgentes rayos” y literalmente significa “a donde hará calor y amanecerá, allí iremos: aún no [es] aquí”.⁴⁸⁷

Los dioses patronos, guías espirituales de las migraciones, eran los que elegían dónde y cuándo los pueblos debían instalarse y fundar sus ciudades. En el momento de tomar posesión de un nuevo territorio, se llevaba a cabo un rito que los *Anales de Cuauhtitlan* describen así:

... un águila amarilla, un tigre amarillo, una culebra amarilla, un conejo amarillo y un venado amarillo. Tirad con el arco por Huitztlan, en Huitznahuatlpan, en Amilpan y en Xochitlalpan, donde flecharéis un águila roja, un tigre rojo, una culebra roja, un conejo rojo y un venado rojo; y cuando hayáis vuelto de tirar con el arco, ponedlos en manos de Xiuhtecuhtli, Huehuetcoatl, a quien guardarán los tres, Mixcoatl, Tozpan e Ihuitl”. Estos son los nombres de las tres piedras del hogar. De esta manera instruyó Itzpápatl a los chichimecas.⁴⁸⁸

El texto desafortunadamente lacunario se complementa con otro pasaje de la misma fuente, en el cual Itzpápatl, diosa de los chichimecas, reitera sus instrucciones:

Luego iréis al oriente (*tlapco*) y ahí tiraréis con el arco; de igual manera tiraréis por el norte (*miclampa*), dentro del valle (*teotlalli*); asimismo tiraréis por el sur; también tiraréis por la sementera de riego (*amilpampa*) y en la tierra florida (*xochitlalpan*). Y en habiendo flechado y cobrado a los dioses, el azul celeste, el amarillo, el blanco y el rojo, águila, tigre, culebra, conejo, etc., luego pondréis a Tozpan, Ihuitl, y Xiuhnel a guardar a Xiuhtecuhtli...⁴⁸⁹

Estos dos párrafos ilustran cómo un grupo se apoderó de territorios que fueron calificados, aunque indirectamente, por el cromatismo.⁴⁹⁰ Al igual que en el *Chilam Balam de Chumayel*, encontramos animales de colores que ocupan los distintos puntos cardinales. Está claro que, al establecerse, los hombres recrean la imagen del cosmos, organizando los rumbos a través de un

⁴⁸⁷D. Muñoz Camargo, *op. cit.*, p.144.

⁴⁸⁸*Anales de Cuauhtitlan, Códice Chimalpopoca, op. cit.*, p.3.

⁴⁸⁹*Ibidem*, p.6.

⁴⁹⁰Elizabeth Boone nota que las ceremonias de fundación de los pueblos eran rituales mediante los cuales el territorio era organizado social y políticamente. Éstos se caracterizaban por el nombramiento del territorio, el establecimiento del culto a la deidad tutelar, la construcción de un templo o un altar, el encendido del fuego nuevo, el enfrentamiento y la captura de vecinos, el sacrificio sangriento y la realización de una fiesta. En “Bringing Polity to Place: Aztec and Mixtec Foundation Rituals”, en *Códices y documentos sobre México. Tercer Simposio Internacional*, México: INAH, 2000, pp.551, 568. En los ritos que estudiamos aquí encontramos algunos de estos elementos como la identificación de los territorios mediante sus nombres, el encendido de fuego, la captura y el sacrificio.

flechamiento ritual y colocando el fuego, *axis mundi* por excelencia, en el centro de su nuevo “universo”. La toma de posesión se expresa, literalmente, mediante la captura de animales cromáticos, metáfora de los cautivos obtenidos en la guerra. Aquí, como en otras ocasiones, los animales cazados y ofrecidos simbolizan las víctimas que se sacrificaban a los dioses, los conceptos de caza y de guerra siendo íntimamente emparentados en el México Antiguo.⁴⁹¹

De acuerdo con Mircea Eliade, “un territorio desconocido, extranjero, desocupado [...], participa de la modalidad fluida y larvaria del Caos. Al ocuparlo y sobre todo al instalarse, el hombre lo transforma simbólicamente en Cosmos por medio de una repetición ritual de la cosmogonía”.⁴⁹² Esta cita concuerda, exactamente, con los actos descritos en los extractos anteriores. Para los antiguos nahuas, la delimitación virtual de un espacio se realizaba mediante un rito, cuyo objetivo era separar el mundo natural del cultural y transformar el territorio desconocido, lo caótico, en imagen miniatura del cosmos organizado.

La asignación de colores a las direcciones confirma que estamos frente a una recreación ritual del universo, y la utilización de flechas alude a la aparición de la luminosidad, probablemente a la salida del sol. En efecto, este astro así como el planeta Venus eran los “astros que flechan” y sus rayos, es decir su luz, se asimilaba a saetas.⁴⁹³ Al ser disparadas las flechas, “rayos solares rituales”, hacia las cuatro esquinas de la tierra, se repetían las condiciones de la primera mañana. Al inundar el mundo, la luz asignaba sus colores a los espacios y a los seres mundanos. Este análisis prueba, por otra vía, que el final de la migración equivalía a un nuevo amanecer.

⁴⁹¹ Cuando los colhuas se asentaron en el territorio de los chichimecas les dijeron a éstos: “... en alguna parte hacednos merced de un conejillo y una culebrita con que dediquemos el altarcito en que hemos puesto a nuestros dioses”. A lo cual los chichimecas contestaron: “¿Por ventura les hemos de dar el conejo y la culebra que piden, de manera que se pongan a flechar en nuestra heredad? No será posible. Además esta es la hora de nuestra guerra de Xaltocan. Díganosles que allá vayan a cazar [...]”. Luego fueron los colhuas a pelear en Xaltocan. En esta ocasión hicieron los colhuas tres cautivos”. *Anales de Cuauhtitlan, Códice Chimalpopoca, op. cit.*, p.30. A través de este ejemplo, parece ser que la culebra y el conejo fungen como metáfora para referirse a los cautivos de guerra. Recuérdese que con la captura y el primer sacrificio, los pueblos “conquistaban” su lugar y obtenían cierta legitimidad frente a sus vecinos.

⁴⁹² M. Eliade, citado por M. Graulich, *Ritos aztecas...*, *op. cit.*, p.124.

⁴⁹³ *Leyenda de los Soles*, en *Códice Chimalpopoca, op. cit.*, p.122.

b) La fundación de una ciudad

Estrechamente emparentada con la toma de posesión de la tierra, la fundación de una ciudad representaba, también, una recreación ritual del universo. Las fuentes de las cuales disponemos para el estudio de la cultura náhuatl prehispánica centraron su interés, principalmente, en el grupo mexica. Por esta razón, la fundación de México-Tenochtitlan está ampliamente registrada, en detrimento de otras urbes importantes de la misma región y época.⁴⁹⁴

A pesar de ello, la documentación es suficiente para determinar cuáles eran las condiciones que provocaban el final del viaje y la construcción de las ciudades. En realidad, la condición era simple, pues el sitio que buscaban los pueblos debía parecerse exactamente al espacio original, sea Tollan, Aztlan, Colhuacan, ¡o todos a la vez! Al fundar la nueva ciudad a la imagen del arquetipo, se entraba en el otro mundo; al asignar al nuevo lugar que nacía los nombres consagrados, se unía con la morada de los dioses. Desaparecía, entonces, el tiempo presente y volvía el hombre, para fortalecerse, al origen.⁴⁹⁵

Esta recreación del ideal fue la ocasión, para los nahuas, de componer otra cara de su mitología que cuenta el milagro fundacional de sus urbes. Al analizar las diferentes versiones del establecimiento en México-Tenochtitlan descubriremos cómo reaparecen, en este episodio, los cromatismos característicos de los lugares primigenios: la blancura, la pareja de colores antagónicos y el poli-cromatismo.⁴⁹⁶

Las descripciones de la fundación de México-Tenochtitlan que incluyen alusiones cromáticas se encuentran en la *Crónica Mexicáyotl* de Alvarado Tezozómoc y las fuentes que derivan de la *Crónica X*, entre las cuales escogimos la *Historia de las Indias...* de Durán, el *Códice Ramírez* y el

⁴⁹⁴Elizabeth Boone realizó un estudio muy completo sobre los rituales de fundación, en el cual examina datos nahuas y mixtecos así como información colonial. E. Boone, "Brinding Polity to Place: Aztec and Mixtec Foundation Rituals", *op. cit.*, pp.547-573.

⁴⁹⁵A.López Austin, *Hombre Dios*, *op. cit.*, pp.88-89.

⁴⁹⁶Además de repetir el cromatismo característico del lugar de origen, el sitio elegido para fundar la nueva ciudad tenía que ser geográficamente igual al arquetipo. *Ibidem*, p.86. A la imagen de Aztlan y de Tollan, México-Tenochtitlan se fundó en una isla, en medio de un lago donde crecían tules. Y así, una multitud de detalles contribuían a acercar la "copia" terrenal del "original" mítico.

Manuscrito Tovar.⁴⁹⁷ Estos documentos insisten en la doble naturaleza del cromatismo que refleja la manifestación divina y hace del sitio elegido una imagen del lugar primordial. Así, en un primer momento, se manifiesta la blancura. Ésta invade el espacio designado por el dios-guía y transforma el lago en una alegoría del origen mítico.⁴⁹⁸

En la *Crónica Mexicáyotl*, la evocación del sitio donde se construirá la futura México-Tenochtitlan es una copia asombrosa, en cuanto a medio ambiente y animales, del lago artificial que los mexicas habían creado, poco tiempo antes, en Coatepec. Sin embargo, Huitzilopochtli había determinado que Coatepec no era el lugar adecuado y castigó severamente los migrantes que se quisieron instalar. La enorme diferencia entre los dos sitios – la elección del dios – está indicada precisamente por el cromatismo blanco que, en el caso de México-Tenochtitlan, convierte el lago en un paisaje fantástico.⁴⁹⁹ Merece la pena citar y comparar los dos textos.

Los demás se asentaron en Coatepec... Los mexicanos erigieron su templo, la casa de Huitzilopochtli [...] Luego obstruyeron la barranca, y el agua se represó, se acumuló. Esto se hizo por disposición de Huitzilopochtli. Luego dijo a sus padres, los mexicanos, “ ¡Oh padres míos, ya se represó el agua. Planten, siembren, sauces, ahuehetes, cañas, tules y lirios acuáticos !” Y los peces, las ranas, los ajolotes, los camarones de río, las larvas de libélula, los ahuihuitlame, los insectos lacustres y las salamandras se multiplicaron, así como los izcahuítlí, y las aves (*Auh in occentlamantinin inoncan omotlallique in Cohuatepec ... Auh in yehuantin in Mexica, niman ye quiquetzal inin teocal inichan in Huitzilopochtli[...] auh niman ye ic quetzacua in atlahuítli, in tlamimilolli, oncan omotecac in atl otentimoma itencopa omochiuh in Huitzilopochtli, auh niman oquimilhui inittahuan yehuantin Mexica notahuane, ca ye omoma in atl xicaquican xictocacan huexotl, ihuan in ahuehuétl, in acatl, in tolli, atlacuezonolaxochitl, ihuan ye quixinachohua in mimichtin, in cueyame, in axollome, in acociltin, aneneztin, ahuihuitlame in axaxayacatl in quatecomatl, yoyolli. Auh ihuan in izcahuítli, ihuan itotome, [...]*).⁵⁰⁰

⁴⁹⁷H. Alvarado Tezozómoc, *Crónica Mexicáyotl*, *op. cit.* Véase también T.Sullivan, “The finding and founding of Mexico Tenochtitlan”, *op. cit.*, pp.312-336; D. Durán, *op. cit.*; *Códice Ramírez...*, *op. cit.*; J. Tovar, *op. cit.*

⁴⁹⁸Es notable que México-Tenochtitlan sea denominada “lugar de nubes”, “lugar de nieblas”, a la imagen de los espacios de creación y en particular de Tamoanchan y Aztlan (véase 3.1.2, c); D. Muñoz Camargo, *op. cit.*, p.123.

⁴⁹⁹A. López Austin comenta que los milagros eran manifestaciones de una concentración excesiva de la fuerza de un dios. En *Tamoanchan y Tlalocan*, *op. cit.*, p.33.

⁵⁰⁰“The others settled at Coatepec... The Mexicans erected their temple, the house of Huitzilopochtli [...] Then they blocked the ravine, the gorge, and the water collected, it filled up. This was done at the word of Huitzilopochtli. Then he said to his fathers, the Mexicans, “O my fathers, the water has collected. Plant, sow, willows, bald cypresses, reeds, rushes and water lilies !” And the fish, frogs, ajolotes, crayfish, dragonfly larvae, ahuihuitlame, ephydrids, and the salamanders multiplied, and also the izcahuítli, and the birds [...]”; T. Sullivan, “The finding and founding of Mexico Tenochtitlan”, *op. cit.*, p.318; H. Alvarado Tezozómoc, *Crónica Mexicáyotl*, *op. cit.*, pp.31-33. Las negritas son nuestras.

En cuanto a México-Tenochtitlan, la misma fuente dice que al meterse entre las cañas, los tules, los mexicas...

Vieron muchas cosas maravillosas allá entre las cañas. Esa fue la razón por la cual Huitzilopochtli había dado sus órdenes a los *teomama* [...]. Y entonces vieron el ahuehuete blanco, el sauce blanco y las cañas blancas y los tules blancos; y también la rana blanca, el pez blanco, la serpiente blanca que vivían en el agua... (*auh ino ipan quizato inoquittaque cenca mieclamanli in tlanahuizolli in oncanca inacaihite cayehica ipampa in nahuatil yuhquimilhui in Huitzilopochtli in teomamaque...[...]* *auh niman oquittaque iztac in ahuehuett, iztac in huexotl, in oncan ihcac, ihuan iztac in acatl, iztac in tolli, ihuan iztac in cueyatl iztac inmichin, iztac in cohuatl, in oncan nemi atlan...*).⁵⁰¹

Michel Graulich nota que la blancura del espacio escogido para edificar México-Tenochtitlan hace de la tierra prometida una reproducción de Aztlan. El mismo autor subraya que la presencia de los tules y del pez recuerda el glifo de Tollan.⁵⁰² Sin negar que los mexicas hayan desarrollado un vínculo privilegiado con Aztlan, vimos que el color blanco no era exclusivo de esta ciudad. Lejos de ser únicamente una alusión a la patria abandonada, el sitio de México-Tenochtitlan recibió, mediante el cromatismo blanco, el estatuto de lugar mítico. Se volvió una réplica de Aztlan pero también de Tollan y, tal vez, de Tamoanchan. La segunda manifestación cromática lo comprobará completamente.

La blancura característica de los ancestros marca aquí la fusión entre el momento histórico de la fundación y el tiempo mítico de la creación del mundo y del género humano. Además, es sabido que los antepasados conferían a los grupos la posesión legítima de la tierra, y lo demuestran los esfuerzos de los mexicas por emparentarse con el linaje tolteca, procedente de la Cuenca de México.

⁵⁰¹“They saw the many wondrous things there in the reeds. This was the reason Huitzilopochtli had given his orders to the idols bearers [...] And then they saw the white bald cypresses, the white willows, and the white reeds and the white rushes; and also the white frogs, the white fish, and the white snakes that lived there in the water”; T. Sullivan, “The finding and founding of Mexico Tenochtitlan”, *op. cit.*, pp.330-331; H. Alvarado Tezozómoc, *Crónica Mexicáyotl*, *op. cit.*, pp.62-63. Las negritas son nuestras.

⁵⁰²M. Graulich, *Mythes et rituels...*, *op. cit.*, p.243. La idea de que el blanco es una evocación de Aztlan es presentada también por C. Duverger, *op. cit.*, p.104.

La segunda aparición del cromatismo hace eco a la pareja de colores antagónicos de Tamoanchan y de los demás lugares de origen (véase 3.1.2, b).⁵⁰³ Así como Tollan es evocada, en la *Historia Tolteca Chichimeca*, mediante la yuxtaposición de dos líquidos respectivamente rojo y azul, el descubrimiento del sitio elegido se plasma en el cruce de dos corrientes de aguas definidas por su cromatismo.

Las versiones de la *Crónica Mexicáyotl* y de las fuentes derivadas de la *Crónica X* difieren en cuanto al color de estos dos flujos, pero la unión de opuestos complementarios está manifiesta en todas las descripciones. Así, el *Códice Ramírez* cuenta cómo, empujados por sus sacerdotes, los mexicas entraron en la laguna para buscar la visión prometida por su dios...

... divididos por diversas partes entraron por la espesura de la laguna, y buscando por una parte y por otra, tornaron a encontrar con la fuente que el día antes habían visto y vieron que el agua que antes salía muy clara y linda, aquel día manaba muy bermeja casi como sangre, la cual se dividía en dos arroyos, y en la división del segundo arroyo salía agua tan azul y espesa, que era cosa de espanto...⁵⁰⁴

Por su parte, después de relatar cómo el espacio acuático se volvió blanco, el narrador de la *Crónica Mexicáyotl* prosigue diciendo:

Y luego vieron los flujos que se unían; el primer flujo estaba hacia el este y se llamaba Tleatl y Atlatlayan, el segundo flujo veía hacia el norte y se llamaba Matlalatl ("agua azul") y también Tozpalatl ("agua amarilla"). (*auh niman oquittaque nepaniuhhticac in texcalli in ozotl, inic ce in texcalli in ozotl tonatiuh iquizayan istocitocatlleatl, atlalayan. Auh inic ome intexcalli in ozotl mictlampa Yztoc, inic nepantiuhtoc, itoca Matlalatl, ihuan itoca Toxpallatl*).⁵⁰⁵

A partir de estos extractos percibimos, claramente, la naturaleza antagónica de las aguas que designaron el sitio donde se había de levantar la futura México-Tenochtitlan. La mezcla de entidades complementarias se expresa mediante el color pero también, en el caso de la *Crónica Mexicáyotl*, a

⁵⁰³ Alfredo López Austin nota que los pares de opuestos (agua-fuego, luz-oscuridad, etc.) eran un elemento capital de los milagros fundadores, por reproducir la imagen de Tamoanchan. En *Tamoanchan y Tlalocan*, *op. cit.*, p.91.

⁵⁰⁴ *Códice Ramírez*, *op. cit.*, p.37. La versión de Durán es la misma, casi palabra por palabra. Véase D. Durán, *op. cit.*, tomo 1, p.91.

⁵⁰⁵ "...And they saw the springs that joined; the first spring faced east and was called Tleatl and Atlatlayan, the second spring faced north and was called Matlalatl and also Tozpalatl"; T. Sullivan, "The finding and founding of Mexico Tenochtitlan", *op. cit.*, p.331.

través de las direcciones cósmicas y del rasgo ígneo conferido al elemento acuático.⁵⁰⁶ Además, la confrontación de los textos muestra la equivalencia simbólica de las parejas amarillo-azul y rojo-azul, que ya vislumbramos al tratar del cromatismo de los lugares de origen.

El carácter intercambiable de estas estructuras cromáticas llevó a Doris Heyden a considerar el rojo como sinónimo del amarillo, así como el azul del verde.⁵⁰⁷ Pensamos que, por lo menos en el caso de amarillo y rojo, esta propuesta es exagerada y refleja las interpretaciones precipitadas que dominan la aprehensión del color, en ciertos estudios mesoamericanos.⁵⁰⁸ En nuestra opinión, los significados de una asociación de colores no siempre se pueden extender a cada uno de sus miembros, cuando están separados.

Por otro lado, la misma autora afirma que esta forma cromática es una de las tantas “ideas” que los mexicas, “*experts at acquiring instant culture*”, adoptaron de Teotihuacan.⁵⁰⁹ Según Heyden, esta pareja de colores proviene de la “Ciudad de los Dioses” (aparece en un mural de Tepantitla) donde la combinación de dos flujos, rojo y azul, hubiera traducido la seguridad y la abundancia de agua, así como la fertilidad agrícola. La autora postula que esta significación determinó la elección de este acorde para designar el lugar de la fundación de México-Tenochtitlan.⁵¹⁰

A partir de estas propuestas de Doris Heyden, se abre el debate acerca de la imitación de un modelo histórico o mítico en la edificación de las urbes nahuas del Posclásico Tardío. Sin negar que los mexicas se hayan inspirado, en ciertos aspectos concretos, en modelos antiguos para construir y sobre todo planear su propia ciudad, somos partidarios más bien de la reproducción de un ideal mítico.⁵¹¹ El análisis de la presencia del color en la cosmogonía parece confirmarlo plenamente pues, como estamos viendo, el cromatismo de los lugares de origen se repite de forma idéntica en la

⁵⁰⁶*Tleatl* es traducido por Thelma Sullivan como “agua de fuego”, y *Atlalayan* como “El lugar donde el agua arde”, *ibidem*, p.331.

⁵⁰⁷D. Heyden, “From Teotihuacan to Tenochtitlan. City planning, caves and streams of red and blue waters”, en *Mesoamerica's classic heritage. From Teotihuacan to the aztecs*, University Press of Colorado, 2000, p.177.

⁵⁰⁸En cuanto a azul y verde, el caso es más delicado como mostramos en el capítulo II de este trabajo (véase 2.1.2, a).

⁵⁰⁹D. Heyden, “From Teotihuacan to Tenochtitlan. City planning, caves and streams of red and blue waters”, *op. cit.*, p.179.

⁵¹⁰*Ibidem*, pp.178-179.

⁵¹¹En esto seguimos la propuesta de Alfredo López Austin, véase 3.1.2.

fundación de una nueva ciudad.

Por último, nos centraremos en la imagen en miniatura del universo que representaba México-Tenochtitlan. Además de aparecer en la geografía del lugar que era una réplica del *Cemanáhuac*, eso es la tierra entera, la recreación ritual del cosmos y la celebración de la salida del sol fueron aludidos en la fundación, aunque de manera discreta, mediante el cromatismo.

El testimonio de Diego Durán reporta que la distribución espacial de México-Tenochtitlan, procedía directamente de los aconteceres míticos que acompañaron la primera aurora:

Fingieron los antiguos que antes que el sol saliese ni fuese criado tuvieron sus dioses entre sí muy gran contienda porfiando entre sí à que parte sería bueno que el sol saliese que se determinase antes que le criasen. Pretendiendo salir cada uno con su voluntad el uno dijo que era muy necesario saliese à la parte del norte el otro que no que por mejor tenía que saliese à la parte del sur. El otro que no que saliese à poniente, el otro diciendo que à oriente era mas conbeniente que saliese el qual bino à salir con su parecer y assi le fue puesta la cara hacia el sol que el decia saliese allí y à los demas pusieron las caras hacia las partes que desearon saliese y à esta caussa havia estas quatro puertas [en el patio del Templo Mayor] y así decian la puerta de tal dios y la otra lo mesmo dando à cada puerta el nombre de su dios.⁵¹²

Este texto muestra que la fundación se veía como un nuevo amanecer, lo cual está confirmado también por la fecha de “nacimientto” del imperio mexicana, *13 ácatl*, día de la primera aparición del sol.⁵¹³

Ahora bien, ya comprobamos que las creaciones de la tierra y de la luz habían propiciado la emergencia del cromatismo y, en particular, de acordes de cuatro o cinco colores que configuraban el espacio y lo definían en su totalidad. Por otra parte, la abundancia y la riqueza material de Tollan, concebida como un microcosmos, se plasmaban en un mundo multicolor. Como vimos también, la fundación de una ciudad buscaba imitar el modelo mítico del lugar de origen, a la vez que pretendía recrear ritualmente el universo.

⁵¹²D. Durán, *op. cit.*, tomo 2, pp.30-31. La indecisión de los dioses en cuanto al punto cardinal en el cual aparecerá el sol está manifiesta también en B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 2, p.696. La división de México-Tenochtitlan en cuatro partes formadas por dos canales que se cruzan en el centro de la ciudad aparece en el *Códice Mendocino* (México: San Angel Ediciones, 1979, lámina 1, folio 2r). R. Zantwijk considera que estos canales representan el *Tleatl-Atlatalayan* que corría del oriente hacia el occidente, y el *Matlatatl-Toxpalatl* que corría de norte a sur, en “La organización social de la México Tenochtitlan naciente”, en *Actas del XLI CIA*, vol.2, p.194.

⁵¹³M. Graulich, *Ritos aztecas...*, *op. cit.*, p.14. De acuerdo con este autor, la aparición de un nuevo imperio es comparable al nacimiento del sol.

Por estas razones, no nos sorprende descubrir que la tercera señal del dios – el águila sobre el nopal – se acompaña de una alusión al cromatismo característico de Tollan y de la construcción inicial del mundo. Leamos, en el *Manuscrito Tovar*, el presagio que Huitzilopochtli mandó, en sueños, a uno de sus sacerdotes...

...y d' allá a la mañana, que allí hallaréis la hermosa águila sobre el tunal y alrededor dél veréis mucha cantidad de plumas verdes, azules, coloradas, amarillas y blancas, de los galanos pájaros conque esa águila se sustenta, y este lugar donde hallaréis el tunal con el águila encima, le pongo por nombre Tenochtitlan.⁵¹⁴

Y de hecho, a la hora de cumplirse el pronóstico, el águila llevaba efectivamente entre sus uñas un pájaro “muy galano de plumas muy preciadas y resplandecientes”.⁵¹⁵

Resaltan, en la primera descripción, las aves preciosas de color azul, verde, rojo, amarillo y blanco, que traducían la exuberancia de Tollan. Además, establecimos que el cromatismo simbólico de estos pájaros evocaba los colores de las direcciones del cielo (véase 3.1.3, c). La asociación de cinco tonos recuerda, en efecto, el cromatismo de los rumbos cósmicos y del centro mencionado en el *Chilam Balam de Chumayel*.

Estas dos escenas, complementarias, son una alusión al futuro dominio de los mexicas sobre las riquezas de la totalidad de la tierra.⁵¹⁶ El milagro de Huitzilopochtli es un augurio para su pueblo, una imagen sintética de la segunda parte de la historia mexicana. A través del juego de los colores se confunden, en el milagro fundacional, el pasado mítico – es decir la creación del mundo, el origen de los pueblos – y el porvenir histórico.

⁵¹⁴ J. Tovar, *op. cit.*, p.22.

⁵¹⁵ *Ibidem*, p.23.

⁵¹⁶ La primera escena ha sido interpretada, muy justamente, por Michel Graulich como una imagen del futuro dominio de los recién llegados, los mexicas, sobre las riquezas de los sedentarios. En cuanto a la segunda versión, el mismo autor reconoce en el ave multicolor el guerrero sacrificado, símbolo de la guerra, lo que es ilustrativo también del porvenir de los mexicas. M. Graulich, *Mythes et rituels...*, *op. cit.*, p.244. Para otra interpretación de este símbolo fundacional, véase A. López Austin, “El milagro del águila y el nopal”, en *El conejo en la cara de la luna*, *op. cit.*, pp.59-68. Este último autor considera que más que el águila devorando la serpiente, el elemento central del milagro, es decir la dualidad principal del conjunto es la del águila y del nopal.

c) Una hipotética recreación ritual. Tlacaxipehualiztli

La primera salida del sol, emparentada con la fundación de la ciudad, era celebrada cada año al principio de la estación seca, durante la veintena de *Tlacaxipehualiztli*. Esta fiesta marcaba el inicio simbólico del día y del viaje celeste del astro diurno.⁵¹⁷ Asimismo, comenzaban las cosechas de maíz y de “cautivos”, pues la temporada de secas era también el tiempo de la guerra.⁵¹⁸

La celebración anual de la aparición de la luz era acompañada de ritos dedicados al dios Xipe Tótec, entre los cuales destacaban los desollamientos de hombres. La asimilación de la veintena al surgimiento del sol, la participación de personajes definidos por cuatro colores,⁵¹⁹ y la importancia conferida a las pieles en esta ocasión, nos lleva a tratar, ahora, de la recreación ritual que ocurría en *Tlacaxipehualiztli*.

Los numerosos ritos efectuados, a lo largo de este mes, no evocaban solamente la emergencia del astro solar. Nos centraremos, entonces, en los aspectos ilustrativos de este amanecer ritual. El primer día de la fiesta, unos cautivos eran sacrificados en el templo de Huitzilopochtli y luego desollados. Al día siguiente, antes del alba, las personas que padecían enfermedades de la piel o de los ojos revestían sus pellejos para esperar la salida del sol:

Y luego desollaban los cautivos; cuando amanecía eran desollados. Y ellos vestían sus pieles. De cada cautivo que moría, la piel era vestida. Luego se juntaban en Yopico, en el patio del demonio. [...] Y cuando venía la oscuridad de la noche, no agarraban sus brazaletes, sus escudos, sino solamente sus bastones, mientras aguardaban el momento de la salida del sol. Y cuando amanecía, luego los *tototecti* se ordenaban – realmente todos ellos. Y los capitanes, después de eso, se ordenaban también y arremetían contra los *tototecti*. Tal vez iban viendo hacia las cuatro direcciones. (*Auh i yeuatl malli nimā ye ic q'xipeua in tlathui ye totec, [çan*

⁵¹⁷M. Graulich, *Ritos aztecas...*, *op. cit.*, pp.279-320. Este autor ha presentado un análisis del ciclo festivo, considerando que los nahuas no practicaban el bisiestro y que, por lo tanto, las veintenas se fueron desfasando poco a poco de su posición inicial en el año solar. De acuerdo con esta interpretación, el año de 365 días se dividía en dos mitades. La estación húmeda se asimilaba a la noche o sea al viaje subterráneo del sol, y a nivel mítico al periodo de tinieblas que caracterizaba las migraciones. La segunda parte del año, la temporada de secas, era marcada por el surgimiento del astro diurno y por su viaje celeste; correspondía asimismo al asentamiento y a la fundación de las ciudades. Varios otros autores como Víctor Castillo, Johanna Broda o Rafael Tena no comparten esta interpretación y piensan que sí se efectuaba algún tipo de corrección, para adaptar el cómputo calendárico a la verdadera duración del año solar. V. Castillo, “el bisiestro náhuatl”, *ECN*, vol.9, 1971, pp.75-104; J. Broda, “Ciclos agrícolas en el culto: un problema de la correlación del calendario mexicana”, *op. cit.*; R. Tena, *El calendario mexicana y la cronografía*, México: INAH, 1987.

⁵¹⁸M. Graulich, *Ritos aztecas...*, *op. cit.*, pp.279-320.

⁵¹⁹Recuérdese que entre los sacrificadores que participaban en el “gladiatorio” se encontraban unos personajes denominados “Cuatro Auroras” que iban vestidos respectivamente de blanco, verde, amarillo y rojo; en D. Durán, *op. cit.*, pp.106-107 (véase 3.1.3, c).

*moquetzticaqui] in ieuayo. in isquichtin omieqz mamalti moch onneaquilo in imeuayo. oncan mocenquistia i yohpico in diablo itualco. [...] oc uel youā im moteca immac tlacuiztoçz atte inchimal çanio in quauuil quitq'toqz. quichistimani in quemmā ualquiçaz tonatiuh. auh in oualquiz niman ye ic motecpaua in tototecti. uel isq'chtin. Auh in tiacaua nimā ye ic no motecpaua q'misnamictimomaua in tototecti. aço nauhmapa. in motztimant).*⁵²⁰

Esta actitud de los guerreros y de los *xipeme*, los enfermos que vestían las pieles,⁵²¹ alude claramente al nacimiento del sol y de la luna en Teotihuacan, y recuerda también la fundación y organización de la ciudad de México-Tenochtitlan (véase 3.2.2, b).

En esta repetición ritual del primer amanecer, nos llama la atención que ciertos personajes vistieran pieles. En efecto, Jacques Galinier señala que los otomíes actuales asimilan los colores a pieles, y más a “pieles nefastas, sucias y patógenas, características del aparato genital femenino”.⁵²² Esta concepción del color como piel sucia y fétida corresponde bastante bien a la idea que nos hacemos de los *xipeme*, que portaban los pellejos de los desollados durante veinte días.⁵²³ Por su parte, Michel Graulich ha interpretado las pieles de *Tlacaxipehualiztli* como metáforas de los pecados, probablemente sexuales, de la estación que acababa de terminar.⁵²⁴ En los dos casos, las pieles son imágenes de una mancha es decir se asocian a la suciedad y también al sexo.

A partir del dato etnográfico que proporciona Galinier, proponemos que los *xipeme*, literalmente hombres vestidos de pieles, pudieron ser, metafóricamente y entre otras cosas, hombres

⁵²⁰“And the captive[s] they then flayed; when it was dawn they were already flayed. [They] stood wearing [their] skins. Of each captive who died, their skins were all worn. Then they assembled at Yopico, in the courtyard of the devil. [...] And when deep night was overspread, they did not take upon their wrists, their shields, but took only their staves, as they awaited the time that the sun would burst forth. And when he came forth, thereupon the *tototecti* placed themselves in order – verily, all of them. And the chieftains, upon this, also placed themselves in order and contended against the *tototecti*. Perhaps they faced each other in the four directions”: *Florentine Codex, op. cit.*, libro VIII, p.85.

⁵²¹*Xipeme* es el nombre atribuido a las víctimas desolladas y también a las personas que vestían sus pieles. Esta palabra es el plural de *xipe* o *xipetl*, sustantivos ausentes en el *Vocabulario* de Molina pero que derivan del verbo *xipeua*, “desollar”. A. Molina, *op. cit.*, p.159r.

⁵²²J. Galinier, *La mitad del mundo...*, *op. cit.*, p.513. Además, los otomíes vinculan el arco iris con “los vellos de mujer” y con la fetidez. Merece la pena mencionar que, en la Grecia antigua, la idea de color (*chroma*) se asocia con la de piel (*chros*), o sea con la de superficie más que con la de sustancia; en J. Gage, “Colour in History: Relative and absolute”, *op. cit.*, p.106. Asimismo, recordamos que el color amarillo *toztli* se vinculaba con el cambio de plumaje (eso es de piel) del papagayo (véase 2.1.2, a).

⁵²³*Florentine Codex, op. cit.*, libro VIII, p.86.

⁵²⁴M. Graulich, *Ritos aztecas...*, *op. cit.*, p.313. En otra parte, el autor dice que en los ritos de desollamiento las pieles se asociaban con las relaciones sexuales ilícitas y la mancha, *ibidem*, p.131.

“vestidos” de colores. Su actuación, en esta recreación ritual de la primera mañana del mundo, simulaba tal vez la aparición del cromatismo simultáneo al surgimiento de la luz.

Varios datos parecen reforzar esta hipótesis. Primero, vale la pena subrayar la relación entre los *xipeme* y los dioses Macuilli, o dioses “Cinco”. Michel Graulich probó a partir de las afinidades de personalidad y de atavíos entre Xipe Tótec, los Mimixcoas y los dioses Macuilli, que éstos se podían considerar también como *xipeme*.⁵²⁵

Los dioses Macuilli eran, como lo indica su nombre, cinco deidades de diferentes colores. Aparecen retratados, en el *Códice Borgia*, ostentando su cromatismo distintivo.⁵²⁶ Las afinidades entre los poli-cromáticos dioses Macuilli y los *xipeme* confirmarían que los hombres vestidos de pieles remitían también a colores.

Por otra parte, las víctimas sacrificadas en el “Gladiatorio” y luego desolladas eran, todavía según Michel Graulich, metáforas de las mazorcas de maíz que comenzaban a cosecharse en esta veintena.⁵²⁷ Al revestir sus pieles o sea al disfrazarse de espigas, los *xipeme* se hacían, a su vez, imágenes del maíz.⁵²⁸

Ahora bien, vimos que los nahuas atribuían al maíz el acorde de cuatro colores (3.1.2, a). Por lo tanto, el cromatismo simbólico de esta planta representa otro nexo entre los *xipeme*, portadores de pieles de “mazorcas” multicolores, y la emergencia del color en el amanecer. Recuérdese que la apertura del *Tonacatépetl*, esto es el descubrimiento de los maíces poli-cromáticos, sucedió justo antes de la salida del sol.

Los desollamientos de víctimas no eran exclusivos de la fiesta de *Tlacaxipehualiztli*. Se practicaban también en la veintena paralela, *Ochpaniztli*, que celebraba el nacimiento de la tierra (véase 3.2.1, c). Como vimos al principio de este capítulo, la formación de la tierra, parte sobresaliente de la obra divina, se acompañó de la distribución de colores en los rumbos cósmicos. Los hombres vestidos de pieles, posibles encarnaciones del cromatismo, eran presentes, entonces, en las fiestas que

⁵²⁵M. Graulich, *Ritos aztecas...*, op. cit., pp.317-318.

⁵²⁶*Códice Borgia*, op. cit., láminas 47-48.

⁵²⁷M. Graulich, *Ritos aztecas...*, op. cit., p.312.

⁵²⁸Sobre los *xipeme* como representaciones del maíz, *ibidem*, p.326.

conmemoraban los principales acontecimientos de la creación.

No pretendemos, con esta idea, resolver el complejo problema del desollamiento y de los *xipeme* en el ritual mexica. Tampoco refutamos las otras interpretaciones que se han elaborado acerca de estos ritos. Lo que proponemos, tentativamente, es un complemento de significado al uso de las pieles en estas veintenas. Estamos conscientes de que nuestra hipótesis no se apoya en bases históricas prehispánicas y, por lo tanto, la presentamos como una pista de investigación que se tendrá que probar o refutar, más adelante.

Conclusiones del Capítulo III

¿Qué aportamos, de nuevo, sobre color y cosmovisión con este capítulo?

Esta parte de la investigación permitió conocer las creencias acerca del origen del color. Como para los demás fenómenos y seres mundanos relevantes entre los antiguos nahuas, la aparición del cromatismo se contaba en un mito. Además, no se trataba de cualquier relato sino que el surgimiento del color era unido a la construcción del mundo y a la emergencia de la luz. En efecto, el “nacimiento” del cromatismo fue el acontecimiento mítico que “dio vida” al mundo, ya que produjo la diferenciación entre objetos y seres. En la mitología, los colores traducían el paso del tiempo mítico e indiferenciado de las tinieblas primigenias, al mundo de la cultura, ordenado, eso es ritmado por la alternancia de día y noche.

A nivel cosmológico, vimos que el color denotaba también el orden del universo, por la presencia de estructuras cromáticas que delimitaban las esquinas del mundo o marcaban la organización del cielo y del inframundo. Al distribuirse sistemáticamente en los cuatro rincones y eventualmente en el centro, estas asociaciones de colores significaban la totalidad del cosmos, en sus tres niveles. Al conjugarse las dos ideas de totalidad y de orden, el poli-cromatismo fue el calificativo ideal para Tollan, ciudad mítica del surgimiento de la luz y metrópoli de la cultura para los antiguos nahuas. De esta manera, el uso del acorde característico del espacio horizontal convirtió Tollan en microcosmos.

Además de definir el espacio, estas estructuras cromáticas expresaban la totalidad en otros contextos. El *Tonacatépetl*, por ejemplo, era el Monte Sagrado que contenía *todo* el alimento, eso es el maíz de cuatro colores. De allí, deducimos que los esquemas de cuatro o cinco matices tenían significados más allá de la cosmología. Propusimos que el acorde transmitía la idea de “totalidad”, y la suposición se fue afirmando a través de los vínculos entre el maíz y el arco iris. Finalmente, conjeturamos que pudo existir una equivalencia conceptual entre los grupos de 4, 5 y 7 colores, como expresiones de esta “totalidad”. Sin embargo, otra investigación será necesaria para reforzar estas deducciones.

El acercamiento al cromatismo de los lugares de origen mostró el posible lazo entre los grupos de cuatro colores, característicos de Tollan, y los pares de colores antagónicos, específicos de Tamoanchan. Se confirmó lo esbozado en el segundo capítulo, es decir que las parejas de colores suelen evocar la conjugación de entidades opuestas pero complementarias.

También descubrimos que la blancura era una metáfora de la unión de vida y muerte, de origen y de destrucción. Pensamos, entonces, que este color remitía a una idea de ciclo temporal. Nos preguntamos, luego, en qué medida el blanco no reflejaba la totalidad del tiempo, pues aparece en los episodios fundacionales cuando se fusionaban el tiempo mítico e histórico. Finalmente, una hipótesis que retomaremos a continuación es que la blancura fungía, para los antiguos nahuas, como síntesis de los demás colores.

CAPÍTULO IV
LAS ESTRUCTURAS DE CUATRO O CINCO COLORES
Y LA DEFINICIÓN CROMÁTICA DEL ESPACIO

Había esquemas de cielo que sí tenían realidad sobre la tierra.

A. López Austin, *Hombre Dios*, 98.

Los mitos que estudiamos en el capítulo anterior revelaron la estrecha conexión entre color, creación y conformación del cosmos. Vimos que la ordenación del universo, por los dioses creadores, en cuatro puntos cardinales y uno central era una noción primordial de la cosmología náhuatl. Además, descubrimos cómo el mundo se definía horizontalmente y, a veces, verticalmente mediante estructuras de cuatro o cinco colores.

Nos interesa reflexionar, ahora, sobre la relación exacta que existió entre cromatismo y organización cuatripartita del espacio, esto es, acercarnos al espinoso problema de los colores asignados a cada rumbo. Adelantamos que nuestro análisis no busca resolver la interrogación de qué color preciso calificaba qué punto cardinal. En efecto, las asociaciones varían según las versiones y, por si fuera poco, persisten numerosas dudas y ambigüedades en cuanto a la naturaleza de los espacios cósmicos.

Nuestra propuesta consiste en abordar este aspecto cromático y cosmológico como un conjunto. Dicho de otra manera, pretendemos demostrar que, además de vincularse a las direcciones del plano horizontal, estos acordes cromáticos funcionaban como sistemas y significaban por sí mismos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4.1. Una diversidad de versiones

** Breve introducción a la concepción náhuatl del tiempo y del espacio*

La concepción del mundo de los antiguos nahuas era dinámica. El movimiento de los astros nocturnos y diurnos que marcaba el paso del tiempo se efectuaba en un espacio orientado.⁵²⁹ Por consiguiente, estudiar la organización espacial implica hablar de calendario. Esta fusión de espacio y tiempo aparece bellamente ilustrada en las láminas 39 y 40 del *Códice Borgia*, donde podemos ver un rectángulo formado por el cuerpo espinoso del *Cipactli*, la superficie terrestre, en el cual se integran los glifos de los días.⁵³⁰

Además, numerosas fuentes mencionan que los ciclos anuales se asociaban con los rumbos cósmicos.⁵³¹ Entre los antiguos nahuas, los años se denominaban con cuatro signos calendáricos, *ácatl*, *técpatl*, *calli* o *tochtli*, precedidos de un numeral del 1 al 13. Así, Bernardino de Sahagún explica que...

... contaban cierto número de años por la forma que se sigue: tenían cuatro caracteres puestos en cuatro partes en respecto de un círculo redondo. Al uno destes caracteres llamaban *ce ácatl*, que quiere decir "una caña". Este carácter era como una caña verde pintada, y en respecto del círculo estaba hacia el oriente. Al segundo carácter llamaban *ce técpatl*, que quiere decir "un pedernal", hecho a manera de hierro de lanza, tiñido la mita dél con sangre. Este estaba puesto hacia la parte del septentrion en respeto al círculo. El tercero carácter era una casa pintada, que ellos llaman *ce calli*. Está puesta hacia la parte del occidente en respecto del círculo. El cuarto carácter es la semejanza de un conejo, que ellos llaman *ce tochtli*. Está puesto hacia la parte del mediodía en respecto del círculo.⁵³²

Fuera del círculo, la conjugación de espacio y tiempo se plasmaba en otras figuras geométricas, en particular la cruz griega que traducía la división cuadripartita de la tierra y el

⁵²⁹La importancia del trayecto anual del sol en la elaboración del calendario está mencionada, por ejemplo, en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, *op. cit.*, p.234.

⁵³⁰*Códice Borgia*, *op. cit.*, láminas 39 y 40.

⁵³¹Véanse entre otros, A. Thévet, *op. cit.*, pp.20-21; D. Durán, *op. cit.*, tomo 2, pp. 226-229; Motolinía, *op. cit.*, pp.48, 55.

⁵³²B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 1, pp.421-422.

transcurso del año solar.⁵³³ El dinamismo del universo se reflejaba, también, en complejas imágenes que los especialistas llaman cosmogramas, porque cada sección del calendario está vinculada con dioses, direcciones, colores, árboles, etc.⁵³⁴

Los años estaban orientados en función de los rumbos, y éstos recibían influencias temporales bajo forma de sustancias divinas que se manifestaban en los árboles de las esquinas del mundo.⁵³⁵ Ahora bien, el paso del tiempo se marcaba en las regiones cósmicas cada año, pero también día tras día.

La repartición del *Tonalpohualli* en columnas de cinco miembros, tal como aparece en las láminas 1 a 8 de los códices *Borgia*, *Cospi* y *Vaticano B*, muestra que no sólo los portadores de años sino todos los símbolos calendáricos se agrupaban en relación con las direcciones.⁵³⁶ Así, los signos *cipactli*, *cóatl*, *atl*, *ácatl* y *ollin*, de la primera columna, correspondían al Este; *ehécatl*, *miquiztli*, *itzcuintli*, *océlotl* y *técpatl* eran los signos del Norte, mientras que *calli*, *mázatl*, *ozomatli*, *cuauhtli*, *quiahuitl* conformaban el conjunto del Oeste y, finalmente, *cuetzpallin*, *tochtli*, *malinalli*, *cozcuauhtli* y *xóchitl* definían el rumbo Sur.⁵³⁷

Pensamos que los grupos en su totalidad así como cada uno de estos días servían para designar el punto cardinal al cual iban asociados.⁵³⁸ Lo comprueba la lámina 30 del *Códice Borgia*,

⁵³³C. Coggins, "The shape of time: some political implications of a four-part figure", en *American Antiquity*, vol.45, n°4, 1980, pp.727-728.

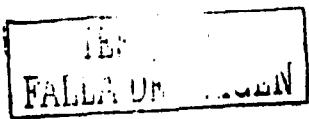
⁵³⁴Véase, por ejemplo, la lámina 1 del *Códice Fejérváry Mayer*, *op. cit.* Acerca de esta imagen, Elizabeth Boone comenta que "la composición de significaciones – los dioses, las aves, los árboles cósmicos, las direcciones, los colores y el rito – que este almanaque asocia con el ciclo del *tonalpohualli* hace efectivamente de la primera página del *Fejérváry Mayer* un diagrama del tiempo, un mapa del espacio al cual este tiempo está conectado y, entonces, un cosmograma del mundo mesoamericano", en "Guides for living: The divinatory codices of Mexico", en *In Chalchihuitl In Quetzalli...*, Lancaster: Labyrinthos, 2000, p.78.

⁵³⁵A. López Austin, "el árbol cósmico en la tradición mesoamericana", *op. cit.*, pp.94-95.

⁵³⁶E. Seler, *Codex Fejérváry Mayer...*, *op. cit.*, p.21; *Comentarios al Códice Borgia*, *op. cit.*, tomo 1, pp.20-21; K. Nowotny, *op. cit.*, p.22 y F. Anders, M. Jansen, L. Reyes García, *Los templos del cielo y de la oscuridad...*, *op. cit.*, p.261.

⁵³⁷Seler menciona también otra organización de los signos de días en relación con los rumbos cósmicos, la cual permite incluir una quinta región, el Centro. Se trata de la ordenación del *Tonalámatl* en columnas de cuatro miembros, o sea una disposición que resulta al escribir cinco trecenas – en lugar de cuatro – horizontalmente y dispuestas una tras otra. En *Comentarios al Códice Borgia*, *op. cit.*, tomo 2, p.11.

⁵³⁸J. Soustelle, *L'Univers des Aztèques*, *op. cit.*, p.46; P. Becquelin, "Les quatre directions du monde maya", en *Vingt études sur le Mexique et le Guatemala, réunies à la mémoire de Nicole Percheron*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, CEMCA, 1992, pp.35-46.



en la cual los signos *cipactli* (Este), *miquiztli* (Norte), *ozomatli* (Oeste) y *cozcacuauhtli* (Sur), enmarcados en medallones, acompañan los cuatro árboles cósmicos que configuran el plano terrestre en su dimensión horizontal.⁵³⁹

Los conjuntos de signos calendáricos son, entonces, una de las formas más seguras de identificar las divisiones del mundo. Este dato resulta de gran utilidad para acercarse al cromatismo de los rumbos cósmicos, en particular en los códices.

4.1.1. Las fuentes documentales del siglo XVI

Entre las fuentes escritas que tratan de los grupos nahuas del Posclásico tardío, pocas mencionan específicamente los nexos entre el color y la organización cuadripartita del espacio. Así, en la cita anterior de Sahagún, nada más se evoca el vínculo entre los portadores de años y la cosmología, pero está ausente el cromatismo característico de los puntos cardinales.

Afortunadamente, en otra parte de la obra de este fraile, vimos que los aposentos del templo de Quetzalcóatl en Tollan estaban orientados hacia las cuatro direcciones y construidos con materiales de distintos colores (véase 3.2.1, a). Con base en este texto, una primera relación color-rumbo cósmico queda establecida, ubicando el amarillo en el Este (oro y plumas amarillas de *toztli*), el verde-azul en el Oeste (*chalchihuitl*, turquesa, plumas de quetzal y de *xiuhótotl*), el blanco en el Sur (conchas, plata, plumas de garza y de águila) y, finalmente, el rojo en el Norte (conchas y piedras rojas, plumas de flamenco y de arará).⁵⁴⁰

Entre las demás fuentes primarias, los libros derivados de la *Crónica X* registran también secuencias completas de colores, años y rumbos. Las ilustraciones del *Manuscrito Tovar* y de la *Historia...* de Diego Durán, por ejemplo, presentan dos imágenes similares donde aparece el círculo del tiempo citado por Sahagún.⁵⁴¹ En estos documentos, cada serie de años ocupa una dirección precisa, la cual es calificada por un color. Asimismo, encontramos en la obra de Acosta, autor que

⁵³⁹ *Códice Borgia*, *op. cit.*, lámina 30.

⁵⁴⁰ *Florentine Codex*, *op. cit.*, libro X, p.166. Los datos cromáticos extraídos de las fuentes documentales vienen sintetizados en los cuadros del anexo 4.

⁵⁴¹ J. Tovar, *op. cit.*, lámina 30; D. Durán, *op. cit.*, tomo 2, lámina 36.

reconoce haberse inspirado en los dos trabajos anteriores, una descripción de esta “rueda de años”:

Partían también los años de cuatro en cuatro signos, atribuyendo a cada año un signo. Estas eran cuatro figuras: la una de casa, la otra de conejo, la tercera de caña, la cuarta de pedernal, y así las pintaban y por ellas nombraban el año que corría... [...] ; porque es de saber que su rueda, que es como siglo, contenía cuatro semanas de años siendo cada una de trece, de suerte que eran por todos, cincuenta y dos años. Pintaban en medio un sol, y luego salían de él en cruz cuatro líneas hasta la circunferencia de la rueda, y daban vuelta de modo que se dividía en cuatro partes la circunferencia, y cada una de ellas iba con su brazo de la misma color, que eran cuatro diferentes, de verde, de azul, de colorado, de amarillo, y cada parte de éstas tenía sus trece apartamientos con su signo de casa, o conejo, o caña, o pedernal, significando en cada uno su año y al lado pintaban lo sucedido en aquel año...⁵⁴²

A partir de estos tres testimonios, podemos extraer una nueva asociación cosmología-cromatismo que vincula el color verde al Oriente, el rojo al Norte, el amarillo al Occidente, y el azul o el negro al Sur.

Fuera de estas obras, no conocemos otros textos del siglo XVI que expliciten la conexión entre los rumbos cósmicos y el color. Sin embargo, y aun cuando no se trate de una fuente colonial temprana, vale la pena notar que, en el siglo XVII, Gemelli Careri propuso una nueva correlación de colores y puntos cardinales. Así, este autor asignaba el azul al Sur, el rojo al Este, el amarillo al Norte y el verde al Oeste.⁵⁴³ Por el carácter tardío de este escrito, es conveniente usar estos datos con precaución.⁵⁴⁴

En el capítulo anterior, hablamos de un pasaje de los *Anales de Cuauhtitlan* que describía la toma de posesión de territorios mediante la cacería ritual de animales cromáticos (véase 3.2.2, a). Recordamos que estos extractos no nombraban claramente todos los puntos cardinales y que, por el estado fragmentario del texto, no se podían conectar, sin equívoca, las direcciones con los colores.

⁵⁴²J. Acosta, *Historia natural y moral de las Indias...*, México: FCE, 1962, p.282.

⁵⁴³“Tenían algunas ruedas pintadas que abarcaban el espacio de un siglo dividido en años con sus signos propios [...]. Era un círculo rodeado por una serpiente. El cuerpo de la serpiente contenía cuatro divisiones. La primera denotaba el austro (llamado en aquella lengua *huitztlampa*), cuyo jeroglífico era un conejo en un campo azul que se llamaba *tochtli*. Más abajo estaba la parte que significaba el oriente (llamado *tlacopa* o *tlahuilcopa*), señalada con una caña en campo rojo llamada *ácatl*. El jeroglífico de la parte septentrional o *mictlampa*, era una espada con punta de piedra llamada *técpatl*, en campo amarillo. El de occidente, o sea *cihuatlampa*, era una casa en campo verde y se llamaba *calli*”. G.F. Gemelli Careri, *Viaje a la Nueva España*, México: UNAM, 1976, pp.46-47.

⁵⁴⁴De acuerdo con Eric Thompson, es probable que Gemelli haya establecido su propia correlación con base en los datos de Acosta. En E. Thompson, “Sky Bearers, Colors and Directions in Maya and Mexican Religion”, *op. cit.*, p.220.

A pesar de ello, algunos autores se han aventurado a recomponer la parte incompleta del relato, proponiendo correlaciones tentativas. Así, Walter Lehmann establece un esquema que atribuye el azul-verde al Este, el blanco al Norte, el amarillo al Oeste y el rojo al Sur.⁵⁴⁵ En otra reconstrucción carente de justificación, Ángel Garibay asocia el color amarillo al Oriente, el azul al Norte, el blanco al Poniente, y el rojo al Sur.⁵⁴⁶ En su traducción reciente del *Códice Chimalpopoca*, John Bierhorst ve en los nombres de los lugares flechados por los chichimecas posibles referencias a los rumbos cósmicos...

...Y luego tienen que ir hacia el Este, y tienen que flechar. Asimismo hacia el Norte, las tierras desérticas, y allá tienen que flechar. Asimismo hacia el Sur [¿puede ser el Oeste?], y allá tienen que flechar. Asimismo hacia las tierras cultivadas, las tierras floridas [¿eso es el Sur?], y allá tienen que flechar. Y cuando hayan flechado y hayan agarrado a los dioses, el azul, el amarillo, el blanco, el rojo, el águila, el jaguar, la serpiente, el conejo, etc... (*auh niman anyazque yn ompa tlapco ompa antlaminazque. no yuhqui yn mictlampa teotalli yytic antlaminazque. no yuhqui yn huitztlapa ompa antlaminazque . no yuhqui yn amilpapa yn xochitlalpa ompa antlaminazque auh yniquac oantlaminato yn oanquimaçito yn teteo yn xoxouhqui yn coztic yn yztac yn tlatauhqui quauhltli ocelotl coatl tochin...*)⁵⁴⁷

Esta propuesta, apoyada en el texto náhuatl de los *Anales...*, constituye probablemente la base más sólida para interpretar este párrafo. Suponiendo que la identificación de los puntos cardinales por Bierhorst sea correcta y que la secuencia de aparición de éstos sea idéntica al orden en que vienen listados los colores, proponemos tentativamente que la distribución cromática específica a este manuscrito pudo ser azul en el Este, amarillo en el Norte, blanco en el Occidente y rojo en el Sur.

Fuera de estas alusiones explícitas a la repartición de colores en las regiones cósmicas, otras fuentes coloniales tempranas se refieren, indirectamente, al cromatismo del plano terrestre. Así, en ciertas veintenas, se realizaban esparcimientos de maíces de diferentes matices en las cuatro direcciones del mundo.

⁵⁴⁵W. Lehmann, *Die Geschichte der Königreiche von Colhuacan und Mexico*, citado por H. Nicholson, "Polychrome on Aztec Sculpture", *op. cit.*, p.146.

⁵⁴⁶A. Garibay, *Veinte Himnos Sacros de los Nahuas*, *op. cit.*, pp.71-72.

⁵⁴⁷"And then you must go to the east, and there you must shoot. Likewise to the north, to the desert lands, and there you must shoot. Likewise to the south [should be west?], and there you must shoot. Likewise to the garden lands, the flowers lands [i.e., the south?], and there you must shoot. And when you have done your shooting and have taken the holy ones, the blue, the yellow, the white and the red, the eagle, the jaguar, the snake, and the rabbit, etc..." en J. Bierhorst, *History and Mythology of the Aztecs. The Codex Chimalpopoca*, *op. cit.*, p.27.

Esbozamos en el capítulo anterior que, en el mito, las mazorcas poli-cromáticas fueron llevadas hacia las esquinas del universo, después de su extracción del *Tonacatépetl* (véase 3.1.2, a). Por consiguiente, estas ceremonias fungen como repeticiones rituales de la distribución mítica del cromatismo en los rumbos.

En la mayoría de las obras, no se menciona la asignación de un color preciso a un espacio específico.⁵⁴⁸ No obstante, dos testimonios procedentes de los escritos de Diego Durán permiten reconstruir, con prudencia, otro esquema cromático de los puntos cardinales. En efecto, el fraile comenta acerca de la veintena de *Tepéilhuitl* que ...

...Hacían este día aquella ceremonia de derramar el maíz a las cuatro partes que su año tenía la una a la parte oriente a la caña y el otro a la parte de occidente a la casa y la otra a la parte del norte al pedernal y a la parte del medio día al conejo, que eran aquellos cuatro generos de maíz conviene a saber negro blanco amarillo y entreverado.⁵⁴⁹

Si conjeturamos, nuevamente, que la enumeración de las direcciones es paralela a la lista de los colores, el Oriente recibiría maíz negro, el Occidente, maíz blanco, el Sur, amarillo, y el Norte, entreverado. Como siempre, precisamos que estas atribuciones son hipotéticas.

En otra ocasión, Durán evoca una fiesta que los nahuas celebraban en honor de la diosa Xochiquetzal, en la cual se derramaba también maíz hacia los cuatro vientos...

...luego subían cuatro sacerdotes [sobre el *cuauhxicalli*] con cuatro jícara de maíz en las manos la una de maíz blanco y la otra de maíz negro y la otra de maíz muy amarillo y la otra de maíz morado y poniéndose el que llevaba el maíz negro delante de ellas [las muchachas que iban a ser sacrificadas] metían la mano en la jícara y como quien siembra vueltas hacía el monte lo derramaban: acabada la jícara del maíz negro traya la del blanco y volviéndose hacía las sementeras de los llanos hacían lo mismo, y el maíz amarillo derramábalo hacía la parte de la laguna y el morado otra cuarta parte que ellos llaman amilpan en acabando de derramar aquellos cuatro genero de maíz acudía la gente con gran priesa a coger de ello lo que mas podían...⁵⁵⁰

⁵⁴⁸Véase por ejemplo, B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 2, p.234.

⁵⁴⁹D. Durán, *op. cit.*, tomo 2, p.279. Entreverar significa "dar variedad a una cosa entremezclando con ella o intercalando en ella otra diferente", M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos, 1992, tomo 1, p.1150. Al estado natural, los granos del maíz entreverado son de dos colores alternados, frecuentemente negro y rojo, o blanco y rojo.

⁵⁵⁰D. Durán, *op. cit.*, tomo 2, p.159; Yólotl González Torres considera que el morado mencionado en esta ocasión es un sustituto del negro o del azul. En *El culto a los astros entre los mexicas*, México: SEP Sesentas 217, 1975, p.148. Puesto que el maíz negro ya aparece en esta enumeración pensamos, más bien, que el morado reemplaza el rojo.

Ángel María Garibay ha propuesto una interpretación de este texto donde reconoce, con seguridad pero sin justificación, los cuatro puntos del mundo. Así, “el monte” que recibe el maíz negro correspondería al Norte, “las sementeras de los llanos” hacia donde se dispara el maíz blanco sería el Poniente, “la parte de la laguna” caracterizada por el amarillo representaría el Oriente y, por fin, el Sur o *amilpan* se vincularía con el maíz morado.⁵⁵¹ Ya que el autor no explica cómo elabora esta correlación, es difícil averiguar si deriva de algún análisis de las palabras náhuatl para los puntos cardinales, o de sus ideas personales acerca de la distribución del color en el espacio horizontal.

Finalmente, la descripción de la fiesta de *Atlcahualo*, en la obra de Sahagún, hace referencia al sacrificio de siete niños ataviados con papeles de diversos colores.⁵⁵² Estas jóvenes víctimas, hembras y machos, eran inmoladas en varios puntos geográficos del valle de México, principalmente en los cerros.

Los lugares donde mataban los niños son los siguientes: el primero se llama Cuauhtépetl. Es una sierra eminente que está cerca del Tlatelulco. [...] A los que allí mataban componíanlos con los papeles teñidos de color encarnado. Al segundo monte sobre que mataban niños llámanle Yoaltécatl. Es una sierra eminente que está cabe Guadalope. [...] Componíanlos con unos papeles teñidos de negro con unas rayas de tinta colorada. El tercero monte sobre que mataban niños se llama Tepetzinco. Es aquel montecillo que está dentro de la laguna frontero de Tlatelulco. Allí mataban una niña [...]. Componíanla con unos papeles teñidos de tinta azul. El cuarto monte sobre que mataban niños se llama Poyauhtla. Es un monte que está en los términos de Tlaxcalla, [...]. Componíanlos con unos papeles rayados con aceite de ulli. El quinto lugar en que mataban niños era el remolino o sumidero de la laguna de México, al cual llamaban Pantitlan. [...] El atavío con que los aderezaban eran unos atavíos que llamaban epnepanyuhqui. El sexto lugar o monte donde mataban estos niños se llama Cócotl. Es un monte que está cabe Chalco Atenco. A los niños [...] aderezábanlos con unos papeles la mitad colorados y la mitad leonados. El séptimo lugar donde mataban los niños eran un monte que llaman Yiauhqueme, que está cabe Atlacuihuaya. [...] Ataviabanlos con unos papeles teñidos de color leonado.⁵⁵³

Nos llama la atención que estos niños sean siete pues, como vimos, este número compone el nombre *chicomecóatl* que, al parecer, designaba simultáneamente el maíz y el arco iris (véase 3.1.2, b). Descubrimos, en los capítulos anteriores, que el arco iris y las mazorcas se definían con un acorde de cuatro o cinco tonos. Estas coincidencias llevaron a sospechar que, tal vez, existía una equivalencia entre los conjuntos de cuatro, cinco y siete colores, como expresiones de la “totalidad”

⁵⁵¹Á. Garibay, *Veinte Himnos Sacros de los Nahuas*, op. cit., p.242.

⁵⁵²B. Sahagún, *Historia general...*, op. cit., tomo 1, pp.177-178; *Florentine Codex*, op. cit., libro II, p.43.

⁵⁵³B. Sahagún, *Historia general...*, op. cit., tomo 1, pp.176-177. Es notable que en la versión del *Códice Florentino* aparezcan variantes en cuanto al color de los niños (*Florentine Codex*, op. cit., libro II, p.42). Las registramos en el anexo 4, cuadro 2.

del color.

El dato referente a *Atlcahualo* que proporciona ahora Sahagún confirma estas intuiciones. En efecto, los niños sacrificados eran imágenes de los montes y, por lo tanto, de los Tlaloque, dioses asociados con las cuatro direcciones y su cromatismo.⁵⁵⁴ Al ser siete y al personalizar las divinidades de la lluvia, las víctimas se vinculaban con la “totalidad” del color y probablemente del espacio. Ahora bien, cinco de los lugares donde se realizaban las inmolaciones – Cuauhtépetl, Yoaltécatl, Cócotl y Yiauhqueme – eran ubicados, respectivamente, hacia el Norte, el Sur, el Oeste y el Este de la ciudad de México-Tenochtitlan. Por su parte, el remolino de Pantitlan simbolizaba el centro del mundo.⁵⁵⁵

Desconocemos los papeles que desempeñaban, en este esquema ritual, los dos últimos cerros, Tepetzinco y Poyauhtla. Tal vez remitían también a los rumbos oriental y occidental, en los cuales se hubiera sacrificado, entonces, un par de niños, *ixiptla* de una pareja de dioses.⁵⁵⁶ Otra hipótesis sería que aludían, por un lado, al punto más alto del cielo y, por otro, al inframundo. Así tendríamos plasmada en estos ritos la totalidad de las direcciones del cosmos en sus ejes horizontal y vertical, esto es los cuatro puntos cardinales, el centro, el arriba y el abajo.⁵⁵⁷ Por supuesto, esta última propuesta es más que tentativa, pero constituye una pista interesante para seguir con la investigación.

Al reunir los datos extraídos de estas fuentes en cuadros sintéticos (véase anexo 4), constatamos la ausencia de un esquema único que rija la distribución del cromatismo en las cuatro direcciones del plano terrestre. Al comparar las diferentes versiones, queda claro que los rumbos no eran definidos mediante un color exclusivo, sino que variaban los tonos y podían incluso ser dos. Volveremos sobre este aspecto cromático doble en los puntos cardinales, más adelante (véase 4.2.1). Por ahora, lo único comprobado es que la organización cuadripartita del espacio era calificada

⁵⁵⁴Su pintura facial realizada con hule y pasta de amaranto era característica de Tláloc y de los Tlaloque, en *Florentine Codex, op. cit.*, libro II, p.44.

⁵⁵⁵M. Graulich, *Ritos aztecas...*, *op. cit.*, pp.269-270.

⁵⁵⁶La localización de Tepetzinco en la parte occidental y de Poyauhtla en la oriental aparece en B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 1, pp.177-178. Vemos en la lámina 1 del *Códice Fejérváry Mayer* que los espacios cósmicos pueden estar dominados por una pareja de dioses.

⁵⁵⁷Vale la pena recalcar que, en Poyauhtlan, los niños eran sacrificados en un *ayauhcalli*, una “casa de niebla”, que representaba el Tlalocan, lugar definido por López Austin como un espacio oscuro, frío y húmedo, vinculado con el mundo de los muertos. A. López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan, op. cit.*, p.225.

mediante una estructura de cuatro o cinco colores, pero que la relación entre cada rumbo y el color era variable.

4.1.2. *Rumbos y colores en los códices del Grupo Borgia*

Las piezas artísticas prehispánicas, lejos de confirmar simplemente lo dicho en los textos, son capaces de abundar en la información de éstos pero también de cuestionarlos e, inclusive, de contradecirlos.⁵⁵⁸ Al estudiar estas obras, vislumbramos las potencialidades del mito mesoamericano que no se limita al campo de la narración y del discurso oral, sino se difunde a través de todos los medios de expresión, entre ellos, la plástica. Como lo menciona Alfredo López Austin...

La imagen [...] no será la servil descripción del mito, sino su adecuación figurativa en el arte, en el que la simbología mítica tendrá sus propios valores, independientes del mito narración. La imagen puede ser fuente exegética en la que el sabio fiel obtendrá un conocimiento que no es accesible por el análisis del mito.⁵⁵⁹

Así, los códices del *Grupo Borgia*, piedra angular de nuestra investigación, constituyen otra fuente de datos para averiguar cómo se definía el espacio mediante acordes cromáticos. En varias de sus láminas, aparecen imágenes del plano horizontal dividido en cuatro o cinco rumbos. Resulta, a menudo, complicado identificar qué direcciones cósmicas están representadas, porque no hay métodos infalibles para descifrar los documentos prehispánicos. Sin embargo, y como lo subrayamos en la parte introductoria de este apartado, los grupos de signos calendáricos resultan ser guías útiles para reconocerlas, aun cuando encontraremos, siempre, variantes. Algunos investigadores han trabajado en detalle estos libros pictográficos y nos apoyamos, en gran medida, en sus interpretaciones para realizar nuestras identificaciones.⁵⁶⁰

Las láminas de estos manuscritos que plasman las cuatro o cinco direcciones del espacio terrestre se organizan en distintos grupos. Primero, tenemos composiciones donde cada región cósmica está evocada mediante un conjunto de símbolos, como son dioses, templos, árboles, aves,

⁵⁵⁸D. Ségota, *Valores plásticos del arte mexicana*, op. cit., p.27.

⁵⁵⁹A. López Austin, *Los mitos del tlacuache*, op. cit., p.117.

⁵⁶⁰Seguimos los pasos de Eduard Seler, de Karl Nowotny, y de Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García. Para los títulos exactos de las obras de estos autores remitimos a la bibliografía final.

etc. En esta categoría entran las páginas 49 a 53 del *Borgia*, cuya temática se reproduce en forma descompuesta y dispersa en varios pasajes de los demás códices del grupo.⁵⁶¹ Asimismo, la lámina 1 del *Códice Fejérváry Mayer* es un buen ejemplo de estas escenas complejas, que integran la totalidad de los rumbos y sus variados símbolos en una estructura denominada cosmograma.⁵⁶²

En segundo lugar, conocemos representaciones cosmológicas que distribuyen diferentes deidades, en las cuatro esquinas de una composición. Este esquema se da, por ejemplo, en las páginas 25, 26, 28 y 72 del *Códice Borgia* y en la 70 del *Códice Vaticano B*.⁵⁶³

Luego, nos topamos con láminas sucesivas donde una divinidad única caracteriza una región específica. Es el caso de los *tonalámatl* distribuidos en columnas de cinco miembros, que abren los códices *Borgia*, *Cospi* y *Vaticano B*.⁵⁶⁴

Finalmente, en un número reducido de ocasiones, los puntos cardinales están aludidos directamente mediante el cromatismo. En estas imágenes se dibujaron cuatro figuras idénticas, individualizadas por sus distintos colores. Esta atribución cromática vinculada a la organización cuadripartita del universo está manifiesta en las páginas 27, 31 y 49 a 52 del *Códice Borgia*, así como en las 17-18 y 69 del *Códice Vaticano B*.⁵⁶⁵

En este análisis, dejamos de lado las láminas donde las direcciones están simbolizadas por dioses, porque la información que brindan no está directamente vinculada con nuestro tema. Si bien la personalidad y el cromatismo de las deidades son indicios interesantes para acercarse a la naturaleza de cada región cósmica, no existe ninguna certidumbre en cuanto a una equivalencia entre el cromatismo de aquéllos y de los puntos cardinales.⁵⁶⁶ Dicho de otra manera, la presencia de un dios

⁵⁶¹ *Códice Cospi*, op. cit., láminas 12-13; *Códice Fejérváry Mayer*, op. cit., láminas 33-34; *Códice Vaticano B*, op. cit., láminas 17-22.

⁵⁶² *Códice Fejérváry Mayer*, op. cit., lámina 1.

⁵⁶³ *Códice Borgia*, op. cit., láminas 25, 26, 28 y 72; *Códice Vaticano B*, op. cit., lámina 70.

⁵⁶⁴ *Códice Borgia*, op. cit., láminas 1-8; *Códice Cospi*, op. cit., láminas 1-8; *Códice Vaticano B*, op. cit., láminas 1-8.

⁵⁶⁵ *Códice Borgia*, op. cit., láminas 27, 31, 49, 50, 51 y 52; *Códice Vaticano B*, op. cit., lámina 69.

⁵⁶⁶ Jacques Soustelle considera que los dioses son los que comunican sus colores a los espacios. Ahora bien, hemos visto en el capítulo anterior así como en el primer apartado de éste que las regiones cósmicas eran definidas por el cromatismo independientemente de su ocupación por deidades (véanse 3, 1, 3; 4, 1, 1); J. Soustelle, *Pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos*, op. cit., p.79.

en un punto cardinal no garantiza que sus colores sean representativos del cromatismo de éste.

Además, al examinar la repartición de deidades en las escenas cosmológicas del *Códice Borgia*, notamos que las variaciones, de una lámina a otra, son realmente impresionantes. Así, son excepcionales las ocasiones en que un mismo dios caracteriza, más de una vez, una dirección. La interpretación de los dioses regentes de los rumbos cósmicos resulta tan complicada, si no es que más, como el acercamiento a sus colores. Por lo tanto, nos limitaremos a las páginas donde el color es el único elemento definitorio de los puntos cardinales. Esperemos tener la oportunidad de llevar a cabo, más adelante, un estudio pormenorizado del significado de cada dirección y de sus divinidades patronas.

Concretamente, el material iconográfico que analizamos se ubica en la página 1 del *Códice Fejérváry Mayer*, las 17 a 18 y la 69 del *Códice Vaticano B*, y finalmente la 27, la 31 y las 49 a 52 del *Códice Borgia*. En los códices *Laud* y *Cospi*, no descubrimos ninguna escena donde la organización horizontal del plano terrestre se expresa, exclusivamente, a través del cromatismo. Vamos a describir rápidamente las láminas estudiadas, e iremos evocando, de paso, los problemas planteados por el reconocimiento de los rumbos. Las concordancias entre acordes de cuatro colores y ordenación cuadripartita del espacio, en estos códices, vienen sintetizadas en el anexo 5.

** Lámina 27 del Códice Borgia y 69 del Códice Vaticano B*

Estas dos imágenes muestran los Tlaloque de diversos colores que ocupan las esquinas del mundo, tal como los retrata la mitología (véase 3.1.2, a). En la página del *Borgia*, la división del espacio pictórico en cinco rectángulos remite, claramente, a los puntos cardinales y al centro del universo. Además, los cuadrantes de ambas láminas están calificados mediante símbolos de días y años.⁵⁶⁷ Así encontramos, plasmada en la plástica, la correspondencia entre portadores de años y direcciones mencionada en las fuentes.

Coincidimos con Eduard Seler en su identificación de los rumbos cósmicos, en la página 27 del *Códice Borgia*. De acuerdo con este autor, el primer rectángulo definido por el signo *ácatl*, abajo a la derecha, representaba el Oriente. El siguiente, arriba a la derecha, es un año *técpatl* y

⁵⁶⁷Sabemos que algunos signos calendáricos se refieren a años porque ostentan el glifo del trapecio y del rayo, símbolo del año solar.

simbolizaba, por lo tanto, el Septentrión. En la parte superior pero a la izquierda, el año es *calli* y se asociaba, entonces, al Occidente, mientras que en la parte inferior, el signo calendárico *tochtli* aludía a la región meridional.⁵⁶⁸ El investigador alemán piensa que el rectángulo de enmedio marcaba el punto central de la tierra y, por la ausencia de glifos calendáricos, adoptamos también esta postura.⁵⁶⁹

La lámina 69 del *Vaticano B* es paralela a la del *Borgia*, y la distribución de los puntos cardinales es idéntica.⁵⁷⁰ En ambas escenas, los cuatro Tlaloque de las esquinas se diferencian a partir de sus yelmos, pero sobre todo por su cromatismo. Proponemos, a partir de estas composiciones, una nueva correlación entre colores y puntos cardinales. Así, el Oriente sería negro, el Norte, amarillo, el Oeste, azul y el Sur, rojo. La muy interesante figura del Centro es una representación de Tlaloc, rayado de rojo y blanco en su cuerpo y cara.⁵⁷¹ Volveremos sobre sus posibles significados a continuación (véase 4.2.3).

* *Láminas 49 a 52 del Códice Borgia y 17-18 del Códice Vaticano B*

Eduard Seler explica, acerca del *tonalámatl* inicial del *Códice Borgia*, que su disposición en columnas verticales de cinco miembros provoca una división del calendario en cuatro secciones de misma extensión, eso es cuatro cuartos, de donde surge una relación con los rumbos del universo y las potencias divinas que los regían.⁵⁷²

En las partes inferiores de las láminas 49-52 del *Borgia* y 17-18 del *Vaticano B*, aparecen las hileras de signos calendáricos correspondientes a estas columnas del *tonalámatl*. Estos grupos de días permiten identificar las direcciones representadas en cada página. Así, en el *Borgia*, la lámina 49 corresponde al Este, la 50 al Norte, la 51 al Oeste, la 52 al Sur.⁵⁷³

⁵⁶⁸E. Seler, *Comentarios al Códice Borgia*, op. cit., tomo 1, pp.257-262.

⁵⁶⁹*Ibidem*, pp.258 y 261.

⁵⁷⁰F. Anders, M. Jansen, L. Reyes García, *Manual del adivino. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano B*, México: FCE, 1993, p.297.

⁵⁷¹ En la lámina del *Códice Vaticano B*, las rayas de Tlaloc parecen más bien amarillas pero esta variación se puede deber al deterioro del documento.

⁵⁷²E. Seler, *Comentarios al Códice Borgia*, op. cit., tomo 1, p.20.

⁵⁷³*Ibidem*, tomo 2, pp.85-110; K. Nowotny, op. cit., p.32; F. Anders, M. Jansen, L. Reyes García, *Los templos del cielo y de la oscuridad...*, op. cit., pp.261-282. Para la interpretación de estas láminas, véanse también las interesantes reflexiones de Michel Graulich, en "Fêtes mobiles et occasionnelles des Aztèques (suite)", *Annuaire EPHE, Vè section*, tomo 102, 1994-1995, pp.25-31.

Cada una de estas páginas del códice sintetiza los diversos símbolos característicos de un punto cardinal, y los integra en complejas escenas. No pretendemos estudiar estas imágenes en su conjunto, ni en cada uno de sus detalles. Por el carácter reducido del presente trabajo, nos limitamos a las asociaciones evidentes entre color y organización cuadripartita del mundo. En efecto, se repiten en la serie grupos de personajes idénticos cuyo cromatismo es el único elemento variable, de un rumbo a otro.

Vayamos descomponiendo estas láminas.⁵⁷⁴ Entre las figuras que se definen por sus variantes cromáticas encontramos, en cada sección, una pareja de *tzitzimime* formada por un Ahuiatéotl y una Cihuatéotl en actitud de bajar del cielo, una manifestación de Cihuacóatl de cuyo cuerpo brota el árbol cósmico, una pareja en su casa,⁵⁷⁵ y un Ahuiatéotl aislado.

En la parte inferior de las láminas 17 y 18 del *Códice Vaticano B*, sólo reconocemos un aspecto de las grandes escenas del *Borgia*, o sea la serie de árboles en cuyos troncos se trepan, ahora, cuatro hombres – ¿dioses? – de distintos colores. Si bien decidimos no abarcar el cromatismo de las deidades en el análisis cromático de la cosmología, tenemos aquí una excepción a la regla porque las pinturas corporales de estos seres parecen reveladoras del cromatismo de las direcciones.⁵⁷⁶ Sin embargo, y por el carácter hipotético de esta propuesta, los resultados extraídos de estas últimas láminas quedan sujetos a reservas.

⁵⁷⁴Anders, Jansen y Reyes García, cuya interpretación del grupo nos parece muy convincente, comentan “el pintor logró una presentación integral y una sistematización equilibrada de los diversos aspectos mánticos. Sin embargo, [cada lámina] no se debe analizar como una unidad orgánica, sino como un calculado conjunto de segmentos combinados...”, en *Los templos del cielo y de la oscuridad...*, *op. cit.*, p.261.

⁵⁷⁵Las parejas en las casas presentan las pinturas faciales y algunos adornos característicos de ciertas deidades. No obstante, al observar detenidamente cada lámina constatamos que sus pinturas corporales corresponden con el cromatismo característico de cada dirección. Véase el cuadro del anexo 5.

⁵⁷⁶Suponemos que el color de estos seres puede ser ilustrativo del cromatismo de cada dirección porque, en esta serie de láminas, los hombres trepados a los vegetales reemplazan las Cihuacóatl que ocupan la base de los árboles en el *Códice Borgia*, las cuales se caracterizan, como dijimos, por sus variaciones cromáticas.

* Lámina 1 del Códice Fejérváry Mayer⁵⁷⁷

La primera imagen del *Códice Fejérváry Mayer* plasma, en una complicada escena, la integración del ciclo calendárico y de los puntos cardinales, aludidos mediante árboles, pájaros y dioses regentes. En esta composición, el plano terrestre se divide en ocho sectores donde se va “desplegando”, dos veces, el *tonalpohualli*.⁵⁷⁸ Así, cada región cósmica está dibujada como una herradura – ¿el punto cardinal ? – encima de la cual está un portador de año enmarcado, y un trapecio que representa, probablemente, el espacio intermediario.⁵⁷⁹ En cada forma trapezoidal apercibimos las deidades, el árbol y el ave cósmica.

Uno de los registros del calendario está organizado como el *tonalámatl* que abre el *Códice Borgia*, es decir los días están distribuidos en columnas de cinco situadas a la izquierda de cada herradura. Estos signos permiten saber cuál trapecio y cuál herradura corresponden qué rumbo cósmico. Ahora bien, dejando de lado la complejidad cromática de la lámina, notamos que cada trapecio está pintado con un cromatismo doble, eso es un fondo liso sobre el cual destaca una sucesión de puntos – la cuenta de los días – de otro color.⁵⁸⁰

* Lámina 31 del Códice Borgia

La integración de la lámina 31 a este estudio es tentativa. Esta escena pertenece a la complicada serie que ocupa la parte central del *Códice Borgia* y, por lo tanto, parece arriesgado interpretarla de manera aislada, sin tomar en cuenta el resto del contexto pictórico. No obstante, decidimos incluirla a nuestro

⁵⁷⁷Nuestra presentación es sumamente corta así que remitimos a los siguientes estudios para más detalles sobre esta lámina: E. Seler, *Codex Fejérváry Mayer, op. cit.*, pp.5-31; M. León Portilla, *Tonalámatl de los pochtecas. Códice mesoamericano "Fejérváry Mayer"*, México: Celanese Mexicana, 1985, pp.28-31; F. Anders, M. Jansen, L. Reyes García, *El libro de Tezcallipoca, Señor del tiempo. Libro explicativo del llamado Códice Fejérváry Mayer*, México: FCE, 1994, pp.149-184.

⁵⁷⁸M. León Portilla, *Tonalámatl de los pochtecas...*, *op. cit.*, p.28.

⁵⁷⁹Existe todo un problema acerca de si la organización del espacio se construye a partir de los puntos cardinales o representa los sectores situados entre dos ángulos. Véase P. Becquelin, *op. cit.*, pp.35-44. Para el estudio que nos ocupa aquí, este problema carece de relevancia pues más que la ubicación exacta de las regiones cósmicas, nos interesa la distribución de colores en forma cuadrupartita.

⁵⁸⁰Este tipo de cromatismo doble se encuentra, también, en la lámina 95 del *Códice Vaticano B* (*op. cit.*) donde se representó una encrucijada, cuyas ramas están calificadas por un signo de día que identifica cada dirección. Sobre el color de “fondo” de cada rama, se dibujó una serie de puntos al cromatismo variable. Lamentablemente, una mitad de la encrucijada está borrada así que no podemos reconstruir, en su totalidad, los pares de colores característicos de esta imagen.

análisis porque la imagen muestra los diferentes aspectos cromáticos de una diosa, repartidos en las cuatro esquinas de la composición y acompañados de los signos *ollin*, *malinalli*, *mázatl* y *ehécatl* (que remiten respectivamente al Este, al Sur, al Oeste y al Norte).⁵⁸¹ A pesar del deterioro del manuscrito en esta sección, anotamos una nueva concordancia entre color y dirección. Aquí, el Oriente sería verde; el Norte, blanco (o blanco con rojo); el Occidente, rojo; y el Sur, azul.

De nuevo, la interpretación de los resultados presentados en el anexo 5 revela la gran variabilidad que marca la distribución de colores en las direcciones del universo. Esta situación confirma que no existió un sistema único y ilustra, sobre todo, que ningún rumbo estuvo definido por un solo y mismo color.

Si bien aparece una correspondencia cromática entre las páginas, paralelas, 27 del *Borgia* y 69 del *Vaticano B*, es probablemente porque estas láminas son copias la una de la otra, o de un códice anterior. En cambio, vemos que el acorde cromático – negro, amarillo, azul y rojo – que califica los Tlaloque, en estos manuscritos pictóricos, no corresponde del todo con la descripción de estos dioses pluviales en la *Leyenda de los Soles* (véase 3.1.2, a).⁵⁸² Estas variantes evidencian que, para los nahuas, no importaba tanto qué tono se asignaba a cada punto cardinal, sino que la unión de cuatro colores significaba como conjunto.

Si, para el investigador moderno, esta supuesta incoherencia resulta una dificultad, es porque buscamos reducir la complejidad del pensamiento indígena a un esquema cerrado y definitivo. En vez de querer eliminar la multiplicidad de versiones, debemos usar de ella para acercarnos a la naturaleza de cada rumbo que, como veremos después, existe y cobra sentido a través de sus relaciones y oposiciones con las demás direcciones. Estas estructuras cromáticas versátiles reflejan la riqueza de la concepción prehispánica de la cosmología y de los colores.

⁵⁸¹Vale la pena notar que, en estas láminas centrales del *Códice Borgia*, aparecen a menudo grupos de cuatro signos de días enmarcados en medallones (*Códice Borgia*, op. cit., láminas 30, 31, 32, 39, 41, 44). Aun cuando Seler interpreta sistemáticamente estos glifos calendáricos como marcadores de los rumbos, nosotros sólo abarcamos la lámina 31 porque consideramos que es el único ejemplo donde la distribución de colores en los rumbos es sin equívoca. E. Seler, *Comentarios al Códice Borgia*, op. cit., tomo 2, pp. 9-61.

⁵⁸²En esta fuente, el acorde cromático de los Tlaloque era blanco, amarillo, rojo y azul; *Leyenda de los Soles*, *Códice Chimalpopoca*, op. cit., p.121.

Es interesante recalcar, por ejemplo, que en la lámina 52 del *Borgia* el cromatismo característico y dominante del Sur es el rojo,⁵⁸³ pero curiosamente el Ahuiatéotl de la sección se pintó de verde. Esta variación traduce, a nivel plástico, una interesante creencia acerca de los colores rojo y verde. Si bien en las culturas occidentales estos dos matices son complementarios y, por lo mismo, expresan el máximo contraste cromático, descubrimos que, entre los antiguos nahuas, las plumas verdes son descritas como “llamas de fuego”.⁵⁸⁴ Por otra parte, *chalchiuatl*, palabra compuesta con el nombre de la piedra verde *chalchihuitl*, era el término metafórico empleado para designar la sangre.⁵⁸⁵ Ya no resulta tan paradójico, entonces, el cambio de rojo a verde en la lámina 52 del *Códice Borgia*.⁵⁸⁶

Finalmente, los resultados de nuestro cuadro refuerzan la hipótesis de que pudo haber dos colores atribuidos a cada rumbo. Constatamos que estas parejas cromáticas establecen, en la mayoría de los casos, un alto contraste pues los colores escogidos son el negro y el blanco, o tonos complementarios.⁵⁸⁷ Esta situación nos conducirá a analizar, a continuación, los posibles significados de estos pares cromáticos antagónicos en las regiones cósmicas, así como su implicación en la caracterización de la totalidad del espacio (*véanse 4.2.1 y 4.3.1, a*).

4.1.3. Algunos datos etnográficos

Aun cuando ya no existen, hoy en día, usos ni costumbres indígenas idénticos a los practicados en la antigüedad precolombina, sabemos que las supervivencias de la tradición mesoamericana son

⁵⁸³La pareja de dioses en su casa es roja y amarilla, la Cihuacóatl de cuyo cuerpo brota el árbol es roja, así como la pareja de *tzitzimime*.

⁵⁸⁴B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo I, p.88. Es interesante apuntar que, en Europa, hasta la Edad Media, los dos colores rojo y verde yuxtapuestos formaban un contraste débil, sin relación con el contraste violento que constituyen para el ojo moderno, en M. Pastoureau, *Bleu, Histoire d'une couleur*, *op. cit.*, p.32.

⁵⁸⁵J. Soustelle, *Pensamiento cosmológico...*, *op. cit.*, p.30.

⁵⁸⁶Notamos que este cambio de verde a rojo se da, también, en la descripción del niño sacrificado durante la veintena *Atcahualo*, en el cerro de Quauhtépetl. Véanse las versiones de la *Historia general...* y del *Códice Florentino*, en el anexo 4, cuadro 2.

⁵⁸⁷Las parejas de dioses de la lámina 51 del *Códice Borgia* (*op. cit.*) representan una excepción, porque la asociación de sus colores – amarillo y anaranjado – remite más bien a un contraste sutil, significativo de la naturaleza del rumbo Oeste.

fuertes en las comunidades actuales, en particular en cuestiones de cosmovisión. Luego, para completar la información de fuentes documentales y manuscritos pictográficos, ofrecemos un panorama de la definición cromática del espacio en varios grupos indígenas contemporáneos. Por supuesto, este esbozo no se pretende exhaustivo pues sólo revisamos las obras etnográficas de unos cuantos autores.

Al igual que sus antepasados, los nahuas actuales reparten colores en los puntos cardinales y el centro del mundo. A través de esta atribución, la cosmología cobra una connotación simbólica porque el espacio suele ostentar el cromatismo ritual del maíz (blanco, amarillo, rojo y azul oscuro).⁵⁸⁸ Alessandro Lupo comenta que, entre los nahuas de la Sierra de Puebla, el antiguo modelo precolombino adquirió nuevos significados a la luz de la simbología cristiana.⁵⁸⁹ De esta manera, se asigna el color de las principales variedades del maíz a las direcciones, pero los indios dicen que...

...a donde sale el sol es rojo; a donde entra es negro, o sea, morado. Y el hombre [en el norte] nace blanco y [en el sur, donde] muere, es amarillo. Y el centro es a donde se encuentran los dos [caminos], como si fuera la cruz. Porque nos cruzamos con el camino de Dios y con el camino de la vida del hombre.⁵⁹⁰

La cultura totonaca, que presenta notables semejanzas con la náhuatl y la maya, vincula también estructuras de cuatro colores a la organización espacial, a través de distintos elementos como vientos, truenos, estrellas, etc.⁵⁹¹ El esquema de los totonacos sitúa las estrellas protectoras de los hombres en los espacios inter-cardinales, y los truenos cromáticos en los cuatro puntos del compás.⁵⁹² Esta división del plano horizontal en ocho secciones resulta ser una pista valiosa para comprender la presencia de dos colores en cada dirección, apercibida en las fuentes antiguas y los códices.⁵⁹³

⁵⁸⁸D. Dehouve, *op. cit.*, p.287.

⁵⁸⁹A. Lupo, "La cosmovisión de los nahuas de la Sierra de Puebla", en *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, *op. cit.*, pp.344-345.

⁵⁹⁰*Ibidem.*

⁵⁹¹A. Ichon, *op. cit.*, p.42.

⁵⁹²*Ibidem*, p.43.

⁵⁹³Existe la duda acerca del origen de esta doble definición actual del espacio, pues tal vez se deba al sincretismo con las ideas cristianas. Sin embargo, vimos que la lámina 1 del *Códice Fejérváry Mayer* (*op. cit.*), manuscrito indudablemente prehispánico, mostraba la delimitación de los espacios intermediarios mediante trapecios y la localización de los puntos cardinales con herraduras.

Por otra parte, la distribución tonotonal de los colores en los rumbos muestra las mismas ambigüedades que subrayamos para el México antiguo. Así, no hay correspondencia absoluta entre una dirección y un color específico, excepto para el Este que se asocia siempre con el rojo.⁵⁹⁴ Finalmente notamos que, en este grupo, el acorde de cuatro colores no imita el cromatismo típico del maíz. Así, las regiones intermediarias reciben los colores, blanco, azul, negro y verde, mientras que para los puntos cardinales se utilizan el rojo, el amarillo, el azul y el verde.⁵⁹⁵

Entre los otomíes actuales, la definición cromática del espacio se asemeja al modelo totonaco y náhuatl. Así cada región cósmica, simbolizada por un viento, está aludida en el Carnaval de Santa Ana Hueytlalpan mediante listones de diversos matices.⁵⁹⁶ A pesar de ello, Jacques Galinier apunta que los colores no tienen actualmente ninguna connotación direccional, o más bien que la codificación cromática del espacio es filtrada por el sistema de representación de las divinidades.⁵⁹⁷ A pesar de la pobreza de los lazos simbólicos entre puntos cardinales y color, el autor establece la siguiente correlación:

El color blanco está asociado a la vez a la muerte, a la luna, al nacimiento y, por extensión, al Este, puesto que es el lugar de surgimiento del sol. El negro, color nocturno, es propio de la región septentrional, nefasta, portadora de maleficios. El oeste es rojo, a imagen del sol poniente. Este mismo color domina al universo subterráneo durante el ciclo nocturno. En cambio, ningún color en particular caracteriza al sur.⁵⁹⁸

Galinier concluye que, en la época prehispánica, el manejo del cromatismo era dominado por la bicromía negro-rojo que expresa, todavía hoy, “las elaboraciones nocturnas de la concepción otomí del mundo”.⁵⁹⁹ Por nuestra parte, veremos hasta el final de este capítulo en qué medida la unión de los colores negro y rojo se vinculaba, en la cosmovisión náhuatl antigua, con los acordes cromáticos que calificaban el espacio (*véase 4.3.1, a*).

⁵⁹⁴ A. Ichon, *op. cit.*, p.43.

⁵⁹⁵ *Ibidem.*

⁵⁹⁶ J. Galinier, *La mitad del mundo...*, *op. cit.*, p.484.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, p.523.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, p.524.

⁵⁹⁹ *Ibidem.*

Finalmente, mencionaremos ejemplos procedentes de los grupos mayenses, que ilustran la extensión geográfica e histórica de esta visión cuatripartita y cromática del mundo.

Para los lacandones contemporáneos, Montoliu Villar dice que el rojo está unido al Este, el blanco al Norte, el negro al Oeste, el amarillo al Sur, mientras que el verde o el azul caracterizan el Centro.⁶⁰⁰ Es asombrosa la concordancia que aparece entre la repartición actual y la versión del *Chilam Balam de Chumayel*, compuesta en el siglo XVIII (véase 3.1.1, a).

Por su parte, William Holland recopiló datos acerca de los tzotziles de Larrainzar (Chiapas).⁶⁰¹ En esta comunidad, los dioses de los cuatro puntos cardinales desempeñan una función relacionada con la vida y se asocian con un color. Así, “el dios amarillo, en el oriente, manda la lluvia; el dios blanco en el norte es del maíz; el dios colorado en el sur sopla el viento; y el dios negro en occidente manda la muerte”.⁶⁰²

A pesar de su carácter reducido, este examen de la definición cromática del espacio entre los indígenas actuales demuestra la amplia sobrevivencia de esta creencia cosmológica. Excepto en el caso otomí, la distribución de cuatro, cinco u ocho colores en el plano horizontal está claramente atestada por los etnólogos. Esta revisión permite mesurar la amplitud de las variaciones locales y culturales, así como la intensidad de las continuidades con la tradición antigua. La existencia de estas múltiples interpretaciones conduce a preguntarse si la inestabilidad que afecta los datos prehispánicos no sea debida, también, a variantes regionales en el marco de las culturas del centro de México.

4.1.4. Interpretaciones modernas

Antes de exponer nuestras propuestas acerca de la supuesta incoherencia que caracteriza la distribución del color en las regiones cósmicas, revisaremos algunas posturas de los autores que han abordado este complejo tema. Las actitudes de los investigadores frente a la diversidad de definiciones cromáticas del espacio han sido variadas. Así, algunos optan, sencillamente, por una de

⁶⁰⁰L. M. Vargas, *Los colores lacandones...*, op. cit., p.98.

⁶⁰¹W. R. Holland, *Medicina maya en los altos de Chiapas*, México: INI, 1963, p.92.

⁶⁰²*Ibidem*.

las versiones registradas en las fuentes y deciden ignorar la multiplicación de variantes.⁶⁰³ Si bien la selección arbitraria es relativamente frecuente, en otros casos los estudiosos intentan justificar la elección de una u otra combinación. Básicamente encontramos, en sus obras, tres tipos de soluciones para explicar la versatilidad del cromatismo en la cosmología.⁶⁰⁴

De acuerdo con Roland Dixon, uno de los primeros investigadores en haber tratado el problema, la asignación de colores a los puntos cardinales deriva de factores como los movimientos del sol, la geografía, el clima y las ideas religiosas.⁶⁰⁵ El autor examina, por turno, cada posibilidad y se percató de que los argumentos climáticos y geográficos no resultan convincentes, pues dos grupos viviendo en la misma área pueden tener sistemas totalmente diferentes.⁶⁰⁶ Por lo tanto, Dixon concluye que la religión es probablemente el elemento clave en la determinación del cromatismo definitorio del plano terrestre.

Después de este temprano estudio, la explicación religiosa fue desarrollada por numerosos mesoamericanistas que interpretan los colores de los rumbos cósmicos a partir de la supuesta presencia, en cada esquina del mundo, de dioses poli-cromáticos. Así, Alfonso Caso estableció una relación entre los hijos de la pareja primordial, descritos en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, y el color de los puntos cardinales. Antes de examinar su proposición, nos parece conveniente citar esta fuente:

Este dios y diosa engendraron cuatro hijos: al mayor llamaron Tlatlauque Tezcatlipuca, [...]: este nació todo colorado. Tuvieron el segundo hijo, al cual dijeron Yayanque Tezcatlipuca, [...]: este nació negro. Al tercero llamaron Quizalcoatl, y por otro nombre Yagualiecatl. Al cuarto y más pequeño llamaban Omitecilt, y por otro nombre Maquezcoatl, y los mexicanos le decían Uchilobi...⁶⁰⁷

⁶⁰³E. Seler, *Comentarios al Códice Borgia*, op. cit., tomo 2, p.16; J. Soustelle, *L'Univers des Aztèques*, op. cit., p.46; Á. Garibay, *Veinte himnos sacros...*, op. cit., p.35; N. Quezada, *Amor y magia amorosa entre los aztecas*, México: UNAM, IIA, 1996, pp.20-21, entre otros. Por su parte, Alfredo López Austin apunta que la distribución de los colores no era la misma en toda Mesoamérica y que, en el Altiplano Central, la división más frecuente daba al norte el color negro, blanco al oeste, azul al sur y rojo al este, en *Cuerpo humano e ideología*, op. cit., tomo 1, p.65.

⁶⁰⁴Dejaremos de lado las consideraciones de Caroll Riley, quien atribuye la variación a los errores que pueden cometer los informantes. *Op. cit.*, p.54.

⁶⁰⁵R. Dixon, op. cit., p.11.

⁶⁰⁶*Ibidem*, p.15.

⁶⁰⁷*Historia de los mexicanos por sus pinturas*, op. cit., p.209.

Aun cuando el extracto no menciona, explícitamente, cuatro Tezcatlipoca ni tampoco colores ligados a las direcciones, Caso realizó la lectura siguiente:

Los cuatro hijos de la pareja divina (...) son los representantes de las cuatro direcciones o puntos cardinales, por eso vemos que tres de ellos se nos presentan con colores diferentes: rojo, negro y azul, que corresponden al este, al norte y al sur, mientras que Quetzalcóatl está quizá en el lugar que debió tener, en el mito primitivo, un Tezcatlipoca blanco, que correspondía al oeste.⁶⁰⁸

Después, parece que el texto original fue reemplazado, paulatinamente, por la hipotética reconstrucción de Alfonso Caso, y su interpretación se volvió “versión oficial”. Así, esta propuesta carente de justificación reaparece en varios trabajos posteriores, y la tentativa identificación de Tezcatlipoca blanco con Quetzalcóatl pasó a ser, para muchos, una evidencia.⁶⁰⁹

Ahora bien, pensamos que esta postura no se sostiene pues, hasta donde averiguamos, el dios Quetzalcóatl, conocido en los códices bajo su advocación de Ehécatl, no se representa pintado de blanco.⁶¹⁰ Es probable que esta asimilación se haya generado por la confusión que reina entre esta divinidad y la personalidad de Topiltzin Quetzalcóatl, el rey o sacerdote de Tula, cuya piel muy blanca es evocada en los textos.⁶¹¹

Como sea, así se gestaron explicaciones de carácter “religioso” – retomando la fórmula de Dixon – a la definición cromática del espacio. Más adelante, estos esquemas arbitrarios y a veces contradictorios dieron pie al establecimiento, todavía más acrobático, de concordancias entre dioses,

⁶⁰⁸A. Caso, *La religión de los Aztecas*, México: Imprenta Mundial, 1936, p.10. La existencia de cuatro Tezcatlipoca de colores vinculados a las direcciones es refutada por Guilhem Olivier, en *Moqueries et métamorphoses d'un dieu aztèque...*, *op. cit.*, p.306.

⁶⁰⁹S. Martí, *op. cit.*, pp.99-100, 112; C. Riley, *op. cit.*, p.51; R. Moreno de los Arcos, *op. cit.*, p.200; F. J. Rodríguez Ramírez, *op. cit.*, p.280; M. León Portilla, *La filosofía náhuatl*, *op. cit.*, p.97. Por nuestra parte, consideramos que si existió un Tezcatlipoca blanco sería más bien Itztli, el dios Cuchillo de Pedernal, que está pintado de blanco y muestra la pintura facial característica de Tezcatlipoca (*Códice Fejérváry Mayer*, *op. cit.*, lámina 1).

⁶¹⁰En la *Historyre du Méchique*, Quetzalcóatl Ehécatl, el dios del viento, está descrito como una figura negra con una gran espina sangrienta, A. Thévet, *op. cit.*, p.32. En el *Códice Borgia*, la única representación de un Quetzalcóatl blanco es una reducida figura con máscara de pico de ave negra y blanca (*op. cit.*, lámina 57).

⁶¹¹D. Muñoz Camargo, *op. cit.*, p.129. Sobre las confusiones entre Ehécatl Quetzalcóatl y Topiltzin Quetzalcóatl, véase H. Nicholson, “Ehecatl Quetzalcoatl vs. Topiltzin Quetzalcoatl of Tollan: a problem in mesoamerican religion and history”, en *Actes du XLIIè CIA*, vol. VI, 1979, pp.35-47.

colores y Eras Cósmicas.⁶¹²

Las edades anteriores al Quinto Sol están definidas, cromáticamente, en el *Códice Vaticano A*, y la implicación respectiva de espacio y tiempo deja suponer que sus colores remitían a direcciones.⁶¹³ Lamentablemente, las propuestas de los tres autores que relacionan los Soles Cosmogónicos con los puntos cardinales y sus colores carecen de justificación.⁶¹⁴ Además, con base en la hipotética tesis de Caso acerca de los Tezcatlipoca cromáticos, los estudiosos llegan a reconstrucciones aberrantes que entran en contradicción con los datos de las fuentes.⁶¹⁵ Al querer suprimir las “incoherencias”, tienen que ignorar ciertas versiones, favorecer otras y, finalmente, sus trabajos desembocan en correlaciones que se justifican sólo por convencer a sus respectivos autores.

El segundo tipo de explicación conduce los espacialistas a escoger una versión, arguyendo que la utilización del color obedece a la necesidad de expresar la “personalidad” de cada región cósmica. Así, Henry Nicholson apunta que ciertas asociaciones cromáticas son obvias y “naturales”, como el uso de negro para denotar la noche y la oscuridad, de azul para evocar la esfera celeste diurna y el fenómeno acuático, de verde para simbolizar la preciosidad o la vegetación, o de rojo para aludir a la sangre sacrificial, etc.⁶¹⁶

En forma complementaria, las direcciones del universo son descritas por Jacques Soustelle como espacios “...distintos, heterogéneos, dotados de propiedades singulares. Todo lo que pertenece a uno de esos espacios, está situado por lo mismo como en un campo de fuerzas, que se penetran, como por ósmosis, de las cualidades que caracterizan a este espacio”.⁶¹⁷

⁶¹²Miguel León Portilla y Samuel Martí se contradicen en sus respectivos textos, o sea proponen una primera correlación y más adelante cambian de opinión. Véanse, M. León Portilla, *La filosofía náhuatl...*, *op. cit.*, pp.111 y 302; S. Martí, *op. cit.*, pp.96 y 100.

⁶¹³*Codex Vaticanus 3738*, *op. cit.*, láminas 4v-7r.

⁶¹⁴S. Martí, *op. cit.*, p.116; R. Moreno de los Arcos, *op. cit.*, pp.202-203; F. J. Rodríguez Ramírez, *op. cit.*, p.281.

⁶¹⁵R. Moreno de los Arcos, *op. cit.*, pp.194, 203.

⁶¹⁶H. Nicholson, “Polychrome on Aztec Sculpture”, *op. cit.*, p.147. El autor reconoce, sin embargo, que el cromatismo pudo encerrar también connotaciones más sutiles y complejas.

⁶¹⁷J. Soustelle, *Pensamiento cosmológico...*, *op. cit.*, p.67.

Esta doble concepción del espacio y del cromatismo, ha llevado unos autores a pensar que el color es un símbolo que refleja los atributos o la naturaleza de cada dirección. Esta postura sostenida principalmente por Soustelle,⁶¹⁸ es defendida también por Hermann Beyer quien dice...

Vemos en los códices frecuentemente seres míticos y objetos que están adscritos a los puntos cardinales del oeste y norte pintados de azul. Es que el poniente para los mexicanos era una región donde abundaba el agua, y el norte es la dirección de la media noche, el tiempo donde domina la luna.⁶¹⁹

Por su parte, el mismo Jacques Soustelle afirma que...

Para mejor comprender los lazos simbólicos que atan los colores [...] es necesario ver que estos colores son emblemas; cada uno de ellos evocaba irresistiblemente, para los antiguos mexicanos, una o más imágenes, una o más cualidades de ciertos fenómenos de la naturaleza. En estas asociaciones reside el principio de sus atributos y de sus transferencias aparentemente arbitrarias.⁶²⁰

Después de interpretar los significados de los rumbos a la luz de su cromatismo definitorio, este autor invierte el proceso y asigna valores estables a los colores, a partir de las características de cada punto cardinal.⁶²¹

Ellen Taylor recupera la idea y construye un simbolismo del color basado en los movimientos del sol. Los tonos calientes e intensos corresponderían a la salida y subida del astro en el cielo (Este, amarillo; Norte, cenit, rojo), mientras que las dos direcciones asociadas con la puesta del sol y su viaje subterráneo ostentarían un cromatismo frío (Oeste, blanco; Sur, nadir, azul). La investigadora aclara, sin embargo, que sería simplista creer que los colores se usan, siempre, para traducir las mismas ideas.⁶²²

⁶¹⁸ *Ibidem*, pp.68-76. Soustelle propone, en realidad, varias tesis para explicar la multiplicidad de versiones. Una plantea que si los dioses comunican sus colores a los espacios, si cada numen está caracterizado por uno o más colores y si cada dios domina más de un espacio, es lógico que haya una variabilidad en los colores de cada rumbo. Otra explicación atribuye los cambios a la multiplicación de las tradiciones locales.

⁶¹⁹ H. Beyer, "El color azul en el simbolismo de los antiguos mexicanos", *op. cit.*, p.480.

⁶²⁰ J. Soustelle, *Pensamiento cosmológico...*, *op. cit.*, p.80.

⁶²¹ *Ibidem*, p.81.

⁶²² E. Taylor, "Naturalistic and Symbolic Color at Tula, Hidalgo", en *Painted Architecture and Polychrome Monumental Sculpture in Mesoamérica*, *op. cit.*, p.126.

Finalmente, la existencia de múltiples codificaciones cromáticas del espacio es justificada también por la variación local. Así, Henry Nicholson subraya el carácter estandarizado del esquema maya en la época clásica, y la falta de regularidad en el sistema del Centro de México.⁶²³ Ya describimos, en el primer capítulo, el intento de Eric Thompson de ajustar las secuencias de colores y dioses sostenedores del cielo maya y náhuatl.⁶²⁴

Jacques Soustelle que, como dijimos, propone varias ideas para abordar la versatilidad de la distribución cromática en los rumbos defiende también la teoría del particularismo local. El autor está convencido de que las variantes son la expresión de diversas tradiciones regionales reunidas por la hegemonía mexicana, pero que no tuvieron tiempo de fundirse en un todo coherente por la interrupción repentina de la historia mesoamericana.⁶²⁵ Esta teoría lleva Alberto Escalona a plantear que las asociaciones se construían a partir de una observación directa del paisaje, e ilustraban el contacto de cada grupo con su medio circundante.⁶²⁶

Lo interesante aquí es que, en las comunidades contemporáneas, la geografía parece ser un factor influyente en la descripción de los puntos cardinales. Así, Jacques Galinier muestra que, para los otomíes, el eje este-oeste se construye a partir de la oposición entre la Huasteca y el Altiplano Central.⁶²⁷ Por su parte, Tim Knab comenta acerca del pueblo náhuatl de San Miguel, en la Sierra Norte de Puebla, que...

A veces se ve en el este, desde la Plaza de San Miguel, casi hasta el mar y en el oeste las montañas suben hasta el altiplano. Estos hechos están en relación directa con la organización de los cuatro lados del inframundo. La asociación del norte con el frío en San Miguel es parte de la lógica ambiental de la región [...]. El sur se asocia con el calor en el inframundo, el mediodía, el viaje solar, el calor del día, vapor y aguas calientes.⁶²⁸

⁶²³H. Nicholson, "Polychrome on Aztec Sculpture", *op. cit.*, p.146.

⁶²⁴E. Thompson, "Sky Bearers, Colors and Directions...", *op. cit.* Véase I.2.1, a.

⁶²⁵J. Soustelle, *Pensamiento cosmológico...*, *op. cit.*, p.90.

⁶²⁶"De existir esta variación [de pueblo en pueblo] debió ser de acuerdo con la posición en la latitud y longitud, con respecto a algún lugar o territorio al que se hubiese convenido de dar un color fijo", A. Escalona, *Cronología y astronomía maya-mexica*, México: Fides, 1970, p.49.

⁶²⁷J. Galinier, "La Huasteca (espace et temps), dans la religion des indiens otomis", en *Actes du XLII^e CIA*, vol. IX B, 1979, p.134.

⁶²⁸T. Knab, *op. cit.*, pp.55-57.

Estas particularidades geográficas o climáticas determinantes en la caracterización de cada espacio podrían estar también al origen de la selección cromática. Pero si aceptamos que las diferentes versiones obedecen a simbologías locales o a distintas escuelas de pensamiento,⁶²⁹ ¿cómo explicar las variaciones que aparecen en el seno de un mismo documento?⁶³⁰

4.2. Descubriendo colores en los rumbos cósmicos

Entre los pueblos prehispánicos, no existía uniformidad para la colocación de los cinco colores en los rumbos del universo. Como especificamos en la introducción de este capítulo, no pensamos estudiar, en detalle, los significados de las diferentes regiones cósmicas. Los límites de este trabajo no lo permiten y, además, este análisis no es imprescindible para tratar el problema de la distribución del color en el espacio.

Como lo explicamos en la primera parte de esta tesis, nuestra investigación sigue los pasos de George Roque (*véase 1.2.4*). Este autor propone aprehender el color como un signo plástico y sugiere reemplazar el análisis semántico, que quiere dar a cada tono una significación estable y unívoca, por un acercamiento contextualizado, pragmático.⁶³¹ Junto con las ideas de Roque, nos apoyamos también en las propuestas de Benveniste quien señala que los colores...

... no sugieran nada de manera unívoca. El artista los elige, los amalgama, los dispone a su gusto en el cuadro y finalmente, es a través de la sola composición que se organizan y cobran, técnicamente hablando, una "significación", por la selección y la organización. El artista crea así su propia semiótica: instituye sus oposiciones en líneas que él mismo vuelve significantes en su orden.⁶³²

⁶²⁹M. León Portilla, *La filosofía náhuatl...* op. cit., p.302.

⁶³⁰La existencia de variantes en un mismo manuscrito pictográfico quedó comprobada con el estudio de varias láminas del *Códice Borgia* (véase anexo 5). Aparecen también cambios en las fuentes documentales, como en el *Popol Vuh* donde, en dos citas casi idénticas, se modifica el acorde cromático y el camino amarillo (*q'aua be*) es reemplazado por un camino verde (*raxa be*). En *The Book of Counsel: The Popol Vuh of the Quiche Maya of Guatemala*, M. S. Edmonson (trad.), New Orleans: Tulane University, Middle American Research Institute, publ.35, 1971, pp.69 y 109.

⁶³¹G. Roque, "Quelques préliminaires à l'analyse des couleurs en peintures", op. cit., p.50.

⁶³²...ne suggèrent rien de manière univoque. L'artiste les choisit, les amalgame, les dispose à son gré sur la toile, et c'est finalement dans la composition seule qu'elles s'organisent et prennent, techniquement parlant, une "signification", par la sélection et l'arrangement. L'artiste crée ainsi sa propre sémiotique: il institue ses oppositions en traits qu'il rend lui même signifiants dans leur ordre". E. Benveniste, op. cit., tomo 2, p.58.

Con base en estos planteamientos, esperamos demostrar, a continuación, que el cromatismo funcionaba como un sistema autónomo, es decir que se utilizaba para evocar el espacio en su totalidad y no buscaba plasmar tal o cual característica física o climática de una región específica.

Antes de llegar a eso, abordaremos algunos aspectos más de la definición cromática del espacio, que representan otro tipo de explicación a la inestabilidad de los colores atribuidos a los puntos cardinales.

4.2.1. Dos colores en cada rumbo

Si bien las direcciones se caracterizan, por lo regular, mediante un solo color, también sucede que se definan con una combinación cromática. En la mayoría de los casos, las parejas unen colores antagónicos y son, entonces, la expresión de un principio y de su contrario. Así como en el cómputo del tiempo la conjugación de dos entidades, signo calendárico y numeral, es necesaria para significar, los pares cromáticos en los rumbos traducen el encuentro de dos esencias en cada dirección. Esto revela la compleja naturaleza de las regiones cósmicas, en las cuales se repite la constante mesoamericana de unión de los opuestos complementarios.⁶³³

a) Los primeros indicios

La idea de dos colores en cada rumbo cósmico fue planteada por Roland Dixon, en su temprano estudio de la caracterización cromática del espacio en distintos contextos culturales.⁶³⁴ Esta posibilidad se esboza, también, en los cuadros de los anexos 4 y 5. Vamos a ver cómo se afirma esta tendencia, a través del análisis de la información extraída de las fuentes y mediante el examen de nuevos elementos plásticos.

⁶³³Jacques Galinier comprobó, para el grupo otomí, que el Oriente y el Occidente regían sucesivamente horas diurnas y nocturnas. En efecto, de acuerdo con la forma otomí de dividir las 24 horas del día, el Este se sitúa en el lapso que va de medianoche a mediodía, y por lo tanto entre el tiempo diurno y el tiempo nocturno, entre el mundo “de arriba” (terrestre) y el “de abajo” (infraterrestre). Por lo tanto, incorpora sucesivamente “lo frío” y “lo caliente” de las dos mitades del cosmos. En el otro extremo, el Oeste incorpora lo “caliente” (mediodía a 6 de la tarde) y lo “frío” (6 de la tarde a medianoche). Si Este y Oeste se dividen globalmente en caliente y frío, es porque se considera que cada categoría incorpora un principio y *su contrario*. Volveremos sobre ello. J. Galinier, *La mitad del mundo...*, *op. cit.*, pp.507-509.

⁶³⁴R. Dixon, *op. cit.*, p.14.

Empezando por el dato histórico, recordamos que uno de los maíces arrojados hacia los cuatro vientos, en la fiesta de *Tepellhuill*, era llamado “entreverado”, adjetivo que alude a la combinación de dos matices en sus granos. Aun cuando el argumento parezca de poco peso, es reforzado por la descripción de niños pintados con un par de colores, en la fiesta de *Atlcahualo*. Así, el cuadro 2 del anexo 4 ilustra que las jóvenes víctimas se clasificaban en dos grupos, pues unas iban adornados con un sólo tono mientras que otras ostentaban un doble cromatismo. Por otra parte, el nombre de *Tlillan Tlapallan*, que se pudo atribuir al rumbo Oriente, califica nuevamente un espacio mediante una pareja cromática.⁶³⁵

La información pictórica confirma, ampliamente, las sospechas establecidas con el cotejo de las fuentes escritas. Además de la aparición de dos colores en cada trapecio de la lámina 1 del *Códice Fejérváry Mayer* y en algunos personajes de las páginas 49 a 52 del *Códice Borgia*, otros ejemplos extraídos de este último manuscrito muestran pares cromáticos en los puntos cardinales.

Si bien resulta complicado, en varias láminas, determinar con exactitud qué direcciones están representadas, hemos establecido que la distribución de cuatro figuras, de distintos tonos, en los cuadrantes o las esquinas de una imagen remitía a la codificación del espacio mediante el color. Por lo tanto, pensamos que las serpientes bi-cromáticas dispuestas alrededor de un icono central, en las láminas 29 y 46 del *Códice Borgia*, pueden evocar el doble cromatismo de los rumbos cósmicos.⁶³⁶ En estas escenas notamos que uno de los dos colores domina, e interpretaremos el sentido de este desequilibrio a continuación (véase 4.2.1).

La lámina 37, por su parte, presenta cuatro personajes de diversos colores, ubicados en círculos “nocturnos” cuyo cromatismo varía también.⁶³⁷ Esta composición, además de comprobar la

⁶³⁵Hasta donde averiguamos, ninguna fuente menciona explícitamente que el Este sea Tlillan Tlapallan. El lugar donde muere Quetzalcóatl es descrito, de un documento a otro, como la orilla del mar, el Oriente, el lugar donde sale el lucero del alba, Tlapallan, Tlillan Tlapallan e incluso Tullan Tlapallan. Ahora bien, las menciones de la costa marítima, del Este, del lugar donde sale el planeta venus matutino y de Tollan, permiten asociar Tlillan Tlapallan, el espacio del acorde rojo-negro, con el Oriente. Véanse *Anales de Cuauhtlan, Código Chimalpopoca*, *op. cit.*, p.11; *Leyenda de los Soles*, *ibidem*, p.122; B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 1, p.311, tomo 2, p.719.

⁶³⁶*Códice Borgia*, *op. cit.*, láminas 29, 46. En la lámina 29, las serpientes llevan máscaras de Quetzalcóatl y se organizan alrededor de un círculo negro donde destaca un brasero, del cual emergen cenizas y la figura fantasmal de un dios quemado. En la lámina 46, vemos alrededor de una olla donde “se cuece” Quetzalcóatl, cuatro serpientes de fuego que conforman un rectángulo. E. Seler, *Comentarios al Código Borgia*, *op. cit.*, tomo 2, pp.10, 61.

⁶³⁷*Códice Borgia*, *op. cit.*, lámina 37.

presencia de dos tonos en cada dirección, da a conocer las parejas antagónicas pero complementarias que sustentaban el sistema cromático náhuatl. Así, del lado izquierdo de la escena encontramos el par amarillo y azul – alternando en el círculo y la figura – , mientras que la parte derecha combina los colores negro y rojo. Este bi-cromatismo así como la alternancia del color en el círculo o la figura nos hablan de relaciones y oposiciones de esencia entre las esquinas terrestres.

Finalmente, la lámina 42 pone en escena cinco advocaciones de Nanahuatzin unidas, por su distribución y su cromatismo, a los puntos cardinales y al centro.⁶³⁸ Cuatro de estas figuras rematan las ramas de una encrucijada caracterizada, como suele ser en este manuscrito, por un acorde de cuatro colores (*véase 3.1.3, a*). Ahora bien, aquí las direcciones del cruce de caminos están doblemente definidas, primero por el color de la rama y luego por el cromatismo del dios asociado. Aparece, de esta manera, un par de colores específico en cada región. Esta última imagen deja suponer que, en la calificación del espacio mediante una asociación de dos tonos, uno expresaba realmente el carácter del rumbo, mientras que el otro evocaba la naturaleza de su dios regente. Esta última deducción, por descansar nada más en este ejemplo, se debe de manejar con prudencia.

b) Algo más sobre los árboles cósmicos

La oposición dual característica de cada dirección y simbolizada por un par de colores antagónicos, está presente – como era de esperarse – en las representaciones de los árboles cósmicos. Recuérdese que estos pilares de las esquinas del mundo fueron analizados, por Alfredo López Austin, como vías de comunicación de las entidades divinas situadas en el cielo y debajo de la tierra:

Una vez creados la tierra y el cielo a partir del cuerpo de Cipactli, y con ello constituida la gran división entre la parte femenina y la masculina del cosmos, los cuatro postes – o árboles o dioses u hombres – se convirtieron en los caminos de los dioses. Fueron los caminos de los dioses porque por su tronco hueco correrían y se encontrarían las esencias divinas opuestas que eran flujos de las dos mitades del cuerpo del monstruo.⁶³⁹

Para este autor, el flujo de esencias se plasmaba, pictóricamente, en la forma de un árbol dividido en mitades diferenciadas con la simbología de los opuestos cromáticos, o bien en un vegetal

⁶³⁸ *Ibidem*, lámina 42.

⁶³⁹ A. López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan, op. cit.*, p.19.

con dos troncos girando en torzal para formar el signo del *malinalli*.⁶⁴⁰

Encontramos árboles cuyos troncos están pintados como corrientes entrelazadas, en la lámina 49 del *Códice Borgia* y en la 28 del *Códice Fejérváry Mayer*.⁶⁴¹ Estos ejemplos son poco numerosos, pero expresan con claridad la idea de influencias mezcladas propuesta por López Austin. En los dos casos, se unen una corriente de color “seco” – amarillo o verde –⁶⁴² con otra de color “húmedo” – azul – (véase 2.3.2, c). Deducimos de estas figuras de árbol-*malinalli*, que el ramal de tonalidad seca plasmaba las esencias procedentes del cielo, mientras que el flujo húmedo subiría las emanaciones del inframundo.

Si seguimos con la teoría de López Austin, los árboles de dos ramales, aunque no estén “tejidos” en *malinalli*, deben de constituir también medios de tránsito de las fuerzas opuestas y complementarias que conformaban cada rumbo.⁶⁴³ Constatamos que, en los manuscritos del *Grupo Borgia*, la mayoría de estas formas arbóreas no muestra una clara oposición cromática. En la primera lámina del *Códice Fejérváry Mayer*, por ejemplo, los árboles están coloreados con un tono dominante y no se marca distinción entre sus dos componentes.⁶⁴⁴

Los únicos ejemplos de contraste cromático aparecen en las figuras centrales de las láminas 49, 50 y 52 del *Borgia*, así como en los vegetales blancos rayados de rojo de la misma página 50 y de la 18 del *Vaticano B*. Aquí, los árboles cósmicos se caracterizan por un cromatismo antagónico doble y hasta cuádruple.⁶⁴⁵ En efecto, descubrimos, en la sección septentrional del *Borgia* (50), que la pareja cromática no sólo se manifiesta en las ramas sino también en dos flujos de color rojo y

⁶⁴⁰*Ibidem*, p.94.

⁶⁴¹*Códice Borgia*, *op. cit.*, lámina 49; *Códice Fejérváry Mayer*, *op. cit.*, lámina 28.

⁶⁴²Se trata de un verde-terroso que tiende hacia el ocre, por lo tanto lo asimilamos a un color seco.

⁶⁴³Además de la propuesta de López Austin, la idea de unión de opuestos complementarios en los árboles está confirmada en el mito del rapto de Mayahuel por Quetzalcóatl. En este relato, la metamorfosis de los dioses produce un árbol de dos ramas que representan respectivamente el dios y la diosa. Por consiguiente, el vegetal es un claro ejemplo de la fusión de la naturaleza masculina y femenina de la divinidad. En A. Thévet, *op. cit.*, p.28.

⁶⁴⁴*Códice Fejérváry Mayer*, *op. cit.*, lámina 1.

⁶⁴⁵*Códice Borgia*, *op. cit.*, láminas 49, 50 y 52; *Códice Vaticano B*, *op. cit.*, lámina 18. Otros casos de oposición cromática aparecen, también, en los árboles de las láminas 19 y 45 del *Borgia* y 40 del *Vaticano B*. Aquí el contraste se plasma en una rama anaranjada (clara y seca) y una negra o azul (oscura y húmeda). A esta diferencia entre los colores se suma, en el *Borgia*, el diseño distinto de la rama negra que refuerza la oposición entre las dos entidades. Ahora bien, no integramos estos ejemplos al estudio porque no encontramos relación entre estos árboles y las direcciones.

negro que enlazan la forma arbórea. Así, el árbol del Norte reúne los dos acordes complementarios, amarillo-azul y rojo-negro, que confieren al rumbo una definición cromática cuádruple. Profundizaremos en esta presencia de cuatro colores en un mismo espacio cósmico, en el apartado siguiente.

En el resto de los árboles pintados en estos manuscritos, la carencia de contraste cromático está suplida por el uso de la línea. Así, los ejemplares de la lámina 51 del *Borgia*, algunos de las láminas 17 a 18 del *Vaticano B* y 12 del *Cospi* ostentan un color uniforme, sin variación notable entre sus dos ramas, pero con un dibujo específico.⁶⁴⁶

En el árbol central del Occidente (*Borgia*, 51) dominan, por ejemplo, los tonos amarillos y anaranjados adornados con un diseño negro, que reproduce la línea angular de la pintura facial del dios del maíz.⁶⁴⁷ En el árbol “secundario” de esta misma imagen occidental, el cromatismo de los ramales se conjuga en tonalidades relativamente similares (amarillo y ocre), y las dos entidades componentes del vegetal son distinguidas mediante un color liso y un dibujo que evoca la hierba seca.⁶⁴⁸

Por su parte, el *Vaticano B* (17) presenta, en el Norte, un árbol de color amarillo combinado con líneas y pequeños círculos negros, un diseño característico del cuerpo del *Cipactli* que remite, entonces, a la superficie terrestre.⁶⁴⁹ En las secciones orientales, volvemos a encontrar este mismo dibujo en el árbol verde del *Cospi* (12), mientras que en el *Vaticano B* (17) el vegetal es azul con rayas negras. A través de estos ejemplos, comprobamos que si bien el contraste cromático era un recurso importante en la expresión de la mezcla de esencias en el árbol cósmico, ésta se reflejaba también en variaciones de diseño que podían sugerir diferentes materias.

⁶⁴⁶ *Códice Borgia*, op. cit., láminas 51 y 52; *Códice Vaticano B*, op. cit., láminas 17-18; *Códice Cospi*, op. cit., lámina 12.

⁶⁴⁷ E. Seler, *Codex Fejérváry Mayer...*, op. cit., p.12. Para una imagen del dios del maíz con esta pintura facial, véase *Códice Borgia*, op. cit., por ejemplo lámina 14.

⁶⁴⁸ Este tipo de contraste sutil se encuentra también en la “palmera” de la lámina 18 del *Vaticano B*, op. cit.

⁶⁴⁹ El dibujo es característico del signo calendárico *cóatl*, “serpiente”. Sin embargo, en varias ocasiones, el monstruo terrestre *Cipactli* muda su propio diseño de “escamas” y adopta éste. Véase *Códice Borgia*, op. cit., por ejemplo, lámina 19. Sobre este tema, consúltese el artículo de D. Heyden, “Las anteojeras serpentina de Tláloc”, en *ECN*, vol.17, 1984, pp.23-32. Por su parte, Eduard Seler identifica este dibujo como característico del dios de la muerte, pero no entendemos en que se basa para afirmarlo, en *Codex Fejérváry Mayer...*, op. cit., p.11.

La figura del árbol cósmico – punto de encuentro de las esencias opuestas del cosmos – justifica, con su presencia en las esquinas del mundo, el uso de un par cromático para definir cada dirección. Así, pensamos que la llegada conjunta de fuerzas celestes y terrestres, en cada punto cardinal, confería su doble naturaleza a estos espacios.⁶⁵⁰ Esta concepción dual de los rumbos resuelve, en parte, el enigma aparente de la inestabilidad de sus propiedades cromáticas.

Por otra parte, planteamos la hipótesis de que existió un color dominante y otro secundario en cada región.⁶⁵¹ Esta idea puede ser una explicación al desequilibrio de “cantidad” que vislumbramos en ciertas parejas cromáticas.⁶⁵² Nuestra propuesta no entra en contradicción con la unión de opuestos complementarios en cada dirección, al contrario, López Austin postula que en la conjugación de entidades cósmicas es necesario que domine una, pues el dinamismo del universo descansa en el desequilibrio entre sus componentes.⁶⁵³

Este predominio de uno de los colores del par permitiría comprender la variación de los acordes en distintos contextos. En efecto, suponemos que, a la hora de establecerse una asociación entre cromatismo y cosmología, se elegía entre los dos matices definitorios el que permitiría marcar las relaciones y oposiciones entre espacios, deseadas en cada ocasión.

4.2.2. ¿Hasta cuántos colores puede haber en cada dirección?

La estrecha conexión entre espacio y tiempo que caracteriza el pensamiento prehispánico puede explicar porqué un rumbo es calificado, de un contexto a otro, por distintos colores. Como vimos,

⁶⁵⁰La dualidad que aparece en los rumbos, mediante el cromatismo, se debería de confirmar a través de las personalidades de los dos dioses que dominan, a menudo, cada uno de estos espacios. Pensamos estudiar este tema en una investigación posterior. Por el momento, sólo recordamos que Eric Thompson tiene un excelente análisis de deidades regentes de las direcciones. Véase E. Thompson, “Sky Bearers, Colors and Directions in Maya and Mexican Religion”, *op. cit.*

⁶⁵¹Esta idea ha sido esbozada por Miguel León Portilla quien habla de colores identificadores y colores menos frecuentes en los rumbos; *Tonalámatl de los pochtecas...*, *op. cit.*, p.31.

⁶⁵²Este desequilibrio cromático está manifiesto, por ejemplo, en las figuras de las láminas 29 y 46 del *Borgia* (*op. cit.*), así como en los trapecios que marcan las direcciones cósmicas de la primera imagen del *Fejérváry Mayer* (*op. cit.*, lámina 1).

⁶⁵³A. López Austin, en el seminario “La construcción de una visión del mundo” (Maestría en Antropología, IIA, UNAM, 2001-2002). Véase también, del mismo autor, “Complementos y composiciones”, en *El conejo en la cara de la luna*, *op. cit.*, p.121.

cada espacio cósmico recibe sucesivamente cinco influencias de signos de días con sus respectivos números, por lo cual Jacques Soustelle sostiene que...

...no hay un tiempo, sino tiempos. Además, cada espacio está unido a un tiempo o a los tiempos. [...] Las propiedades de cada espacio son también las del tiempo al cual está unido y viceversa. [...] A cada uno de los cuatro puntos cardinales está unido un grupo de cinco signos de días, un grupo de cinco “semanas” de trece días, un grupo de años. [...] Otros documentos permiten pensar que los cinco años venusinos que equivalen a 8 años solares estaban repartidos entre las cinco direcciones; los cuatro puntos cardinales y el centro.⁶⁵⁴

Ahora bien, si las unidades temporales son sustancias divinas que circulan por los troncos de los árboles cósmicos y se difunden en cada punto cardinal, las secuencias de colores expresan, probablemente, la sucesión de estas esencias que dominan cada dirección conforme pasa el tiempo.

Esta influencia calendárica justificaría que los rumbos tengan significados variables, y luego se definan hasta con cinco colores o asociaciones cromáticas distintos. Las imágenes que contemplamos en los códices evocan un momento específico, un año o una serie de años por ejemplo, en el cual las fuerzas que invaden cada rumbo están aludidas mediante un acorde especial. Esta importancia del contexto explica que no haya secuencia cromática definitiva ni inmutable.

Cuando describimos el cromatismo del cielo nocturno, percibimos la posibilidad de que cada punto cardinal sea coloreado por cuatro, cinco o más matices (véase 3.1.3, c). Recuérdese que, para los totonacos de la Sierra, las regiones oriental y occidental cuentan con estrellas de colores variados.⁶⁵⁵

Este poli-cromatismo característico de una dirección única está manifiesto también en la lámina 44 del *Códice Borgia*. Aquí, las esquinas del rectángulo que plasma el espacio horizontal están pintadas con un conjunto de cuatro tonos que, al combinarse entre sí, conforman acordes cromáticos distintos.⁶⁵⁶

⁶⁵⁴J. Soustelle, *Pensamiento cosmológico...*, *op. cit.*, p.68.

⁶⁵⁵El sol es ayudado en su tránsito por las Estrellas del Este: estrellas violeta, roja, blanca, verde, constelaciones de Escorpión y de la Cruz, que lo acompañan hasta el cenit. Enseguida es tomado a cargo por las estrellas del Oeste: 17-estrellas negra, amarilla, violeta, verde, rosa y blanca. En A. Ichon, *op. cit.*, p.108.

⁶⁵⁶*Códice Borgia*, *op. cit.*, lámina 44. Cada una de las esquinas muestra un signo calendárico enmarcado en un medallón, lo cual confirma que se trata de una representación de las cuatro direcciones del universo.

Por otra parte, las láminas 47 y 48 del mismo códice reúnen tres series de cinco deidades, diferenciadas por la variación cromática.⁶⁵⁷ Estos dioses son las Cihuateteo, los Ahuiateteo y advocaciones de Tlazoltéotl. Junto con las diosas Cihuateteo, están los signos calendáricos que corresponden a las trecenas del tercer cuarto – el del Oeste – del *tonalámatl* en columnas de cinco miembros.⁶⁵⁸ Igualmente, los dioses Ahuiateteo están precedidos de los días de las trecenas del Sur.⁶⁵⁹

Eduard Seler considera que cada representación de Tlazoltéotl está acompañada por una fecha – su nombre – que la une a un punto cardinal. Personalmente, no compartimos la identificación de Seler pero tampoco pudimos averiguar alguna relación entre estas diosas multicolores y la organización cuadripartista del mundo, o una dirección en particular. Por lo tanto, nos resolvimos a dejar esta secuencia de lado.⁶⁶⁰

En cuanto a los Ahuiateteo y las Cihuateteo, Seler – y después de él, Anders, Jansen y Reyes García –⁶⁶¹ los asocian con los cuatro puntos y el centro de la tierra. Suponemos que estos autores realizan su correlación con base en la repartición de estos dioses y diosas en las cinco esquinas de la lámina única *Fonds Mexicain 20*.⁶⁶² No obstante, en el *Borgia*, no evidenciamos esta distribución espacial y nuestra interpretación defiende, más bien, que las deidades pertenecen a una sola dirección. Pensamos que, en este contexto, el acorde de cinco colores se asigna a un solo y mismo rumbo – concretamente el Oeste y luego el Sur – para expresar todos sus aspectos, evocarlo en su totalidad.

⁶⁵⁷ *Códice Borgia*, op. cit., láminas 47 y 48. Las series de Ahuiateteo y Cihuateteo aparecen también en las láminas 77 a 79 del *Códice Vaticano B* (op. cit.).

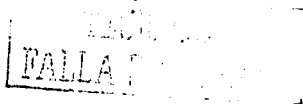
⁶⁵⁸ Esta asociación de las Cihuateteo con el Oeste es confirmada por los informantes de Sahagún, que cuentan cómo estas mujeres fantasmales bajaban a la tierra en los días *calli*, *máztatl*, *ozomatli*, *cuauhtli* y *quiahuilitl*, vinculados con el espacio occidental. B. Sahagún, *Historia general...*, op. cit., tomo 1, pp.356, 371, 392, 400 y 408.

⁶⁵⁹ E. Seler, *Comentarios al Códice Borgia*, op. cit., tomo 2, p.63.

⁶⁶⁰ El método de Seler consiste en buscar a qué trecena pertenece el nombre de cada diosa. El problema está en que, después, propone un vínculo entre estas trecenas y los puntos cardinales que no corresponde a la distribución tradicional del *tonalámatl* en columnas de cinco miembros. Por ejemplo, asigna la trecena *Ce cuauhtli* al Norte, la *Ce tochtli* al Oeste y la *Ce miquiztli* al Sur, cuando sus verdaderas ubicaciones son respectivamente el Oeste, el Sur y el Norte. *Ibidem*, tomo 2, pp.65-67.

⁶⁶¹ F. Anders, M. Jansen, L. Reyes García, *Los templos del cielo y de la oscuridad...*, op. cit., pp.247-259.

⁶⁶² Véase el artículo de W. Lehmann, “Las cinco mujeres del oeste muertas en el parto y los cinco dioses del sur en la mitología mexicana”, en *Traducciones mesoamericanistas*, México: Sociedad Mexicana de Antropología, 1966, vol.1, pp.147-190.



Finalmente, subrayamos que la secuencia cromática varía entre la serie de dioses y la de diosas, o sea entre el Sur y el Oeste. Esta característica concuerda con la definición de los rumbos mediante diversas combinaciones de los mismos colores, que señalamos en la lámina 44. Estos ejemplos ilustran que, más allá de la atribución de colores precisos a cada dirección, la alianza cromática, es decir el contraste y la complementariedad entre los tonos, es el elemento que confiere significación a los espacios cósmicos.

Poco a poco estamos descubriendo que los rumbos del universo se calificaban mediante uno, dos, cuatro o cinco colores. Entre todas estas posibilidades cromáticas, los nahuas elegían y componían, puntualmente, nuevas asociaciones adecuadas a lo que querían expresar en cada ocasión. Así como las deidades se pintaban con un sólo color pero también conjugando dos o tres, se representaban las regiones cósmicas con colores aislados o mediante estructuras cromáticas. Es probable que entre todos los tonos haya habido uno que dominaba los acordes de cada punto cardinal. Soustelle menciona que existía una jerarquía de influencias entre el día, la “semana” y el año, la cual pudo influir, asimismo, en el cromatismo de los rumbos.⁶⁶³

4.2.3. El cromatismo de la quinta dirección

a) Un retrato del espacio central

Dedicaremos este apartado a la quinta dirección y al punto central porque, si bien su cromatismo sigue a menudo los lineamientos esbozados para los demás rumbos, este espacio presenta también peculiaridades relevantes. Pensamos que las creencias de los antiguos nahuas acerca del Centro son fundamentales para entender su especificidad cromática. En efecto, esta región no es un punto más de la geografía cósmica, sino conlleva una serie de implicaciones simbólicas que lo caracterizan como *axis mundi*, o síntesis de las cualidades de los puntos cardinales.

Al estudiar la mitología náhuatl, en el capítulo anterior, nos percatamos de que los lugares de origen, en particular Tamoanchan y Tollan, se definían cromáticamente con las parejas azul con amarillo, o azul con rojo. Asimismo, a la hora de fundarse una ciudad se repetía, en una visión milagrosa, el par de colores antagónicos, denotando que el viaje había terminado pues el pueblo

⁶⁶³J. Soustelle, *Pensamiento cosmológico...*, op. cit., p.97.

emigrante había encontrado el sitio ideal, réplica del lugar original.

Alfredo López Austin ha dicho que una de las localizaciones de Tamoanchan era el centro del mundo. En este espacio de creación, sucedía la síntesis de las emanaciones cósmicas complementarias y, por lo tanto, Tamoanchan era el eje de este cosmos.⁶⁶⁴ Esta primera propuesta permite entrever que, en la cosmovisión náhuatl, el Centro se concebía como un *axis mundi*.

La suposición es reforzada por la localización del dios del fuego en el rectángulo central del universo.⁶⁶⁵ En efecto, los nahuas creían que la deidad ígnea, conocida como Xiuhtecuhtli o Huehuetéotl, estaba presente simultáneamente en los tres ámbitos del cosmos...⁶⁶⁶

... La madre de los dioses, el padre de los dioses, él que se ubica en el ombligo de la tierra, que está en el recinto de turquesa, rodeado de nubes y en el agua azul como el pájaro de turquesa, Ueuetéotl, él de Ayamictlan, Xiuhtecuhtli (*in teteu innā in teteu inta in tlaxicco onoc, in xiuhtetzaqualco maqjtoc, in xiuhtotoatica mjxtatzacujlitica in veve teutl in aiamjctlan in xiuhtecuhtli*).⁶⁶⁷

La ubicación de Xiuhtecuhtli en el ombligo de la tierra, los espacios celestes⁶⁶⁸ y el inframundo (¿ Mictlan brumoso?) confirma la asimilación del Centro al eje cósmico, por el cual comunicaban los tres pisos horizontales del universo.⁶⁶⁹

⁶⁶⁴A. López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, *op. cit.*, p.94. Al fundar su ciudad a la imagen del arquetipo mítico, cada grupo pensaba que se instalaba en el centro del mundo. Así, los mexicas hablaban de la ciudad de Tenochtitlan como un "...poderoso reino, el cual es la rayz, el ombligo y coraçon de toda esta maquina mundial...". D. Durán, *op. cit.*, tomo I, p.402.

⁶⁶⁵*Códice Fejérváry Mayer*, *op. cit.*, lámina 1. En este apartado estamos conscientes de simplificar al extremo los significados simbólicos del fuego y de su deidad tutelar, pero nuevamente los límites de este estudio no permiten extenderse más. Para un análisis profundizado de estos temas, remitimos a los trabajos siguientes: A. López Austin, "El dios enmascarado del fuego", *op. cit.*; S. Limón, *El fuego sagrado. Simbolismo y ritualidad entre los nahuas*, México: INAH, UNAM, 2001.

⁶⁶⁶A. López Austin, "El dios enmascarado del fuego", *op. cit.*, p.269.

⁶⁶⁷...The mother of the gods, the father of the gods, who resideth in the navel of the earth, who is set in the turquoise enclosure, [enclosed] with the water of the lovely cotinga, enclosed with clouds, Ueuetéotl, he of Ayamictlan, Xiuhtecuhtli", en *Florentine Codex*, *op. cit.*, libro VI, pp.88-89.

⁶⁶⁸El recinto de turquesa es interpretado por Michel Graulich como una pirámide azul, eso es el cielo lleno de nubes y parecido al océano, en *Ritos aztecas...*, *op. cit.*, p.258.

⁶⁶⁹El Centro recibía, por ejemplo, la llegada de las Cihuateteo que bajaban del cielo en fechas específicas, y se manifestaban en el encuentro – punto central – de cuatro caminos. B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo I, p.79. La idea del Centro como "arriba y abajo" es ampliamente manejada por Eduard Seler, en *Comentarios al Códice Borgia*, *op. cit.*, por ejemplo, tomo I, p.261.

Al ser punto de encuentro de las diversas esencias procedentes del Omeyocan y del Mictlan, el Centro era ideado, también, como nexo entre el arriba y el abajo. De esta manera, unía el principio y el final de la vida o del tiempo, idea que lo conectaba con el concepto de origen. Así, leemos en el *Códice Florentino* que, en el momento del alumbramiento, la partera exhortaba a la mujer con las siguientes palabras...

¿Tal vez por esta razón fue determinado encima de nosotros, en el Mictlan, al inicio del tiempo, que nuestro Señor [Ometéotl] deseó depositar la vida en ti ? (*cujx ic itolo in topan in mjctlan, in iooaian, in mjtic qujmottalilizneqj in totecujo, in ioliliztli*).⁶⁷⁰

Por su vínculo con Tamoanchan y el Omeyocan, los espacios de creación y de origen, pero también con Xiuhtecuhtli,⁶⁷¹ el Centro era, entonces, el eje donde confluían tiempos y esencias divinas contrarias, para que se produjera la alternancia.

Esta última idea remite a otro rasgo del punto central, como conjugación de los cuatro cardinales.⁶⁷² La hipótesis se apoya, entre otras cosas, en la imagen esculpida en la llamada “Piedra del Sol”, donde el signo de la última Era Cósmica, *Ollin*, se conforma a partir de los cuatro cuadrantes que muestran los glifos de los Soles anteriores. La quinta edad del mundo, situada en el centro de la composición, era, por consiguiente, la síntesis de la historia del mundo, la cual se caracterizaba por la alternancia de luz y oscuridad.⁶⁷³

Además, es probable que los Soles Cosmogónicos, como todas las unidades de tiempo, se hayan vinculado con los puntos cardinales.⁶⁷⁴ Luego, la representación de *Ollin*, el Sol de Movimiento, a partir de la distribución cuadrupartita de las eras anteriores traduce la síntesis del tiempo pero también del espacio. Naturalmente, estas creencias acerca de la quinta dirección del

⁶⁷⁰ “Perhaps for this reason it was determined above us, in the land of the dead, in the beginning, that our lord wisheth to place life in thee?”, en *Florentine Codex, op. cit.*, libro VI, p.141.

⁶⁷¹ Al ser llamado “Padre y Madre de los Dioses”, Huehuetéotl se vincula también con la deidad suprema, Ometéotl. A. López Austin, “El dios enmascarado del fuego”, *op. cit.*, p.274.

⁶⁷² Jacques Soustelle define este espacio cósmico como una síntesis del resto del mundo, lo que justifica, según él, que el centro sea multicolor, en *Pensamiento cosmológico...*, *op. cit.*, p.88.

⁶⁷³ W. Elzey, “Some remarks on the space and time of the “center” in aztec religion”, en *ECN*, vol.12, 1976, p.316. Es de notar que en las láminas 25 del *Códice Borgia (op. cit.)* y 70 del *Vaticano B (op. cit.)* el glifo de *ollin* se representó en el centro de la composición organizada en cuatro rectángulos esquinales.

⁶⁷⁴ Véase *4.1.4* y M. Graulich, *Mythes et rituels...*, *op. cit.*, p.91.

plano horizontal se plasmaron en el cromatismo de esta región cósmica.

b) Los colores del Centro

Este análisis de la naturaleza del Centro justifica el uso de la pareja cromática antagónica – expresión de la fusión de esencias cósmicas y del lugar de origen –, para calificar la quinta dirección. Si bien el doble cromatismo no es una exclusividad del espacio central, descubrimos que a la hora de definir, en conjunto, las cuatro direcciones y su centro, los nahuas reservaban el par de colores a este último punto. Asimismo cada una de las creaciones anteriores a la actual era asociada a un color, pero *Ollin*, la quinta Era Cósmica, se solía dibujar como dos corrientes entrelazadas cuyo cromatismo complementario evocaba la alternancia.⁶⁷⁵ Por otra parte, en dos láminas del *Códice Borgia*, comprobamos que la imagen céntrica está coloreada con una pareja cromática, mientras que los personajes de las “esquinas” son monocromáticos.

La escena de la página 27, ya mencionada en este estudio, representa los Tlaloque, “pilares del mundo”, distribuidos en cinco rectángulos que plasman la organización horizontal de la superficie terrestre.⁶⁷⁶ En esta imagen, los cuatro dioses esquinales están pintados con un color único, mientras que el Tláloc central ostenta una pintura blanca rayada con rojo. Esta unión de principios opuestos y complementarios, característica esencial del Centro, está aludida también por las dos pequeñas Chalchiuhtlicue que se ubican a los pies del dios, y son respectivamente azul y amarilla (o verde-amarillento).⁶⁷⁷ Por si fuera poco, la presencia en el cielo de un icono compuesto de medio disco solar y del glifo de la noche,⁶⁷⁸ insiste en la naturaleza del Centro como espacio de transición.

⁶⁷⁵La alternancia se expresaba, también, con el par de colores amarillo y azul característico del *atl tlachinollí*, “agua, cosa quemada”. En efecto, este último símbolo era una expresión metafórica de la guerra y, de acuerdo con Michel Graulich, ésta permitía la alternancia entre día y noche, la sucesión de las estaciones representadas por el agua y los campos quemados, es decir la unión de los contrarios y el equilibrio entre cielo y tierra; M.Graulich, *Mythes et rituels...*, op. cit., p.245.

⁶⁷⁶*Códice Borgia*, op. cit., lámina 27, véase 4.1.2.

⁶⁷⁷La asociación de colores de estas dos diosas recuerda los árboles bi-cromáticos de las láminas 49 y 50 del mismo manuscrito, véase 4.2.1.

⁶⁷⁸Eduard Seler interpreta esta figura como el símbolo del límite entre el día y la noche, en *Comentarios al Códice Borgia*, op. cit., tomo 1, p.260. Varios otros elementos que componen la imagen central, como las corrientes de agua que brotan de las manos del numen, remiten también a oposiciones fundamentales. Dejamos su interpretación para otra ocasión.

En la página 38 del mismo manuscrito, la complejidad de la composición dificulta el reconocimiento de las direcciones cósmicas y del Centro.⁶⁷⁹ Sin embargo, vislumbramos, en la parte superior de la escena, cuatro figuras idénticas sentadas en mantas de color azul, rojo, amarillo y negro, rasgo cromático que conduce Eduard Seler a vincularlas con los puntos cardinales.⁶⁸⁰ De acuerdo con este investigador, el extraño personaje de la izquierda simbolizaría el quinto punto terrestre y constatamos que está pintado con un acorde doble, combinando negro y blanco.

Por otro lado, establecimos que el Centro fusionaba la totalidad de las esencias cósmicas. No nos extraña, entonces, descubrir que la quinta dirección se representaba mediante estructuras de cuatro colores. Así, en la lámina 44 del *Códice Borgia*, el árbol que marca el centro de la composición es un torzal de cuatro tonos, los mismos que colorean las esquinas del rectángulo exterior, evocación de la tierra (véase 4.2.2). El árbol rayado con un acorde de cuatro colores que “giran” en movimiento helicoidal aparece también en el *Códice Borbónico*.⁶⁸¹ Alfredo López Austin lo ha interpretado como la síntesis de los árboles de las extremidades del mundo.⁶⁸²

Propusimos, en el apartado anterior, que el carácter cíclico del paso del tiempo podía influenciar el cromatismo de los rumbos. Acabamos de ver que el Centro reunía las cualidades cromáticas de las otras cuatro regiones cósmicas. La combinación de estas dos ideas conduce a formular una nueva propuesta respecto de la quinta dirección. Pues si el funcionamiento del mundo es dinámico, existe la posibilidad de que la última imagen de las series de cinco, central o no, se maneje como la apertura de un nuevo ciclo.

Esta hipótesis surge al observar que, en algunas láminas del *Códice Borgia*, la quinta imagen lleva el mismo glifo calendárico o los mismos colores que la primera. Así, en la lámina 28, el dios del Centro está acompañado del signo de año *ácatl*, atribuido al rumbo Este, al igual que la primera figura del grupo, en el cuadrante inferior derecho.⁶⁸³ Por otra parte, la Cihuacóatl que constituye la

⁶⁷⁹*Códice Borgia*, op. cit., lámina 38.

⁶⁸⁰E. Seler, *Comentarios al Códice Borgia*, op. cit., tomo 2, pp.36-37.

⁶⁸¹*Códice Borbónico*, op. cit., lámina 15.

⁶⁸²A. López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, op. cit., p.84.

⁶⁸³*Códice Borgia*, op. cit., lámina 28. Esta distribución aparece también en el rectángulo central de las láminas 15 y 16 del *Códice Vaticano B* (op. cit.).

base del árbol cósmico del Centro, en la lámina 53, ostenta un atavío cuyo cromatismo es paralelo al de la diosa del rumbo oriental, en la lámina 49.⁶⁸⁴

Con estos ejemplos, contemplamos la posibilidad de que la quinta parte de las series exprese, de nuevo, algunas características del Oriente. Por supuesto, esta última imagen no es una réplica exacta de la primera, pues la totalidad de las influencias que marca un rumbo, en un instante dado, nunca se repite al idéntico. La intención parece consistir en dar dos versiones de una misma dirección pero insistiendo, cada vez, en distintos aspectos de su naturaleza.

Al asignar a la quinta figura atributos cromáticos de la primera, se introduce entonces una idea de rotación. Así, después de haber dado la vuelta al universo y al tiempo, el ciclo se vuelve a iniciar, los signos calendáricos y los colores empiezan, nuevamente, a declinarse. Las series de diez o doce personajes idénticos que siguen una secuencia cromática fija reflejan, pensamos, esta idea cíclica.⁶⁸⁵

Volvimos a encontrar, en la quinta dirección, el cromatismo característico de la totalidad del cosmos pero también del lugar de origen o del *axis mundi*, es decir parejas antagónicas y acordes de cuatro colores. Esta situación, a primera vista asombrosa, no resulta tan extraña si recordamos la propuesta de López Austin que describe el árbol de Tamoanchan, el eje cósmico, como la síntesis de los árboles de las esquinas del mundo.⁶⁸⁶ Igualmente, el cromatismo del Centro sería una unidad demultiplicada en combinaciones de dos o cuatro colores, y significaría a través de esta diversidad.

Por otro lado, el estudio del color en las demás direcciones ha evidenciado que la totalidad del cosmos, plasmada en cuatro colores, o que su principal eje, definido por la pareja cromática, se podían proyectar en cada punto cardinal que concentraba, a su vez, dos, cuatro o cinco esencias. Poco a poco se esboza la idea de que las estructuras bi-cromáticas y las combinaciones de cuatro o cinco colores tengan significados próximos.

⁶⁸⁴ *Códice Borgia, op. cit.*, láminas 49 y 53.

⁶⁸⁵ Obsérvese la "rueda" de advocaciones multicolores de Tlazoltéotl en la lámina 39 del *Códice Borgia (op. cit.)*, y la sucesión de cabezas de Tlahuizcalpantecuhtli en la lámina 45 del mismo manuscrito.

⁶⁸⁶ A. López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan, op. cit.*, p.94.

4. 3. Los acordes de cuatro o cinco colores como estructuras cromáticas significantes

4.3.1. El color y la expresión de afinidades y oposiciones entre los rumbos

a) La totalidad del espacio definida con un par de colores

El conjunto de los puntos cardinales aparece plasmado, en ocasiones especiales, con una asociación bi-cromática, que reemplaza el tradicional acorde de cuatro o cinco colores. Así en el *Códice Fejérváry Mayer*, el *Vaticano B* y el *Laud*, las encrucijadas de camino que aluden a las cuatro direcciones del plano terrestre se dibujaron como cruces de color azul y rojo.⁶⁸⁷

Asimismo, en el código mixteco *Vindobonensis*, las canchas de juego de pelota se representan frecuentemente con pares de colores antagónicos, en particular rojo y negro (o azul, o verde).⁶⁸⁸ En el *Códice Borbónico*, procedente del centro de México, se pintó un partido de juego de pelota entre cuatro dioses y, esta vez, el terreno está dividido en partes iguales mediante dos anillos respectivamente rojo y negro.⁶⁸⁹

Si bien, en nuestro grupo de códigos, no aparece asociación directa del *tlachtli* con el acorde rojo-negro,⁶⁹⁰ los datos referentes a las encrucijadas así como la información proporcionada por manuscritos estilísticamente o geográficamente próximos, indican que, en la concepción náhuatl, la superficie de la tierra se definía también con una pareja cromática.

Sin entrar en consideraciones detalladas sobre el complejo simbolismo del juego de pelota, nos interesa recalcar que este juego ritual era ligado a los cambios de estaciones y al paso de una era

⁶⁸⁷ *Códice Fejérváry Mayer*, op. cit., láminas 2, 3, 37 y 43; *Códice Vaticano B*, op. cit., lámina 22; *Códice Laud*, op. cit., lámina 10. Sobre las encrucijadas, véase 3.1.3, a.

⁶⁸⁸ *Códice Vindobonensis*, op. cit., láminas 7, 13, 17, 19, 20, 29 y 44. Recuérdese que los juegos de pelota tienen un nexo simbólico con el plano terrestre, véase 3.1.3, a; así como A. López Austin y L. López Luján, *Mito y realidad de Zuyúa*, op. cit., p.85.

⁶⁸⁹ *Códice Borbónico*, op. cit., lámina 27.

⁶⁹⁰ En la lámina 40 del *Códice Borgia* (op. cit.), el juego de pelota es rojo y negro pero los colores no marcan una división entre las dos partes de la cancha. En el *Códice Laud* aparece un juego de pelota negro con anaranjado, y puede ser que este último tono sea un rojo deslavado con el paso del tiempo. Op. cit., lámina 40.

cósmica a otra, eso es a la alternancia.⁶⁹¹ Suponemos que esta idea era traducida por el vuelo de la pelota, de una mitad del campo al otro. Ahora bien, el hule, material al origen de las famosas pelotas rebotadoras, daba su nombre a uno de los días del calendario, *ollin*, que literalmente significa “movimiento”. Ya esbozamos, en el apartado anterior, que *ollin* – uno de los símbolos del Centro – reunía las propiedades de las cuatro direcciones. Por su parte, Eduard Seler describía esta figura de la siguiente manera:

La idea fundamental de este signo es una zona oscura (azul) y una zona clara (roja). Son dos superficies oblongas, curvas, yuxtapuestas de tal manera que se tocan en el vértice y desde allí se alejan una de la otra, formando cuatro rayos, símbolos de los cuatro puntos cardinales...⁶⁹²

A través de esta cita, se confirma que una pareja de colores era suficiente para evocar la división cuadripartita del espacio.

La conexión del par cromático con el juego de pelota y el signo *ollin*, ambos síntesis de las cuatro direcciones y símbolos de la alternancia,⁶⁹³ recuerda los procesos y los colores característicos de la dinámica creativa prehispánica. Este acorde expresa, en efecto, la lucha de la luz y de la oscuridad que acompañó el establecimiento de los cuatro árboles cromáticos en las esquinas del universo.⁶⁹⁴ Así, el uso de una pareja de colores complementarios en la definición de la totalidad del espacio remite al lugar arquetípico del origen y al momento de la creación.⁶⁹⁵ Las deducciones elaboradas con el estudio del color son reforzadas por los vínculos que existen entre el árbol cósmico

⁶⁹¹M. Graulich, *Mythes et rituels...*, *op. cit.*, pp.194, 232.

⁶⁹²E. Seler, *Comentarios al Códice Borgia*, *op. cit.*, tomo 1, p.16.

⁶⁹³Eduard Seler comenta que “... un movimiento por una superficie equivalía a recorrer los cuatro rumbos cósmicos. Así también la plaza del Juego de Pelota estaba dividida en cuatro campos, aunque en realidad se jugaba en una sola dirección...”. *Ibidem*, tomo 2, p.18. Sobre *ollin* y la alternancia, véase 4.2.3.

⁶⁹⁴Para Seler, *ollin* es también el símbolo del límite entre el día y la noche, o el aspecto claro y oscuro del mundo, eso es un símbolo de transición. *Ibidem*, tomo 1, p.197. Vale la pena recordar que el hule es un producto que cambia de color al ser procesado y pasa del blanco al negro. Así, el material representa sucesivamente el polo de la claridad y el de la oscuridad. Véase 2.2.1 y Motolinía, *Memoriales...*, *op. cit.*, p.66.

⁶⁹⁵Notamos que en la *Historia Tolteca Chichimeca* aparece un juego de pelota debajo del glifo de Tollan, compuesto de tules y de líquidos de dos colores (*op. cit.*, folio 16v).

bi-cromático y el *tzompantli*, estructura arquitectónica difícilmente separable del juego de pelota.⁶⁹⁶

A través de estos ejemplos, parece afirmarse la hipótesis anterior. Eso es, si el mundo en toda su extensión se califica mediante un acorde de cuatro o cinco colores, si cada rumbo está caracterizado, a su vez, por combinaciones cromáticas, y si, por otro lado, el espacio cuadripartito se define también por la oposición rojo-negro (o rojo-azul), el bi-cromatismo, expresión de la dualidad del cosmos proyectada en sus esquinas, sería una estructura análoga al acorde de cuatro o cinco colores.

b) El contraste cromático en la definición del espacio

Las definiciones del espacio mediante dos colores evidencian, finalmente, una voluntad de marcar afinidades entre dos direcciones y oposiciones entre pares. El uso del bi-cromatismo traduce así la conexión-oposición de los rumbos dos a dos.

Muchos investigadores han subrayado la probable existencia de relaciones entre las cuatro regiones que conforman la tierra.⁶⁹⁷ No averiguaremos, en esta ocasión, en qué bases se fundan estos parentescos, sino abordaremos sus repercusiones en la caracterización cromática del espacio como conjunto.⁶⁹⁸

Antes de analizar los datos recopilados en fuentes y códices a la luz de esta nueva idea, el estudio de las encrucijadas del *Códice Borgia* representa un ejercicio interesante para abrir esta sección. Hemos visto que los cruces de caminos eran imágenes del plano terrestre y podían recibir asociaciones de dos o cuatro colores.⁶⁹⁹ En el *Códice Borgia*, sólo se conocen ejemplos calificados

⁶⁹⁶Para la asociación del árbol cósmico con el *tzompantli*, véase *Códice Borgia*, *op. cit.*, láminas 19 y 45. Michel Graulich considera que por ser estructuras hechas de palos entre los cuales se disponían hileras de cráneos ensartados en varas, los *tzompantli* figuraban probablemente árboles. Asimismo, el autor recuerda el episodio del *Popol Vuh* en el cual la cabeza de Hun Hunahpu, el jugador de pelota, es colgada de un árbol. Véase "Les mises à mort doubles dans les rites sacrificiels mexicains", *op. cit.*, p.53.

⁶⁹⁷E.Seler, *Comentarios al Códice Borgia*, *op. cit.*, por ejemplo, tomo 2, p.93; J.Soustelle, *Pensamiento cosmológico...*, *op. cit.*, pp.72, 75, 89-90; Y.González Torres, *El culto a los astros...*, *op. cit.*, pp.143 y 147.

⁶⁹⁸Pensamos estudiar este punto al mismo tiempo que realizaremos el estudio de las deidades regentes de los puntos cardinales. En efecto, parece comprobable que ciertas deidades como Tláloc, Quetzalcóatl o Mictlantecuhtli, sirven de enlace entre pares de direcciones.

⁶⁹⁹En el México prehispánico, las encrucijadas eran consideradas espacios temibles, por ser *axis mundi* donde entraban en contacto las cuatro direcciones horizontales de la tierra y los tres niveles verticales del cosmos. Allí aparecían, en noches específicas, las Cihuateteo que atemorizaban a los niños y seducían a los hombres. De manera general, el cruce de caminos era un espacio dominado por los dioses nocturnos como la deidad lunar o

por el acorde cuádruple tradicional.

Sin embargo, al perseguir las apariciones de la encrucijada a lo largo del manuscrito, nos percatamos de que esta misma forma muestra, de una lámina a otra, diferentes combinaciones cromáticas. Así, las encrucijadas están pintadas con el mismo conjunto de colores – azul, verde, amarillo, rojo, blanco – que se declina en tres estructuras cromáticas distintas (véase *anexo 6*). Al parecer, la distribución del color no tiene que ver con las deidades “regentes” de cada encrucijada pues, en la lámina 14, Itztli, Mictlantecuhtli y Tlazoltéotl acompañan cruces de caminos definidos con un solo y mismo acorde.⁷⁰⁰

Al observar el cuadro notamos que la asociación azul, verde, amarillo y rojo, domina ampliamente. Esta estructura presenta la ventaja de contrastar los colores dos a dos, ya que el rojo y el amarillo son luminosos y secos, mientras que el azul y el verde se consideran, más bien, húmedos y oscuros (véase 2.3.2). Aun cuando el orden de los colores cambia, de una encrucijada a otra, la repartición alterna invariablemente un tono digamos “luminoso” – para simplificar la denominación – con uno “oscuro” (véase *anexo 6*). A través de estos ejemplos concretos, constatamos, una vez más, que la unión de colores complementarios y sobre todo la secuencia elegida para crear un contraste significan más que la asignación de un color preciso a una dirección.

Volviendo a las imágenes examinadas al inicio de este capítulo, la esencia compartida por dos rumbos está claramente plasmada en la composición de varias escenas. Así, la lámina 27 del *Códice Borgia* demuestra la hermandad entre los rumbos Este y Oeste, pues ambos comparten un mismo cielo nublado, mientras que el Norte y el Sur se caracterizan por rayos de luz y cielos sin nubes. Aun cuando resulta menos evidente, a primera vista, la homología Este-Oeste y Norte-Sur está patente también en las páginas 49 a 52 del mismo manuscrito. Las afinidades iconográficas se descubren en

Tezcatlipoca. Estas características oscuras y temibles llevan Anders, Jansen y Reyes García a interpretar la encrucijada, en los códices, como un signo mántico nefasto. Véanse B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 1, pp. 79 y 307, tomo 2, p. 676; *Leyenda de los Soles, Códice Chimalpopoca*, *op. cit.*, p. 122; F. Anders, M. Jansen, L. Reyes García, *Los templos del cielo y de la oscuridad...*, *op. cit.*, p. 105. Sobre las encrucijadas, consúltese también G. Olivier, *Moqueries et métamorphoses...*, *op. cit.*, p. 132.

⁷⁰⁰ *Códice Borgia*, *op. cit.*, lámina 14.

los árboles, los templos, y una multitud de detalles finamente analizados por Yólotl González.⁷⁰¹

Independientemente del color, estas láminas revelan que la división cuadripartita del espacio se puede reducir a una organización en ejes complementarios. Las oposiciones lejos de ser fijas se constituían en función de las necesidades contextuales, y cada dirección significaba a través del contraste cromático que establecía, puntualmente, con otra.

Este planteamiento conduce a reflexionar sobre la composición exacta de las secuencias de colores que aparecen en los diversos tipos de documentos. Regresando a los cuadros que elaboramos para sintetizar la información de fuentes escritas y códices, señalamos, ya, la gran variabilidad de acordes definitorios del espacio.⁷⁰² Concretamente, el grupo de colores negro, azul, verde, amarillo (o anaranjado), rojo y blanco (o blanco con rojo) se demultiplicaba en seis estructuras cromáticas distintas.

Notamos que los colores del maíz – esos son amarillo, blanco, rojo y negro (o azul) – sólo se usan, en una ocasión, para calificar los puntos cardinales.⁷⁰³ En los demás casos, los contrastes cromáticos – expresión de esencias cósmicas afrontadas – buscan traducir oposiciones específicas entre los rumbos.

Encontramos, por ejemplo, en la versión de Durán y Tovar el acorde negro (oscuro), rojo (claro), amarillo (seco), verde (húmedo). Su distribución en las direcciones provoca que el Oriente y el Sur se conecten entre sí por sus colores oscuros y húmedos, y se opongan al Norte y al Oeste cuyo cromatismo es más bien luminoso y seco. En la secuencia de Gemelli Careri así como en las páginas 17-18 del *Vaticano B*, Norte y Este reciben los tonos claros para marcar la diferencia con las regiones occidental y meridional.

Entre las demás imágenes de los códices, las láminas 27 del *Borgia* y 69 del *Vaticano B* resultan sumamente interesantes pues, además de confrontar los rumbos dos a dos mediante el cromatismo, confirman algunas de las propuestas que formulamos al analizar la terminología en el segundo capítulo. Así, las condiciones climáticas del cielo de cada cuadrante comprueban que los

⁷⁰¹Y. González Torres, *El culto a los astros...*, op. cit., p.166. Véase también E. Seler, *Comentarios al Códice Borgia*, op. cit., tomo 2, pp.85-110.

⁷⁰²Anexos 4 y 5, no incluimos en este cotejo los datos “dudosos” que recopilamos en el cuadro 2 del anexo 4.

⁷⁰³Estos colores aparecen solamente en la versión de Sahagún (casas de Quetzalcóatl).

colores azul y negro están, efectivamente, asociados a la humedad, mientras que los tonos rojo y amarillo son colores secos (véase 2.3.2, c). Por otra parte, estas láminas evidencian que las relaciones entre puntos cardinales se construyen alrededor de los pares característicos de la oposición cósmica, es decir amarillo con azul y rojo con negro (o azul).

Abandonamos aquí el cotejo de las diferentes variantes pues creemos que está demostrada la necesidad de un estudio caso por caso, sin generalización. Nuestro planteamiento consistía, más que nada, en cuestionar el anterior método de aprehensión de las direcciones cósmicas, y en probar la necesidad de abordar el cromatismo y la organización cuadripartita del mundo como sistemas. El estudio contextualizado de los colores de los rumbos permitirá profundizar, en una investigación posterior, en aspectos “desapercibidos” de la concepción náhuatl del espacio.

Finalmente, quedó claro, pensamos, que existían tantas construcciones cromáticas como contextos para inventarlas. Si bien, en ocasiones aisladas, se buscaba imitar los colores del maíz, la mayoría de las veces se empleaban el contraste y la complementariedad entre colores (y líneas), para componer pares de opuestos complementarios que reproducían el orden cósmico. La idea era manifestar que los cuatro colores eran una unidad – el universo en toda su extensión – que se expresaba mediante la diversidad.

4.3.2. La metáfora de la totalidad mediante la diversidad

Observamos, más de una vez, a lo largo de este estudio, que el acorde de cuatro o cinco colores significaba la totalidad del plano terrestre. Queremos mostrar, ahora, que cuando no se asociaban explícitamente con las direcciones del universo o los signos calendáricos, estas estructuras cromáticas se utilizaban, en contextos mitológicos y rituales, para denotar la totalidad de un ciclo o de una entidad divina. El hecho de que se emplee este cromatismo variado ilustra que, en el pensamiento mesoamericano, la totalidad no se separaba de la diversidad.⁷⁰⁴

Así, recordamos que, aun cuando manejaban cotidianamente maíces marcados por una gama cromática muy amplia, los nahuas calificaron los granos extraídos del Monte Sagrado tan sólo con

⁷⁰⁴ Esta idea de totalidad mediante la diversidad ha sido demostrada, por Alfredo López Austin, en el caso preciso de los árboles cósmicos y de Tamoanchan (véase 4.2.1, b, e *infra* Conclusiones del Capítulo IV).

cuatro colores, pues éstos eran la expresión metafórica de la totalidad del sustento (véase 3.1.2).⁷⁰⁵ Esta caracterización cromática de las mazorcas era tan anclada en las creencias prehispánicas, que el acorde se fue integrando en una forma rectangular cuadripartita que ornaba la mejilla de las deidades del maíz y del dios solar.⁷⁰⁶ Dejando de lado el cromatismo del alimento o del plano terrestre, nos interesa abordar, finalmente, otras alusiones a la “totalidad” mediante las estructuras de cuatro o cinco colores.

a) La totalidad del tiempo

Si bien las figuras o las organizaciones cromáticas cuadripartitas suelen evocar los puntos cardinales, descubrimos, al iniciar este capítulo, que plasmaban también ciclos temporales. Así, encontramos que los días del *tonalpohualli* aparecen “contados” e incluso introducen un segundo color, en los trapecios y las herraduras que estructuran la primera imagen del *Códice Fejérváry Mayer*.⁷⁰⁷

La división del espacio en cuadrantes de colores tenía probablemente que ver con los movimientos anuales y diarios del sol.⁷⁰⁸ Ahora bien, Michel Graulich ha dicho que la historia de una era cósmica se podía asimilar al transcurso de un día.⁷⁰⁹ Como era de esperarse, el cromatismo es una característica sobresaliente de aquellas máximas unidades de tiempo.

El cromatismo de los Soles está descrito, de manera curiosa, en el *Códice Vaticano A*. En efecto, el comentarista del manuscrito atribuye a cada una de las eras cosmogónicas un “cabello cromático”. Así, el Sol de Agua está presentado como la edad de cabellos blancos (*izoniztac*), el Sol de Viento

⁷⁰⁵Mario Castillo nota que, hoy en día, los indígenas de la Sierra Norte de Puebla conocen hasta trece tipos de maíz (M. Castillo, *op. cit.*, p.118). Por otra parte, vale la pena subrayar que, en la época prehispánica, el acorde de cuatro colores como definición del maíz en su “totalidad” era tan importante que aparecía incluso fuera del contexto ritual. Así, en la descripción del maíz en el mercado, los informantes de Sahagún sólo mencionan el cromatismo blanco, negro, amarillo y rojo, cuando es probable que los matices de las diversas variedades de mazorcas fueran más numerosos; *Florentine Codex, op. cit.*, libro VIII, p.67.

⁷⁰⁶Eduard Seler es quien reconoce en esta figura – que él denomina *tlapapalli* – el cromatismo característico del maíz. El autor insiste en su asociación con Cintéotl, pero también con Tonacatecutli, Xochipilli y Macuilxóchtli (en *Comentarios al Códice Borgia, op. cit.*, tomo 1, pp.15, 102, 166).

⁷⁰⁷*Códice Fejérváry Mayer, op. cit.*, lámina 1.

⁷⁰⁸Cuando hablamos de día nos referimos a la parte diurna pero también nocturna de esta unidad de tiempo.

⁷⁰⁹Michel Graulich dice que las eras eran llamadas Soles porque todos los ciclos de vida eran comparados al movimiento aparente del astro diurno, en *Mythes et rituels...*, *op. cit.*, p.72.

como la edad de cabellos amarillos (*tzoncuztique*), el Sol de Fuego como la edad de cabellos rojos (*tzonchichiltic*) y el Sol de Tierra como la edad de cabellos negros (*tzontliltic*).⁷¹⁰

Aun cuando, en un primer momento, esta calificación resulta extraña, se justifica al recordar que, en náhuatl clásico, *tzontli* significaba “cabello” pero se usaba también para la cantidad de 400, eso es el número que denotaba la multitud. Visto así, es lógico que el término se haya aplicado a los grandes periodos temporales que eran las eras cósmicas.

Ya notamos que la definición cromática de las creaciones anteriores a la actual había llevado varios autores a buscar una correlación entre las edades y los puntos cardinales (véase 4.1.1, d).⁷¹¹ Sin negar la posibilidad de un nexo entre las sucesivas eras y la ordenación del mundo, creemos que, al igual que para las direcciones, el acorde cromático evocaba sobre todo la totalidad, en este caso del tiempo transcurrido.

Además, pensamos que el contraste establecido entre los cuatro colores marcaba, aquí, las afinidades y oposiciones que existían entre estas distintas épocas. Esta conjetura es apoyada por la propuesta de Michel Graulich quien, a partir del estudio de los elementos – tierra, agua, viento y fuego –, probó que los Soles Cosmogónicos se relacionaban y afrontaban dos a dos.

De acuerdo con este autor, los Soles de Tierra y de Agua caracterizados por elementos pesados se vinculaban con la parte femenina y oscura del cosmos, mientras que los elementos ígneo y aéreo, ligeros e impalpables, conectaban las Eras de Lluvia de Fuego y de Viento con el supramundo, masculino y luminoso.⁷¹²

Esta interpretación concuerda bastante bien con la secuencia cromática que proporciona el *Vaticano A*. Así, tendríamos nuevamente que rojo y amarillo calificaban los elementos celestes, eso es de naturaleza “caliente”, “clara” y “seca”. Por otro lado, el color negro del Sol de Tierra confirmaría su lazo con el espacio infra-terrestre. Propusimos que el color blanco era ambivalente y, en consecuencia, podía conectarse con las dos esferas cósmicas. Por lo tanto, su utilización no

⁷¹⁰ *Codex Vaticanus 3738*, *op. cit.*, láminas 4v-7r. Lamentablemente, no conocemos otras versiones de este interesante mito que permitan evidenciar variantes en la elección o el orden de los colores.

⁷¹¹ J.Soustelle, *Pensamiento cosmológico...*, *op. cit.*, p.25; R. Moreno de los Arcos, *op. cit.*; F.J. Rodríguez Ramírez, *op. cit.*, p.281. Michel Graulich nota que las eras eran probablemente asociadas con las direcciones, pero que ignoramos en qué forma, en *Mythes et rituels...*, *op. cit.*, p.91.

⁷¹² M.Graulich, *Mythes et rituels...*, *op. cit.*, pp.85-86.

resulta propiamente ilustrativa (véase 3.2.1, c).

En cambio, es interesante subrayar que, más allá de su asociación con eras específicas, estos colores pudieron funcionar como pares definitorios de los dos principios componentes del cosmos. Así planteamos, tentativamente, que la pareja rojo-amarillo era característica del cielo, mientras que la unión de negro con blanco traducía la oscuridad del mundo inferior. Esperemos poner a prueba estas ideas en una investigación posterior.

Por otra parte, nos sigue llamando la atención la inusual descripción de los Soles mediante “cabellos”. Un episodio mítico de la *Histoire du Méchique* representa, sin duda, otra clave para explicar esta calificación, pues relata cómo, después de la creación de la tierra, se estableció un estrecho vínculo entre el pelo y los árboles. El extracto cuenta cómo éstos aparecieron en el mundo, a partir de los cabellos de una deidad *dema*...

...Lo que viendo los dioses dijeron el uno al otro: “es necesario hacer la tierra”, y diciendo eso se transformaron ambos en dos grandes serpientes, de las cuales una agarró a la diosa por su mano derecha y su pie izquierdo, la otra por su mano izquierda y su pie derecho, y la presionaron tanto que la rompieron a la mitad, y de la mitad de los hombros hacia arriba hicieron la tierra y la otra mitad se la llevaron al cielo, lo que enojó mucho a los demás dioses. Después de este acontecimiento, para consolar la dicha diosa de la tierra del daño que los dos dioses le habían hecho, todos los dioses bajaron para animarla, y ordenaron que de ella saliera todo el fruto necesario a la vida del hombre; y así hicieron de sus cabellos árboles y flores y pasto, de su piel la hierba fina y las pequeñas flores, de sus ojos los pozos y las fuentes y las pequeñas cuevas, de su boca ríos y grandes cavernas, de la nariz los valles de los montes, de los hombros las montañas.⁷¹³

La esencia compartida entre los vegetales de todo género y el pelo, nos conduce a una asociación de idea, tal vez algo acrobática, entre los cabellos cromáticos de las Eras Cósmicas y los árboles de las cuatro esquinas del mundo. Esta propuesta, un tanto descabellada, cobra vigor si recordamos las láminas 49 a 52 del *Códice Borgia*. En la parte inferior izquierda de estas imágenes

⁷¹³“Ce que voiant les dieux dirent l’ung à l’aulture: “il est besoing de faire la terre”, et ceci disant se changèrent tous deux en deux grands serpents, des quels l’ung saisit la déesse depuis la main droicte iusques au pied gauche, l’aulture de la main gauche au pied droit, et la pressèrent tant que la firent rompre pour la moitié, et de la moitié devers les espauls firent la terre, et l’aulture moitié la emportèrent au ciel, de quoi les aultres dieux furent fort fachés. Après ce faict, pour récomparer la dite déesse de la terre du domaige que les deux dieux lui avoient faict, tous les dieux descendirent la consoler, et ordonnèrent que d'elle sortit tout le fruit nécessaire pour la vie des hommes; et pour ce faire, firent de ses cheveux arbres et fleurs et herbes, de sa peau l’ herbe fort menue et petites fleurs, des ieux puix et fontaines et petites cavernes, de la bouche rivières et grandes cavernes, du nais valées de montaignes, des espauls montaignes”. A. Thévet, *op. cit.*, p.29. Las negritas son nuestras.

de las regiones cósmicas, se pintaron cuatro tronos sobre los cuales descansan un tocado y una “peluca” de distinto color, rematados por glifos de años.⁷¹⁴

Apoyándose en los cabellos de las edades cósmicas, Anders, Jansen y Reyes García afirman que las combinaciones de años, tronos y tocados se vinculaban probablemente con las creaciones anteriores a la actual.⁷¹⁵ La presencia de pelucas multicolores en estas escenas así como la eventual asociación del árbol con el cabello son una confirmación del uso del color para conectar cada Era Cosmogónica con un punto cardinal. No obstante comprobamos, una vez más, al comparar las versiones del *Vaticano A* y del *Borgia*, que no existe una estructura cromática estable pues cada manuscrito posee su propia secuencia.⁷¹⁶

Esta nueva expresión de las afinidades entre tiempo y espacio refuerza lo que ya percibimos en la lámina 1 del *Códice Fejérváry Mayer*, eso es que un ciclo completo del calendario, la “totalidad” del tiempo, se concibe como una “vuelta” alrededor de las cuatro direcciones. En fin, el acorde cuádruple es definitivamente la forma de homologar tiempo y espacio.

b) La totalidad de la divinidad

En las fuentes documentales y sobre todo en los manuscritos pictográficos, descubrimos menciones e imágenes de una misma deidad, declinada en cuatro o cinco “ejemplares” de distintos colores. Esta circunstancia deriva de la posibilidad de la sustancia divina de fisionarse, lo cual significa que los componentes de un dios original se separan en diversas advocaciones.⁷¹⁷

El uso del acorde característico de la organización horizontal del espacio provoca inmediatamente una asociación de ideas entre la caracterización de la deidad mediante un cromatismo cuádruple y la distribución de sus imágenes en las esquinas del universo.

⁷¹⁴ *Códice Borgia*, *op. cit.*, láminas 49-52.

⁷¹⁵ F. Anders, M. Jansen, L. Reyes García, *Los templos del cielo y de la oscuridad...*, *op. cit.*, p.266.

⁷¹⁶ El acorde blanco, amarillo, rojo y negro en el *Vaticano A* y el negro, azul, blanco y amarillo en el *Borgia* (*op. cit.*, láminas 49-52).

⁷¹⁷ A. López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, *op. cit.*, pp.25-26, 161. Véase también A. López Austin, “Nota sobre la fusión y la fisión de los dioses en el panteón mexica”, en *Anales de Antropología*, vol. 20, n°2, 1983, pp.75-87.

Sin embargo, vamos a ver que si todos los dioses nacidos de la fisión proceden de una esencia divina original pero son distintos entre sí, el uso del color es, antes que nada, la expresión de la totalidad de cada divinidad plasmada en la diversidad. Esta suposición es reforzada por la mutabilidad de los dioses, que se encuentran inmersos en un proceso cíclico. Como lo expresa Alfredo López Austin...

... la complejidad de los dioses no es una mera redundancia retórica ni un mero recargo iconográfico, [...] apunta a muy notables características de dinamismo de los dioses mesoamericanos; a una proyección de la rueda de la vida y la muerte en toda la esfera del cosmos; a presencias y ausencias cíclicas de las fuerzas. Los dioses – y sus imágenes – no son sino parte de una concepción general que es dinámica, lúdica, circular, de oposiciones polares.⁷¹⁸

Así, la variación cromática podría evocar los cambios en la naturaleza de las deidades conforme pasa el tiempo, pues el acorde de cuatro o cinco colores se usa para definir el espacio y, por vía de consecuencia, los ciclos temporales.

La información de las fuentes escritas sobre la fisión de los dioses en cuatro o cinco advocaciones cromáticas no es tan numerosa como la pictográfica. La revisaremos, rápidamente, antes de centrarnos en las imágenes de los códices.⁷¹⁹

Una de las deidades cuya “división” está ampliamente registrada es Tláloc. Así, uno de los patronímicos de este dios, Nappatecuhtli, remite exactamente a su fisión en cuatro aspectos pues significa “ Señor Cuádruple”.⁷²⁰ Recuérdese también que existían cuatro encarnaciones del dios de la lluvia que “robaron” el maíz del *Tonacatépetl* y se lo llevaron, creemos, en sus casas situadas en las esquinas del mundo (véase 3.1.2, a). La coincidencia entre la definición de los Tlaloque mediante el acorde de cuatro colores y el carácter cuadripartito de su distribución en el espacio deja suponer que el cromatismo traduce aquí la posición de cada advocación en un punto cardinal.

⁷¹⁸A. López Austin, “Nota sobre la fusión y la fisión de los dioses en el panteón mexicana”, *op. cit.*, p.76.

⁷¹⁹Los datos extraídos de las fuentes y de los códices vienen resumidos en los cuadros del anexo 7.

⁷²⁰B. Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, tomo 1, p.105.

Otro dios que se caracterizaba también por su fisión en cuatro personalidades divinas es Xiuhtecuhtli. Sahagún describe cómo, en la fiesta de *Izcalli*, se sacrificaban cuatro esclavos, *ixiptla* de este numen, adornados con atavíos multicolores, de suerte que...

...Al primero llamaban Xoxouhqui Xiuhtecuhtli; al segundo llamaban Cozauhqui Xiuhtecuhtli; al tercero llamaban Iztac Xiuhtecuhtli; al cuarto llamaban Tlatlahuqui Xiuhtecuhtli.⁷²¹

Como bien vimos en un apartado anterior, la deidad ígnea, ubicada en el ombligo del universo, era el *axis mundi* por el cual confluían las esencias opuestas procedentes de las esferas complementarias del cosmos. Asimismo, el Centro era el punto donde se producía la síntesis de las cualidades peculiares de cada rumbo cósmico (véase 4.2.3, a). Luego, deducimos que la división de Xiuhtecuhtli en advocaciones de cuatro colores se debe de interpretar también en una base cosmológica.

Finalmente, la *Leyenda de los Soles* habla de la transformación, mediante el fuego, de la diosa Itzapálotl en pedernales de cinco colores.⁷²² Ni el contexto mitológico, ni la información disponible acerca de esta supuesta diosa chichimeca permiten establecer un vínculo explícito entre Itzapálotl y la ordenación del espacio en cinco direcciones.⁷²³ Así la definición cromática de la deidad ha de ser, más bien, una referencia a la totalidad de su esencia (¿plasmada en el pedernal?) y descompuesta en partes por la cremación.⁷²⁴

Esta capacidad de los dioses de fisionarse en advocaciones cromáticas ha conducido algunos autores a descubrir númenes, individualizados por cuatro colores y conectados con los puntos cardinales, por todos lados. Insistimos, ya, en la exageración que provocó la descripción de un Tezcatlipoca rojo y

⁷²¹ *Ibidem*, tomo 1, p.280. Los nombres de estas cuatro advocaciones significan, respectivamente, Xiuhtecuhtli Azul, Xiuhtecuhtli Amarillo, Xiuhtecuhtli Blanco y Xiuhtecuhtli Rojo.

⁷²² *Leyenda de los Soles, Códice Chimalpopoca, op. cit.*, p.124.

⁷²³ Sólo sabemos que Itzapálotl fue la diosa que enseñó a los chichimecas a “cazar” hacia los cuatro rumbos, en *Anales de Cuauhtitlan, Códice Chimalpopoca, op. cit.*, pp.3 y 6.

⁷²⁴ Parece, a primera vista, contradictorio que Itzapálotl, “Mariposa de Obsidiana”, se transforme en pedernal, la piedra simbólicamente opuesta a la obsidiana. Guilhem Olivier presenta una explicación de esta metamorfosis, así como pertinentes reflexiones sobre el pedernal y la obsidiana en *Moqueries et métamorphoses d'un dieu aztèque...*, *op. cit.*, pp.133-140. Véase también M. Graulich, *Quetzalcóatl y el espejismo de Tollan*, Antwerpen: Instituut voor Amerikanistiek v.z.w., 1988, p.103.

otro negro, entre los hijos de la pareja primordial (véase 4.1.4).

Garibay es el autor que lleva esta tendencia a su extremo, al indicar que "... a cada numen se le asignan los colores de los cuatro rumbos". Este autor afirma, por ejemplo, que las dos versiones conocidas de Cintéotl, respectivamente roja y blanca, son sólo un aspecto de la separación de este dios en cuatro personalidades, diferenciadas por sus colores.⁷²⁵

Pensamos que esta conclusión no tiene fundamento pues, hasta donde sabemos, no se conocen, ni en los textos ni en los códices, variantes de Cintéotl marcadas por un acorde de cuatro o cinco tonos.⁷²⁶ La calificación de cada deidad mediante cuatro o cinco colores es una hipótesis interesante pero debe de confirmarse, por lo menos, en una fuente escrita o pictográfica, así como el supuesto vínculo de sus advocaciones con las direcciones.

Consideramos que, de un contexto a otro, la intencionalidad puede variar y sin negar su eventual caracterización mediante un conjunto de cuatro colores, debemos aceptar que, en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, los Tezcatlipoca son coloreados únicamente con la pareja negro-rojo...

... ahora bien, para demostrar la existencia de las cuatro advocaciones de esta deidad es necesario acudir al *Códice Borgia*, donde efectivamente se pintaron Tezcatlipoca de distintos colores, repartidos en las esquinas de la lámina 32.⁷²⁷

En este documento, "El Señor del Espejo Humeante" no es un ejemplo aislado de fisión divina en cuatro o cinco aspectos. Así, con el correr de las páginas, nos topamos con "ejemplares

⁷²⁵ A. Garibay, *Veinte Himnos Sacros de los Nahuas*, op. cit., p.104.

⁷²⁶ En el *Códice Florentino* se dice del templo de Xochicalco, "... Aquí morfan los que iban ataviados como el Cintéotl Blanco y el Cintéotl Rojo..." (...*In xochicalco, vncan mjquija in jztac cinteoutl, yoan tlattauhquj cinteoutl...*), pero en ningún momento se alude a otras advocaciones cromáticas. En *Florentine Codex*, op. cit., libro II, p.177.

⁷²⁷ *Códice Borgia*, op. cit., lámina 32. Las figuras de esta lámina han sido identificadas como Tezcatlipoca por Eduard Seler, cuyas ideas retoman Nowotny y luego Anders, Jansen y Reyes García. A pesar de que la deidad tenga un espejo en el pie, notamos que no lleva la pintura facial característica de Tezcatlipoca. E. Seler, *Comentarios al Código Borgia*, op. cit., tomo 2, p.16; K. Nowotny, op. cit., p.26; F. Anders, M. Jansen, L. Reyes García, *Los templos del cielo y de la oscuridad...*, op. cit., p.201.

cromáticos” de Xiuhtecuhtli, Yoaltecuhtli, Tlahuizcalpantecuhtli, Cihuacóatl y Xólotl Nanahuatzin.⁷²⁸ Sin olvidar las, ya mencionadas, imágenes de los Ahuiateteo, de las Cihuateteo y de Tlazoltéotl, en las láminas 47 y 48. Existe entre todos los dioses de cada serie, una relación de co-esencia, una unidad que se expresa en los diseños de la pintura facial, en el atavío, mientras que el cromatismo es la marca de la diversidad.

Algunas veces, los dioses cromáticos están ubicados en las esquinas de la composición o asociados a cuatro signos de días, indicadores de los puntos cardinales.⁷²⁹ Estos casos muestran cómo el color se usa para revelar el lazo de cada advocación con una región cósmica. Sin embargo, no se puede generalizar a partir de estos ejemplos, pues también hay escenas donde los númenes se organizan en hileras (*Borgia* 33) o están acompañados de signos calendáricos que remiten a una sola dirección (*Borgia* 41 y 47-48). En estas láminas, el color ilustra la mutabilidad cíclica de un dios.

Por otro lado y volviendo, una vez más, al ejemplo de Tezcatlipoca, constatamos que las encarnaciones cromáticas no aluden siempre a la distribución de la esencia divina en los cuatro puntos cardinales, sino que se emparentan con otras deidades.⁷³⁰ Comprobando que el uso de un acorde de cuatro colores no evoca, sistemáticamente, la conexión con los rumbos, deducimos que denota sobre todo la esencia de una divinidad en su totalidad, eso es en su diversidad. La colocación de las advocaciones cromáticas en los puntos esquinales de la tierra sería, entonces, contextual.

Esta idea de totalidad de la deidad expresada mediante la estructura de cuatro o cinco colores cobra vigor al examinar los cuadros del anexo 7. En efecto, notamos variaciones entre los acordes, de una deidad a otra, pero descubrimos cierta coherencia en la atribución de una secuencia cromática precisa a cada dios.

Así, Xiuhtecuhtli se define únicamente, y eso en las fuentes escritas y plásticas, combinando azul, amarillo, rojo y blanco. Los dioses Ahuiateteo y Xólotl Nanahuatzin, hermanos por su pintura

⁷²⁸ *Códice Borgia, op. cit.*, láminas 33, 35, 41, 42 y 45. Todos estos dioses están perfectamente identificables, excepto tal vez los personajes del techo del templo, en la lámina 33, que Eduard Seler reconoce por su pintura facial como advocaciones del dios del fuego. En *Comentarios al Códice Borgia, op. cit.*, tomo 2, p.22.

⁷²⁹ *Códice Borgia, op. cit.*, láminas 32, 35, 42 y 45.

⁷³⁰ Jacques Soustelle dice que el Tezcatlipoca rojo es Xipe Tótec, mientras que el azul sería Huitzilopochtli, en *L'univers des Aztèques, op. cit.*, p.53. Guilhem Olivier refuta la identificación de Huitzilopochtli con un Tezcatlipoca azul, en *Moqueries et métamorphoses d'un dieu aztèque...*, *op. cit.*, p.306.

facial y conectados por implicaciones simbólicas,⁷³¹ comparten el acorde negro, azul, verde, amarillo y rojo. Las representaciones de Cihuacóatl y de las Cihuateteo también muestran los mismos colores, sólo que en una de las series se añadió, a la estructura cuádruple, el color blanco. Es el mismo caso para los Tlaloque que reciben los cuatro colores del maíz en la *Leyenda de los Soles*,⁷³² y suman el negro a su cromatismo en los códices *Borgia* y *Vaticano B*. Finalmente, y a pesar de que se parezcan de más lejos, los dioses nocturnos Tezcatlipoca y Yoaltecutli se caracterizan por la misma asociación cromática.

Por supuesto no faltan las excepciones, pero resultan relativamente aisladas y no son suficientes, pensamos, para opacar las demás evidencias.⁷³³ El hecho de que cada dios se fisione en combinaciones cromáticas distintas es revelador del papel de los colores en la expresión de la diversidad característica de cada esencia divina original.

Para cerrar, quisiéramos exponer una idea que surgió en el proceso final de esta investigación y que, por su importancia, esperamos desarrollar posteriormente, pero que conviene, por lo menos, mencionar antes de terminar este capítulo. Planteamos la hipótesis de que existía un acorde de cuatro colores específico del supra-mundo, otro de *Tlalticpac* y, finalmente, otro definitorio del inframundo. Esta idea viene impulsada por las conclusiones que extraemos de la fisión de los dioses en advocaciones de cuatro o cinco tonos, así como por el análisis del cromatismo particular de Tláloc realizado por Dúrdica Ségota.⁷³⁴

Acabamos de comprobar que cada dios parecía poseer su propio acorde. Por su parte, Ségota evidenció que el grupo negro, azul, blanco y rojo, era la estructura cromática reservada a la divinidad de la lluvia, cuyo ámbito de poder era la esfera fría, húmeda y oscura del cosmos.⁷³⁵ Ahora bien, la

⁷³¹E. Seler, *Comentarios al Códice Borgia*, *op. cit.*, tomo 2, pp.74-79.

⁷³²En el *Códice Borbónico* (*op. cit.*, lámina 31), los Tlaloque ostentan también los cuatro colores del maíz, esos son blanco, amarillo, rojo y azul.

⁷³³La excepción a la regla es la deidad Tlahuizcalpantecuhtli que, en ninguna ocasión, se define mediante un acorde estable, véase anexo 7.

⁷³⁴D. Ségota, *Valores plásticos del arte mexicana*, *op. cit.*, pp.77-100.

⁷³⁵Diferimos de la propuesta de Ségota en la medida en que esta autora considera que el acorde de Tláloc evoca "el mundo propiamente" en su extensión horizontal o la naturaleza en su totalidad, mientras que nosotros conjeturamos que podría simbolizar la esfera inferior del cosmos; D. Ségota, *Valores plásticos...*, *op. cit.*, pp.81 y

propuesta consiste en pensar que las conclusiones de Ségota acerca de Tláloc, así como nuestras propias reflexiones se podrían extender a las distintas áreas de dominio de cada deidad. Este planteamiento llevará, probablemente, a interesantes deducciones sobre la implicación de las estructuras cromáticas cuádruples en la caracterización de estaciones secas y húmedas.

Conclusiones del Capítulo IV

Estamos conscientes de haber dejado fuera del análisis numerosos ejemplos de declinación cromática, en diversos contextos. Así, varias figuras marcadas por estructuras de colores cuádruples quedaron olvidadas entre las láminas del *Grupo Borgia*. Los límites temporales de esta investigación no permitieron profundizar, tampoco, en la manifestación del color en el ritual, en particular en las fiestas de las veintenas donde aparecen, a menudo, personificaciones de dioses cromáticamente calificadas.

A pesar de sus limitaciones, este panorama permitió averiguar algunos significados de los acordes de cuatro y cinco colores. Primero, queremos recalcar que se probó nuestra hipótesis inicial: Asumíamos que cada rumbo no se define por un solo color sino por las relaciones y oposiciones que mantiene con los demás, las cuales se expresan en el contraste cromático.

Además, descubrimos que, en cada dirección, se repetía el doble cromatismo de la unión creativa de los contrarios y también fluía la totalidad de las esencias del cosmos, plasmada en una estructura cromática cuádruple. Por otra parte, constatamos que la definición del universo en su totalidad se realizaba, asimismo, mediante un par antagónico o una asociación de cuatro o cinco tonos.

Este estudio cromático nos llevó a percibir que, para los antiguos nahuas, el cosmos era una síntesis de opuestos que se desplegaba en las cuatro direcciones. Como lo mostró López Austin en su estudio de Tamoanchan, el *axis mundi* une todas las esencias del mundo en el Centro pero también las riega hacia los cuatro vientos, al materializarse en un árbol doble o en cuatro proyecciones esquinales.⁷³⁶

El estudio de la quinta dirección permitió insistir en la idea de ciclo, transmitida por los grupos de cuatro o cinco colores. Así, comprobamos que estas estructuras expresaban el paso del tiempo y la alternancia. Finalmente, observamos que, con base en la distribución cuadripartita y el cromatismo, los dioses, las eras, los espacios existían los unos a través de los otros, y se cargaban de significación.

⁷³⁶A. López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, op. cit., pp.224-225.

REFLEXIONES FINALES

Nuestra elección metodológica consistía en conjugar las disciplinas – análisis lingüístico, histórico y pictográfico –, e insistía en el interés de un estudio cromático contextualizado, apoyado en las propuestas teóricas de los semiólogos e historiadores del color. Gracias a este acercamiento plural al cromatismo en la cultura náhuatl prehispánica, contestamos, aunque parcialmente, las preguntas que estructuraron este trabajo, y aportamos algunos resultados que confirman la pertinencia de la problemática.

Así, evidenciamos el funcionamiento del cromatismo como sistema, pues vimos – en particular en el capítulo IV – que los colores significaban en su articulación los unos con los otros. A partir de un ejemplo, la definición cromática de la superficie terrestre, entendimos que no importaba la asignación precisa de un solo tono a un rumbo, sino las relaciones y oposiciones que éste establecía con los demás, las cuales se traducían en el contraste cromático.

Además, emergieron, a lo largo del ensayo, los estrechos vínculos entre la visión del mundo de los nahuas y su manejo del cromatismo. Éste funcionaba, entonces, como código, en eso que reflejaba un sistema de pensamiento (sistema de contenido, según la definición de Roque), a la vez que participaba directamente de la forma náhuatl de clasificar pues, retomando la fórmula de Pastoureau, “el color es una etiqueta; su función es antes que nada emblemática y taxonómica”.

En esta tesis, descubrimos cómo se construían los términos cromáticos y qué lugar ocupaban los materiales en el vocabulario y la taxonomía prehispánica. Esta parte de la investigación reveló un nexo profundo entre materias y concepción abstracta de los colores.

Si bien los matices cromáticos eran frecuentemente expresados con adjetivos – que remitían a una entidad natural cuyo color era una referencia –, tampoco pudimos concluir en la ausencia de un concepto abstracto del cromatismo, en la lengua y la cultura náhuatl. De hecho, el caso preciso de *iztac* fue la ocasión de demostrar que el color, bajo su forma de signo lingüístico, no era sencillamente la evocación de un objeto natural.

Este acercamiento a la nomenclatura llamó nuestra atención sobre las significaciones anexas de los términos cromáticos, independientemente de la sola coloración. Así, el ejemplo de *teztic*

subrayó la pertinencia de abarcar el “aspecto” de pigmentos y productos tintóreos, pues esta palabra expresa una analogía del color con la harina, objeto blanco pero también polvoroso.

Paralelamente, el caso de *toztl* ilustró la existencia de cierto dinamismo en la concepción náhuatl del cromatismo. Más que a un color específico, este término remite al paso de un matiz indeterminado al amarillo. Concretamente, *toztl* traduce un cambio cromático. La aparición de este carácter fluctuante en la terminología nos empujará a reflexionar, en posteriores investigaciones, sobre una eventual incidencia de la noción de ciclo en algunas voces cromáticas.

El segundo capítulo reveló, también, el papel de los colorantes en la idea náhuatl del color. Así, en ciertos contextos, las materias tintóreas y los pigmentos transmitían sus nombres a objetos, aun cuando no servían directamente para pintar o teñirlos.

El análisis de extractos del *Códice Florentino* aclaró la igualdad de estatuto entre los vocablos cromáticos “genéricos” (adjetivos) y los colorantes. De allí surgió una paradoja entre la aparente equivalencia de estos dos tipos de términos, por una parte, y, por otra, la coherencia en el empleo sistemático de los mismos nombres de colores – sean colorantes o adjetivos – para describir las mismas entidades, en particular los dioses.

Esta constatación condujo a pensar que la significación de los términos cromáticos rebasaba la pura transmisión de un matiz preciso. Todos los vocablos conllevaban un complemento de significado, que podía derivar de su construcción lingüística o de su origen, en el caso de los materiales. Entonces entendimos que, gracias a estos múltiples sentidos, sus nombres debían de integrar colores y colorantes en el gran sistema clasificatorio náhuatl.

La descripción de algunos de los productos empleados, por los nahuas, en la pintura de las divinidades reforzó estas deducciones. Así, averiguamos el uso de una variedad de materias colorantes, que nos llevó a reflexionar sobre los porqués de tal diversidad. Llegamos a formular nuevas hipótesis que pondremos a prueba al estudiar, más concretamente, el color de las deidades, en nuestra investigación doctoral.

En resumen, la pregunta que nos hacemos es ¿ en qué medida la naturaleza, el origen, las características intrínsecas del material conferirían a la entidad coloreada o denominada un complemento de significación, más allá de la sola coloración? Al seguir con la investigación,

intentaremos determinar si los productos colorantes contribuían a ubicar los objetos pintados en el sistema taxonómico general.

Finalmente, el análisis del vocabulario cromático mostró que el sistema de denominación de los colores funcionaba en paralelo con la cosmovisión. Si todavía tenemos dudas en cuanto a los productos colorantes, descubrimos, gracias a la etimología, que la construcción de los adjetivos se acordaba con los criterios clasificatorios náhuatl. Así, apareció un sistema cromático que se organizaba sobre una base de dos o de tres matices, e imitaba la complementariedad del cosmos plasmada en las oposiciones polares, caliente-frío, seco-húmedo, luminoso-oscuro, entre otras.

Vislumbramos que para transmitir las nociones de sequedad y de humedad, eso es la gran división del cosmos y del tiempo, así como la idea de alternancia, se recurría al alto contraste entre los tonos amarillo y verde-azul. Por otro lado, la oposición entre la luz y las tinieblas se tradujo en un triángulo cromático compuesto de blanco, rojo y colores oscuros. Más allá del uso de estos matices antagónicos, vimos que los polos de la luminosidad se expresaban sobre todo en el manejo del contraste. En otras palabras, la luz se evocaba mediante altos contrastes entre colores complementarios, mientras que la oscuridad se señalaba con contrastes sutiles entre tonos oscuros.

Queremos precisar que, fuera de estas oposiciones cromáticas construidas, no extendemos los significados evidenciados aquí, a cada color cuando aparece en forma aislada. Insistimos en que cada tono, cada agrupación de colores, se debe de aprehender en su contexto, sin aplicar una receta preestablecida o una regla estricta. Estamos conscientes de que, independientemente de su unión con el azul, el amarillo puede gozar de una constelación de significaciones que varían cuando se asocia, por ejemplo, con el blanco o el negro.

Uno de los avances de la investigación fue apuntar que el análisis contextualizado del cromatismo es imprescindible. Nuestro objetivo, en trabajos posteriores, consistirá en aislar y estudiar otros pares de colores, para tratar de reconstruir las demás oposiciones que sostenían el sistema cromático náhuatl.

Al acercarnos a la cosmogonía y la cosmología, en las dos últimas partes de esta tesis, constatamos que, fuera de las parejas antagónicas, el cromatismo se articulaba alrededor de acordes de cuatro o

cinco tonos.

La utilización de estas estructuras, en los mitos, permitió comprobar que su significado era metafórico, y que su aplicación a una entidad expresaba la “totalidad”. Podía tratarse del espacio – celeste, terrestre e infra-terrestre, en sus dimensiones horizontal pero también vertical –, del alimento, del tiempo, e incluso de la divinidad. De esta manera, el arco iris, estructura compuesta de cuatro tonalidades cromáticas, era probablemente la “totalidad” del color. Esta interpretación fue reforzada por las afinidades del fenómeno nebuloso con el maíz y su cromatismo simbólico.

Más allá de la asignación de colores precisos a las partes específicas de un cuerpo, entendimos que el acorde significaba en tanto que se juntaban los cuatro o cinco colores, y se distribuían en un esquema cuadripartito o de quince. La “incongruencia” representada por las variantes, locales o no, desapareció cuando comprendimos que no importaba la atribución de un matiz preciso a un objeto, sino la constitución del color en sistema.

Por otra parte, los relatos míticos permitieron averiguar el origen del cromatismo y las implicaciones de su aparición en la tierra, eso es su papel en la diferenciación de los seres mundanos.

Descubrimos, con el episodio mítico del nacimiento del color, no sólo su peso en la clasificación de entes y cosas, sino también su otra significación de “orden”, “cultura”. La conjugación de estos dos sentidos fundamentales del cromatismo, “totalidad” y “civilización”, justificó la descripción de los lugares de origen mediante el acorde de cuatro o cinco colores. Vimos, por ejemplo, que Tollan era calificada por esta estructura cromática.

La definición de otros espacios primigenios, análogos a los primeros – en particular, Tamoanchan –, con parejas cromáticas nos hizo concebir la posibilidad de intercambio entre éstas y los grupos de cuatro o cinco colores. Esta idea se fue confirmando en el cuarto capítulo, donde observamos que el cromatismo doble reemplazaba la típica división cuadripartita y multicolor de las imágenes terrestres (juego de pelota y encrucijada de caminos).

López Austin ha mostrado que la unión de dos colores antagónicos reflejaba la mezcla de esencias opuestas-complementarias, imprescindible al proceso de creación. Por lo tanto, establecimos que la aparente equivalencia entre las estructuras de dos y de cuatro colores se apoyaba en el afán de traducir, en ambos casos, una idea de contraste. Volvimos, finalmente, a esta idea en la última

sección de esta tesis, donde aparece que las asociaciones de cuatro colores expresaban contrastes de colores dos a dos, es decir una organización en ejes cromáticos.

La mitología relativa al nacimiento de los pueblos reveló la asignación del color blanco a los espacios originales. Esta circunstancia permitió reflexionar sobre los significados de la blancura, en la cultura náhuatl prehispánica.

Primero, apercibimos el carácter ambivalente de este cromatismo que remite conjuntamente al cielo y a la tierra, a la vida y a la muerte, al origen y a la destrucción del ser humano. Pensamos, entonces, que el empleo del color blanco traducía una idea de ciclo y, por consiguiente, de totalidad del tiempo.

Ahora bien, el estudio del cromatismo del Centro ilustró que el grupo de cuatro o cinco colores podía ser, asimismo, la metáfora de un ciclo, de un encadenamiento. Esta correspondencia de significado – la idea de la totalidad, de círculo – entre el blanco y los acorde poli-cromáticos nos llevó a proponer que la blancura simbolizaba la reunión de todos los colores, la cual se concebía, entre los antiguos nahuas, como un grupo de cuatro o cinco tonos.

Esta conjetura se afirma al volver nuevamente al ejemplo del arco iris que, como dijimos, representaba la totalidad del color. En náhuatl, el arco iris se llamaba *ayauh coçamalotl*, un nombre que traducía el carácter nebuloso del fenómeno. Ahora bien, averiguamos, al describir las características de Aztlan, que este lugar mítico era un espacio blanco pero también un sitio invadido por las nieblas. Supusimos, por vía de consecuencia, que la niebla podría ser un sinónimo de la blancura. Si esta deducción es correcta, el arco nebuloso, definido mediante un acorde de cuatro tonalidades, apoyaría la propuesta de que el blanco sintetizaba las estructuras cromáticas cuádruples.

Por otro lado, nos preguntamos en qué medida esta intuición acerca del blanco no se puede extender a los demás colores sencillos. En efecto, llama la atención que los rumbos cósmicos pero también los dioses se pinten, a veces, con un matiz y, otras veces, con una combinación cromática. Este hecho conduce a pensar que los colores, como esencias constituyentes del cosmos, tenían la capacidad de demultiplicarse. Retomando la fórmula de López Austin, parece ser que los colores podían fisionarse y fusionarse.

En conclusión, evidenciamos, gracias a los relatos míticos y al análisis de la cosmología, la existencia de tres cromatismos sobresalientes que estructuraban el sistema náhuatl del color. Esos son el blanco, los pares de tonos afrontados y los acordes de cuatro o cinco colores.

Encontramos estos tres tipos de construcciones cromáticas en los procesos de “conquista” e instalación en nuevos territorios, así como a la hora de edificar una ciudad. Esta coincidencia entre los colores característicos de los lugares de origen y de los milagros fundacionales confirma lo que Alfredo López Austin demostró por otras vías, es decir que las ciudades nahuas eran reproducciones terrenales de un arquetipo mítico. En estos contextos, el empleo del color conectaba el tiempo mítico con la vida humana.

Queremos profundizar, en nuestra investigación doctoral, en el análisis de la experiencia del color entre los antiguos nahuas, tanto en cuestiones de mecanismos como de relaciones con el “sistema de pensamiento”. Excepto en el caso de la blancura, descubrimos que el cromatismo imaginado por estos hombres se organizaba, fundamentalmente, alrededor de oposiciones polares traducidas en el contraste. En efecto, vimos que las estructuras cuádruples equivalían a enfrentamientos entre dos ejes cromáticos.

Nuestra próxima meta consistirá en aprehender el sistema cromático de las divinidades que, a primera vista, presenta también estos lineamientos. Pensamos que si los colores adquieren su significación en el contraste entre sí pero también con la forma, las pinturas de los dioses deben de expresar sus respectivas personalidades pero, sobre todo, concebirse como un todo. Nuestra hipótesis postula que el sistema cromático de las divinidades se cargaba de significación a través de las relaciones y oposiciones cromáticas que se marcaban de un dios a otro. Esperamos, con esta segunda vertiente de la investigación, ampliar varias de las ideas formuladas aquí, y poner a prueba la propuesta teórica de López Austin en el campo específico del color...

Los símbolos plasmados en los códices, en los muros, en el instrumental, en los monumentos de piedra, integraron códigos cuyas referencias estaban mucho más allá del ámbito de la emoción estética. Estos símbolos incluyen las bases taxonómicas, estructurales, del cosmos, y fueron producidos por pueblos que basaron sus acciones en la creencia en una armonía y en una proyección taxonómica universal...”⁷³⁷

⁷³⁷A.López Austin, “El dios enmascarado del fuego”, *op. cit.*, p.253.

ANEXOS

TABLA DE ANEXOS

Anexo 1. Significados de los términos de color en náhuatl clásico, a partir del *Vocabulario* de Molina, del Diccionario de Siméon y productos que entran en su composición.

Anexo 2. Correspondencias entre colorantes y matices de color, con base en el *Códice Florentino* y la *Historia general de las cosas de Nueva España* de Sahagún.

Anexo 3. Productos colorantes que aparecen en las pinturas faciales y corporales de algunos dioses, y sus correspondientes matices.

Anexo 4. Síntesis de la distribución de los colores en los rumbos cósmicos según las fuentes documentales.

Anexo 5. Colores de los rumbos cósmicos en los códices del *Grupo Borgia*.

Anexo 6. Cromatismo de las encrucijadas en el *Códice Borgia*.

Anexo 7. Ejemplos de fisión de dioses en advocaciones de cuatro o cinco colores.

Anexo 1. Significados de los términos de color en náhuatl clásico a partir del *Vocabulario de Molina*, del *Diccionario de Siméon* y productos que entran en su composición

Blancos

Nombre del color en náhuatl / Fuentes	<i>Vocabulario</i> de Alonso de Molina	Diccionario de Rémi Siméon	Productos que entran en la fabricación de los colores ⁷³⁸
<i>iztac</i>	cosa blanca, salada	blanc	
<i>iztac</i> en composición	plata amarillo blanquecino		
<i>iztalectic, iztaleuac</i>	descolorido, blanquecino, de frío, de temor o de enfermedad	pâle, blême, jaune, terne	
<i>aztapiltic</i>	cosa muy blanca	très blanc	
<i>teztic</i>	blanco	blanc	

Amarillos

Nombre del color en náhuatl / Fuentes	<i>Vocabulario</i> de Alonso de Molina	Diccionario de Rémi Siméon	Productos que entran en la fabricación de los colores
<i>camilectic</i>	fruta amarilla y madura cosa morena	brun, qui commence à mûrir.	
<i>coztic</i>	amarillo	jaune	
<i>coztic</i> en composición	oro jalde	doré jaune éclatant	
<i>cozpul</i>	hombre muy bermejo	très jaune	
<i>coçauhqui</i>	cosa amarilla y rubia	jaune doré roux ardent	
<i>toztli</i>		perroquet au plumage jaune	

⁷³⁸ Algunos productos colorantes que entran en la composición de colores aparecen mencionados en el capítulo 11 del libro XI del *Código Florentino* y de la *Historia general de las cosas de Nueva España*.

Rojos

Nombre del color en náhuatl / Fuentes	Vocabulario de Alonso de Molina	Diccionario de Rémi Siméon	Productos que entran en la fabricación de los colores.
<i>chichiltic</i>	cosa bermeja o colorada	rouge, vermeil	
<i>chichiluhqui</i>	bermeja cosa o colorada	vermeil, rouge, rougi	
<i>tlapalli</i>	color para pintar o cosa teñida	couleur, peinture, teint, colorié	

Nombres que derivan de un colorante

Nombre del color en náhuatl / Fuentes	Vocabulario de Alonso de Molina	Diccionario de Rémi Siméon
<i>tlauitl</i>	almagre	ocre rouge, terre calcinée employée en peinture
<i>tlauhtlapalli</i>	bermellón, bermejo, almagre no muy fino, encendido	vermillon, couleur rouge
<i>tlaltactic</i>	bermejo	vermeil, rouge
<i>tlatlauhqui, tlaltahuic</i>		rougi, rouge
<i>xochipalli</i>	anaranjado, rubio	jaune-rouge, rouge, rose
<i>xuchipaltia</i>	tornarse de color rosado	devenir rouge, rose
<i>xuchipaltic</i>	rubio o rosado	rouge, rose

TESIS CON
ORIGEN

Azules, verdes

Nombre del color en náhuatl/ Fuentes	Vocabulario de Alonso de Molina	Diccionario de Rémi Siméon	Productos que entran en la fabricación de los colores
<i>quiltic</i>	color verde	vert	mezcla de <i>texotli</i> y <i>zacatlaxcalli</i> (amarillo). (HG y CF)
<i>quilpalli, quilpaltic</i>	cardenillo, color entre verde y azul	vert de gris	
<i>xiuhlic</i>	color turquesado	bleu, couleur de turquoise	
<i>xoxouia</i>	pararse verdinegro de enfermedad o descolorido	être verdâtre, frais, vert, être blême, pâle, livide	
<i>xoxohuic o xoxouitl</i>		couleur bleue de ciel faite avec des fleurs. Teinture d'étoffes.	
<i>xoxoctic</i>	cosa verde o descolorida cosa cruda	vert, pâle, blême, livide, cru.	
<i>xoxouhqui</i>	azul color de cielo, cosa verde o cruda	vert, cru, bleu de ciel, émeraude	
<i>xopaleuac, xopalectic</i>	cosa muy verde	très vert	

Nombres que derivan de un colorante

Nombre del color en náhuatl/ Fuentes	Vocabulario de Alonso de Molina	Diccionario de Rémi Siméon	Productos que entran en la fabricación de los colores
<i>matallin, matallli, mataltic</i>	azul más fino, verde oscuro	vert foncé, couleur bleue	
<i>texotli</i>	azul	bleu, azur, sorte de terre minérale	flores de <i>matallli</i> (HG)

TESIS CON
FUELLA DE ORIGEN

Negros

Nombre del color en náhuatl/ Fuentes	<i>Vocabulario</i> de Alonso de Molina	Diccionario de Rémi Siméon	Productos que entran en la fabricación de los colores
<i>tlilitic</i>	cosa negra de Etiopia	noir, brun	
<i>tlilectic</i>	cosa morena o un poco negra	noirâtre, brun, presque noir	
<i>cuichectic</i>	cosa un poco negra o ahumada	un peu noirci, fumé	
<i>caputztic</i>	cosa negra	noir, noirci	
<i>catzactic</i> o <i>catzauac</i>	cosa morena	sale, noirci, malpropre	
<i>palli</i>	barro negro para teñir ropa	couleur, teinture noire	
<i>yapalli, yapaltic</i>	negro, moreno	noir, couleur noire	mezcla de <i>texolli</i> y <i>zacatlaxcalli</i> (amarillo). (CF y HG)
<i>yayactic</i>	cosa hosca y morena	sombre, brun	

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Anexo 2. Correspondencias entre colorantes y matices de color, con base en el Códice Florentino y la Historia general de las cosas de Nueva España de Sahagún⁷³⁹

Nombre del colorante en náhuatl	Nombre del colorante en español	Color asignado al colorante en el Códice Florentino	Color asignado al colorante en la Historia General
<i>nocheztlī</i>	cochinilla, grana	<i>tlapalli, chichiltic</i>	color de sangre
<i>achiōtl</i>	achiote	<i>tlallauhqui, tlatactic</i>	colorado blanquecino, bermellón
<i>tlauitl</i>	ocre rojo		bermellón
<i>matlalli</i>		<i>texotic, quiltic</i>	azul, verde fresco
<i>texōtli</i>		<i>xoxoctic, xoxovic xoxouhqui camiltic</i>	azul claro azul color de cielo
<i>apeztli</i>	margajita	<i>tliltic</i>	margaxita negra
<i>tecoçahuitl</i>	ocre amarillo	<i>coztic</i>	amarillo
<i>tiçatl</i>	gis	<i>iztac</i>	

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁷³⁹Nada más se presentan en este cuadro los colorantes cuyos matices se han podido averiguar, a partir de las fuentes con las cuales contamos.

Anexo 3. Productos colorantes que aparecen en las pinturas faciales y corporales de algunos dioses, y sus correspondientes matices

Fuente documental/ Nombre de la divinidad	Productos colorantes empleados en la pintura facial	Productos colorantes usados en la pintura corporal	Colores característicos en español y en náhuatl cuando se han podido identificar
CF, libro III, p.4. Huitzilopochtli	(excremento de niño) <i>texotli</i>		amarillo azul, <i>xoxoctic xoxouhqui</i>
CF, libro I, p.7. Tláloc	<i>tlilpopotzalli, ulli, huauhli</i>		negro blanco amarillento
CF, libro I, p.37. Opochtli (aspecto de Tláloc)		<i>ulli</i>	negro
CF, libro I, p.45. Nappatecutli (uno de los Tlaloque)	<i>tlilpopotzalli huauhli</i>	(negro)	negro blanco amarillento
CF, libro I, p.9. Quetzalcóatl	<i>tlilpopotzalli</i>		negro
CF, libro II, p.69. <i>Ixiptla</i> de Tezcatlipoca en <i>Táxcatl</i>	<i>tlilpopotzalli</i>		negro
CF, libro I, p.13. Chicomecóatl	<i>tlauitl</i>		bermellón
CF, libro II, p.65. <i>Ixiptla</i> de Chicomecóatl en <i>Huey Tozoztli</i>	<i>tlauitl</i>	<i>tlauitl</i>	bermellón
CF, libro I, p.16. Toci	<i>ulli</i> en la boca		negro
CF, libro I, p.19. Cihuapilti	<i>tízatl ulli</i>		blanco, <i>iztac</i> negro
CF, libro I, p.22. Chalchiuhtlicue	<i>texotli</i>		azul amarillo, <i>coztic</i>
CF, libro I, p.36. Ixtililton	<i>tlilpopotzalli tízatl</i>		negro blanco, <i>iztac</i>
CF, libro I, p.41. Yacatecutli	<i>apezli</i>		negro, <i>tliltic</i>
CF, libro II, p.91. <i>Ixiptla</i> de Huixtocihuatl en <i>Tecuilhuitontli</i>	<i>tecozahuitl</i>		amarillo, <i>coztic</i>

Anexo 4. Síntesis de la distribución de los colores en los rumbos cósmicos según las fuentes documentales

Cuadro 1. Fuentes en las cuales la asignación de colores a las direcciones es explícita

Fuente documental	Oriente	Norte	Occidente	Sur
<i>Manuscrito Tovar</i> , lám.30 Círculo policromático del tiempo	verde	rojo	amarillo	azul
D. Durán, lám.36 Círculo policromático del tiempo	verde	rojo	amarillo	negro
B. Sahagún, Casas de Quetzalcóatl.	amarillo	rojo	azul-verde	blanco
Gemelli Círculo policromático del tiempo	rojo	amarillo	verde	azul

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

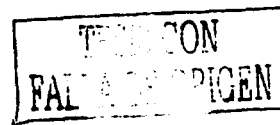
Cuadro 2. Fuentes en las cuales la asignación de colores a las direcciones es hipotética

Fuente documental/ Interpretación de...	Oriente	Norte	Occidente	Sur
<i>Anales de Cuauhtitlan</i> Interpretación de W. Lehmann	azul/verde	blanco	amarillo	rojo
<i>Anales de Cuauhtitlan</i> Interpretación de Á. Garibay	amarillo	azul	blanco	rojo
<i>Anales de Cuauhtitlan</i> Interpretación personal basada en J. Bierhorst	azul	amarillo	blanco	rojo
D. Durán, maíces de <i>Tepeilhuitl</i> Interpretación personal	negro	rojo	blanco	amarillo
D. Durán, maíces de la fiesta de Xochiquetzal Interpretación de Á. Garibay	amarillo	negro	blanco	morado
B. Sahagún. <i>Historia general...</i> , niños de <i>Atlahualo</i> Interpretación personal basada en M. Graulich.	leonado / Yiauhqueme blanco y negro / Poyauhtla. (papeles rayados de hule)	rojo / Cuauhtépetl	rojo y leonado / Cócotl azul / Tepetzinco	negro y rojo / Yoaltécatl.
<i>Código Florentino</i> , niños de <i>Atlahualo</i> . <i>Idem.</i>	verde oscuro (<i>jiappalli</i>) Yiauhqueme negro (<i>ulli</i>)/Poyauhtlan	verde oscuro (<i>yapaltic</i>) Quauhtepetl	rojo y verde oscuro (<i>chichiltic, yiapalli</i>) / Cocotl azul claro (<i>texotic</i>) / Tepetzinco	negro y rojo (<i>hiltic</i> , <i>chichiltic</i>) Yoaltecatl

Anexo 5. Colores de los rumbos cósmicos en los códices del Grupo Borgia

Láminas de los códices	Aparición del color bajo la forma de...	Colores del Este	Colores del Norte	Colores del Oeste	Colores del Sur
<i>Borgia</i> , 27	Tlaloque	negro	amarillo	azul	rojo
<i>Vaticano B</i> , 69	Tlaloque	negro	amarillo	azul	rojo
<i>Borgia</i> , 31	Atavío de cuatro diosas	verde	blanco	rojo	azul
<i>Borgia</i> , 49-52	Pareja de dioses en un templo	rojo, amarillo	azul, amarillo	amarillo, anaranjado	amarillo, rojo
<i>Borgia</i> , 49-52	Ahuiatéotl	negro	azul	anaranjado	verde
<i>Borgia</i> , 49-52	Cihuacóatl	negro ⁷⁴⁰ ¿blanco y rojo?	azul	amarillo	rojo
<i>Borgia</i> , 49-52	Pareja de Tzitzimime	negro, blanco	azul, azul	anaranjado, amarillo	rojo, rojo
¿ <i>Vaticano B</i> , 17-18 ?	Hombres trepados a los árboles	rojo	rojo rayado de blanco	azul	negro
<i>Fejérváry Mayer</i> , 1	Trapeacios	rojo y azul	amarillo y rojo	azul y blanco	verde y amarillo

⁷⁴⁰Para esta advocación tomamos en cuenta el atavío de la diosa, eso es su enagua y sus adornos de papel, porque el color de su pintura facial y corporal parece ser el tono "natural" de la piel. Además, en las otras figuras de la serie, la falda y los adornos repiten el cromatismo característico de la deidad (véanse las Cihuacóatl del Norte, Oeste y Sur en las láminas 50 a 52).



Anexo 6. Cromatismo de las encrucijadas en el Códice Borgia

Láminas del Códice Borgia	Azul	Verde	Amarillo	Rojo	Blanco
1		*	*	*	*
5	*	*		*	*
14	*	*	*	*	
14	*	*	*	*	
14	*	*	*	*	
42	*	*	*	*	
72	*	*	*	*	

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Anexo 7. Ejemplos de fisión de dioses en advocaciones de cuatro o cinco colores...

a) ...en los códigos del Grupo Borgia

Láminas / Identidad del Dios	Negro	Azul	Verde	Amarillo	Rojo	Blanco (o blanco con rojo)
<i>Borgia 27, Vat B 69</i> Tláloc	*	*		*	*	*
<i>Borgia 32</i> Tezcatlipoca	*	*			*	*
<i>Borgia 33</i> Dioses del Fuego		*		*	*	*
<i>Borgia 35</i> Yoaltecuhtli	*	*			*	*
<i>Borgia, 41</i> Cihuacóatl	*	*		*	*	
<i>Borgia 42</i> Xólotl Nanahuatzin	*	*	*	*	*	
<i>Borgia 45</i> Tlahuizcalpan- tecuhtli	*	*		*	*	
<i>Borgia 46</i> Dioses del Fuego		*		*	*	*
<i>Borgia 47</i> Ahuiatéotl	*	*	*	*	*	
<i>Borgia 47</i> Cihuateteo	*	*		*	*	*

TESIS CON
ORIGEN

<i>Borgia 47</i> Tlazoltéotl ⁷⁴¹		*		*	*	*
<i>Borgia 53-54</i> Tlahuizcalpan- tecuhtli	*			*	*	*
<i>Cospi 9-11</i> Tlahuizcalpan- tecuhtli/ Mictlantecuhtli	* (verde oscuro)		*	*	* (anaranjado)	*

b) ... en las fuentes documentales

Fuente/ Identidad del dios	Negro	Azul	Verde	Amarillo	Rojo	Blanco (o blanco con rojo)
<i>Leyenda de los Soles</i> Tlaloque		*		*	*	*
<i>Leyenda de los Soles</i> Itz'papálotl/Pedernal	*	*		*	*	*
Sahagún, <i>Hist. Gal.</i> Xiuhtecuhtli		*		*	*	*

⁷⁴¹ En esta serie y la siguiente existen una quinta representación de la deidad, pero no la incluimos porque presenta su atavío usual y no se trata de una advocación diferenciada por su cromatismo.

BIBLIOGRAFÍA

Lista de las abreviaciones

AGN	Archivo General de la Nación, México.
CEMCA	Centre Français d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines, México.
CIA	Congrès International des Américanistes o Congreso Internacional de Americanistas o Congresso Internazionale Degli Americanisti.
CNCA	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
CNRS	Centre National de la Recherche Scientifique, Francia.
ECN	Estudios de Cultura Náhuatl, UNAM, México.
ENAH	Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
EPHE	Ecole Pratique des Hautes Etudes, Francia.
FCE	Fondo de Cultura Económica.
FFyL	Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.
IIA	Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México.
IIE	Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.
IIFL	Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México.
IIH	Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México.
INAH	Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
INI	Instituto Nacional Indigenista, México.
JSA	Journal de la Société des Américanistes, Francia.
SEP	Secretaría de Educación Pública, México.
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México.
UAM	Universidad Autónoma Metropolitana, México.
UMR	Union des Musées Régionaux, Francia.

Acosta (de), Joseph. *Historia natural y moral de las Indias en la que trata de las cosas notables del cielo, elementos, metales, plantas, animales dellas, y los ritos y ceremonias, leyes y gobierno de los indios*, Edmundo O' Gorman (ed.). México: FCE, 1962.

Aguilera, Carmen. "Algunos datos sobre el chapopote en las fuentes documentales del siglo XVI", en *ECN*, vol.14, 1980, pp.335-343.

_____. *Flora y fauna mexicana*. Mitología y tradiciones. México: Editorial Everest Mexicana, 1985.

Aguirre Beltrán, Gonzalo. *Medicina y magia, el proceso de aculturación en la estructura colonial*. México: INI, 1963.

Alvarado Tezozómoc, Hernando. *Crónica Mexicana. Escrita hacia el año de 1598*. México: Leyenda, 1944.

_____. *Crónica Mexicáyotl*, Adrián León (trad.). México: UNAM, IIH, 1998.

Anales de Cuauhtilan, en *Códice Chimalpopoca*, Primo Feliciano Velázquez (ed. y trad.). México: UNAM, IIH, 1945.

_____, en *Codex Chimalpopoca. The Text in Nahuatl with a Glossary and Grammatical Notes* y en *History and Mythology of the Aztecs. The Codex Chimalpopoca*, John Bierhorst (ed. y trad.). Tucson y Londres: The University of Arizona Press, 1992.

Ancient Oaxaca, John Paddock (ed.). Stanford University Press, 1966.

Anders, Ferdinand; Maarten Jansen y Luis Reyes García. *Los templos del cielo y de la oscuridad. Oráculos y liturgia. Libro explicativo del llamado Códice Borgia*. México: FCE, 1993.

_____. *Manual del adivino. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano B*. México: FCE, 1993.

_____. *Calendario de pronósticos y ofrendas. Libro explicativo del llamado Códice Cospi*. México: FCE, 1994.

_____. *El libro de Tezcatlipoca, Señor del tiempo. Libro explicativo del llamado Códice Fejérváry Mayer*. México: FCE, 1994.

_____. *La pintura de la muerte y de los destinos. Libro explicativo del llamado Códice Laud*. México: FCE, 1994.

Anderson, Arthur, J.O. "Pre-Hispanic Aztec Colorists", en *El Palacio*, vol.55, n°1, enero 1948, pp.20-27.

_____. "Materiales colorantes prehispánicos", en *ECN*, vol. 4, 1963, pp.73-83.

Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana, Yólotl González Torres (coord.). México: CNCA, INAH, Plaza y Valdés, 2001.

Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica, Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Lucrecia Maupomé (ed.). México: UNAM, IIH, 1991.

Arqueología Mexicana, "Los dioses de Mesoamérica", vol.4, n°20, 1996.

Arqueología Mexicana, "Los códices prehispánicos", vol.4, n°23, 1997.

Arqueología Mexicana, "Ritos del México prehispánico", vol.6, n°34, 1998.

Arqueología Mexicana, "Mitos de la creación", vol.10, n°56, 2002.

Atlas Histórico de Mesoamérica, Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (coord.). México: Larousse, 1999.

Beaucage, Pierre. "La etnociencia, su desarrollo y sus problemas actuales", en *Cronos*, vol.3, n°1, pp.47-92.

Becquelin, Pierre. "Les quatre directions du monde maya", en *Vingt études sur le Mexique et le Guatemala, réunies à la mémoire de Nicole Percheron*, Alain Breton, Jean Pierre Berthe y Sylvie Lecoin (coord.). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, CEMCA, 1992, pp.35-46.

Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1974.

Berlin, Brent y Paul Kay. *Basic Color terms: Their Universality and Evolution*. Berkeley: University of California Press, 1969.

Berlin, Heinrich y David H. Kelley. "The 819-Day Count and Color-Direction Symbolism Among the Classic Maya", en *Middle American Research Institute Publication*, n°26, New Orleans: Tulane University, 1961, pp.9-20.

Beyer, Hermann. *Obras Completas I. Mito y simbología del México antiguo*, en *El México Antiguo*, Carmen Cook de Leonard (ed.). México: Sociedad Alemana Mexicanista, 1965, vol.10.

Boone, Elizabeth. "The Color of Mesoamerican Architecture and Sculpture", en *Painted architecture and polychrome monumental sculpture in Mesoamerica*, Elizabeth Boone (ed.). Washington D.C.:

Dumbarton Oaks, 1985, pp.173-185.

_____. "Guides for living: The divinatory codices of Mexico", en *In Chalchihuitl In Quetzalli. Mesoamerican Studies in honor of Doris Heyden*, Eloise Quiñones Keber (ed.). Lancaster: Labyrinthos, 2000, pp.69-81.

_____. "Brinding Polity to Place: Aztec and Mixtec Foundation Rituals", en *Códices y documentos sobre México. Tercer Simposio Internacional*, Constanza Vega Sosa (coord.). México: INAH, Colección Científica, Serie Historia, 2000, pp.547-573.

Broda, Johanna. "Las fiestas aztecas de los dioses de la lluvia: Una reconstrucción según las fuentes del siglo XVI", en *Revista Española de Antropología Americana*, vol.6, 1971, pp.245-327.

_____. "Cielos agrícolas en el culto: un problema de la correlación del calendario mexicana", en *Calendars in Mesoamerica and Peru. Native American Computations of Time*, 44° CIA, Manchester 1982, Anthony F. Aveni y Gordon Brotherston (ed.). Oxford: BAR, International Series 174, 1983, pp.145-165.

_____. "Cosmovisión y observación de la naturaleza: El ejemplo del culto a los cerros en Mesoamérica", en *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Lucrecia Maupomé (ed.). México: UNAM, IIH, 1991, pp.461-500.

_____. "Calendarios, cosmovisión y observación de la naturaleza", en *Temas Mesoamericanos*, Sonia Lombardo de Ruiz y Enrique Nalda (comp.). México: INAH, CNCA, 1996, pp.427-469.

Bruce, Roberto D. *El libro de Chan K'in*. México: INAH, SEP, Colección Científica, Lingüística 12, 1974.

Calendars in Mesoamerica and Peru. Native American Computations of Time, 44° CIA, Manchester 1982, Anthony F., Aveni y Gordon Brotherston (ed.). Oxford: BAR, International Series 174, 1983.

Carrasco, Pedro. "Las fiestas de los meses mexicanos", en *Mesoamérica, Homenaje al Doctor Paul Kirchhoff*, Barbro Dahlgreen (coord.). México: SEP, INAH, 1979, pp.52-57.

Carreón Blaine, Emilie. *El olli en la plástica mexicana*. Tesis de Maestría en Historia del Arte, México, UNAM, FFyL, 1997.

Caso, Alfonso. *La religión de los Aztecas*. México: Imprenta Mundial, 1936.

_____. *El pueblo del Sol*. México: FCE, 1953.

_____. *Los calendarios prehispánicos*. México: UNAM, IIH, 1967.

_____. "¿Religión o religiones mesoamericanas?", *Contribución al Seminario sobre Religiones Americanas del XXXVIII CIA*, 1968, pp.1-23.

_____. *Reyes y reinos de la Mixteca*. México: FCE, 1996, 2 tomos.

Castello Yturbide, Teresa. "El pulque azul. Las huellas de una flor", en *Arqueología Mexicana*, vol.3, n°18, 1996, pp.64-66.

Castillo, Víctor M. "El bisiesto náhuatl", en *ECN*, vol.9, 1971, pp.75-104.

_____. *Estructura económica de la sociedad mexicana según las fuentes documentales*. México: UNAM, IIH, 1984.

Castillo Hernández, Mario Alberto. *El mundo del color en Cuetzalan: un estudio etnociéntífico en una comunidad nahua*. México: INAH, Colección Científica, Serie Etnología, 2000.

Clavigero, Francisco Javier. *Historia Antigua de México*. México: Porrúa, 1991.

Cobarruvias Orozco (de), Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Ediciones Turner, 1984.

Codex Magliabechiano: Cl xiii (b.r.232) Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Graz: Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1970.

Codex Telleriano Remensis. Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript, Eloise Quiñones Keber (ed.). Austin: University of Texas Press, 1995.

Codex Vaticanus 3738 der Bibliotheca Apostolica Vaticana. Graz: Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1979.

Códice Borbónico. México: FCE / Graz: Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1991.

Códice Borgia. México: FCE / Graz: Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1993.

Códice Cospi. México: FCE / Graz: Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1994.

Códice Fejérváry Mayer. México: FCE / Graz: Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1994.

Códice Laud. México: FCE / Graz: Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1994.

Códice Mendocino o Colección de Mendoza. Manuscrito mexicano del siglo XVI que se conserva en la Biblioteca Bodleiana de Oxford, José Ignacio Echeagaray (ed.). México: San Ángel Ediciones,

1979.

Códice Nuttall. México: FCE / Graz: Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1992.

Códice Ramírez. Relación del origen de los indios que habitan esta Nueva España, según sus historias, Manuel Orozco y Berra (ed.). México: Leyenda, 1944.

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

Códice Vaticano B 3773. México: FCE / Graz: Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1993.

Códice Vindobonensis Mexicanus I. México: FCE / Graz: Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1992.

Códices y documentos sobre México. Tercer Simposio Internacional, Constanza Vega Sosa (coord.). México: INAH, Colección Científica, Serie Historia, 2000.

Coggins, Clemency. "The shape of time: some political implications of a four-part figure", en *American Antiquity*, vol.45, n°4, 1980, pp.727-739.

Collier, George A. "Categorías del color en Zinacatán", en Evon Z. Vogt, *Los zinacantecos: un pueblo tzotzil de los Altos de Chiapas*. México: INI, 1966, pp.414-432.

Conklin, Harold C. "Hanunóo color categories", en *Southwestern Journal of Anthropology*, vol.11, n°1, 1955, pp.339-344.

Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México, Félix Báez-Jorge y Johanna Broda (coord.). México: FCE, CNCA, 2001.

"Costumbres, Fiestas, Enterramientos y Diversas Formas de Proceder de Los Indios de Nueva España", Federico Gómez de Orozco (ed.). *Tlalocan*, vol.2, n°1, 1945, pp.37-63.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. París: Laffont, 1987.

Chimalpáhin, Domingo. *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacan*, Rafael Tena (trad.). México: CNCA, Cien de México, 1998, 2 tomos.

Dakin, Karen. *La evolución fonológica del protonáhuatl*. México: UNAM, IIFL, 1982.

Dahlgreen, Barbro. *La grana cochinilla*. México: UNAM, IIA, 1990.

Davies, Nigel. "Mixcóatl: man and god", en *Actes du XLIIè CIA, Congrès du Centenaire*, París, 2-9

de septiembre de 1976, vol.VI, 1979, pp.19-26.

De Hombres y Dioses. Xavier Noguez y Alfredo López Austin (coord.). México: El Colegio de Michoacán, El Colegio Mexiquense A.C., 1997.

Dehouve, Danièle. "Transformation de la dénomination des couleurs dans les langues dominées: un cas mexicain", en *Voir et nommer les couleurs*, Serge Tornay (coord.). Nanterre: Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative, 1978, pp.285-304.

Diccionario de Motul, maya-español, atribuido a Fray Antonio de Ciudad Real y arte de lengua maya por Fray Juan Coronel, Juan Martínez Hernández (ed.). Mérida: Talleres de la Compañía Tipográfica Yucateca, 1929.

Diccionario del español usual en México, Luis Fernando Lara (dir.). México: El Colegio de México, 1996.

Diccionario Maya Cordemex, Alfredo Barrera Vásquez (dir.). Mérida: Ediciones Cordemex, 1980.

Dixon, Roland.B. "The color-symbolism of the cardinal points", en *The Journal of American Folk-Lore*, vol.12, 1899, pp.10-16.

Durán, Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*. México: CNCA, Cien de México, 1995, 2 tomos.

Durand-Forest (de), Jacqueline. "Tlaloc: Dieu au double visage", en *Actes du XLIIè CIA, Congrès du Centenaire*, Paris, 2-9 de septiembre de 1976, vol.IV, 1979, pp.119-126.

Duverger, Christian. *L'origine des aztèques*. Paris: Seuil, 1983.

El Título de Totonicapán, Robert M.Carmarck y James L.Mondloch (trad.). México: UNAM, IIFL, Centro de Estudios Mayas, 1983.

Elzey, Wayne. "Some remarks on the space and time of the "center" in aztec religion", en *ECN*, vol.12, 1976, pp.315-334.

Enquêtes sur l'Amérique Moyenne, Mélanges offerts à Guy Stresser-Péan, Dominique Michelet (coord.). México: INAH, CNCA, CEMCA, 1989.

Escalante Gonzalbo, Pablo. *Los códices*. México: CNCA, 1998.

_____. "Tula y Jerusalén: imaginario indígena e imaginario cristiano", en *Ciudades mestizas: Intercambios y continuidades en la expansión occidental. Siglos XVI a XIX. Actas del 3er. Congreso Internacional Mediadores Culturales*. México: Conдумex, 2001, pp.77-88.

Escalona Ramos, Alberto. *Cronología y astronomía maya-mexica*. México: Fides, 1970.

Ferrer, Eulalio. "El color entre los pueblos nahuas", en *ECN*, vol.31, 2000, pp.203-219.

Freidel, David, Linda Schele y Joy Parker. *El cosmos maya. Tres mil años por la senda de los chamanes*. México: FCE, 2000.

Gage, John. "Colour in History: Relative and absolute", en *Art History*, vol.1, n°1, 1978, pp.104-125.

_____. *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Madrid: Siruela, 1997.

Galarza, Joaquín. *Amatl, Amoxtli: el papel, el libro*. México: Tava, 1990.

Galdemar, Edith. *Le maquillage et la femme aztèque*. Mémoire de Maîtrise en Archéologie Précolombienne, Paris, Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, 1987.

_____. "Peintures faciales de la femme mexica: système chromatique des cosmétiques", en *ECN*, vol.22, 1992, pp.143-165.

Galinier, Jacques. "La Huasteca (espace et temps), dans la religion des indiens otomis", en *Actes du XLIIè CIA, Congrès du Centenaire*, Paris, 2-9 de septiembre de 1976, vol. IX B, 1979, pp.129-140.

_____. *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. México: UNAM, CEMCA, INI, 1990.

García de León, Antonio. "El universo de lo sobrenatural entre los nahuas de Pajapán, Veracruz", en *ECN*, vol.8, 1969, pp.279-311.

Garibay, Ángel María. "Semejanza de algunos conceptos filosóficos de las culturas indú y náhuatl", en *Cuadernos Americanos*, año 18, vol.53, n°2, marzo-abril 1959, pp.119-144.

_____. *Llave del náhuatl*. México: Porrúa, 1970.

_____. *Historia de la literatura náhuatl*. México: Porrúa, 1987, 2 tomos.

_____. *Veinte Himnos Sacros de los Nahuas*. México: UNAM, IIH, 1995.

Garza (de la), Mercedes. "¿Cómo abordar el estudio de las religiones mesoamericanas?", en *La historia hoy*. México: UNAM, FFyL, 1993, pp.113-121.

_____. *Rostros de lo Sagrado en el mundo maya*. México: Paidós, UNAM, 1998.

Gemelli Careri, Giovanni Francesco. *Viaje a la Nueva España*, Francisca Perujo (trad.). México: UNAM, 1976.

Gingerich, Willard. "Three nahuatl hymns on the mother archetype: an interpretive commentary", en *Mexican Studies*, vol. 4, n°2, 1988, pp.191-244.

Girard, Rafael. *Esoterismo en el Popol Vuh*. México: Stylo, 1948.

González Torres, Yólotl. *El culto a los astros entre los mexicas*. México: SEP, Sesentas 217, 1975.

Graulich, Michel. "Las peregrinaciones aztecas y el ciclo de Mixcóatl", en *ECN*, vol.11, 1974, pp.311-354.

_____. "Les mises à mort doubles dans les rites sacrificiels des anciens mexicains", en *ISA*, vol.68, 1982, pp.49-58.

_____. *Quetzalcóatl y el espejismo de Tollan*. Antwerpen: Instituut Voor Amerikanistiek v.z.w., 1988.

_____. "Fêtes mobiles et occasionnelles des Aztèques (suite)", en *Annuaire EPHE, Vè Section*, tomo 102, 1994-1995, pp.25-31.

_____. *Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas*. México: INI, 1999.

_____. *Mythes et rituels du Mexique ancien préhispanique*. Bruxelles: Académie Royale de Belgique, Classe des Lettres, 2000.

Gruzinski, Serge. *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol. XVIè-XVIIIè siècle*. Paris: Gallimard, 1988.

Gutiérrez Solana, Nelly. "Materiales utilizados en las imágenes mexicas, (de acuerdo con Sahagún y sus informantes)", en *Anales del IIE*, n°47, 1977, pp.11-21.

Heers, Jacques. "La búsqueda de colorantes", en *Historia Mexicana*, vol.11, n°1, 1961, pp.1-27.

Hernández (de), Francisco. *Historia Natural de Nueva España en Obras Completas*. México: UNAM, 1959, tomos 2 y 3.

Heyden, Doris. "El simbolismo de las plumas rojas en el ritual prehispánico", en *Boletín INAH*, vol.18, 1976, pp.15-22.

_____. "Las anteojeras serpentinadas de Tláloc", en *ECN*, vol.17, 1984, pp.23-32.

_____. "Las cuevas de Teotihuacán", en *Arqueología Mexicana*, vol. 6, n° 34, 1998, pp.18-27.

_____. "From Teotihuacan to Tenochtitlan. City planning, caves and streams of red and blue waters", en *Mesoamerica's classic heritage. From Teotihuacan to the aztecs*, David Carrasco, Linda Say Jones y Scott Sessions (ed.). University Press of Colorado, 2000, pp.165-183.

Hill, Jane y Kenneth Hill. "A note on uto-aztecan color terminologies", en *Anthropological Linguistics*, vol.12, n° 1, enero 1970, pp.231-238.

Historia Antigua de México, Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (coord.). México: Porrúa, INAH, UNAM, 1995, 3 tomos.

Historia de los mexicanos por sus pinturas, en *Nueva colección de documentos para la historia de México*, Joaquín García Icazbalceta (ed.). México: Salvador Chávez Hayhoe, 1941, pp.209-240.

Historia Tolteca Chichimeca, Paul Kirchhoff, Lina Odena Güemes y Luis Reyes García (ed.). México: FCE, 1976.

Holland, William R. *Medicina maya en los altos de Chiapas. Un estudio del cambio socio-cultural*. México: INI, 1963.

In Chalchihuitl In Quetzalli. Mesoamerican Studies in honor of Doris Heyden, Eloise Quiñones Keber (ed.). Lancaster: Labyrinthos, 2000.

Itten, Johannes. *Art de la couleur*. París: Dessain et Torla, 1974.

Ichon, Alain. *La religión de los totonacas de la Sierra*. México: INI, CNCA, 1990.

Jiménez Moreno, Wigberto. "La migración mexicana", en *Acti del XL CIA, Roma-Genova*, septiembre de 1972, Genova, 1973, vol.1, pp.167-172.

Katz, Esther. "Les fourmis, le maïs et la pluie", en *Journal d'Agriculture Traditionnelle et de Botanique Appliquée*, nouvelle série, vol.37, 1995, pp.119-132.

Kirchhoff, Paul. "Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales", en *Tlatoani*, suplemento n° 3, 1960.

_____. "¿Se puede localizar Aztlan?", en *Anuario de Historia*, UNAM, Año 1, 1961, pp.59-67.

_____. "Las 18 fiestas anuales en Mesoamérica: 6 fiestas sencillas y 6 fiestas dobles", en *XXVIII CIA*, Stuttgart, 1968, pp.207-221.

Knab, Tim. J. "Geografía del inframundo", en *ECN*, vol. 21, 1991, pp.31-57.

La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán, Beatriz de la Fuente (coord.). México: UNAM, IIE, 1995, 2 tomos.

La pintura mural prehispánica en México. Área Maya, Bonampak, Beatriz de la Fuente (coord.). México: UNAM, IIE, 1998, 2 tomos.

Landa (de), Diego. *Relación de las cosas de Yucatán*. México: CNCA, Cien de México, 1994.

Lastra de Suárez, Yolanda. *Las áreas dialectales del náhuatl moderno*. México: UNAM, IIA, 1986.

Launey, Michel. *Introducción a la lengua y literatura náhuatl*. México: UNAM, 1992.

_____. *Catégories et opérations dans la grammaire nahuatl*. Thèse présentée à l'Université de Paris IV pour l'obtention du Doctorat d'État (Spécialité : Linguistique).

Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1996.

Lehmann, Walter. "Las cinco mujeres del oeste muertas en el parto y los cinco dioses del sur en la mitología mexicana", en *Traducciones mesoamericanistas*. México: Sociedad Mexicana de Antropología, 1966, vol.1, pp.147-190.

León Portilla, Miguel. *De Teotihuacan a los aztecas. Antología de fuentes e interpretaciones históricas*. México: UNAM, 1983.

_____. *Tonalámatl de los pochtecas. Códice mesoamericano "Fejérváry Mayer"*. México: Celanese Mexicana, S.A., 1985.

_____. *Tiempo y realidad en el mundo maya*. México: UNAM, 1994.

_____. *La filosofía náhuatl, estudiada en sus fuentes*. México: UNAM, IIH, 1997.

Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Pocket, 1990.

Leyenda de los Soles, en *Códice Chimalpopoca*, Primo Feliciano Velázquez (ed. y trad.). México: UNAM, IIH, 1945.

_____, en *Codex Chimalpopoca. The Text in Nahuatl with a Glossary and Grammatical Notes* y en *History and Mythology of the Aztecs. The Codex Chimalpopoca*, John Bierhost (ed. y trad.). Tucson y Londres: The University of Arizona Press, 1992.

Libro de Chilam Balam de Chumayel, Antonio Mediz Bolio (trad.). México: CNCA, Cien de México, 1998.

Limón, Silvia. *El simbolismo del fuego entre los nahuas*. Tesis de Doctorado en Antropología Física, México: UNAM, FFyL, 1997.

_____. *El fuego sagrado. Simbolismo y ritualidad entre los nahuas*. México: INAH, UNAM, 2001.

López Austin, Alfredo. "Nota sobre la fusión y la fisión de los dioses en el panteón mexicana", en *Anales de Antropología*, vol. 20, n°2, 1983, pp.75-87.

_____. "El dios enmascarado del fuego", en *Anales de Antropología*, vol.22, 1985, pp.251-285.

_____. *El conejo en la cara de la luna. Ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana*. México: INI, CNCA, 1994.

_____. *Tamoachan y Tlalocan*. México: FCE, 1994.

_____. *Cuerpo humano e ideología, las concepciones de los antiguos nahuas*. México: UNAM, IIA, 1996, 2 tomos.

_____. "La cosmovisión mesoamericana", en *Temas Mesoamericanos*, Sonia Lombardo de Ruiz y Enrique Nalda (comp.). México: INAH, CNCA, 1996, pp.471-507.

_____. "El árbol cósmico en la tradición mesoamericana", en *Monograf. Jard. Bot. Córdoba*, n°5, 1997, pp.85-98.

_____. *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*. México: UNAM, IIH, 1998.

_____. *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*. México: UNAM, IIA, 1998.

_____. "Los ritos. Un juego de definiciones", en *Arqueología Mexicana*, vol.6, n°34, 1998, pp.4-17.

López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján. *El pasado indígena*. México: FCE, Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, 1997.

_____. *Mito y realidad de Zuyuí*. México: FCE y Colegio de México, 1999.

_____. "El Templo Mayor de Tenochtitlan, el Tonacatépetl y el mito del robo del maíz", Manuscrito.

Los Códices Mayas. México: Universidad Autónoma de Chiapas, 1985.

Lupo, Alessandro. "La cosmovisión de los nahuas de la Sierra de Puebla", en *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (coord.). México: FCE, CNCA, 2001, pp.335-389.

Mac Laury, Robert E. "Color category evolution and Shuswap yellow with green", en *American Anthropologist*, vol.89, n°1, marzo 1987, pp.107-124.

_____. *Color and cognition in Mesoamerica*. Austin: University of Texas Press, 1997.

Magaloni, Diana. *Metodología para el análisis de la técnica pictórica mural prehispánica: El Templo Rojo de Cacaxtla*. México: INAH, 1994.

_____. "El espacio pictórico teotihuacano, tradición y técnica", en *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán*, Beatriz de la Fuente (coord.). México: UNAM, IIE, 1995, tomo 2, pp.187-225.

_____. "El arte en el hacer: Técnica pictórica y color en las pinturas de Bonampak", en *La pintura mural prehispánica en México. Área Maya, Bonampak*, Beatriz de la Fuente (coord.). México: UNAM, IIE, 1998, tomo 2, pp.49-80.

_____. "Teotihuacán: El lenguaje del color", artículo en prensa.

Martí, Samuel. "Simbolismo de los colores, deidades, números y rumbos", en *ECN*, vol.2, 1960, pp.93-127.

Martínez, José Luis. *El "Códice Florentino" y la "Historia general" de Sahagún*. México: AGN, Colección Documentos para la Historia, n°2, 1982.

Martínez Marín, Carlos. "La cultura de los mexicas durante la migración", en *De Teotihuacan a los aztecas. Antología de fuentes e interpretaciones históricas*, Miguel León Portilla (coord.). México: UNAM, 1983, pp.247-255.

Mendieta (de), Gerónimo. *Historia eclesiástica indiana*. México: Porrúa, 1993.

Mesoamérica, Homenaje al Doctor Paul Kirchhoff, Barbro Dahlgreen (coord.). México: SEP, INAH, 1979.

Mesoamerica's classic heritage. From Teotihuacan to the aztecs, David Carrasco, Linda Say Jones

y Scott Sessions (ed.): University Press of Colorado, 2000.

Miller, Arthur G. *The mural painting of Teotihuacán*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 1973.

Molina (de), Alonso. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*. México: Porrúa, 1970.

Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1992, 2 tomos.

Montolú Villar, María. "Los dioses de los cuatro sectores cósmicos y su vínculo con la salud y la enfermedad" en *Anales de Antropología*, vol.17, 1980, tomo 2, pp.47-65.

_____. *Cuando los Dioses despertaron*. México: UNAM, 1989.

Morales Sales, Edgar Samuel. *Color y diseño en el pueblo mazahua: introducción a la semiología de la indumentaria y de las artes textiles mazahuas*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 1988.

Moreno de los Arcos, Roberto. "Los cinco soles cosmogónicos", en *ECN*, vol.7, 1967, pp.183-210.

"Motolinía", o Benavente (de), Toribio. *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*. México: UNAM, IIH, 1971.

_____. *Historia de los indios de la Nueva España*, Edmundo O'Gorman (ed.). México: Porrúa, 1990.

Muñoz Camargo, Diego. *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala, de la Nueva España e Indias del Mar Océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas, mandada hacer por la S.C.R.M. del Rey Don Felipe, Nuestro Señor*, en *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala*, René Acuña (ed.). México: UNAM, IIA, 1984, tomo 1.

Nicholson, Henry.B. "The problem of the provenience of the members of the "Codex Borgia Group": A summary", en *Summa Anthropologica en homenaje a Roberto J. Weitlaner*, Antonio Pompa y Pompa (ed.). México: INAH, SEP, 1966, pp.145-158.

_____. "Religion in Pre-hispanic Central México", en *Handbook of Middle American Indians*, Robert Wauchope (ed). Austin: University of Texas Press, 1971, vol.10, pp.395-446.

_____. "Phoneticism in the late Pre-Hispanic Central Mexican Writing System", en *Mesoamerican Writing Systems. A Conference at Dumbarton Oaks*. October 30th and 31st, 1971. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 1973, pp.1-46.

_____. "Ehecatl Quetzalcoatl vs. Topiltzin Quetzalcoatl of Tollan: a problem in

mesoamerican religion and history”, en *Actes du XLII^e CIA, Congrès du Centenaire*, Paris, 2-9 de septiembere de 1976, vol. VI, 1979, pp.35-47.

_____. “The Mixteca-Puebla Concept Revisited”, en *The Art and Iconography of Late Post-Classic central Mexico*, Elizabeth Boone (ed.). Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1977, pp.227-254.

_____. “Polychrome on Aztec Sculpture”, en *Painted Architecture and Polychrome Monumental Sculpture in Mesoamérica*, Elizabeth Boone (ed.). Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 1985, pp.145-171.

_____. “A note on comentarios al Códice Borgia”, en *Tlalocan*, vol.5, n^o2, 1966, pp.125-132.

Nowotny, Karl Anton. *Codex Borgia. Introduction et commentaires*, Jacqueline de Durand-Forest (trad.). Paris: Club du livre, Philippe Lebaud (ed.), 1977.

Olivier, Guilhem. *Moqueries et Métamorphoses d'un dieu aztèque, Tezcatlipoca, le “Seigneur au miroir fumant”*. Paris: Institut d’Ethnologie, 1997.

_____. “Tepeyóllotl, “Corazón de la montaña” y “Señor del eco”: el dios jaguar de los antiguos mexicanos”, en *ECN*, vol.28, 1998, pp.99-141.

_____. “Huehucóyotl, “Coyote Viejo”, el músico transgresor, ¿Dios de los otomíes o avatar de Tezcatlipoca?”, en *ECN*, vol.30, 1999, pp.113-132.

_____. “Mixcóatl, “Serpent de nuage”, étude d’une divinité de l’ancien Mexique”, en *Annuaire EPHE, Vè Section*, tomo 108, 1999-2000, pp.83-89.

_____. “Images de déesses ou prostituées? Les ahuianime de l’ancien Mexique central”, en *Caravelle*, n^o76-77, 2001, pp.297-308.

_____. “Mixcóatl, “Serpent de nuage”, étude d’une divinité de l’ancien Mexique (suite et fin)”, artículo en prensa.

Ortiz de Montellano, Bernardo. “Las hierbas de Tláloc”, en *ECN*, vol.14, 1980, pp.287-313.

Paddock, John. “Painted Architecture and Sculpture in Ancient Oaxaca”, en *Painted architecture and polychrome monumental sculpture in Mesoamerica*, Elizabeth Boone (ed.). Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 1985, pp.91-113.

Painted Architecture and Polychrome Monumental Sculpture in Mesoamerica, Elizabeth Boone (ed). Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 1985.

Pastoureau, Michel. "Les couleurs aussi ont une histoire", en *L'histoire*, n°92, septembre 1986, pp.46-54.

_____. *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris: Seuil, 2002.

Pomar, Juan Bautista. *Relación de la ciudad y provincia de Tezcoco*, en *Relaciones Geográficas del Siglo XVI*, René Acuña (ed.). México: UNAM, IIA, 1986, tomo 3.

Popol Vuh. The definitive edition of the mayan book of the dawn of life and the glories of gods and kings, Dennis Tedlock (trad.). Nueva York: Simon & Schuster, 1985.

Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché, Adrián Recinos (trad.). México: FCE, 2000.

Preuss, Konrad. T. *Mitos y Cuentos Nahuas de la Sierra Madre Occidental*. México: INI, 1982.

Quezada, Noemí. *Amor y magia amorosa entre los aztecas*. México: UNAM, IIA, 1996.

Ragot, Nathalie. *Les au-delàs aztèques*. Oxford: BAR, 2000.

Ramírez, Axel. *Categorías de color en Mixteco*. Tesis de Licenciatura en??, México, ENAH, 1975.

Ramsay, Richard M. "Cambio del paradigma en la terminología otomí del color", en *Estudios de Cultura Otopame*, vol.2, 2000, pp.179-188.

Reyes García, Luis. "La visión cosmológica y la organización del imperio mexicana", en *Mesoamérica: Homenaje al doctor P. Kirchhoff*, Barbro Dahlgreen (coord.). México: SEP, INAH, 1979, pp.34-40.

Reyes Valerio, Constantino. *De Bonampak al Templo Mayor. El azul maya en Mesoamérica*. México: Siglo XXI, 1993.

Riley, Carroll L. "Color direction symbolism. An example of Mexican-south-western contacts", en *América Indígena*, vol.23, n°1, enero 1963, pp.49-60.

Robertson, Donald. *Mexican manuscript painting of the early colonial period*. New Haven: Yale University Press, 1959.

_____. "The Mixtec Religious Manuscripts", en *Ancient Oaxaca*, John Paddock (ed.). Stanford University Press, 1966, pp.299-312.

Rodríguez Ramírez, Francisco Javier. "Los colores, la ordenación del mundo y la enfermedad", en *Actes du XLIIè CIA, Congrès du Centenaire*, Paris, 2-9 de septiembre de 1976, vol. VI, 1979, pp.279-285.

Roque, George. "Les couleurs complémentaires: un nouveau paradigme", en *Revue d'Histoire des Sciences*, tomo 47, 3 y 4, julio-diciembre 1994, pp.405-433.

_____. "Quelques préalables à l'analyse des couleurs en peinture", *Techné: couleur et perception*, n°9-10, 1999, pp.40-51.

Sahagún (de), Bernardino. *Florentine Codex. General history of the things of New Spain*, Fray Bernardino de Sahagún, Charles E. Dibble y Arthur J.O. Anderson (ed. y trad.). Santa Fe (New Mexico): The School of American Research and the University of Utah, 1950-1981, 13 tomos.

_____. *Primeros Memoriales de Fray Bernardino de Sahagún*, Wigberto Jiménez Moreno (trad.). México: INAH, SEP, 1974.

_____. *Códice Florentino, Manuscrito 218-20 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana*. México: Secretaria de Gobernación, AGN, 1979, 3 tomos.

_____. *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, Miguel León Portilla (trad.). México: UNAM, IIH, 1992.

_____. *Primeros Memoriales. Paleography of Nahuatl Text and English Translation*, Thelma Sullivan (ed.). University of Oklahoma Press, 1997.

_____. *Historia general de las cosas de Nueva España*, Alfredo López Austin y Josefina García Quintana (ed.). México: CNCA, 2000, 3 tomos.

Ségota, Dúrdica. "El cromatismo en el arte mexicana", en *XII Coloquio Internacional de Historia del Arte. 1492, Dos Mundos: Paralelismos y divergencias*. México: UNAM, IIE, 1991, pp.47-54.

_____. *Valores plásticos del arte mexicana*. México: UNAM, IIE, 1995.

Seler, Eduard. *The Tonalamatl of the Aubin Collection*. Berlin and London, 1900-1901.

_____. *Codex Fejérváry Mayer. An old mexican picture manuscript in the Liverpool Free Public Library Museums, published at the expense of his excellency the Duke of Loubat. Elucidated by Eduard Seler*. Berlin and London, 1901-1902.

_____. *Codex Vaticanus n°3773. An old mexican Pictorial Manuscript in the Vatican Library. Elucidated by Eduard Seler*. Berlin and London, 1902-1903.

_____. *Comentarios al Códice Borgia*. México: FCE, 1993, 2 tomos.

_____. "Myths and religion of the ancient mexicans", en *Collected works in mesoamerican linguistics and archaeology*. Culver City (California): Labyrinthos, 1996, vol.5, pp.3-99.

Schele, Linda. "The Olmec Mountain and Tree of Creation in Mesoamerican Cosmology", en *The Olmec World, Ritual and Rulership*. The Art Museum, Princeton University, 1995, pp.105-113.

Shirata, Yoshiko. *Colorantes naturales. Muestrario de color: teñido de origen vegetal y animal*. México: Pagaso, 1994.

Siméon, Rémi. *Dictionnaire de la langue nahuatl ou mexicaine, rédigé d'après les documents imprimés et les manuscrits les plus authentiques*. Paris: Imp. Nationale, 1885.

Sotelo Santos, Laura Elena. "El simbolismo del color en las figuras del Códice Madrid", en *Estudios Mesoamericanos*, n° 1, enero-junio 2000, pp.31-37.

Soustelle, Jacques. *La vie quotidienne des Aztèques à la veille de la conquête espagnole*. Paris: Hachette, 1955.

_____. *Pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos*. Puebla: Federación Estudiantil Poblana, 1959-1960.

_____. *Les Olmèques*. Paris: Arthaud, 1979.

_____. *L'Univers des Aztèques*. Paris: Hermann, 1997.

Spranz, Bodo. *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia. Una investigación iconográfica*. México: FCE, 1982.

Stross, Brian. "The iconography of power in late formative Mesoamerica", en *Res*, n°25, primavera 1994, pp.10-35.

Sullivan, Thelma D. "The finding and founding of Mexico Tenochtitlan", en *Tlalocan*, vol.6, n° 4, 1971, pp.312-336.

_____. "Tlaloc: A new etymological interpretation of the God's name and what it reveals of his essence and nature", en *Atti del XL CIA, Roma-Genova*, 3-10 de septiembre de 1972, Roma, 1974, vol.2, pp.213-219.

_____. *Compendio de la gramática náhuatl*. México: UNAM, 1998.

Taladoire, Eric. *Les Terrains de Jeu de Balle: Mésoamérique et Sud Ouest des Etats Unis*. México: Etudes Mésoaméricaines, Série II, Mission archéologique et ethnologique française au Mexique, 1981.

Taylor Baird, Ellen. "Naturalistic and Symbolic Color at Tula, Hidalgo", en *Painted Architecture and Polychrome Monumental Sculpture in Mesoamérica*, Elizabeth Boone (ed.). Washington DC:

Dumbarton Oaks, 1985, pp.115-143.

Technè: couleur et perception, n°9-10. Paris: Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France- CNRS-UMR 17, 1999.

Temas Mesoamericanos, Sonia Lombardo de Ruiz y Enrique Nalda (coord.). México: INAH, CNCA, 1996.

Tena, Rafael. *El calendario mexica y la cronografía*. México: INAH, 1987.

The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico, Elizabeth Boone (ed). Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1977.

The Book of Counsel: The Popol Vuh of the Quiche Maya of Guatemala, Munro. S. Edmonson (trad.). New Orleans: Tulane University, Middle American Research Institute, Publ.35, 1971.

Thévet, André. "Histoyre du Méchique. Manuscrit français inédit du XVIè siècle", Edouard de Jonghe (ed.), en *JSA*, nouvelle série, vol. 2, 1905, pp.1-41.

Thompson, J. Eric. "Sky Bearers, Colors and Directions in Maya and Mexican Religion", en *Carnegie Institution of Washington*, Publ.436, 1934, pp.209-242.

_____. *Rubber in América before 1492*. Boston: Cabot Publications, 1952.

_____. *The rise and fall of maya civilization*. University of Oklahoma Press, 1956.

Torquemada (de), Juan. *Monarquía Indiana*. México: UNAM, IIH, 1975-1983, 8 tomos.

Torres, Bárbara. "Las plantas útiles en el México antiguo según las fuentes del siglo XVI", en *Historia de la agricultura. Epoca prehispánica, Siglo XVI*. México: INAH, Colección Biblioteca del INAH, 1989, tomo 1, pp.53-128.

Torres Cisneros, Gustavo. "La delimitación ritual del espacio y el tiempo: las fiestas mixes de Santa María Alotepec", en *Mirada Antropológica*, vol.1, n°2, abril-junio de 1994, pp.4-19.

_____. *Les visages de Soleil et Lune. Configurations calendaires, mythiques et rituelles du temps chez les Mixes de l'Oaxaca, Mexique*. Thèse de Doctorat en Histoire des Religions et des Systèmes de Pensées, Paris, EPHE, Vè Section, 2001.

Tovar (de), Juan. *Manuscrit Tovar. Origine et croyances des Indiens du Mexique*, Jacques Lafaye (ed. y trad.). Graz, 1972.

Vargas Melgarejo, Luz María. *Los colores lacandones: la percepción visual de un pueblo maya*.

México: INAH, Colección Científica, Serie Antropología Física, 1998.

_____. “La percepción de los colores: una revisión de la bibliografía mexicana”, en *Inventario Antropológico, Anuario de la Antropología mexicana*, UAM, vol.6, 2000, pp.89-105.

Varichon, Anne. *Couleurs. Pigments et teintures dans les mains des peuples*. París: Seuil, 2000.

Velasco Lozano, Ana María Luisa. “Los cuerpos divinos: la utilización del amaranto en el ritual mexica”, en *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, Yólotl González Torres (coord.). México: CNCA, INAH, Plaza y Valdés, 2001, pp.39-63.

Velásquez Gallardo, Pablo. *La hechicería en Charapan*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 2000.

Villa Rojas, Alfonso. “Los conceptos de espacio y tiempo entre los grupos mayances contemporáneos”, en Miguel León Portilla, *Tiempo y realidad en el mundo maya*. México: UNAM, 1994, pp.119-167.

Vingt études sur le Mexique et le Guatemala, réunies à la mémoire de Nicole Percheron, Alain Breton, Jean Pierre Berthe y Sylvie Lecoin (coord.). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, CEMCA, 1992.

Vogt, Evon Z. *Los zinacantecos: un pueblo tzotzil de los Altos de Chiapas*. México: INI, 1966.

_____. *Ofrendas para los dioses. Análisis simbólico de rituales zinacantecos*. México: FCE, 1993.

Voir et nommer les couleurs, Serge Tornay (coord.). Nanterre: Laboratoire d’Ethnologie et de Sociologie Comparative, 1978.

Westheim, Paul. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. México: Alianza Editorial Era, 1991.

Williams García, Roberto. *Los tepehuas*. Xalapa: Universidad Veracruzana, Instituto de Antropología, 1963.

Wolf, Eric. *Pueblos y culturas de Mesoamérica*. México: Era, 2000.

Zantwijk, Rudolf Van. “La organización social de la México-Tenochtitlan naciente”, en *Actas del XLI CIA*, México 2-7 de septiembre de 1974, vol.II, pp.188-208.

ÍNDICE

Introducción	4
1- Donde se presentan y explican los conceptos inherentes al tema	4
2- Las preguntas iniciales	7
3- Algunos aspectos metodológicos	7
4- Sinopsis de la investigación	8
Capítulo I. Revisión historiográfica del material bibliográfico y pictográfico	10
1.1. Fuentes	11
1.1.1. Los códices del Grupo Borgia	11
1.1.2. Las fuentes coloniales	13
1.2. “Estado de la cuestión”	18
1.2.1. Diversos acercamientos al tema del color en el México prehispánico	18
a) Cromatismo y cosmología entre los antiguos nahuas	18
b) Investigaciones sobre materiales colorantes y técnicas del color	21
1.2.2. El color en el arte prehispánico	23
a) Análisis del color en la plástica	23
b) El cromatismo en los códices del Grupo Borgia	25
1.2.3. La experiencia del color entre los grupos indígenas contemporáneos	28
1.2.4. Color y cultura fuera de Mesoamérica	31
<i>Conclusiones del Capítulo I</i>	36
Capítulo II. Terminología cromática y materiales colorantes	38
2.1. La terminología del color en náhuatl clásico	39
2.1.1. Un acercamiento a la terminología: datos lingüísticos, fuentes documentales e información etnográfica	39
a) Características lingüísticas e históricas del náhuatl clásico	39
b) Las fuentes para el estudio de la terminología cromática	40
c) Aspectos de la terminología cromática de los nahuas actuales	42
2.1.2. Construcción de los términos de color en náhuatl clásico	44
a) Términos que comparten relaciones de semejanza cromática con un elemento natural	44

b) Nombres de colorantes	54
2.2. La importancia de los colorantes	57
2.2.1. <i>Colorantes utilizados en las pinturas corporales y faciales de los dioses</i>	57
2.2.2. <i>Colores y colorantes: Reflexiones sobre las modalidades de uso de la terminología cromática</i>	67
2.3. Interpretación de la terminología: el sistema taxonómico de los colores	72
2.3.1. <i>Categorización cromática, sistemas taxonómicos y cosmovisión</i>	72
2.3.2. <i>Algunos criterios de clasificación cromática</i>	75
a) Una organización triangular del cromatismo: blanco, negro y rojo	75
b) El color y la luz	78
c) Colores “secos” y colores “húmedos”	83
d) Colores “calientes” y colores “fríos”	85
<i>Conclusiones del Capítulo II</i>	90
Capítulo III. Presencia y significados del color en la mitología náhuatl	91
3.1. El color en las creencias cosmogónicas y cosmológicas de los antiguos nahuas	92
3.1.1. <i>La creación del mundo y la aparición de la luz</i>	92
a) La obra de los dioses	92
b) La aparición de luz	95
3.1.2. <i>Color, cosmología y maíz</i>	98
a) El episodio mítico del <i>Tonacatépetl</i>	98
b) Viento, lluvia, maíz y serpientes de colores: un complejo indisociable	102
3.1.3. <i>La organización horizontal y vertical del mundo</i>	106
a) Los colores de la tierra	106
b) Los colores del inframundo	107
c) Los colores del cielo	109
3.2. El color en los mitos de creación y de origen de los pueblos	114
3.2.1. <i>El cromatismo de los lugares de origen</i>	114
a) Tollan, ¿ la “totalidad” del color?	115
b) El par de colores de Tamoanchan	118
c) Los lugares de blancura	120

3.2.2. <i>Las "recreaciones" rituales del cosmos</i>	130
a) El final de la migración y la toma de posesión de un territorio	130
b) La fundación de una ciudad	134
c) Una hipotética recreación ritual, <i>Tlacaxipehualiztli</i>	141
<i>Conclusiones del Capítulo III</i>	145
Capítulo IV. Las estructuras de cuatro o cinco colores y la definición cromática del espacio	147
4.1. Una diversidad de versiones	148
* <i>Breve introducción a la concepción náhuatl del tiempo y del espacio</i>	148
4.1.1. <i>Las fuentes documentales del siglo XVI</i>	150
4.1.2. <i>Rumbos y colores en los códices del Grupo Borgia</i>	156
4.1.3. <i>Algunos datos etnográficos</i>	163
4.1.4. <i>Interpretaciones modernas</i>	166
4.2. Descubriendo colores en los rumbos cósmicos	172
4.2.1. <i>Dos colores en cada rumbo</i>	173
a) Los primeros indicios	173
b) Algo más sobre los árboles cósmicos	175
4.2.2. <i>¿Hasta cuántos colores puede haber en cada dirección?</i>	178
4.2.3. <i>El cromatismo de la quinta dirección</i>	181
a) Un retrato del espacio central	181
b) Los colores del Centro	184
4.3. Los acordes de cuatro o cinco colores como estructuras cromáticas significantes	187
4.3.1. <i>El color y la expresión de afinidades y oposiciones entre los rumbos</i>	187
a) La totalidad del espacio definida con un par de colores	187
b) El contraste cromático en la definición del espacio	189
4.3.2. <i>La metáfora de la totalidad mediante la diversidad</i>	192
a) La totalidad del tiempo	193
b) La totalidad de la divinidad	196
<i>Conclusiones del Capítulo IV</i>	203

Reflexiones finales	204
Anexos	210
Tabla de Anexos	211
Bibliografía	224
Índice	244