

01042



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLOGICAS Y  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS UNAM

TEXTILES Y LETANIAS VISUALES EN  
MESOAMERICA

T E S I S

P A R A O B T E N E R L A  
M A E S T R I A E N E S T U D I O S M E S O A M E R I C A N O S

P R E S E N T A :

M A R I A D E L R O S A R I O R A M I R E Z M A R T I N E Z



DIRECTOR DE TESIS:  
PATRICK JOHANSSON K.

MEXICO, D. F.

FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS



DIVISION DE  
ESTUDIOS DE POSGRADO

2004



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).

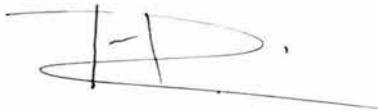
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición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

## Agradecimientos

Son infinitos los nombres a quien quisiera agradecer por el apoyo que me han brindado al realizar el presente trabajo. Deudas intelectuales y personales que a lo largo de estos años se han formado. Sin mencionarlos a cada uno va todo mi agradecimiento, en ellos incluyo también a los que se fueron, pero que de alguna manera siguen entre nosotros. En especial agradezco a mi esposo Rolando, a mi hija Athena, a mi madre Roma, a todos los demás de mi familia y amigos por su infinita comprensión y estímulo.

A los investigadores y maestros de la Maestría en Estudios Mesoamericanos, especialmente: al Doctor Patrick Johansson, a la Doctora Martha Ília Nájera, a la Doctora Carmen Valverde, a la Maestra Marcela Gutiérrez y la Maestra Noemí Cruz por haber encauzado mi trabajo. También al CONACYT mis agradecimientos por la beca, que me permitió desarrollar mis estudios.

El agradecimiento profundo va a todos los que de alguna manera escucharon y leyeron mi tesis, porque sin su complicidad, este trabajo no hubiera existido.



Rosario Ramírez

México, D.F. noviembre 22 de 2004

# INTRODUCCIÓN



# INTRODUCCIÓN

*No he visto el viento  
he visto las nubes que pasan  
no he visto el tiempo  
he visto las hojas caer*

René Char

En el arte indígena se encuentran infinidad de diseños plasmados de muy diversas maneras, algunos al ser conjuntados o repetidos, forman esquemas visuales complejos, con contenidos y significados particulares. Las representaciones de éstos se encuentran distribuidas en distintas áreas geográficas, permaneciendo desde la época prehispánica hasta la actualidad.<sup>1</sup>

Su incidencia sugiere que manifiestan patrones culturales que tienen una importancia social bien definida y sostienen principalmente el esquema básico de la cosmovisión, motivo por el que se siguen representando. Uno de los objetivos de este trabajo es identificarlos y señalar cuáles son las funciones que tienen dentro del mundo indígena como diseños individuales y la forma en que se integran en su contexto. Aunque constituyen unidades significativas, no se pretende encontrar en esta investigación él o los significados que cada uno de ellos seguramente tuvieron.

Aquí se pretende hacer una "relación textil" que seguirá hilo a hilo los elementos que conforman los componentes del vestuario indígena, los diseños y su significado. Inicia desde la naturaleza de los hilos y pasa por las técnicas y los instrumentos que los han enlazado para conformar las diversas formas de los textiles.

Se propone que algunos de los diseños que han sido guardados entre los hilos desempeñen la función de invocación, petición o protección, junto a la transposición de la carga contenida como energía poderosa que supone la duplicación de diseños y como consecuencia éstos adquieren un carácter de ruego o súplica, por ello se piensa en *letanías*<sup>2</sup>

Enfatizar en el número de reiteraciones puede suponer una finalidad determinada, con probable sentido religioso o mágico y que tienen poder e influyen a quien mira.

Baso esta hipótesis en la importancia que tenían para los indígenas mesoamericanos los cantos, los poemas y los diferentes textos, donde una y otra vez se manifestaban con sentido cíclico y ritual, dando como resultado retahílas o reproducciones mántricas. La intención del presente trabajo es tratar de trasladar estos patrones imprecantes de repetición sonora a la esfera visual, plasmados e integrados materialmente como una imagen que se ve a simple vista sobre un textil, la cual parte de un diseño individual que al reiterarse como totalidad se vuelve un texto.

La reiteración de imágenes en los textiles permite hallar una lógica en las secuencias que se manifiestan en diferentes formas y expresiones, donde la letanía basada en la repetición como imagen sonora aquí se propone trasladar este concepto de efecto imprecante a la imagen visual, considerando que para los indígenas mesoamericanos la reiteración de elementos era muy importante, tanto que han continuado hasta la actualidad. La percepción del mundo estaba integrada en una totalidad social y cultural, íntimamente enlazada con diferentes ámbitos de la existencia y que constituían su cosmovisión. Permanecen evidencias en los objetos cotidianos que fabricaban, en monumentales edificaciones ceremoniales o en la planeación de sus ciudades. Existía una coherencia permanente entre la naturaleza propia y la que les rodeaba.

Algunos elementos plasmados en materiales como la cerámica, la pintura mural, los códices, o los labrados en la piedra, permitirán hacer algunas comparaciones e integrarlos a las evidencias materiales textiles, para demostrar una coherencia existente de unos y otros. Estos diseños esquemáticos tuvieron importancia en la vida cotidiana, ritual y cíclica, unos incorporados en los mitos, otros identificados en las referencias etnográficas o en los datos arqueológicos, contextualizándose la información al incorporarse también a la iconografía.

En el mundo indígena, todas las actividades cotidianas, rituales, ceremoniales y festivas, estaban regidas por patrones cíclicos temporales y espaciales. Así, las fiestas agrícolas estaban relacionadas a las temporadas de lluvias o de sequía entre otros ejemplos, donde el repetir constante de actitudes, cantos, danzas y música estaban acordes a las características del ritmo vital, cultural y de su cosmovisión, que eran los materiales propios de la transmisión de la memoria cultural.

Hipotéticamente se puede afirmar que el tejido actúa como mecanismo mnemotécnico para recrear o recordar la sensación original de la experiencia. Generalmente la transmisión cultural ha sido a través de la oralidad, las fiestas y rituales pero se podría considerar que existe una tradición o *transmisión tejida* y que a través de ésta se haya formado un sistema por el que se pudo aprender, recordar y conservar los diferentes elementos iconográficos. Es decir éstos pudieron haber sido memorizados y reproducidos al tejerlos en las fajas, los huipiles, las mantas o el quechquemitl.

El análisis de elementos iconográficos en los textiles se puede seguir en el hilo de la tradición milenaria del tejido que se remonta a unos tres mil años, con las primeras culturas mesoamericanas llegando casi inalterable a muchas comunidades actuales.

La cultura es transmitida de una generación a otra, por medio de la visualización y reproducción, desplegada visual y corporalmente en el telar de cintura. Esta ha trascendido el aprendizaje de los hilos enlazados, contados y multiplicados a través de centurias.

Sobreviven al tiempo en un continuo que no se ha interrumpido, las mismas técnicas e instrumentos para hilar y tejer, las mismas fibras como el algodón y el ixtle. Aunque se hayan incorporado otras fibras después de la Conquista, como es el caso de la lana.

La forma de teñir y los elementos tintóreos que aún vemos se han incorporado a los actuales; incluso algunos diseños persisten junto a la tradición del tejer, relacionado a la línea femenina.

Por ello, están las manos de las madres y las hijas que han llegado hasta ahora, viviendo y tejiendo en forma tradicional, todavía en una gran cantidad de comunidades. También están las manos de algunas diosas que han protegido y han enseñado su arte desde el principio de los tiempos y ahora se mezclan entre mitos antiguos e historias nuevas que se adaptan, pero no se pierden, se repiten, se reiteran, se vuelve una *letanía tejida* en el tiempo femenino.

Con algunos elementos de reiteración continua es probable que se muestran discursos de fertilidad y otros relacionados a la cosmovisión, que hayan trascendido más allá de los hilos tejidos en tiempos lejanos, lo que nos lleva a pensar en una constante letanía de enumeraciones largas, listas interminables, formadas por invocaciones tejidas. Los diseños en los textiles constituyen listas, retahílas a veces son reclamos o plegarias con la finalidad utilitaria de invocación propiciatoria.

Los diseños se pueden analizar; como elementos individuales y complementarios; o en conjunto, formado por series o *cadena letánicas*, donde el conjunto de los diseños se vuelve simbólico, porque forman discursos visuales que tienen una lectura y puede traducirse por la manera en que fueron organizados y conjuntados como totalidad.

Al observar los elementos que fueron usados por los indígenas en diferentes manifestaciones artístico-religiosas por su reiteración construyen un ritmo constante de series casi infinitas, y que en Mesoamérica los ejemplos aparecen en distintas áreas de producción permitiendo desarrollar esta investigación en los textiles, a partir de un tema central designado como *Letanía Visual*.

*Fuentes que reflejan la misma tradición milenaria de tejer:  
arqueológicas, históricas y etnográficas*

En este trabajo se estudiarán diversos elementos indígenas artísticos relacionados a los textiles. El arte del tejido en México es muy antiguo y para entenderlo, podemos remitirnos a los hallazgos arqueológicos que muestran diferentes evidencias materiales, mismas que pueden compararse con producciones de culturas actuales que mantienen esta industria para comprobar que esta tradición todavía se encuentra viva. Se puede hablar de una *continuidad tejida* sin interrupción desde la época prehispánica. Todo el tiempo, antes y aún mucho después de la Conquista española, se han elaborado textiles y aún hoy se conservan en ellos importantes reminiscencias, que evocan los anteriores y los anteriores a los anteriores. Diversas investigaciones los rescatan del olvido y los reviven con la memoria ancestral a través de muchas formas.

Se entreteje la historia de los textiles con el pasado y se sigue tejiendo con el presente. Para ver como ha sido este proceso, es necesario adentrarse a investigaciones previas tomando en cuenta distintos factores; entre ellos todos los materiales arqueológicos conservados, que se relacionan a la elaboración de los textiles. Encontramos la enorme cantidad de malacates rescatados en excavaciones, las varillas de telares, algunos fragmentos de hilos o tejidos que mantienen todavía color de antiguos pigmentos naturales. Además de contar con las evidencias bellamente representadas de diferentes piezas del vestuario, la forma de uso y los diseños ornamentales que se encuentran plasmadas en las imágenes de los códices o en algunos relieves, en esculturas líticas, en figurillas cerámicas, en las pinturas murales que se salvaron después de la Conquista y por supuesto con los restos textiles que proporcionan importante información acerca del tipo de fibras, técnicas de tejido, los tipos de atuendos y algunos de los diseños más frecuentemente usados en la vestimenta.

Los textiles arqueológicos tienen el inconveniente de que al ser materiales de origen orgánico resultan muy vulnerables al intemperismo como la humedad, las bacterias, la temperatura, factores culpables de que sobrevivan tan escasos ejemplos. Algunas muestras textiles provienen del Cenote de Chichén Itzá en Yucatán, de las cuevas de Chiptic en Chiapas, del Valle de Tehuacán en Puebla, de la Candelaria, Coahuila, de Chilapa y Mezcala en Guerrero, de la Mixteca Alta en Oaxaca y de algunas tumbas como las de Zaachila, Yagul, Infiernillo entre otras o en el Altiplano central de México rescatados en Teotihuacan, Tlatelolco y Templo Mayor (Figs.I.1, II.6, III.13 Y III.20)

Estos materiales fueron elaborados con fibras de origen vegetal o animal y se han analizado meticulosamente por Johnson (1977); los resultados se han comparado con materiales recientes, concluyéndose que existe una gran similitud entre las formas, la tecnología, los materiales y los usos con los textiles indígenas actuales.

Se fundamentan más las evidencias materiales con información sobre las fibras, tributos e indumentaria registrada en las fuentes escritas, que se hicieron a partir de la segunda mitad del siglo XVI; algunas fueron relatadas por soldados, religiosos y burócratas españoles y otras por indígenas y mestizos que hablan de la cultura describiendo a la gente y el medio ambiente.

Así; como antecedentes de la presente investigación, están los trabajos e interpretaciones que se han hecho en códices, como el *Mendocino* donde se pueden apreciar diferentes aspectos relacionados a los textiles, la indumentaria femenina y masculina, la forma de hilar y tejer y los instrumentos que se usaban para ello, también se observa quienes llevaban a cabo éstas labores. Así también se encuentran datos valiosos en la *Matrícula de Tributos* donde se pueden apreciar las cantidades de mantas trajes y accesorios indígenas que eran tributados, las diversas formas y diseños que fueron requeridos y registrados sobre estos documentos que han dado pie a una comprensión más completa de la visión del mundo indígena. Con esta investigación sobre Letanías Visuales se pretende aportar al conocimiento de nuestra historia, elementos de identificación visual a través de los diseños, que portan un lenguaje y que al analizarlos se podrán interpretar posibles lecturas .

Además como se dijo, se cuenta con información de carácter testimonial sobre la vida indígena, como la que se encuentra escrita en los reportes detallados de los conquistadores y soldados, entre ellos Hernán Cortés o Bernal Díaz del Castillo, que describieron ¿quiénes eran?, ¿cómo eran?, ¿qué hacían?, etc. También los religiosos recolectaron información de las lenguas, modos de vida y la religión indígena, por lo que sus aportaciones son testimonios muy importantes. Una obra fundamental es la de fray Bernardino de Sahagún (1975) que entre 1499 y 1590 hizo una extensa y sistemática compilación de la cultura de los nahuas, asimismo fray Diego de Landa, hizo una reseña en la zona maya.

Algunos datos valiosos se encuentran en obras de cronistas indígenas y mestizos que redactaron crónicas, anales, apuntes, historias en lengua indígena, en español e incluso en latín. Usaron el alfabeto latino, introducido por los conquistadores españoles y recogieron descripciones del contacto, así como tradiciones orales antiguas, además de transcripciones de libros con pictografías. Aunque a veces resultan muy localistas o circunstanciales esta información es valiosa. Entre alguna de ellos están Fernando de Alva Ixlixlóchtli, quien escribió la Historia Tolteca-Chichimeca, o Hernando de Alvarado Tezozómoc.

Se realizaron sistemáticos reportes en las Relaciones Geográficas que fueron escritas entre 1578 y 1582. En ellas estaba contenida la información que se obtuvo a través de cuestionarios del medio físico, del humano y noticias históricas. También había trabajos administrativos como el de Gabriel Rojas o Juan Bautista Pomar.

Otros más escribieron tratados en constante labor contra el paganismo y las prácticas religiosas, recopilando e informando sobre curanderos, yerberos, descripciones de actividades realizadas secretamente en torno a ciclos agrícolas y medicina.

En el siglo XVIII Francisco Javier Clavijero quien escribe sobre las culturas indígenas en su *Historia antigua de México*, publicada en italiano, en su trabajo recopila tratando de reconstruir la historia mesoamericana.

La presente tesis trata de extraer de éstas investigaciones los datos más cercanos en relación al tema de los textiles con la finalidad de conjuntar imágenes y materiales conservados de un pasado lejano, a una historia que sigue y continúa heredándose y tejiéndose. Ya que han sobrevivido el trabajo en cuanto a las técnicas, las formas en se llevan a cabo, así como el uso y algunos diseños que se siguen inscribiendo en el atavío. Por ello pueden observarse actualmente a mujeres que tejen con su telar de cintura como si fueran un espejo que refleja una imagen pretérita y de la misma manera que en la época prehispánica, siguen guardando la historia entre los hilos.

Existe un hilo conductor que une la antigua tecnología textil, con la de algunas comunidades indígenas contemporáneas principalmente de Chiapas y Oaxaca. Los datos se remontan a la época prehispánica, con evidencias desde el periodo Preclásico (1500a.C. al 200d.C.) y los ejemplos unen estos dos universos que trascienden a los tiempos. Se ve la necesidad de enlazar la información arqueológica y etnográfica, con las aportaciones que las fuentes históricas proporcionan, sobre la antigüedad, el conocimiento del cómo, el por qué, por quienes.

Se hace mención a referencias etnográficas incluyendo algunos ejemplos no mesoamericanos, que permiten ampliar la información esclareciendo diversos esquemas y etapas de la tradición textil que a veces se encuentra muy fragmentada, ya que existen semejanzas importantes que dan pautas de comparación entre diferentes grupos culturales.

Con otras disciplinas de investigación relacionados a la antropología, se traman aspectos con los que podemos adentrarnos a la tradición mítica, que se involucran con el simbolismo, la memoria ancestral, las formas, los elementos oníricos, que se enlazan con el universo de los textiles. Al ser el tejido una misma tradición los tres tipos de fuentes de análisis; las arqueológicas, históricas y etnográficas, la reflejan y se pueden enlazar con la iconografía, considerando los mitos y la religión donde los trabajos de investigación más consultados para el presente trabajo son investigaciones de C. Jung (1984) de quien es importante considerar sus tesis principales de la psicología analítica sobre la teoría del símbolo como transformación de energía. Contando también con los elementos que aporta Von Winning de investigaciones acerca de la iconografía de Teotihuacan. Incorporando a Mircea Eliade (1988) en los aspectos relacionados a los símbolos, mitos y rituales mágicos conjuntando investigaciones filológicas y arqueológicas al estudio de la estructura y el funcionamiento mítico. Trabajos realizados por Patrick Johansson (1994) son relevantes para penetrar en el amplio análisis del universo de conocimientos y expresión náhuatl que el muestra.

Estas investigaciones permiten un acercamiento al mundo textil para hacer un esbozo general sobre el simbolismo de la textilera indígena, que cobra sentido en ésta investigación al derivarse el planteamiento teórico inicial basado en la significación de carga de poder al reproducir diseños, muchos de los cuales han mantenido una continuidad.

Los textiles, a pesar de ser materiales resistentes, comparando con otros materiales como los manufacturados de arcilla, al transcurrir el tiempo, se devela su fragilidad. La cerámica, aunque se fragmente, se mantiene a pesar de todo, volviéndose evidencia y rastro de culturas lejanas; a diferencia de esta, los textiles con el transcurrir del tiempo se desenlazan o desintegran, esfumándose lentamente sin dejar rastro de que algún día cubrieron y protegieron a las personas durante toda su vida, porque el ser humano siempre va cubierto con algún textil desde que nace hasta que muere y es amortajado también con ellos.

El tiempo no ha respetado a los textiles, si acaso ha dejado algunos fragmentos o hilos, queda esbozo de algunos textiles que estaban en contextos muy secos como las cuevas o húmedos como los pantanos donde se hayan mantenido.

La suerte de este material es efímera, pero no así la tradición de elaborarlos de la misma forma y que se ha mantenido como herencia. A la que estamos familiarizados y todavía observamos y convivimos de alguna manera con tejedoras y personas que aún portan sus atuendos que contienen una tradición milenaria. Podemos comprobar al verlas como imágenes vivas del pasado, que son similares a las descritas por antiguos cronistas y que casi por milagro aún conservan éstas tradiciones y si no es así, entonces la sugerencia va a que es por una necesidad que rebasa la pregunta del ¿Por qué todavía?

### *Conformación de los capítulos*

El presente trabajo se constituye en cuatro capítulos, que integran la información de diferentes aspectos, para lograr un análisis contextualizado del textil como un lenguaje traducible. En el primero se conjunta la información sobre la indumentaria indígena; aquí a manera introductoria es necesario presentar las diferentes piezas del vestuario femenino y masculino para señalar la existencia de una tradición mesoamericana de uso y tecnología continua, sobre todo en lo referente al trabajo femenino; quechquemes, huipiles, enredos, fajas que estructuralmente no han cambiado. Por lo que diversos ejemplos que se presentarán estarán sustentadas en las fuentes anteriormente mencionadas que abarcan diferentes áreas geográficas.

En éste capítulo se hace énfasis principalmente en culturas prehispánicas del Altiplano Central, mencionando en forma genérica la terminología en nahuatl para diferentes prendas. Aunque también se incluyen otros grupos culturales de otras regiones y tiempos se nominan con éstos términos en forma general durante toda la investigación. La indumentaria es evidencia de la tradición de tejer, donde van implícitos los instrumentos, la tecnología bien definidos e incluso las formas y diseños que en algunos casos continúan sin cambios significativos. Por ello pueden darse ejemplos distantes y distintos que se compaginan y se pueden comparar debido a ésta estructura.

La indumentaria como tal es solamente para fines de protección, pero al sofisticarla con diversos componentes y diseños permiten transformar a la persona que lo usa. Por eso es importante referir los componentes del vestuario indígena que hay que mirarlos como una totalidad, como un complejo estructural que forma discursos y que en algunos van textos completos de cómo se es y que se representa en cada atavío completo. En ellos va la tecnología y forma de ver el mundo, reflejan a economía y diversas formas culturales, es

sobre algunos ejemplos de la indumentaria donde se encuentran plasmadas las letanias visuales, entretejidas con diferentes materiales.

En el segundo capítulo se deriva del anterior mostrando aspectos que relacionan las formas de hacer la indumentaria y los instrumentos, entre ellos los husos, los telares y algunas técnicas que se derivan de esta tecnología.

Se analizan además diversas fibras que se emplearon en la época prehispánica y que aún se continúan enlazando. Estas fibras más algunos elementos tintóreos, principalmente los que dan tonos rojos, azules amarillos y violetas han formado la materia de enlace donde se sustentaron lenguajes visuales que vistieron. Los elementos que constituyen la vestimenta son analizados en evidencias arqueológicas que permiten ver la continuidad en muchas comunidades actuales.

En el tercer capítulo la tradición textil y la memoria tejida, implica el aprendizaje por medio del huso y el telar; es una tradición que se teje, se aprende haciendo y se hereda. La mujer y la sociedad, son importantes en este capítulo, ya que a través de la línea femenina son transmitidos los legados aprendidos, de la misma forma que se hace con la tradición oral, en el telar se aprenden las técnicas, las formas y los diseños. Al ser heredadas las formas de su elaboración, durante muchas generaciones se ha constituido un aprendizaje que ha sido transmitido de madres a hijas, infinidad de veces.

En el capítulo cuarto se analizarán aspectos de la tradición visual y las letanias, donde los puntos a esclarecer son los referentes a los esquemas de repetición, que se tratan de exponer en diversos ejemplos y comparar algunos con los diseños de arquitectura y cerámica prehispánica, ya que hay una coherencia entre ellos y los textiles. En este apartado se ve la importancia en la reiteración de elementos y los discursos iconográficos, porque algunos son formas de invocar y hacer plegarias, mismas que se relacionan principalmente a la fertilidad.

Con diversos ejemplos de textiles se intenta mostrar una imagen del mundo y del cosmos, ya que en ellos se han plasmado diseños que incorporan a la persona que los usa en un ambiente de fertilidad o en ambientes mágicos. Elaborados diseños han guardado la memoria ancestral que ha sido tejida con técnicas, mitos o sueños durante muchas generaciones y aún se siguen repitiendo.

Los ejemplos tratados en éste capítulo también muestran los diseños presentados desde el punto de vista ornamental y simbólico, considerando algunos esquemas que son especiales y en algunas sociedades tienen un sentido mágico-religioso. Muchas veces existe una similitud de elementos entre diversos grupos culturales, lo que hace posible una equiparación del simbolismo entre patrones que resultan universales.

Algunos diseños se encuentran plasmados en las prendas del vestuario de muchas comunidades indígenas actuales entre ellos las nahuas de Huejutla, Hidalgo, que representan sobre el quechquemilt algunos en forma de grecas a la altura de los hombros y una estrella rodeada de motivos repetitivos por el frente y la parte posterior, simbolizando con ello al Sol. Los nahuas de la Sierra de Puebla, utilizan diseños que en su variación visual les sirve para distinguir a un pueblo de otro, utilizan elementos reiterativos y en sus representaciones hay aves, animales, grecas, santos, rombos, entre otros.

Este capítulo cierra la investigación presentando algunos de los diseños más frecuentes y que son "letanizados" en los textiles indígenas y que no se han perdido en la secuencia de infinidad de generaciones tejidas que se originaron en las épocas prehispánicas más antiguas.

Al incluir diversos temas y conjuntarlos, se tiene la intención de formar un discurso casi circular, que incorpora los diseños a manera de letanías que simbolizan plegarias en la indumentaria y viceversa, la indumentaria que simboliza el texto de éstas con los diseños. Algunas hipótesis a resolver que hasta cierto punto pueden ser obvios, pero no ha habido hasta ahora nada escrito por lo que la incursión en el tema es difícil de comprobar, por ejemplo los aspectos de la *tradicón visual o tradición tejida*, como resultado de memoria de generaciones a través aprendizajes de la tecnología femenina.

Debido a que algunos aspectos teóricos no habían sido analizados de esta forma, no se tienen premisas de análisis previos; este es el primer intento de dar una coherencia a los diseños textiles como una transmisión cultural, pretendiendo identificarlos como un legado indígena. Algunas veces como se verá, solamente se hará mención de ellos en algunos aspectos sin profundizar en el simbolismo que probablemente han tenido. La intención es por lo menos dejar los cabos a la luz de futuros enlaces y para formar posteriormente, tal vez con esta misma urdimbre, nuevos elementos que continúen abriendo y tejiendo el camino de la investigación.



## NOTAS

## INTRODUCCIÓN

---

<sup>1</sup> Entre ellos los ramos relacionados al plano terrestre, algunos elementos solares y acuáticos entre otros.

<sup>2</sup> *Letanía* - del latín *litania*, y este del griego *litaneía* - Originalmente *letanía* significó plegaria, especialmente litúrgica o ceremonial, más tarde se llamó así, a la oración litúrgica, usualmente de carácter penitencial, consistente en una serie de invocaciones, rezadas o cantadas, a las que responden los fieles con un estribillo. (UTEA, V. VI, 1953:995).

CAPÍTULO

I

INDUMENTARIA PREHISPÁNICA



# INDUMENTARIA PREHISPÁNICA

*No para siempre en la tierra  
sólo un poco aquí  
Aunque sea jade se quiebra  
aunque sea oro se rompe,  
aunque sea plumaje de quetzal  
se desgarran.  
No para siempre en la tierra,  
sólo un poco aquí.  
Nezahualcóyotl  
(Garibay, 1962:132)*

En este capítulo se describen las principales prendas del vestuario indígena tanto de los hombres como de las mujeres. Estas piezas constituyen un complejo ideológico y para comprenderlo es necesario considerar todos los elementos que lo conforman. Los emblemas y ornamentos, así como la pintura o maquillaje, los tatuajes, las escarificaciones, accesorios y deformaciones corporales, en su conjunto y en el contexto mesoamericano, integran una imagen completa que nos dice quiénes eran, cómo eran los indígenas y qué significado tenía el atuendo.

La forma de vestir, los diseños y los instrumentos prehispánicos para tejer, los conocemos gracias a que fueron representados y plasmados en diferentes formas en todo el arte de esa época. A veces hay sólo fragmentos de textiles que nos muestran las fibras y colores, pero en esculturas, relieves y pinturas de algunos templos, en la cerámica o en los códices también encontramos información sobre la indumentaria prehispánica.

Los datos arqueológicos sobre de diferentes regiones mesoamericanas, se remontan a tres mil años de antigüedad o más, con los primeros textiles tejidos de fibras de palma, ixtle y algodón. Las evidencias rescatadas comprueban lo que las referencias escritas dicen en relación a la vestimenta. También vemos las imágenes vivas en diferentes comunidades indígenas que todavía mantienen la larga y milenaria tradición en el uso de las técnicas y las fibras, en el teñido y en la vestimenta en sí, donde muchas veces están de alguna forma, las creencias y los mitos; ahí está la herencia ancestral que ha sobrevivido, mostrando como en un espejo las imágenes del pasado.

En la época prehispánica, la vestimenta además de servir de protección y cubrir el cuerpo, también constituyó un elemento distintivo y simbólico que mostraba distintas funciones de género, sociales, mágicas, religiosas, económicas, *status*, etc.

Existieron atuendos y emblemas como los ejemplos que a continuación se presentan, que marcaron los rangos, los cargos, el sexo, la edad, a veces señalados con mantos especiales o con el uso de algunas fibras y colores. El énfasis de este apartado está puesto principalmente a la indumentaria mexica y sus restricciones en el uso. Se consideran los términos nahuas para la mayoría de las prendas, donde algunos elementos del vestuario eran privilegios reservados para príncipes o *pipiltin*, sacerdotes y altos dignatarios en la sociedad mexica. Quienes infringieran esta restricción, haciendo uso de componentes que no correspondieran a su condición social, eran severamente castigados.

## INDUMENTARIA MASCULINA

### *Maxtlatl*

La indumentaria masculina estaba conformada por el *maxtlatl*, llamado *ex* en maya yucateco, en castellano braguer o "taparrabo", que era la prenda principal y que cubría el sexo del individuo. Esta prenda era un lienzo largo que se colocaba entre las piernas, se anudaba en la cintura y en ocasiones los extremos se deslizaban al frente o por detrás del cuerpo. (Fig. II.1)

En las diferentes regiones mesoamericanas hubo variantes estilísticas del braguer. Desde el periodo Preclásico en el área olmeca de la Costa del Golfo, en esculturas de San Lorenzo y en Tres Zapotes, se ven representaciones de personajes importantes que lo vistieron, sujetándolo con cinturones; también la gente del Altiplano Central en este mismo periodo ya lo usaba, es decir, las evidencias de su uso se remontan a unos 3000 años.

En la Península de Yucatán el área maya los *ex* que usaban los nobles, caciques y sacerdotes, eran elaborados de algodón y eran muy largos, ornamentados profusamente con conchas y cuentas de jade. El pueblo en general, como lo menciona Landa (1978), vestía la misma prenda pero elaborada de forma más austera.

Los toltecas alrededor del siglo X se vestían con él anudándolo, forma estilística que fue heredada a los mexicas en el periodo Postclásico (900-1521d.C.). En diferentes esculturas y en otras representaciones se observa cómo el braguer daba vuelta a la cintura y ambos extremos, que eran largos y llegaban a las rodillas, pasaban por debajo de las piernas para atarse con un nudo al frente.

Algunos *maxtlatl* eran de *ixtle*, fibra obtenida del maguey, con la que se fabricaban los ropajes para los macehuales o gente del pueblo, grupo constituido por canteros, cargadores, albañiles, etc. Como ya se dijo, la misma prenda, era elaborada con fibras más suaves como el algodón para vestir a la gente de las jerarquías más altas de la sociedad, donde se encontraban los príncipes, los guerreros y los sacerdotes.

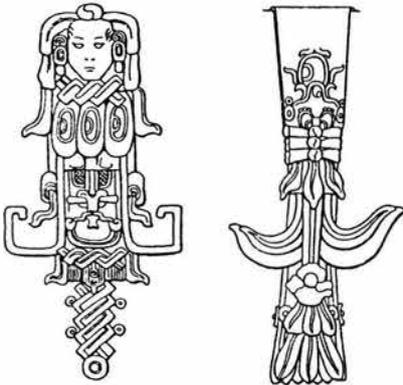


Fig. II.1. El máxtlatl era una prenda básica de la indumentaria masculina. Elaborada con fibra de algodón cuando era para el uso de la gente de status alto y de *ixtle* para la gente del pueblo. aquí vemos, uno de ellos con esta prenda, en la imagen superior, representado en el *Códice Florentino*, cargando su mecapal con magueyes, que eran las plantas de donde se extraía el *ixtle*. En la parte inferior izquierda, dos diseños de máxtlatl, en el clásico maya se le denominaba *ex* (según Morley) A la derecha un cautivo maya, labrado en Toniná, Chiapas, presenta en el máxtlatl su nombre, identificado como Ba Tok' Xoy. Con los brazos atados y a manera de humillación, porta tiras de tela o papel en la cabeza y orejas que substituyen los ornamentos originales que tenía.

Se han encontrado pocos vestigios de esta prenda, por lo degradable de los materiales tejidos, sin embargo en la cueva de Ejutla en Cuicatlán, Oaxaca, se rescató una tela que se considera parte de un *maxtlatl* tejido y se comprobó el tipo de fibras que se emplearon y la técnica con la que fue elaborado.<sup>1</sup> Se trata de una tela doble que conserva los colores blanco y azul, éste último extraído del añil.

En esta pieza y otras tejidas en telar de cintura se puede ver que la variedad de las prendas no dependía del corte que tenían, sino que radicaba en la forma de la manufactura y en los ornamentos que iban aplicados o tejidos, Sahagún describe 22 tipos de *maxtlatl* y 95 de mantas. Acerca de los *maxtlatl* se hicieron los siguientes cálculos en cuanto al número de prendas usadas durante la vida de Moctezuma:

El rey tenía una indumentaria especial para cada una de sus apariciones en público, como encabezar una fiesta, recibir a embajadores o despedir a los guerreros que iban a la batalla. Se dice que Moctezuma nunca usó dos veces el mismo *maxtlatl* durante todo el tiempo que estuvo en el poder. Puesto que su reinado duró 19 años, debe haber consumido alrededor de 7000 taparrabos distintos (Lechuga, 1991:72).

Actualmente el *maxtlatl* ya no es utilizado por los indígenas, pero el ceñidor actual puede ser una pervivencia de aquella prenda.

Aún en lugares donde el hombre ya abandonó su indumentaria, se conserva en muchos casos el ceñidor para usarse en las danzas (...)  
El ceñidor se coloca alrededor de la cintura, los extremos ornamentados cuelgan enfrente, o con menos frecuencia atrás o a un lado. Se parece a las cintas prehispánicas que formaban la parte decorada de *maxtlatl*.  
Es muy probable que el ceñidor masculino actual sea un reminiscencia del antiguo taparrabo, por la distribución del diseño, y la forma de colocarse, así como por haber sobrevivido tanto tiempo sin ser parte indispensable de la indumentaria masculina (ibid: 176).

### Patío y paño de cadera

A veces se colocaban sobre el *maxtlatl* otras prendas, una de ellas es una especie de delantal sujeto a la cintura, llamado en nahuatl *patío*.

El *patío* era un lienzo cuadrado doblado diagonalmente formando un triángulo doble, ceñido por el dobléz a la cintura y sus puntas anudadas atrás sobre el



Fig. II.2. El *patío* prenda doblada en triángulo, se usaba sobre el *maxtlatl*, como puede verse representado en estas dos esculturas, la de la izquierda correspondiente a un portaestandarte de la cultura huasteca (900-1521d.C.) personificando al dios del pulque, lleva sobre el pecho el glifo "dos conejo" y su nariguera, ambos emblemas de esta deidad. (Museo Nacional de Antropología).

A la derecha, un atlante de Tula, Hidalgo, con su traje guerrero, vistiendo el *maxtlatl* y *patío*, detenidos con un cinturón, lleva el arma *atlatl* o lanzardos en la mano izquierda, además del pectoral de mariposa y su casco.

ceñidor o faja, así el triángulo quedaba colgando al frente o a los lados sobre el *maxtlatl*, ésta fue la forma en que los mayas y los mexicas, lo usaron.

Los toltecas también usaban el *patío* y en los atlantes de Tula se puede ver cómo se sujetaba con el cinturón y que por atrás llevaba un *tezcacuitlapillā* o broche. (Fig. II.2 y Fig. II.6)

El paño de cadera se usaba a manera de faldilla corta y generalmente se ve en la vestimenta de las deidades, gobernantes, guerreros y sacerdotes. Los mayas clásicos usaban estas prendas, probablemente ornamentadas con jade engarzado dentro de diseños rómbicos y los mexicas los portaban en algunos rituales.

### *Tilmatli*

El uso de la manta o *tilmatli* en náhuatl también fue parte del atuendo masculino. Esta era una prenda formada por un lienzo cuadrado anudado sobre un hombro o al frente sobre el pecho y podía tener diferentes largos. (Fig. II.3) Era elaborada con fibras vegetales, generalmente algodón e ixtle y algunas veces se les podía incorporar pelo de conejo o plumas de diversas aves.

Entre los mexicas, debido a que eran una sociedad estratificada, el largo y las fibras con las que eran tejidas las mantas o *tilmatli* fue controlado por leyes suntuarias. Para la gente común eran de ixtle, blancas y sin adornos, para los dignatarios eran hechas de algodón hilado con gran colorido y diversos diseños tejidos o pintados.

Los tejidos más hermosos eran elaborados por las totonacas y huastecas, ya que en su región, según refieren los cronistas, crecía el algodón y abundaban aves multicolores.<sup>2</sup> En el área huasteca los nahuas les denominaba mantas de mil colores o *centzontilmatli*

En el periodo Preclásico, en sitios como Tlatilco, las representaciones muestran que el largo de esta prenda llegaba solamente a la cintura. Entre los mayas de la época Clásica, también hubo un predominio de las dimensiones cortas en la manta. En el período Posclásico los altos dignatarios mexicas llegaban a usar la prenda hasta los tobillos y muy ornamentada, incluso también por algún reconocimiento, un guerrero podía conseguir como premio una manta de



Fig. 11.3. En la imagen superior del *Códice Ixtlilxóchitl*, f. 108r. Nezahualpilli vistiendo el *maxtlatl* y *tilmatli* ambos anudados al frente, con diseños de grecas escalonadas. porta abanico y ornamentos especiales como el tocado con borlas que era un grado guerrero importante para los mexicas. En la imagen inferior, del *Atlas de Durán*, se representaron personajes en la Fundación de Tenochtitlán., vistiendo mantas de diversos diseños anudadas sobre el hombro.

dimensiones mayores a las que realmente le corresponderían.<sup>3</sup> Entre los mexicas las leyes y ordenanzas respecto al uso, materiales y dimensiones de esta prenda estaban bien definidas:

...también se determinó que solo el rey pudiese traer las mantas galanas de labores y pinturas de algodón y hilo de diversos labores y pinturas y diferenciarlas cuando a él le pareciese; y los grandes señores, que eran hasta doce, las mantas de tal y tal labor y hechura, y los de menos valía como uviese hecho tal y tal valentía o azaña, otras diferentes los soldados de otra menor labor y hechura, no pudiendo usar de otra preciosa labor ni diferencia, más de aquella que allí se le señalaba con sus señidores y bragueros, que aludían y segían la hechura de la manta que le era permitida. Toda la demás gente, so pena de la vida, salió determinado que ninguno usare de algodón ni se pusiese otras mantas sino de nequen y estas mantas no pasasen de quanto cubriese la rodilla, y si alguno la trujese que llegase a la garganta de el pie, fuese muerto, salvo si no tuviera alguna señal en las piernas de heridas que en la guerra le uviesen dado; y así, cuando se topaban alguno que traía la manta más larga, luego le miraban las piernas y si tenía alguna señal de herida que en la guerra le hubieren dado, y no hallándosela le mataban, y si la tenía le dejaban y se la permitían para cubrir la herida que por valentía le habían dado; y decía, que pues no huyo el pié a la espada, que era justo con aquella la galardonase y fuesen aquellas piernas honradas. (Durán, 1976)

En esta cita es de interés observar la diferencia jerárquica estipulada a través del uso o de la prohibición de la fibra de algodón, hilada o tejida. Esta fibra era muy apreciada y usada casi exclusivamente por la nobleza, además de que constituía un "premio" para los guerreros que demostraban valentía.

Las ordenanzas o leyes que conocemos respecto a la indumentaria fueron dictadas por Moctezuma Ilhuicamina a mediados del siglo XV y fueron sumamente estrictas, llegando incluso a la pena de muerte si era usado el algodón por gente de rango inferior que debía vestir con mantas de ixtle.

Entre las diferencias que se establecieron se encuentran los ornamentos y diseños, que tenían una función distintiva de las hazañas y merecimientos logrados. Los mismos grandes señores o sus hijos no podían ataviarse con mantas decoradas o algún tipo de ornamento especial, hasta haberse distinguido por su valentía como guerreros.

Los guerreros que capturaban a un enemigo podían lucir, como signo de su valentía, cuatro flores en su manta; si obtenían dos cautivos usaban tela anaranjada bordada en rojo; es decir, estos diseños eran equivalentes a grados militares.

Y el señor les daba insignias de valientes, como eran (...) mantas ricas de señores de diversas divisas, como son *itzcohuayo*, *ixnextentlapallo*, *ihuitica tecomayo*. Y les daban mastles preciosos y bien labrados que usaban los señores, y dábanlos divisas que se llamaban *quetzlapantzactli* o *teucuitlapánitl*, *toxcaxólotl* (...) etcétera. De todas estas cosas podían usar por toda su vida. Y les daban oficios honrosos como *calpixcáyotl*, que es como mayordoma o mayor. (Sahagun, 1988; 534) (...) Cualquiera que destos dichos captivaban hasta cinco, poníanlos entre los mayores y más honrados capitanes, por valientes y esforzados capitanes que se llamaban *cuauhyácatl*, que quiere decir <águila que guía>. (...) También le daba una manta que llamaban *chicoapalnacazminqui*; quiere decir <manta teñida de dos colores, la mitad de un color y la mitad de otro, de esquina a esquina>. Y una manta con correas colgadas y atadas, sembradas por toda ella. (Sahagún, 1988: 537)

La variedad de las mantas indígenas mesoamericanas era muy amplia, y de elaboración muy detallada, gracias a la larga experiencia en el hilado y el tejido, lo que se reflejaba en la decoración lograda al usar técnicas distintas, como el estampado que se hacía con sellos o pintaderas, el teñido de nudo, o el batik, que era una técnica de reserva de pintura, para la cual no se sabe exactamente si se utilizó cera, resina o una plantilla. Otros procesos daban el efecto de terciopelo y de brocado; algunas imitaban las pieles de animales con diseños y texturas, muchas veces realizados con plumas. Otras eran decoradas, pintándolas o con franjas y grecas, como la greca escalonada denominada en náhuatl como *xicalcolihqui*, o con flores, círculos, cráneos, serpientes y diferentes animales, además como parte del mismo tejido también se les incorporaba pelo de conejo a veces teñido *tochomitl* o se ornamentaban con diseños coloridos, y plumas de diferentes aves, conchas, caracoles, cascabeles de cobre y adornos de oro o plata.

Las diferentes técnicas en el decorado dieron la variedad y existían denominaciones distintas para todas ellas. Sahagún<sup>4</sup> menciona algunos de los nombres para los nahuas, entre estos "la manta con diseño radial bordado", "*omomoyactli* o lo disperso", "*tozcoyotl* o coyote amarillo con plumas de *toztli*", "*quetzaltototl* o pájaro quetzal", *teccizyo* con dibujos de caracoles, mariscos; *tochómitl*-tejido de pelo de conejo; *papalayo tilmatl* decorada con pluma blanca y la *ixnextlacuilolli* y la *ollin* tenían un sol. (Fig. II.4)

La *tilmatli* ornamentada con cabezas de serpientes era denominada "*Coatzontecomayotilmatl*", las de diseños de águilas era las "*Cuauhtzontecomayo tilmatl*", las que tenían puntas de obsidiana en bandas

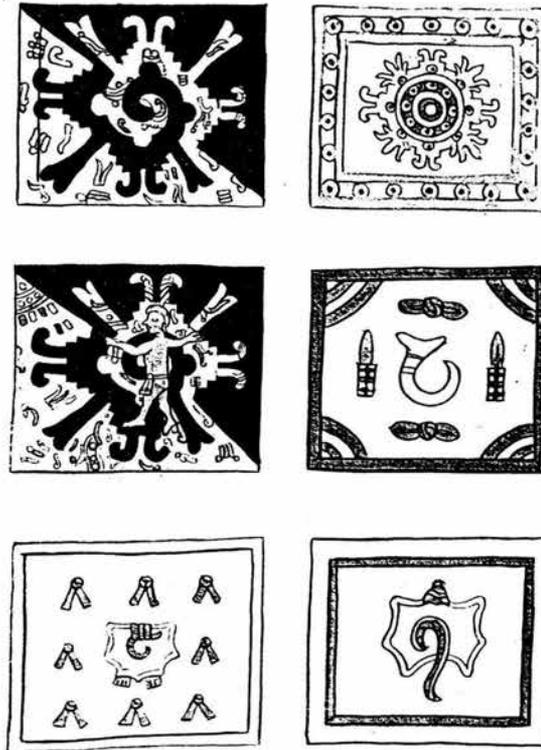


Fig. II.4. Los señores principales de la sociedad mexicana, portaban mantas especiales, en rituales y ceremonias, como las representadas en el *Códice Tudela*: folio 85 v. y *Magliabeciano*. En la parte superior izquierda, una *tilmatli* presenta perfiles de mariposas en alternancia con punzones, conformando un caracol o greca doble, sobre este mismo diseño, la manta central y debajo de esta, representa un hombre vistiendo su *máxtlatl*. En la parte superior derecha una *tilmatli* Solar, en medio a la derecha la *tilmatli teçacatl* o manta con bezote hecho con un colmillo curvo. Abajo a la izquierda una manta con un caracol y otras cintas anudadas, a la derecha un caracol, tal vez relacionado a Ehécatl -Quetzalcóatl.

atravesadas "*Itznepaxihqui tilmatl*", las decoradas con cacao "*Quauhpatlacayo tilmatl*" y otra que representaba también al cacao pero elaborada con ixtle se llamaba "*Quetzalichpeztli quapatlacayo tilmatl*". Otras mantas tuvieron denominaciones especiales o mucha importancia, como las que tenían diseños reticulados y puntos blancos al centro, de color azul, que eran exclusivas para los grandes señores. Había mantas hechas en forma de red como se menciona en la siguiente cita:

Traían una manta de algodón, rala como red. Los que dellos eran señalados por valientes y que podían traer bezotes, traían esas mantas bordadas de caracolitos blancos. Estas mantas así bordadas llamaban *nochpalcuechintli*. Los demás, que no eran así señalados, traían estas mantas negras, con sus flecaduras. (ibid:134)

La indumentaria del *tlatoani* entre los mexicas era muy especial, siempre de gran lujo y esplendor, el color de la *tilmatli* que portaba era azul-verde, llamada *xiuhtilmatl*, o manta de turquesa. Las antiguas mantas han desaparecido como parte de la indumentaria indígena actual, si acaso una imagen sobreviviente de ellas es la de los ayates elaborados de ixtle.

### *Ichcahuipilli*

El *ichcahuipilli* era una camisa-armadura, elaborada con técnica de acolchado para obtener protección; sin mangas, bastante gruesa, compuesta de dos telas de algodón y dentro una gruesa capa de este mismo material sin hilar, cosido a intervalos para sostener el relleno, similar a un edredón actual.

El exterior podía ser pintado, simulando la piel de algún animal, u ornamentado con plumas o cubierto con cañas; los nobles y guerreros las usaban de dos dedos de espesor para protegerse de las flechas.<sup>5</sup>

Generalmente fue utilizada por los guerreros y jugadores de pelota, pero resultó tan eficaz que los soldados españoles, incluso Cortés y sus hombres, adoptaron esta prenda durante la Conquista, sustituyendo sus pesadas armaduras metálicas por ella. Todas las culturas mesoamericanas usaron el *ichcahuipilli*, según se puede observar en las diferentes representaciones en materiales arqueológicos. (Fig. II.5)



Los jugadores de pelota usaron esta prenda, que puede verse representada en algunas figurillas de Jaina en la zona maya. El atavío fue complementado con otros elementos de protección, sobre todo con un acolchado en la cadera, muñequeras o una especie de guantes con relleno, rodilleras, pantaloncillos cortos y capas de piel, algodón o plumas,

### *Xicolli*

Una especie de chaleco que se llamaba *xicolli*, cubría el torso, era abierto y anudado al frente o cerrado, a veces con mangas muy cortas. Fue una prenda ritual muy importante en el Altiplano. Surge desde épocas tempranas y ya en el Postclásico es una prenda de uso militar. Los sacerdotes, guerreros y pochtecas o comerciantes mexicas usaban los *xicolli*. Esta prenda era muy similar a la actual cotorina.<sup>6</sup>

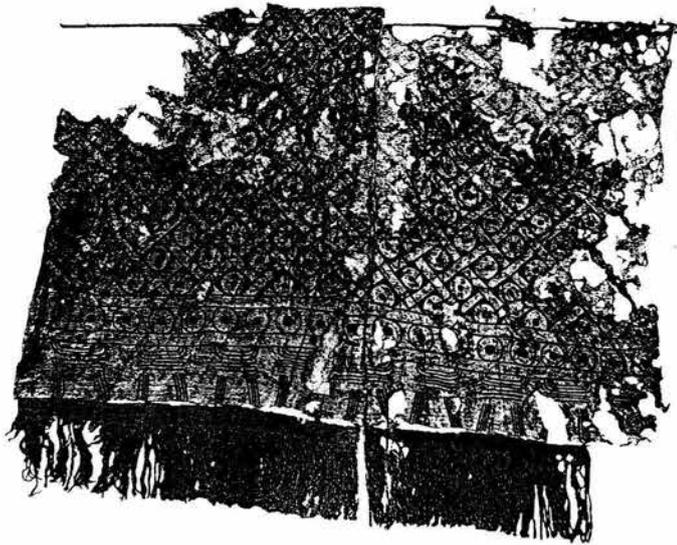
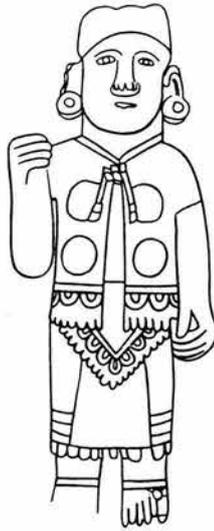
En el Códice Nutall puede verse como usaban los hombres el *xicolli* y el *ichcahuipilli*, prendas que en la época prehispánica generalmente eran sin mangas. El *xicolli* es de origen mixteco y el término *xiquhu* significa, túnica o huipil. (Fig.II. 6)

Las *tilmatli* y los *maxtlatl*, y en general todos los atuendos, eran tejidos en el telar de cintura y por las posibilidades técnicas de este instrumento sólo se podían manufacturar tiras largas, que se acomodaban al cuerpo en distintas formas, ya sean anudándose, enredándose o ciñéndose.

El color, los diseños, los entrelazamientos de hilos, las texturas y los ornamentos, le daban la riqueza a las mantas, y podían distinguirse de una comunidad a otra por sus características, tal como aún sucede con los indígenas actuales.

### Trajes guerreros completos

Había trajes guerreros completos, elaborados con pantalones ajustados al cuerpo. Estos eran de diferente manufactura a los que se elaboraban en el telar, además se complementaban con cascos en forma de animal y complicados tocados con plumas.



(foto de Marco Antonio Pacheco)

Fig. II.6. En la parte superior, el dibujo de un portaestandartes mexicana, personaje ataviado con *xicolli*, que era una especie de chaleco abierto, viste también el máxtlatl y patio. Como ornamentos lleva una nariguera y orejeras (dibujo Guzmán, 1988). En la foto inferior, un textil arqueológico mexicana, se piensa, que se trata de un *xicolli* de algodón con diseños de *chalchihuitl* o jades dentro de esquemas rombicos pintados, relacionado a Tláloc. Fue rescatado en la casa de las Ajaracas, sitio localizado frente al Templo Mayor.

El primer ejemplo que se tiene de Mesoamérica es una figurilla elaborada con barro rescatada en Tlatilco; ésta tiene este tipo de vestimenta y se trata de un personaje que representa, según se ha concluido, a un chamán.

Estos trajes enteros cubrían todo el cuerpo de la persona. Eran muy elaborados y algunos ornamentados con plumas de cuatro colores que iban sobre bases tejidas enrejadas, como una malla. Según la conformación de los trajes recibían diferentes nombres, entre ellos: *quaxolotl* "perro de monstruo"; lo disperso; gorro cónico de metal precioso; *cuextecatl*, éste tenía un tocado con gorro cónico. Debajo de este traje generalmente llevaban la armadura acolchada o *ichcahuipilli*.

Como complemento de los trajes llevaban insignias de diferentes dioses, conformando una elaboración muy compleja que probablemente tenía la finalidad de despertar admiración, fascinar, y en las batallas sugestionar y atemorizar al enemigo. En ocasiones se usaban aves vivas en el tocado o en pectorales, que en conjunto daban efectos sonoros que seguramente eran muy impresionantes. En la zona maya se ven labrados o pictografías representando personajes con guacamayas vivas en la espalda o en el tocado como parte del atuendo, algunos ejemplos los vemos en Palenque, donde un personaje elaborado en estuco se encuentra sentado en un trono y se puede observar que en la espalda lleva una guacamaya. En Campeche, un plato de arcilla presenta un personaje identificado como comerciante, sentado en un trono con un ave *muan* emblema del dios L como parte de su tocado.

Algunos de los personajes representados en la pintura mural mesoamericana llevan estos trajes; como ejemplo pueden verse en los murales de Cacaxtla algunos vestidos de jaguar o aves con insignias especiales y escudos. En Mesoamérica este vestuario se encuentran en diferentes épocas. En la cultura mexica existió gran variedad de éstos, mismos que fueron descritos por Sahagún y representados también en la *Matrícula de Tributos*. (Fig. II.7)

Al imitar las formas de diferentes animales, probablemente se tenía la intención que la persona se invistiera de su fuerza y obtener su poder al portarlos, adquiriendo de alguna manera características sobrenaturales que los protegían y les daban energía en los combates, entre los animales representados había águilas, coyotes y jaguares.



Fig. II.7. En la imagen superior, mantas, escudos y trajes guerreros completos, representados en el *Códice Mendocino*, que eran objetos para tributo. Los dos de arriba de izquierda a derecha con sus yelmos se llaman, *Tzitzimitl* y *Momoyactli*, Láminas XXVIII.f.26r y XXXIV, f.32r..., en la parte inferior de la misma lámina el *Tozcoyotl* a la izquierda, Lam.XXVIII,f.26r. Abajo, del mismo códice, presenta a los guerreros portando sus trajes en una batalla, deteniendo del cabello a los guerreros perdedores que portan solamente el *ichcahuipilli*.

Detrás de cada atuendo sofisticado estaba el prestigio, gran parte del poder y control que se tenía sobre otros pueblos que al sojuzgarlos, se conseguía el tributo deseado, como puede verse en la *Matrícula de Tributos*. Prueba de ello, eran los 12 atuendos militares de este tipo identificados, correspondientes a diferentes órdenes guerreras, obtenidos de 19 provincias tributarias:

Adicionalmente, en la tercera sección del Mendocino, el tlacuilo o pintor de códices plasmó de manera muy acertada algunos de estos trajes en el contexto de los méritos de guerra. El pintor añadió datos que indican el tipo de manta que el guerrero podía usar en sus diferentes actividades y que le servía para identificarse socialmente de acuerdo con su rango militar. Los trajes guerreros eran entregados por poblaciones localizadas en los actuales estados de México, Morelos, Puebla, Guerrero, Hidalgo, Oaxaca, San Luis Potosí, Veracruz y Chiapas. Su tributación muestra la extraordinaria labor de los amantecas o artesanos de la pluma, quienes elaboraban los sofisticados atuendos, así como el complejo sistema económico que permitía el abastecimiento de materias primas para su elaboración. (Mohar, 1996:60)

## Yelmos y armas

Aunque a veces se usaba sólo el *ichcahuipilli* para protegerse de los ataques, los trajes guerreros podían ser complementados con yelmos.

Los yelmos eran cascos que estaban labrados con formas de cabezas de algún animal y por sus fauces se asomaba la cabeza de la persona; podían ser de águila, jaguar, coyote y correspondían a diferentes órdenes militares. Probablemente fueron elaborados con materiales como caucho, cuero o incluso armazones de madera.

Los jugadores de pelota también usaron yelmos especiales que los protegían en el juego. Éstos tenían apariencia de cascos, algunos podemos apreciarlos en las esculturas monumentales llamadas cabezas olmecas, de la Costa del Golfo.

Para la defensa y el ataque los mesoamericanos contaban con una gran variedad de armas, entre ellas estaban el *chimalli* o escudo elaborado de madera, el cual era ornamentado con plumas con las que formaban diseños complejos; algunas veces usaban caparazones de tortuga como en la zona maya. Los escudos eran cuadrados o circulares, con elementos simbólicos y emblemáticos, generalmente relacionados a los dioses. (Fig. II.8)

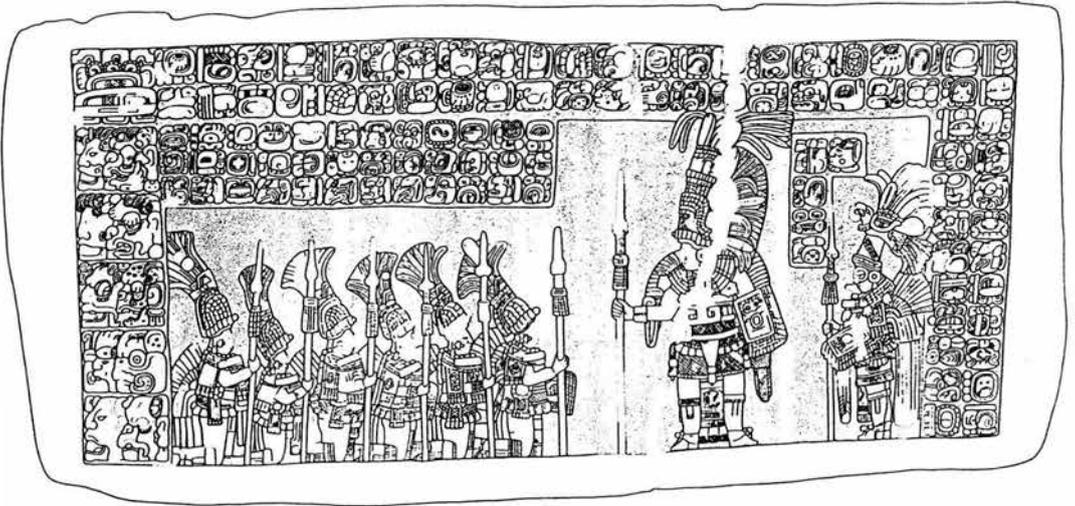
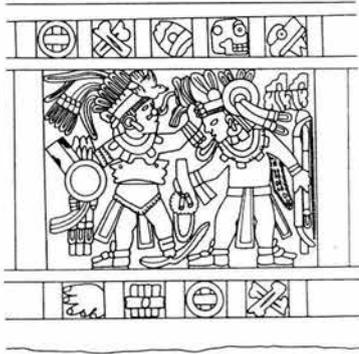


Fig. II.8. Las armas fueron representadas múltiples veces en diferentes labrados mexicas, una de ellas está en la piedra de Moctezuma del MNA. (dibujo Solís, 1992:199) Escudos, lanzas y en la mano derecha del personaje perdedor un lanzadardos o atlatl, este mismo instrumento está representado en la mano derecha, del Señor del Tiempo, en el palacio de Atetelco en Teotihuacán.

En la escena inferior el gobernante 2 de Piedras Negras y atrás su heredero, están frente a jóvenes armados con lanzas y escudos, tal vez en una iniciación guerrera del príncipe. Visten atuendos elaborados con plumas y ornamentos especiales. Presenta fecha 667 d.C.

Entre las armas más destacadas estaban los *átlatl*, propulsor o lanzadardos, *hulche* para los mayas, que medían entre 40 y 60cm, a veces eran de doble propulsor y servían para lanzar pares de dardos a la vez. (Fig. II.23)

Había también macanas, lanzas y cerbatanas. Los guerreros portaban estas armas, además de emblemas correspondientes a la valentía y a los cautivos que capturaban.

La fastuosidad en la indumentaria y los ornamentos guerreros iba a la par de la demostración del valor y el impacto sobre el enemigo.

### Tocados y peinados

Los miembros de la élite usaron tocados que los distinguían y diferenciaban, los de chamanes y sacerdotes eran muy complejos. En general estaban ornamentados bellamente, incorporándoles plumas de aves multicolores, principalmente las de cotinga y de quetzal. Estas plumas muchas veces eran otorgadas por merecimiento o como premio al honor y a la valentía. Los tocados tenían símbolos y efigies de sus dioses, insignias equivalentes a grados militares, el signo del año, aves, flores, caracoles, etc.; las primeras representaciones fueron elaboradas con arcilla y provienen de Tlatilco.

El papel plegado, las piedras, carrizos, elementos vegetales y sobre todo las plumas eran los principales elementos que constituían los enormes tocados mesoamericanos, que usaron teotihuacanos, mayas, zapotecas, toltecas y mexicas. (Fig. II.9)

Los *tlatoque* o señores mexicas más importantes se identificaban por el *copilli* que era una diadema que ceñía la cabeza. La *xihuitzollí* o diadema de turquesa, que era propia del *tlatoani*, iba conjugada con la tilma azul o *xihuhtilmatlí*. Había tocados relacionados a los dioses como el cónico que se identificaba a Quetzalcóatl. (Fig.II.10)

“...el *xihuitzollí*, se utilizaba en el jeroglífico del nombre *tonacatecuhtli* y en el lugar llamado *Cozcatecuhtli*, para designar la expresión *tecuhtli*”. Esto nos prueba que ha sido la pieza de vestido más significativa, el distintivo característico de *tecuhtli*, del señor, noble, jefe. (Beyer, 1955: 21)

La forma de arreglarse el cabello también era significativa, por ejemplo los sacerdotes usaban el cabello amarrado atrás a la espalda, detenido con un cordón de fibra de algodón en rituales y ceremonias. También los peinados eran acordes a los méritos o hazañas personales: si obtenía un cautivo usaba un lado del cabello mucho más largo que el otro, este peinado se llamaba *tzotzocolli*,



Fig.II.9. Un plato de la cultura maya, representando el resurgimiento del maíz. El personaje principal sale del caparazón con esquemas rómnicos de una tortuga. Es notable la estilización de las plumas y los elementos vegetales que se incorporan a su cabello. Nótese también los tocados de los personajes que se encuentran a su lado, además de los ornamentos y joyería que presentan en esta escena mítica.

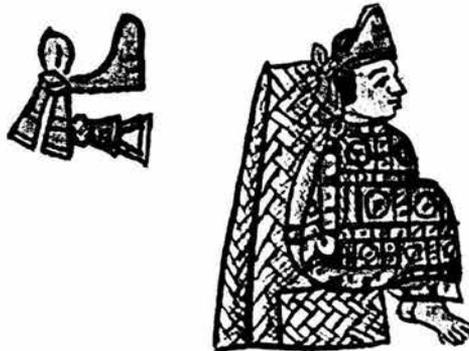


Fig.II.10. Moctezuma II, representado en el *Códice Florentino*, lib.VIII,f.2v. con su *tilma* azul turquesa o *xiuhtilmatlí* y la *xihuitzolli* o diadema de turquesa que ceñía la cabeza del *tlatoani*.

distintivo individual de la primera hazaña militar. Si se tenía cuatro víctimas se usaba un mechón en la frente anudado llamado *temillotl* o columna de piedra, por la valentía se obtenía el grado de *tequihua*, lo que confería el derecho de portar ciertas mantas embellecidas y ornamentos especiales.

Después de veinte o más hechos gloriosos se les apodaba cuachic; entonces se les rapaba dejándoles únicamente un mechón de pelo sobre la oreja izquierda, y se les permitía cubrirse con un máxtlatl recamado y un tilmatli de henequén con grandes mallas. (Du Solier, 1979:48-50)

Los personajes importantes en la zona maya ornamentaban su cabello, haciendo peinados sofisticados, intercalando carrizos, cuentas, plumas o flores, pueden verse ejemplos de algunos personajes que fueron labrados en Palenque y Yaxchilán. (Fig. II.11)

## Máscaras

Las máscaras fueron utilizadas en ocasiones especiales, relacionadas al ritual, a la magia o a la medicina. Eran de dos tipos: las ceremoniales y las mortuorias, las primeras al ser colocadas sobre el rostro, cumplían la función de intermediarias ante las fuerzas sobrenaturales; las portaban los chamanes<sup>7</sup> y por algunos personajes investidos de poder. Las máscaras más antiguas fueron elaboradas con arcilla y se han encontrado desde el período Preclásico en sitios como Azcapotzalco, Tlatilco y Xaloztoc en el Altiplano Central.

Sahagún describe las que fueron utilizadas en celebraciones, como la del mes Tititl que honraban a la diosa Illamatecutli en que sacrificaban a una mujer; antes ella danzaba ataviada como la diosa:

...los sátrapas vestidos de los ornamentos de todos los dioses y enmascarados, uno de ellos, llevaban los ornamentos y máscara de dos caras, una atrás y otra adelante, con bocas muy grandes y los ojos salidos, llevaba una corona de papel... (Sahagún, 1988:216-218)

Algunas máscaras llevaban características de las deidades, por ejemplo la de jaguar u ocelote de Tezcatlipoca, cuyas manchas representadas en ella se referían al cielo estrellado nocturno y a su potencia destructiva. La de Tláloc estaba constituida por dos serpientes entrelazadas formando los ojos o con bigotera, colmillos y chalchihuites a manera de ojos. (Fig. II.12)



Fig. II.11. Los tocados mayas, eran muy elaborados, colocaban plumas, cuentas, elementos vegetales como carrizos o flores que se incorporaban al cabello y al peinado. Los dos primeros personajes son de Palenque y los otros de Yaxchilán (Guzmán,1988:981). Se puede apreciar en ellos la deformación craneana y el uso profuso de ornamentos que probablemente eran de jade.

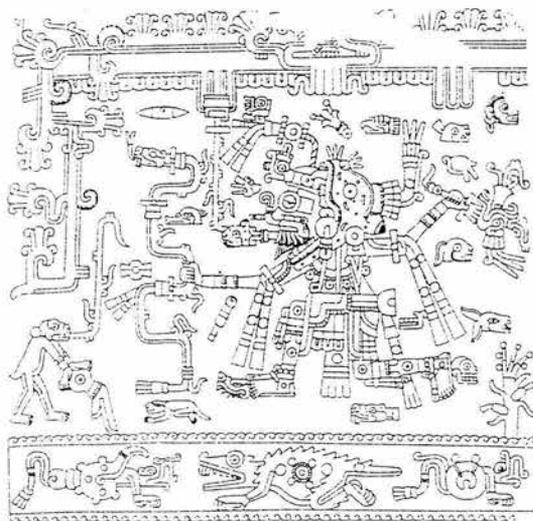


Fig. II.12. Tláloc, deidad relacionado al agua y a la lluvia, en el *Códice Laud*, porta una serpiente-rayo, va caminando sobre el mar , bajo las nubes y la neblina. A la derecha, en *Códice Aubin*, Lam. 15, un personaje ataviado con los emblemas de este dios, viste *ichcahuipilli* y una máscara de Tláloc con bigotera, anteojera y colmillos y porta un tocado de plumas, su rayo - serpiente y su escudo con *chalchihuitl*.

Respecto al hombre, cuando se ponía una máscara de un dios, la omnipotencia de éste le era transmitida y quedaba revestido con dones sobrenaturales. Por ejemplo, en las fiestas de Xipe-totec durante 30 días el hombre vivía como un dios y al término de la celebración moría desollado, a su vez su piel era usada como una máscara y vestimenta para un sacerdote. (Sánchez, 1999: 22)

La máscara bucal de Quetzalcóatl en su advocación de Ehécatl, era una especie de pico que se asociaba con el fluir del aire. (Fig. II.13) Del siglo XVI, en los *Anales de Cuauhtitlán* se habla de la máscara de Quetzalcóatl y respecto a esto comenta Toscano:

...al aludir la máscara de Quetzalcóatl, nos comprueba su relación con el adorno y con esa voluntad de dominio (...). El legendario Quetzalcóatl según esa fuente fue humillado y vencido al obligarlo a mirarse a un espejo; en él reconoció su senectud, su rostro envejecido, cruzado de arrugas y sus ojos hundidos. Sin embargo, Quetzalcóatl, para vencer ese desprecio, permitió que los artifices toltecas lo ataviaran, pintándolo, engalanándolo con plumas y recubriéndolo con una máscara de serpientes de turquesa. Cuando siglos más tarde Cortés tocó el litoral veracruzano, recibió el magnífico obsequio de Moctezuma, quien lo creía el dios legendario que volvía, figurando en él el atavío de Quetzalcóatl, precisamente con la máscara incrustada de turquesas (xiuhxayácatl) que Maudslay ha identificado como uno de los ejemplares existentes en el Museo Británico. (Toscano, 1945: 19-20)

Había otro tipo de máscaras, eran las mortuorias o funerarias, éstas se elaboraban con piedras talladas de alabastro, jade o mosaicos de diferentes piedras, concha, obsidiana, turquesa, etc., sobre bases de madera o cortezas. Eran colocadas sobre el rostro de un difunto, como parte del ajuar funerario, tratando de perpetuar la imagen viva del personaje. Muchas veces se representaban con los ojos abiertos e incrustaciones de concha y obsidiana. Ofrecían un segundo rostro a quien las portaba para presentarse ante la muerte.

En la cultura de Occidente las ofrendas con efigies de perritos son numerosas ya que estos animales acompañaban a los muertos en su trayecto final. Hay una representación de un perro con una máscara "...el perro bermejo que conduce al fallecido a los inframundos se convierte en Xólotl gracias a la máscara que lo transforma en un ser dotado de fuerza diurna, con lo cual puede cumplir su misión." (Sánchez, 1999: 22)

## Ornamentos

Existieron todo tipo de ornamentos con los que se complementaba el ajuar prehispánico, siendo los más apreciados los elaborados con la piedra verde, jade o *chalchihuitl*. Acerca de cómo se encontraban estos chalchihuitl se menciona que:

Hay personas que conocen dónde se crían las piedras preciosas, y es que donde quiera que está, y está hechando de por sí vapor o exhalación como un humo delicado. Y esto humo se parece cuando quiere el Sol salir, o a la salida del Sol. (...) También hay otra señal donde se crían piedras preciosas, especialmente las que se llaman chalchihuites. En el lugar donde se crían, yerba que está allí nacida está siempre verde. Y es porque estas piedras siempre hechan de sí una exhalación fresca y húmeda, y donde esto está, cavan y hallan las piedras en que se crían estos chalchihuites. (Sahagún, 1988:788-789)

En la zona maya a esta piedra se le conocía como *yax* que significa el número uno, el primero, el más fino, verde y resplandeciente. Se supone que se le denomina jade debido a que los españoles decían piedra de ijada o de riñones, porque aliviaba los dolores, la traducción al francés fue ejade o jade, aquí era denominado como *chalchihuitl*.

Desde los olmecas hasta los mexicas la piedra verde tuvo valor funerario, ornamental, religioso y ritual. Representaba la fertilidad, el agua, la inmortalidad, la eternidad, era sinónimo de lo más bello.

Un mandatario en el área maya usando todas las formas posibles de ornamentos y emblemas, incluso incrustaciones dentarias podía llevar de 8 a 10 kilos de jade encima, en tobilleras, pulseras, collares, orejeras, diademas, pectorales, anillos, pendientes en forma de máscaras, etc. Por ejemplo en Palenque en una sola tumba se han encontrado hasta 530 piezas de jade. (Fig. II.14)

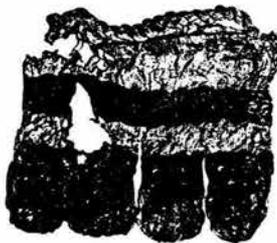
Xipe Totec era el dios patrono de los joyeros mexicas; estos artesanos que trabajaban las piedras finas y probablemente también hacían trabajos de incrustaciones en los dientes. Aparte del jade se usaron otros materiales para la joyería, como la obsidiana de diferentes colores, la turquesa que se asociaba con la lluvia, la fertilidad, el poder político. Corales, conchas y metales como el oro, cobre y plata, además de plumas, ámbar, cristales de roca y otros materiales más, que eran conseguidos muchas veces de lugares muy distantes ya sea por comercio, intercambio o tributo.



Fig. II.13 Códice Magliabechiano, f.78r., adivinación con el maíz en la parte inferior, en la parte superior dos hombres vistiendo su *tilma* y *maxtlatl*, una mujer con *huipil* y peinado con cornezuelos, tras de ella, está sentado sobre un banco un personaje con máscara bucal, representando a Ehécatl - Quetzalcóatl.



Fig. II.14. Sarcófago de Pakal, Palenque, Chiapas. Profusamente ornamentado con jade, lleva un postizo sobre la nariz, que junto con la deformación del cráneo, el peinado y el tocado, le proporcionan un alargamiento muy especial a su cabeza. A la derecha una ajorca o brazaletes arqueológico, rescatado en Templo Mayor, elaborado con amate y algodón, con franjas negras, los personajes importantes en Mesoamérica lo usaban amarrándolos a sus muñecas, para ornamentarse como vemos en la imagen de Pakal, que está al lado.



Con estos materiales se elaboraron orejeras que colocaban en el lóbulo de la oreja, generalmente eran cilindros o de formas circulares o redondos, decorados con remates de aves, cuadrados con diseños distintos. Algunos llevaban tapones en forma de animales. Este ornamento que colgaba de estas orejeras a veces estaba relacionado con la deidad o la identidad del personaje.

Otro ornamento eran las narigueras que se colocaban y colgaban de la nariz, cuya perforación había sido hecha por un sacerdote en alguna ceremonia especial (Fig.II.15). Había tubulares o de "barra", otras en forma de mariposas, algunas incluso cubrían la boca, y se relacionaban a Xochipilli-Macuilxóchitl. En Oaxaca existen todavía algunos ejemplos de este tipo de narigueras, algunas relacionadas con el Sol, los rayos luminosos o la fertilidad, ornamentadas con grecas escalonadas, otras veces con cascabeles. La *yacameztli*, era la nariguera lunar, relacionada a las diosas terrestres y lunares, entre ellas Mayahuel y Tlazoltéotl.

Los bezotes eran colocados en la parte inferior del labio; la forma era cilíndrica con lengüetas para detenerse en la barbilla. Este ornamento característicamente mesoamericano, era exclusivo de los hombres y a manera de grado militar se colocaba en ceremonias especiales. Había de diferentes remates y materiales entre los cuales estaban la obsidiana, el jade y el oro, con diseños diversos como cabezas de águila, serpientes y otros elementos religiosos.

Los nobles usaban abanicos de plumas de diversas aves como complemento de su ajuar. Los cronistas españoles refieren al ver los atuendos, los ornamentos de piedras y arte plumario, que eran de gran colorido y de diversos diseños.

Los ornamentos masculinos también se extendieron al uso de aretes, pulseras, anillos, pectorales, medallones, brazaletes de metales, piedras o algunos de mosaicos de turquesa y oro.

Los collares eran generalmente de piedras preciosas, formados por sartas de cuentas de diferentes materiales y formas, algunas con cascabeles o figuras de animales o vegetales ensartadas en hilos. Se les llamaba *teocuitlacozcatl*, que era collar de oro, la joya preciosa.

Las cuentas se hacían horadando la piedra escogida con una varilla y la perforación quedaba cónica, el siguiente paso era pulirla. Había cuentas de todo tipo de materiales, piedras principalmente jade, turquesa y concha, incluso de barro, oro y diferentes perlas.

Los pectorales también elaborados con estos materiales, a veces estaban constituidos por varias hileras o sartas de cuentas unidas con un broche, o amarrados incluso con contrapesos que colgaban hacia la espalda, como los que se pueden apreciar en los personajes representados en relieves pétreos del área maya de la época Clásica y que mostraban la grandeza e importancia de la persona.

Los pectorales, y collares a veces tenían medallones con rostros de animales, seres, dioses o cráneos. Había unos con efigie de mariposas y eran usados por los guerreros toltecas del periodo Posclásico, se llamaban *teocuitlapapalotl*, tenían un profundo simbolismo solar y estaban relacionados a la muerte en batalla, ya que en la época prehispánica, las mariposas se relacionaban a las almas de los muertos y de los guerreros, igual que algunas aves como el colibrí, que regresaban transformados en ellas acompañando al sol desde su nacimiento hasta que moría.

Las pulseras, brazaletes y ajorcas eran de cuero, tela, cuentas o de metales y ornamentaban los brazos de personajes mesoamericanos importantes; a veces se aprecian cubriendo toda la muñeca y muy ornamentados (ver Fig.II.14). Para ornamentarlos incluían metales preciosos como el oro, que a pesar de no tener la importancia del jade, fue muy apreciado, el oro era recogido en pepitas en algunos ríos, luego lo trabajaban en técnica de martillado o con cera perdida.

En el período Posclásico Moctezuma usaba un ornamento a manera de brazaletes, elaborado de plumas y concha, lo lucía en el brazo izquierdo, además de una nariguera de oro colocada en la perforación del tabique nasal y el *xiuhitzolli* o diadema de oro con incrustaciones de turquesa. Se dice que este emperador usaba solamente una vez sus atuendos, así como los recipientes de su comida.

También había anillos, algunos sencillos, otros de filigrana con diseños de grecas, águilas, cascabeles y otras formas elaborados con piedras o metales. Los tobillos eran ornamentados de igual manera que los brazos, estos ornamentos tenían hilos de cuentas caracoles o cascabeles.

Había además ornamentos en forma de tiras o telas llamadas *cotzehuatl*, que enrolladas en las piernas eran ajustadas debajo de la rodilla y encima del tobillo se llamaban *xoheuatl*. Estos aditamentos se observan en los murales de Cacaxtla del período Epiclásico y en esculturas toltecas.

### *Cactli*

La mayoría de la gente andaba descalza, los de alta jerarquía calzaban sandalias muy elaboradas, llamadas *cactli* en náhuatl, de donde viene el término cacles, aún utilizado. Los *cactli* eran símbolo de la nobleza. Los mayas los denominaron *xanab*.

Los elaboraban con fibras vegetales, de piel, incluso con hule también e iban atados al pie con una correa en el tobillo. Algunos tenían talonera y con efigies diferentes, por ejemplo con la serpiente emplumada, símbolo que se relacionaba a Quetzalcóatl. Moctezuma usaba *cactli* de gran lujo, adornados con metales preciosos, piedras, piel de jaguar y plumas de aves tropicales.

Los *cactli* de piel se ornamentaban con hilos de oro cosidos encima. En los códices y en algunas representaciones pétreas, puede verse la forma de uso, generalmente quedaban los dedos de los pies fuera de los *cactli*. (Fig. II.16)

Su uso constituía un símbolo de poder para los mexicas, de igual importancia, como lo eran algunas mantas o *tilmatl* y la diadema que portaban los gobernantes, relacionada a la realeza. Se ha pensado que las mantas, las fajas y los cactlis o huaraches son prendas prehispánicas que se han negado a desaparecer y aún existen en diferentes grupos culturales indígenas.

### Modificaciones corporales

Parte complementaria del ornamento individual eran los tatuajes, las escarificaciones, la pintura corporal y dental e incluso algunos postizos como los de la zona maya, usados sobre la nariz elaborados con cera o barro. También se usaban uñas postizas, que a veces iban detenidas con aros.

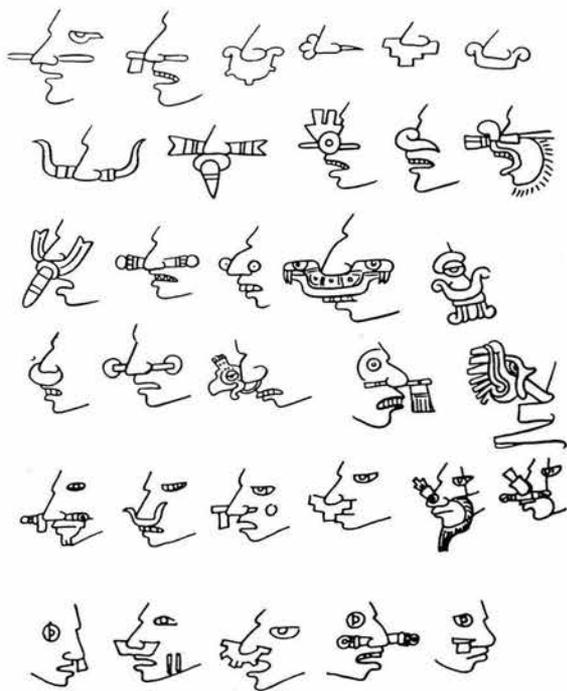


Fig.II.15. Reproducción de narigueras prehispánicas (Guzmán,1988:978)

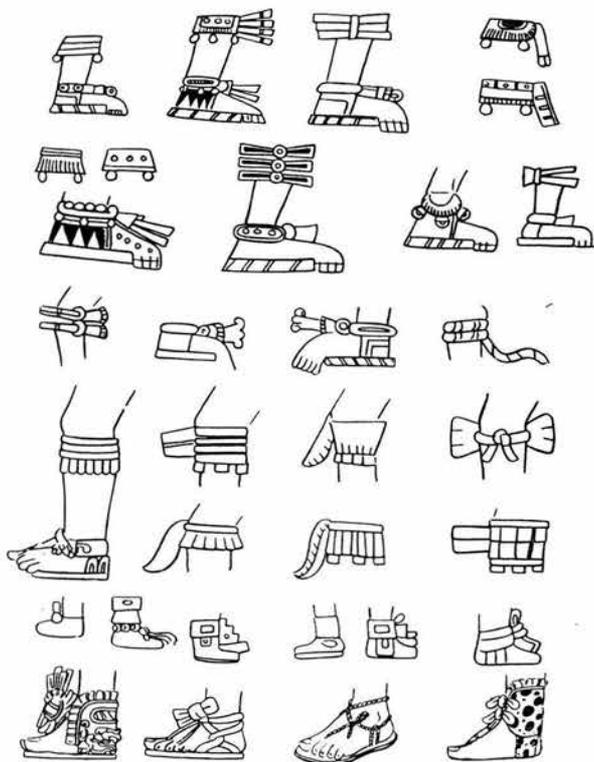


Fig.II.16. Algunos *cactli* o sandalias reproducidas de códices y relieves de la época prehispánica, muestran la variedad y el uso, así también de los ornamentos que se colocaban cerca de la rodilla (Guzmán,1988:974)

Los mayas daban énfasis al alargamiento craneal que acentuaban con peinados altos como puede verse en Palenque. El cráneo deformado así como la modificación e incrustaciones dentarias, además del estrabismo o bizquera intencional, proporcionaban una estética muy particular y distinguida.

La pintura corporal, los tatuajes y escarificaciones se incorporaron al atavío prehispánico desde el período Preclásico, colores y diseños diversos de su cosmovisión se integraban corporalmente a la imagen del individuo.

...cuando habían de bailar en las fiestas solemnes, se pintaban y se tiznaban de mil maneras y para esto el día que había baile, por la mañana venían luego pintores y pintoras al tianguetz (...) con muchos colores y sus pinceles, y pintaban a los que habían de bailar los rostros y brazos y piernas de la manera que ellos querían o como la solemnidad y ceremonia de la fiesta lo requería; y así embijados y pintados, se iban a vestir de diversas divisas (...) y de esta manera se pintaban para salir a pelear cuando tenían guerra o había batalla (Motolinía, 1971:42).

Los hombres huastecos se tatuaban o pintaban el cuerpo para ornamentarlo, algunas referencias proporcionadas por los informantes de Sahagún indican que andaban generalmente desnudos, lo que a otros pueblos, entre ellos los mexicas, les parecía escandaloso. Aunque las representaciones labradas comprueban este estilo, hay otras donde se ve que usaban el *maxtlatl* de extremos muy anchos y encima el patío al estilo tolteca; además usaban ornamentos orejeras, pectorales, tocados con plumas, calaveras y conos, como puede verse en las esculturas masculinas de Tancuayalab, en San Luis Potosí y de Jalpan en Querétaro.<sup>8</sup>

Como ya dije entre más complicado era un atuendo y todo el ajuar completo, tilmas, *maxtlatl*, capas cortas, cinturones con broches detenidos por atrás, sandalias de piel de jaguar, etc. más alto el estatus y el poder del personaje. La contraparte o sea el atuendo sencillo, de fibras como el ixtle, menos elaboradas en cuanto a técnica y diseño, correspondía a la vestimenta de la gente común, trabajadores y a todo el pueblo, siendo tan importante la distinción marcada que las representaciones de desnudez eran sinónimo de que todo se había perdido, eran el símbolo de la derrota y por ello se ven personajes cautivos en esta situación.



Fig.II.17. Dintel 16 de Yaxchilán, Chiapas. El cautivo arrodillado ha perdido todo tipo de ornamento, incluso su manta ha sido cortada. Nótese el cono sobre la cabeza probablemente sea la base de lo que fuera su tocado. De pie el guerrero maya porta todo tipo de insignias, joyería, tocado con plumas, *xicolli* y sus armas.



Fig. II. 18 Dintel 8 de Yaxchilán con fecha del 755d.C. En este relieve se puede ver que a los cautivos se les han colocado tiras de papel o telas en las orejas como simbolo de derrota. El gobernante que se encuentra a la derecha ha sido identificado como Yaxun-Balam.

Los guerreros vencidos perdían tocados y ornamentos preciosos, a veces se representan en relieves jirones o cortes en sus estandartes y ropajes para indicar que habían sido derrotados. El vencedor, generalmente representado (Fig. II.17) con sus ropajes completos, frente al vencido completamente austero, al cual le llamaban hijo.

En el área maya los perdedores fueron representados en el mural de la batalla en una de las tres cámaras de Bonampak; en dinteles como el 12 o el 16 de Yaxchilán se puede ver a los cautivos despojados de orejeras y tocados, a veces haciendo la sustitución de éstas por bandas de papel, que a manera de humillación se les colocaba en las orejas. (Fig. II.18)

Otro interesante indicador presente en la indumentaria de los cautivos, son la mutilación o cortes que se representan en las cintas colgantes de las orejas, en algunas partes del vestido como las faldas, y en las banderas o estandartes que llevan los personajes consigo (...) En el caso de Toniná hay ejemplos de mutilaciones representados con varios cautivos que llevan una especie de falda y en ella se aprecia una sucesión de óvalos recortados donde hay una parte en relieve que cae y la otra en hueco. (Del Villar, 1996:66-67)

## INDUMENTARIA FEMENINA

Los primeros ejemplos de las formas de vestir de las mujeres se encuentran en figurillas del Altiplano Central, rescatadas de entierros y otros sitios, donde también hay representaciones de chamanes, jugadores de pelota y bailarinas. Todas estas piezas muestran atuendos distintos desde el periodo Preclásico.

Las figurillas de arcilla fueron las más recurrentes, modeladas de tal forma que enfatizaron profusamente los rasgos femeninos, incluso exagerándolos, ya que la relación con la fertilidad y la agricultura en este periodo era fundamental, de ahí la denominación de la "cultura de las mujeres bonitas".

Aunque generalmente estas figurillas se encuentran desnudas, se ha propuesto una hipótesis interesante que aclara el porqué las figurillas no presentan ropaje alguno: (Fig. II.19)

Esto se debe básicamente a que nunca se descubrió una vestida con telas. Cabría preguntar si no es factible que por lo menos en algunos casos sí estuvieran vestidas, y que los fragmentos de telas se hubieran perdido, por acción del clima y el tiempo transcurrido. Es obvio que no es posible demostrar esto, por lo menos mientras un arqueólogo no encuentre una de ellas con sus atavíos. Sin embargo, podemos plantear el problema en forma hipotética. (Larralde, 1986: 120).

Esta autora sugiere un ejemplo etnográfico actual, donde podría estar la sobrevivencia de esa costumbre de vestir las muñequitas de barro, como lo hacen los chamulas actuales en Chiapas, ya que son muy similares a las figurillas antiguas y propone hacer comparar una de estas figuritas:

con sus similares más antiguas, para que la idea quede planteada. Sólo se podrá demostrar mediante cuidadosas excavaciones, que permitan analizar si en la tierra que rodea a estas piezas en los entierros, existen evidencias, aunque sean mínimas, de tejidos de alguna índole. (ibid. 79).

Es curioso que aunque las figurillas vayan desnudas, siempre tienen tocados y peinados diferentes, a veces son largas trenzas o bandas en el peinado, probablemente de algodón. También portan joyería como collares y aretes, otras llevan sobre el pecho una obsidiana o un trozo de piritita, algunas presentan la cara pintada de rojo y amarillo, y en ocasiones el cabello también teñido. Otras van tatuadas o pintadas en el cuerpo con diseños diferentes.



Fig.II.19 Figurilla de arcilla del Preclásico que muestra rasgos femeninos muy acentuados, característica de este periodo. Probablemente eran vestidas con algún textil verdadero, práctica actual con las muñequitas chamulas elaboradas en barro, como se ve en la imagen inferior. (foto Larralde,1986)

Si visten algún atuendo, como las consideradas "bailarinas", este es de falda corta, que según Lechuga<sup>9</sup> puede ser de cuero o de alguna fibra dura torcida. Esto es factible considerando que en el área del Norte, en cuevas de ambiente muy seco, se han encontrado faldas hechas de tiras de cuero y otras de cuerdas torcidas de fibras duras.

Estas figurillas podrían estar relacionadas con la danza. Llevan debajo de la falda una especie de *pantalones* muy abultados en la cadera y apretados en los tobillos con bolitas de barro parecidas a mazorcas. Estas "bailarinas", con sus faldas acentúan el movimiento y la línea de una actitud de danza. Muchas de las figurillas presentan sombreros, adornos y peinados complicados que podrían indicar que estuvieron ataviadas para una ceremonia, ya que la religión y las actividades tanto individuales como sociales estuvieron acompañadas de canto, instrumentos y bailes. Algunos atuendos, sobre todo los de Tlatilco, son similares a los usados por algunas comunidades hoy en día en la cuenca de México:

Estas esculturas muestran los calzones bordados con vainas que recuerdan a los "matachines" del México actual. Los hombres vestidos de pájaros se asemejan a los que aún toman parte en el volador, en Papantla, Veracruz. (ibid:79)

Los yaquis de Sonora llevan de esa manera, cosidos a una cuerda formando sartas, capullos de mariposa secos, alternados con cascabeles de víbora, para que suenen al bailar.

La indumentaria masculina de los niños era igual a la de los adultos. A veces en zonas cálidas como la olmeca aparecen representados desnudos. A los 13 años llevaban ocasionalmente un pequeño manto anudado sobre el hombro y es a partir de esta edad que vestían el *maxtlatl*.

Las niñas, desde pequeñas usaban la indumentaria habitual, el *huipil* y el enredo, que al principio era corto y luego se alargaba más, hasta los tobillos. (Fig. II.20)



Fig. II.20 Niños y niñas vestían de la misma forma que los adultos. En la lámina superior del *Códice Florentino*, lib.III, apéndice, IV, representa a niños ingresando al *Telpochcalli*, con sus *tilmatli* y *maxtlatl*. Obsérvese la indumentaria de los hombres mayores, uno viste una tilma de red y un corte del cabello que es rapado de un sólo lado, indicando que tiene un grado especial. Abajo, la imagen muestra la enseñanza correcta del hilado. La madre y su hija visten el mismo tipo de indumentaria consistente en el huipil y el cueitl (*Códice Mendocino*, f.59r.)

## *Cueítl*

Las mujeres usaban el *cuéítl* o enredo<sup>10</sup>, que era una manta rectangular de diferentes largos, que se enredaba y caía desde la cintura hasta abajo de la pantorrilla para quedar como una falda. Se sostenía en la cintura con ceñidores o fajas a las que le llamaron en náhuatl *neipiloni*.

Pasando por alto lo que pudiera ser prenda íntima, el vestido femenino visible exteriormente se componía de lo siguiente: falda (*cuéítl*), consistente en un lienzo de tela de algodón o henequén, tan largo como para envolver al cuerpo, sin pliegues, desde la cintura, y tan ancho como para cubrir la pantorrilla o el tobillo, de modo que al cruzarse al frente o a un lado y estrecharse con el ceñidor, quedaba superpuesto en sus extremos. El cruce se hacía generalmente en forma vertical; en las figurillas de barro del occidente de México se presenta a veces en sesgo. (Guzmán, 1988: 969)

Los *cueítl*, eran decorados de las formas más variadas según vemos en los códices y con simbolismo especial según el rango social o religioso de la mujer. Sahagún menciona que los usados en los rituales llevaban motivos de diferentes aves, espirales y hojas, les colocaban cenefas con piedras, plumas, conchas, caracoles, etc. Los *cueítl* en la costa del Golfo eran de exuberante colorido y multicolores. Eran elaborados con muy diferentes dimensiones, existen algunos de cuerpo entero, como los que usaron las mujeres de la época clásica maya.<sup>11</sup> Las mujeres del estrato social más bajo, muchas veces sólo usaban el *cueítl* sin *huipil* ni *quechquemítl*, que era la prenda básica del vestuario femenino. (Fig.II.21)

## *Huipil*

Una de las formas de cubrir el torso femenino era con la prenda llamada en nahuatl *huipil* o *uipillo*, usado sobre el enredo, a manera de túnica sin mangas. Era una prenda rectangular, compuesta de dos o más lienzos, cada uno con el ancho que da el telar y unidos, para ensanchar la prenda, el largo variaba de las rodillas a los tobillos. Identificado desde la época Clásica (250d.C-900d.C), fue usado por las mujeres en todas las regiones de Mesoamérica.

Las mujeres ornamentaban bellamente sus huipiles, como podemos ver en las representaciones que se elaboraron en la época Clásica y Posclásica. Las imágenes en relieves pétreos y pintura nos dan datos muy importantes de la continuidad tecnológica, ya que los huipiles reúnen técnicas de tejido que se han podido identificar y que han perdurado hasta nuestros días.

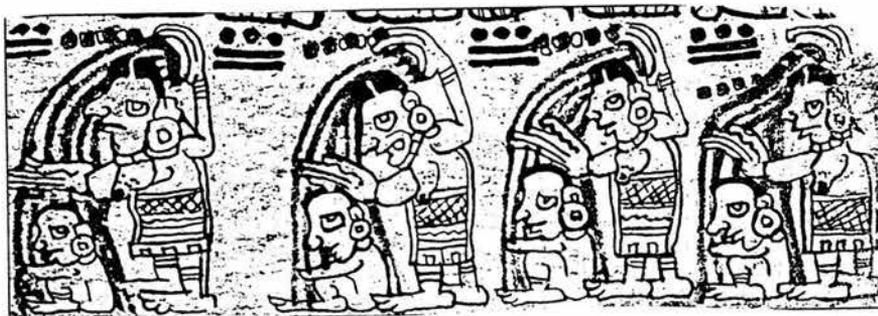


Fig. II.21 El enredo o *cueitl* era indispensable en la vestimenta de las mujeres, se usó en todas las regiones de Mesoamérica En el *Códice Nutall*, p.34, una figura femenina va descalza con los brazos extendidos y en las manos lleva una vasija y un collar. Viste el enredo con franjas. En la imagen inferior una escena ritual de purificación con agua que realizaban posibles mujeres parteras, todas vistiendo el enredo. (*Códice Madrid*, p.93c.)

Se han rescatado algunos ejemplos miniaturas de huipiles; probablemente fueron votivos, uno de ellos procede de Coahuila (hacia 1200 d.C.) y conserva la coloración roja de las franjas y flores. Otros son de la mixteca, dos de ellos tienen una trencilla bajo el cuello:<sup>12</sup>

La técnica de enlazado aparece también en dos huipiles miniatura encontrados por buscadores de tesoros en cuevas secas del norte de Oaxaca. Estos tejidos forman parte de un grupo de cuatro huipilitos y dos pequeños quechquemilt depositados aparentemente como ofrendas votivas. Las seis piezas son de algodón y se cree que son precolombinas pero no han sido fechadas. (...) Tanto en los dos huipiles miniatura, como en varios huipiles representados en manuscritos coloniales (por ejemplo, el *Códice Florentino*), el enlazado es en hilo del mismo color que el tejido sencillo, y los extremos del hilo del mismo color que el tejido sencillo, y los extremos cuelgan de un sólo lado. Esto parece indicar que el enlazado cumplía una función exclusivamente utilitaria como refuerzo. En los textiles oaxaqueños contemporáneos, en cambio, este rasgo se ha convertido en un elemento principalmente decorativo que en algunos casos ha adquirido significación simbólica. (Ávila, 1996:36).

Las *auianime* o alegradoras también llevaban huipiles, ya sea con marcos y flecos, con diseños de peces, humo, espirales, hojas o grecas. Las mujeres elaboraban sus propios huipiles y en determinadas festividades especiales podían usar uno encima de otro, como todavía se hace en algunas regiones indígenas.

Hay elementos formales de algunas prendas que se han mantenido desde la época prehispánica, un ejemplo es el rectángulo que ornamenta el huipil bajo el cuello, o una banda o trenza en el borde del cuello, que existe desde el período Postclásico (900d.C.-1521 d.C.) principalmente en el Altiplano. Actualmente este mismo elemento del huipil es relacionado a una puerta cerrada para cuidar el alma de la mujer, como se piensa en San Felipe Usila, Oaxaca.

El *huipil* que surgió en el período Clásico, resultó ser una prenda de mucha importancia que incluso aún viste a muchas mujeres indígenas actuales. En su forma reúne todas las técnicas de tejido y al haber sido identificadas<sup>13</sup> se ha comprobado que estas mismas han perdurado hasta nuestros días en algunas comunidades indígenas y las mujeres eran quienes elaboraban la vestimenta, la propia y la de toda la comunidad:

La texedora de labores tiene por oficio texer mantas labradas o galanas y pintadas. La que es buena de este oficio es entendida y diestra en su oficio, y así sabe matizar los colores y ordenar las bandas de las mantas; al fin, hacellas galanas y labradas de diversos colores. También tiene por

oficio hacer orillas de mantas, saber hacer la labor del pecho del huipil, y hacer mantas de tela rala como es la toca; y por el contrario, hacer las gruesas de hilo gordazo o grueso, a manera de Cotonía de Castilla. La que es mala es incapaz de este oficio, torpe y hace mala labor, y hecha a perder cualquier tela. (Sahagún, 1989 V.II: 604)

En los huipiles también se conservan elementos que tienen valor simbólico, que, si de alguna manera han cambiado con el tiempo, se mantienen aún como arquetipos tejidos y guardan la memoria ancestral en su estructura, a manera de textos que visten.

Las mujeres, principalmente en el día de su boda como en el de su entierro llevan el huipil, como en la antigüedad. En la época prehispánica, el símbolo del matrimonio era atarlo por una de sus orillas con la tilma del esposo, formando el nudo, símbolo de unión, quedando unidos entre sí el *huipil* y la *tilmatli*, la mujer y el hombre. (Fig.II.22)

### *Quechquemitl*

El *quechquemitl* era otra prenda que también cubría el torso, estaba formada por dos rectángulos unidos para que cayeran al frente y atrás triangularmente a manera de capa con escote triangular.<sup>14</sup> (Fig.II.23)

Las mujeres totonacas de Veracruz y en general en la costa del Golfo vestían el *quechquemitl*, incluso se considera originario de esta región, donde era destinado para las mujeres de alto rango y las deidades relacionadas a la fertilidad así se ataviaban .

Podían estar ornamentados de diferentes maneras, grecas, flores, aves, usando colores y diversas técnicas, algunas caladas como se menciona en las referencias históricas, conocida como la actual técnica de gasa.

Algunos ornamentos de la vestimenta eran emblemáticos de determinadas deidades, por ejemplo unos se asociaban a Xochiquetzal y tenían connotaciones de fertilidad. "En ocasiones las prendas de una diosa o sacerdotisa se orlaban con un borde llamado temixyio, que llevaban ojos en las orillas. Ese motivo tenía la función de alejar el mal de ojo." (Lavin, 2001:64)



Fig. II.22 El *huipil* se viste aún en la actualidad en muchas regiones indígenas. En esta representación un matrimonio en el *Códice Mendocino* f. 61r, donde se ve el anudado de la *tilamatli* y el *huipil* por un extremo, simbolizando la unión. Los huipiles que visten las mujeres en esta lámina son ornamentados con un rectángulo bajo el cuello, elemento utilizado en algunas comunidades. En la lámina inferior, la representación de una *auianime* o alegradora que como todas las mujeres vestían también el *huipil*. (*Códice Florentino*, lib. X. f. 39v)

Los totonacos fueron tributarios de los mexicas y entregaban aparte de diversos textiles elaborados por las mujeres, algodón sin hilar, o las plumas de la región que servían para enriquecer los ropajes.

La presencia de los *quechquemitl* es particularmente interesante, pues confirma la representación frecuente de esta prenda en el *Códice Nutall* y otros manuscritos mixtecos. El *quechquemitl* parece haber desaparecido de Oaxaca y el sur de Mesoamérica antes o poco después de la conquista; no se conoce ninguna referencia a esta prenda en los documentos coloniales de esta zona, y en el último siglo la prenda no parece haberse usado tradicionalmente al sur del valle de México. (Ávila, 1996: 36)

Aparte de las prendas básicas de la vestimenta femenina, se usaron faldillas o delantales que iban sobre el enredo. También una especie de chaleco, llamado en náhuatl *xicolli*, como el que usaban los hombres abierto al frente, aunque las mujeres lo usaban cerrado cubriendo el torso.

Otra prenda importante es el *mamalli*, probable antecedente del rebozo actual, que se ve representado en el *Códice Mendocino*, en una escena de boda, cuando una mujer anciana carga en su espalda a la novia con un lienzo identificado con término nahua como *mamalli*. (Fig.II.24)

### Ornamentos y maquillaje

Los conquistadores europeos mencionan datos importantes de los objetos que enviaron como inventario a España y refieren que las mujeres ornamentaban y embellecían sus atuendos con perlas, piedras preciosas y oro. Los flecos de algunos vestidos llevaban plumas o conchas de mar. Las personas de alto rango usaban conchas blancas.

Las mujeres portaban adornos de diferentes materiales, que complementaban el atavío, aretes, collares, orejeras, pectorales, iban desde el barro, el jade, turquesa y hasta oro. Coyolxauhqui deidad relacionada a la Luna, lleva mejilleras en forma de cascabel con el símbolo de oro, que eran colocadas con algún pegamento natural.

Un ornamento importante son las narigueras; éstas no sólo las portaban los hombres, también eran colocadas en el septo de la nariz de las mujeres. La *yacameztli* o nariguera lunar, que se ve representada infinidad de veces en las mujeres de los códices, en ceremonias y rituales relacionados principalmente a



Fig.II.23 El *quechquemil* originario de la Huasteca, se encuentra representado en la vestimenta de Tlazoltéotl. Aquí la diosa porta un lanzadardos o *atlatl* en la mano izquierda y un escudo en la derecha. Forma parte de su tocado un huso con fibras de algodón y como ornamento especial pende la nariguera lunar o *yacameztli* de su nariz, que resalta sobre la pintura de chapopote que cubre la boca, característica de esta deidad.

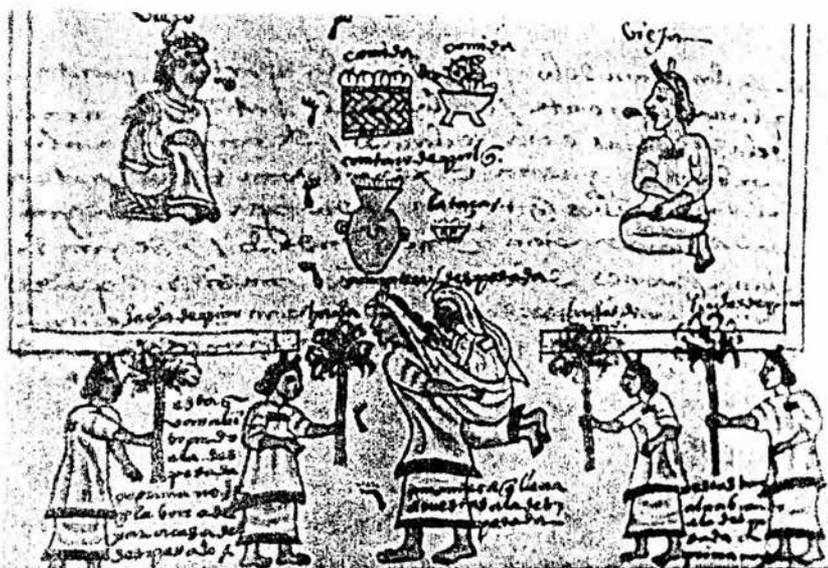


Fig.II.24 El *mamalli* es una prenda que tuvo la función de un rebozo actual y probablemente sea su antecesor. Se puede identificar en esta lámina del *Códice Mendocino*, f.61r., en la parte inferior en una escena de matrimonio, donde la novia es llevada a cuestras por una mujer usando *el mamalli*.

la fertilidad, era de diferentes formas y tamaños. Deidades como Mayahuel o Tlazoltéotl la portan junto con otros elementos rituales. Así también en forma de greca escalonada, como la que porta la diosa Coyolxauhqui, o en la región de Oaxaca, como se ve representada en imágenes femeninas del *Códice Nutall*.

El maquillaje era usado para embellecerse. Se teñían el rostro, los dientes, el cabello y el cuerpo, usando pigmentos naturales de distintos colores. El ornamento facial que, por ejemplo se usaba en el área de Veracruz era el chapopote, como puede verse en las representaciones de mujeres de alto rango y en diosas elaboradas principalmente en cerámica.

Usaban muchas veces sellos de barro para imprimir sobre el cuerpo con arcillas y colorantes diferentes elementos, con la finalidad de ornamentarse con diseños variados el cuerpo o incluso se hacían tatuajes y escarificaciones que mostraban símbolos distintivos y especiales. También los hombres lucían figuras hechas de esta manera. Gran cantidad de sellos o pintaderas de barro prehispánicos muestran los diseños antiguos que les gustaban, tanto para las telas como para decorar el cuerpo, los había zoomorfos, fitomorfos y esquemáticos. (Fig.II.25)

Pintaban elementos y colores relacionados a las creencias religiosas, sobre todo en los rituales y en las celebraciones, donde las manifestaciones ornamentales y gestuales eran muy importantes para la expresividad de las representaciones, como menciona Johansson:

Podríamos considerar como una prolongación de las mímicas faciales las pinturas o la tiza con la que embadurnaban los danzantes en las diferentes instancias del espectáculo. Se trataba generalmente de los atributos cromáticos de los diferentes dioses: amarillo para el dios del fuego Xiuhtecuhtli, azul para Tláloc, rojo para Huitzilopochtli, o del acromatismo del sacrificio; el blanco: El maquillaje más allá del gesto que hace, es ya la metamorfosis del hombre en su personaje: induce en los que lo ven las reacciones síquicas apropiadas para la situación y da frecuentemente la clave para la interpretación del papel. Al entrar en relación a la complementariedad con la mímica facial, el maquillaje puede apoyarla yendo en el mismo sentido expresivo o contradecirla, y así provocar la risa. Es además la mímica más móvil, la que dará pleno significado a la pintura facial. 15

Parte importante del arreglo personal era la limpieza; se lavaban con *copalxocotl* o árbol de jabón y con raíz de *saponaria* americana, jabón con el que también podían lavar su ropa. También usaban ungüentos y plantas aromatizantes para perfumarse (Fig.II.26).

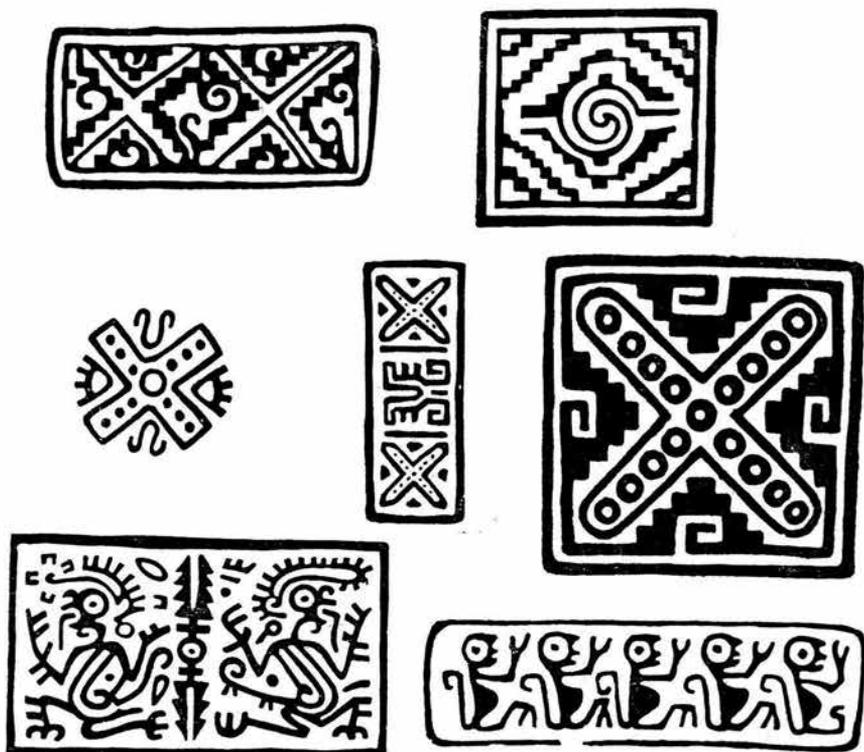


Fig. II. 25 Sellos o pintaderas los dos primeros son del Altiplano Central, rescatados en la ciudad de México y presentan grecas escalonadas. Los tres siguientes tienen elementos del juego llamado *patolli*, el primero de la ciudad de México y los otros dos de Veracruz. Al final dos sellos uno de la ciudad de México y a la derecha de Veracruz, con representaciones de mones. En el primero al centro del sello está representada una sonaja ritual o *chicahuaztli*.



Fig. II. 26 Las personas se bañaban y lavaban sus ropas, una de las plantas usadas para este fin era la *copalxóchitl*. También solían aromatizar sus cuerpos con ungüentos y aromatizantes naturales. (Códice Florentino, 22)

Sahagún menciona las costumbres en cuanto al arreglo personal de las *auianime* o "malas mujeres" en forma detallada.

Púlese mucho y es tan curiosa en ataviarse que parece una rosa después de muy bien compuesta y para aderezarse muy bien primero mírase en el espejo, báñase, lávase muy bien y refréscase para más agradar. Suelese también untarse con unguento amarillo de la tierra, que llaman axí, para tener buen rostro y luciente, y a las veces se pone colores y afeites en el rostro, por ser perdida y mundanal. Tiene también de costumbre de teñir los dientes con la grana y soltar los cabellos para más hermosura, y a las veces tener la mitad dellos sueltos, y la otra mitad sobre la oreja o sobre el hombro, y trenzarse los cabellos, y venir a juntar las puntas sobre la mollera como cornezuelos. Y después andarse pavoneando muy erguida, al fin como mala mujer, desvergonzada, disoluta e infame. tiene también de costumbre sahumarse con algunos sahumeros olorosos y andar mascando el tzictli para limpiar los dientes, lo cual tiene por gala; y al tiempo de mascar suenan las dentalladas como castanetas. (Sahagún, 1998: II: 607)

### Uso del cabello y tocados

Los tocados y peinados complementaban el atuendo femenino. Podían usar solamente el cabello suelto, o hacerse chongos o flecos, peinarlo con cordones de algodón o alguna otra fibra, o trenzarlo. Las plumas, flores, cuentas o tocados especiales sobre la cabeza daban plenitud a la imagen individual.

Las totonacas y mayas usaban el cabello con ornamentos enroscados de bejuco, cuentas, jade y cuerdas de alguna fibra para hacer los peinados. Las mujeres huastecas teñían su cabello de diversos colores, unas de amarillo, otras de rojo. Sus tocados a veces en forma de abanico como en Tamuín incluyendo una sección cónica al centro de éste y a veces plumas. Aún se usan los *tlacoyales* y *tochomites* que son cintas o listones de lana que se entretejen con el cabello, como las que usan las mujeres nahuas de Puebla o en Oaxaca, trenzando a manera de enormes tocados prehispánicos.

El peinado también distinguía socialmente. El que nombran los cronistas como "cornezuelos" anudado con cordeles de algodón y al frente el cabello a manera de cuernito o puntas hacia arriba, llamado *tlacoyal*, era el que usaban las mujeres mexicas casadas. Las mujeres solteras que podían ser candidatas para casarse, llevaban el cabello largo y suelto, también las viudas y las *auianime* no lo recogían.

## NOTAS

### CAPÍTULO I

<sup>1</sup> Consultar el apartado de técnicas del tejido y fibras en el capítulo III.

<sup>2</sup> "Estos (huastecos) andan bien vestidos, porque en su tierra hacen las mantas que llaman centzontilmatli centzonquachtli, que quiere decir mantas de mil colores, de allí se traen las mantas que tienen una cabeza de monstruo pintadas, y las pintadas de remolinos de agua, ingeridas unas en otras, en las cuales, y en otras muchas se esmeraban las tejedoras" (Sahagún, 1975)

<sup>3</sup> "La *tilmatli*, era una manta en forma rectangular, y se ataban dos puntas sobre el hombro o el pecho, a manera de capa cayendo alrededor del cuerpo (...) Los nobles las llevaban de colores distintos ornamentadas con cenefas y flecos. Para sacerdotes eran de color negro. Los nobles portaban dos o tres tilmatli, y en invierno se cubrían con una especie de *zamarra* hecha de pluma fina." (Orozco y Berra, 1988:61)

<sup>4</sup> Sahagún, 1975:506

<sup>5</sup> Ver Johnson Weitlaner, 1988

<sup>6</sup> Esta observación, la ha hecho la maestra Johnson

<sup>7</sup> Chaman es un término de origen siberiano, "...procede de la lengua de los evenkis (tunguses) (...) Aunque algunos eruditos han argumentado que la palabra realmente deriva del sánscrito, el término chamanismo puede usarse estrictamente sólo para hablar de las regiones de Siberia y Mongolia." (Vitebsky, 2001:34) Sin embargo, se va a emplear este término, para este trabajo como una generalidad que refiere a personas con poderes o intermediarias de estos, que cumplen una función social de mantener el equilibrio del hombre entre la salud, la naturaleza y el cosmos.

<sup>8</sup> El primero se encuentra en el Museo de Brooklyn y el segundo en el Museo Nacional de Antropología.

<sup>9</sup> 1991

<sup>10</sup> Otros nombres para esta prenda, son *chincuate*, refajo, lío.

<sup>11</sup> Generalmente las dimensiones de esta pieza rectangular son de 1.40 m a 3.55 m de largo, por 0.95 m. a 1.15 m. de ancho, formado por uno o dos lienzos unidos por costura a lo largo. Este rectángulo se enrolla al cuerpo y se sostiene por medio de ceñidor o faja. Es la prenda femenina más antigua, incluso que el huipil, que surge posteriormente, como puede verse en diferentes representaciones.

<sup>12</sup> Estas piezas son de la colección de la maestra Irmgard Johnson.

<sup>13</sup> Por Johnson (1977)

<sup>14</sup> Consta de dos rectángulos con un promedio de 0.12 m a 0.51 m de ancho por 0.45 m y 0.80 m de largo.

<sup>15</sup> Johansson, 1994:170

CAPÍTULO

II

TÉCNICAS Y MATERIALES EN

EL TEJIDO INDÍGENA



# TÉCNICAS Y MATERIALES EN

## EL TEJIDO INDÍGENA

*"Hija mía decía la madre...  
yo he procurado criarte con el mayor cuidado...  
Empléate diligentemente en hilar, tejer, coser y bordar,  
porque así serás estimada y tendrás lo necesario  
para comer y vestir"  
Francisco Javier Clavijero*

En la época prehispánica las prendas para vestir eran tejidas por las mujeres. Iniciaban el proceso elaborando hilos de diferentes fibras con la ayuda de los husos y los malacates y una vez formados, los entretejían en los telares de cintura para confeccionar diferentes lienzos.

### HILADO

El hilado es un proceso que consiste en la unión de fibras por medio de la torsión, con la finalidad de conseguir un hilo, con la ayuda de un instrumento llamado huso. Existen hipótesis acerca del origen del hilado, que suponen el surgimiento natural, al observar conformaciones en la naturaleza como las lianas torcidas, las raíces que se enredan o algunas plagas vegetales que se tuercen ellas mismas. Incluso pudo manifestarse al conjuntar algunas fibras sin el uso de instrumentos, formando hilos, solamente con la palma de la mano o torciendo las fibras con la palma sobre el muslo (fig.III.18).<sup>1</sup> Arqueológicamente, con base en restos de cordeles y algunas fibras torcidas intencionalmente, se ha supuesto que esta forma de unir filamentos sin utilización de husos, fue usada en los textiles rescatados de la cueva de la Candelaria, Coahuila, donde los laguneros de la región trabajaron principalmente las fibras de yuca, de sotol y lechuguilla. Pero existe una constante general en casi todas las comunidades en el proceso de formar hilos con la utilización del huso.

## Husos

Para el proceso del hilado se utilizan los husos, instrumentos formados por el astil y el malacate; arqueológicamente sólo perduran estos últimos, gracias a que fueron elaborados con materiales duraderos como fueron las piedras, conchas, arcilla cocida e incluso algunos que fueron elaborados con tepalcates que alguna vez fueron fondos de vasijas y que al romperse, los pedazos se redondearon, perforaron y se reutilizaron como contrapesos para hilar.<sup>2</sup>

La presencia de malacates comprueba la existencia de la tecnología textil y por tanto del trabajo femenino, ya que las mujeres eran quienes llevaban a cabo la actividad de hilar; seguramente estarán las huellas de su trabajo tras cada instrumento encontrado. Es interesante considerar que los husos actuales y la tecnología que con ellos se despliega, son idénticos a los de la época prehispánica y la continuidad en la producción de hilo, sigue siendo básica en el desarrollo de cualquier comunidad, por lo que pueden encontrarse en muy distintas regiones del mundo.

Por otra parte desde épocas muy antiguas, se han encontrado evidencias de malacates en Egipto, China, Grecia<sup>3</sup> y en casi todas las grandes civilizaciones, en cualquier región europea, oriental y del continente americano de norte a sur, siendo los más antiguos los rescatados en áreas cercanas a Anatolia, que tienen alrededor de 5000 años de antigüedad. (Fig.III.1)

Los malacates han recibido diferentes nombres, entre ellos fusayolas, retortas, volantes de uso, pesos, pero se utilizará en este trabajo este término, derivado del náhuatl *malacachoa-nino* "volverse alrededor" (Molina, 1966:384) y cuyo significado es

...*malacatl* - huso o cosa giratoria y que designa a un objeto que sirve de contrapeso al colocarse en la parte inferior de un astil, cuya función es la de mantener la inercia giratoria para lograr formar un hilo a partir de una masa de fibras. (Ramírez, 1994: 4)

La contraparte del malacate para conformar el instrumento completo llamado huso es el astil, también se le conoce como huso, varilla, palo, lanza. Los astiles generalmente eran elaborados con materiales perecederos como la madera o el hueso, por lo tanto, no tiene la misma suerte del malacate de perdurar a través del tiempo y de resistir a diferentes cambios ambientales.

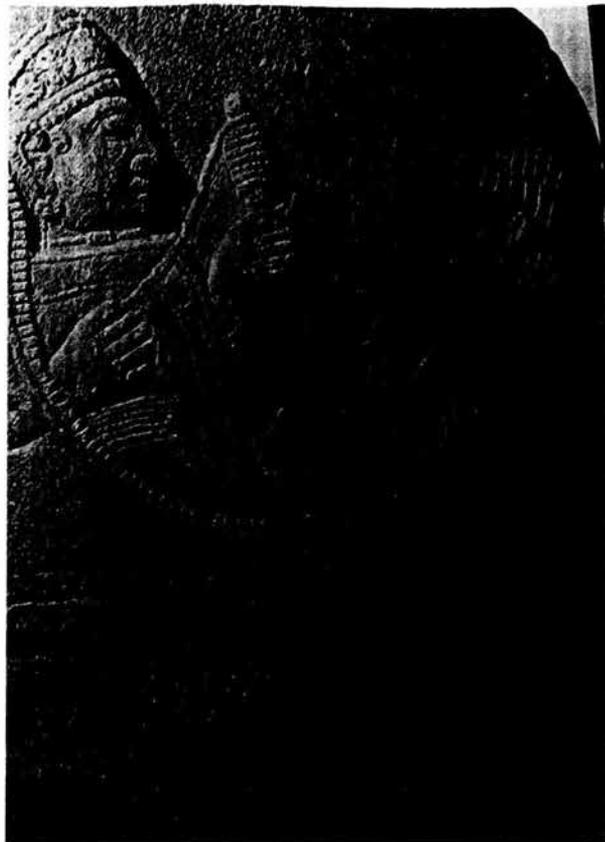


Fig.III.1. Desde la antigüedad fueron utilizados los husos para hilar. En este relieve pétreo llamado la "mujer del huso", de Marash, Turquía del siglo VIIIa.C. se ve la mujer hilando con el instrumento tradicional, frente a un personaje con una tablilla de escritura, probablemente su hijo y una caja que contiene lana y en un cesto los husos y los ya hilado. De la misma manera, la imagen inferior muestra mujeres mayas hilando con huso y malacates del *Códice Madrid* p.102c.

En los husos existen variantes estructurales que están en relación directa a la funcionalidad y el tipo de fibra que se va torcer. Si es muy grande el instrumento no puede jalar bien las fibras y puede caerse y si es muy ligero no tiene el suficiente impulso y la inercia de giro no es adecuada. En la época prehispánica se hilaban generalmente fibras de algodón, que eran cortas y suaves, y para ello se utilizaban malacates pequeños y ligeros. También se hilaron fibras de ixtle, que eran largas y más duras, con instrumentos de mayor dimensión y peso (Ramírez, 1994) (Fig.III.2).

... el hilado se hacía por el método de estirar y torcer; el hilo se estiraba entre el huso y la mano de la hilandera. El algodón sin hilar se detenía en la mano izquierda y se alimentaba el huso en el extremo puntiagudo superior. El girar del astil se impulsaba con el pulgar derecho y los dedos índice y medio. Cuando se terminaba de torcer suficientemente el hilo se devanaba en el astil. (Johnson, 1988: 445)

Actualmente se continúa esta tradición, utilizando los mismos instrumentos aunque en algunas comunidades se hayan sustituido o aceptado otras fibras, como la lana que ha reemplazado al algodón. En la época prehispánica el hilado era muy importante, ya que constituía la base de la enorme producción de mantas que sustentaban la economía y el poder, sobre todo en la cultura mexicana, donde una hilandera tenía como obligación, escarmenar y sacudir bien el algodón, prepararlo y procurar que el hilado fuera delgado y parejo, si era diestra en hilar, también podía hacer buena "mazorca" en el huso, devanar o hacer ovillos, concentrar el hilo para la urdimbre y sabría triplicar los hilos e hilar hilos gruesos y flojos, como menciona Sahagún (Fig.III.3).

El buen hilador, lo que hila va parejo y delgado y bien torcido, y así hilado lo compone en mazorca y lo devana, haciendo ovillos y haciendo madejuelas... (Sahagún, 1988: V.2:599)

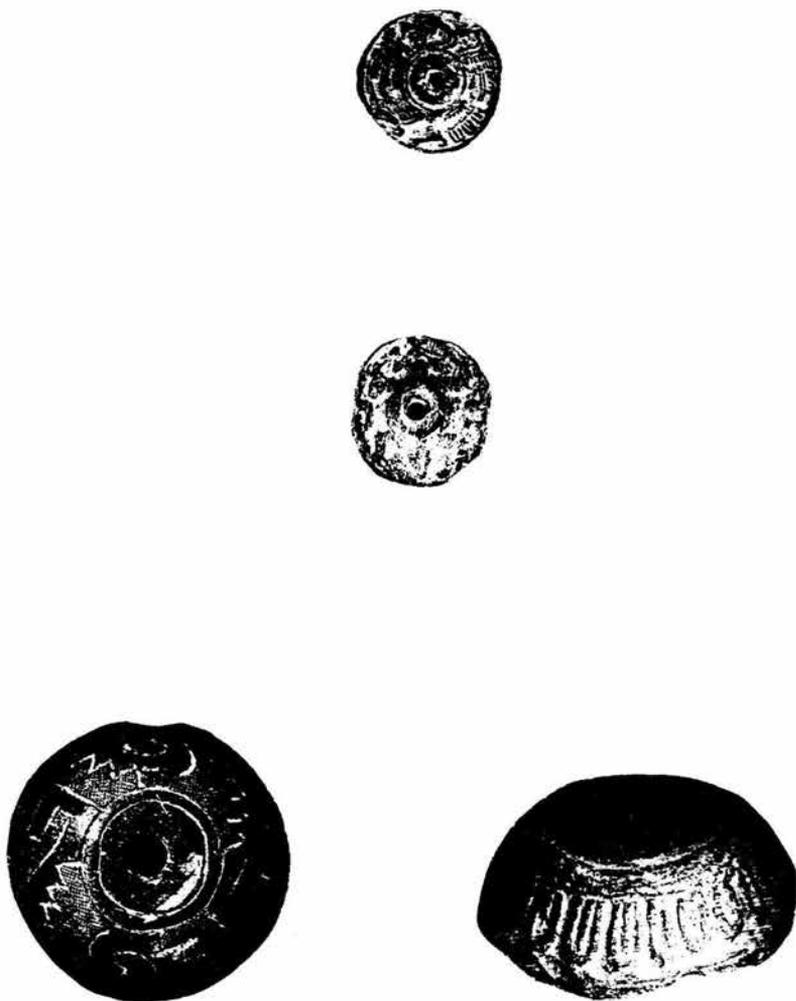


Fig. III.2. Los malacates pequeños se utilizaban para hilar fibras suaves y cortas como el algodón, el pelo de animales y plumas. Los malacates más grandes con mayor peso servían para hilar fibras más largas y duras como el ixtle. En la parte superior malacates prehispánicos pequeños tipo 7, presentan diseños zoomorfos 1 zopilote y sapo cornudo. Abajo malacates grandes tipo 3 y 6 de Tlatelolco, con *xicalcolihqui* o greca escalonada y a la derecha con *ilhuitl* o plumas (clasificación Ramírez, 1994).

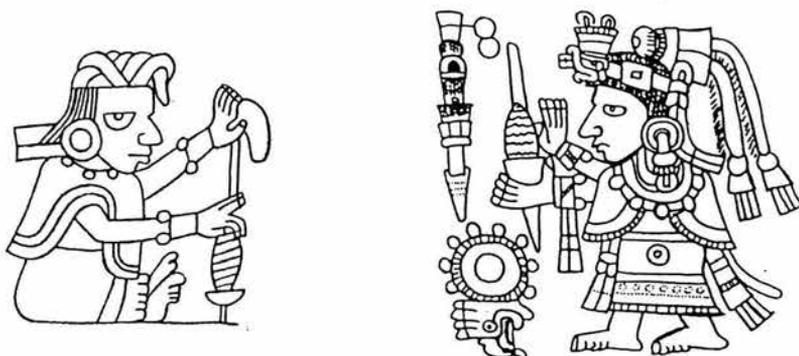


Fig. III.3. En la época prehispánica, las mujeres tenían que saber hilar muy bien las fibras. En la parte superior se muestra el aprendizaje de la hija de la tradición del hilado, mostrada por la madre con el huso y el malacate, apoyando éstos instrumentos en un recipiente para que no resbalen y sobre una petaquilla donde eran guardados (Códice Mendocino 59, 60). Las imágenes del centro e inferior (de los Códices Viena, 9 y Nutall) muestran mujeres con los husos, la primera y la última haciéndolos girar.

## TEJIDO

El término textil se deriva del latín *textere* que significa tejido. El observar cómo las ramas se entrecruzan en la naturaleza, pudo ser el origen del *tejer*. Siendo sin duda las fibras duras como las varas o las lianas<sup>4</sup> las primeras que usara el hombre de diferentes regiones para este fin.

Para elaborar los primeros tejidos vestibles, se siguieron procesos previos de preparación de las fibras, seleccionando las más delicadas y tersas, limpiándolas, agrupándolas e hilándolas, antes de proceder a tejerlas.

El tejido se hace en un telar, donde los hilos son colocados verticalmente y muy tensos formando la urdimbre; en ella se entrecruzan hilos intercalándolos en sentido horizontal para formar la trama. Estos dos, urdimbre y trama constituyen el tejido.<sup>5</sup>

Se tienen evidencias de los telares más antiguos en Asia, África, Europa y en todo el continente americano. En México se usó en la época prehispánica, principalmente el telar de cintura, llamado así porque va atado a la cintura de la mujer. (Fig.III.4) En toda Mesoamérica, hay diferentes evidencias que comprueban la utilización del telar, entre ellas están algunos restos arqueológicos constituidos por fragmentos textiles, que datan de hace unos 1500 años, del periodo Preclásico.

También diversas representaciones muestran estos instrumentos: están plasmados en todo el arte indígena, por ejemplo en algunas imágenes de códices como el *Mendocino* (f:61), los *Primeros Memoriales*, Códice el *Madrid*, (f:79) entre otros, donde se pueden ver imágenes de mujeres tejiendo con su telar tradicional y se ve con toda claridad cómo eran empleados. (Fig.III.5)

En algunas figurillas de terracota se muestra esta labor, una de ellas es la pieza maya de la isla de Jaina, Campeche que ahora se encuentra resguardada en el Museo de Antropología, representando a una tejedora sentada con el telar amarrado a su cintura, en la parte superior un ave posada en él. (Fig.III.5 y III.6) Esta misma imagen proyectada al tiempo, la vemos en comunidades indígenas actuales: así parece detenida, atemporal, reflejando desde el pasado la herencia tradicional femenina del tejido.

is señas, amán y tañen tan  
 ni procho, que se llama veu

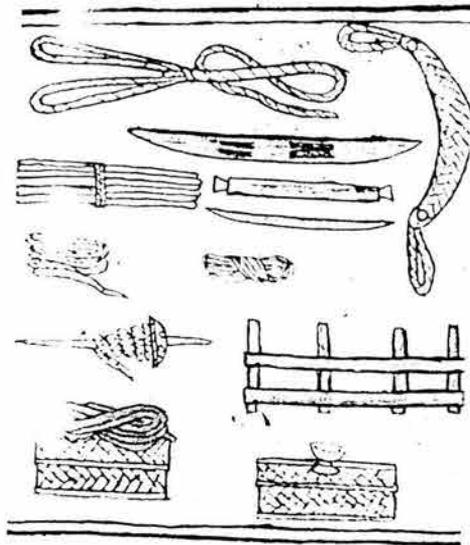


Fig. III.4 Instrumentos utilizados para hilar y tejer representados en el *Códice Florentino*. T. II, p 282. Abajo un telar de cintura tradicional con sus componentes. Este instrumento fue utilizado en toda Mesoamérica. (Dibujo Mastache, 1971).

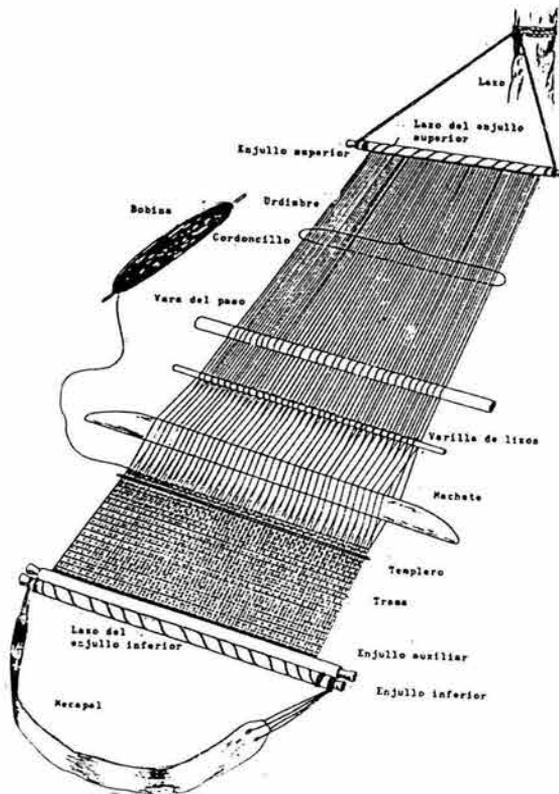




Fig. III.5 Mujeres tejiendo con el telar de cintura. En la parte superior, (*Primeros Memoriales*, f.5), está representada la imagen tradicional con el telar atado a un árbol y un ave que se posa en él. En la parte inferior la madre enseña a su hija las técnicas de tejido en el telar y el uso del machete para apretar los hilos. (*Códice Mendocino*, f.61)





Fig. III.6 En la época prehispánica, el hilado y el tejido eran parte de las actividades cotidianas de las mujeres. En la lámina superior (del *Códice Mendocino*, p 69) una mujer llevando a cabo el proceso del hilado con el huso y el malacate, ahí se muestra como forma el hilo, tal vez sea de algodón y se ve la madeja de fibras, además el recipiente donde gira el instrumento sobre la petaquilla que sirve para guardarlos.

Abajo una pieza maya de arcilla de la isla de Jaina, Campeche representando la forma de tejer con el telar de cintura, en ella se pueden apreciar todos los elementos que lo conforman.



La buena texedora suele apretar y golpear lo que texe, y aderezar lo mal tejido con espina o con alfiler, y tupir muy bien o hacer ralo lo que va tupido. Sabe también poner en el telar la tela, y estirlarla con la medida, que es una caña que estira la tela para texerla igual; sabe también hacer la trama de la dicha tela. (Sahagún, 1988, V.2: 599)

El telar de cintura, también conocido como de otate, de dos barras, o *tzozopaztli*, fue utilizado en toda Mesoamérica. Generalmente está conformado por dos barras atadas a cada uno de los extremos de la urdimbre para mantener el ancho deseado. La barra inferior va amarrada a la cintura por medio de un *mecapalli*, que permite estirar la urdimbre con sólo hacer el cuerpo hacia atrás. También tiene otros componentes que ayudan a tejer los hilos que pasan de forma alternada; primero por los espacios que levanta la llamada vara de lizo y de regreso otra levanta los hilos nones que se conoce como vara de paso. El llamado machete, tiene la función de apretar la trama contra el tejido y también de abrir espacios entre los hilos de la urdimbre donde pasa la bovina, para tramar el tejido, además existen todavía otras varillas auxiliares. (Fig.III.7)

El lizo es una tira de madera o carrizo, del cual cuelgan hilos en forma de presilla, cada uno de los cuales rodea un hilo de urdimbre, los pares o los impares; funciona junto con la varilla de paso para mover un número predeterminado de hilos de urdimbre, formando un espacio que se conoce como "paso" o "calada", a través del cual se inserta la trama. El empleo del lizo constituye un considerable progreso en la técnica del tejido, pues insertar la trama moviendo individualmente cada hilo de urdimbre debió ser una faena muy lenta y fatigosa. Como bovina para enrollar la trama puede usarse cualquier carrizo con una hendidura al centro, que sirve también como lanzadera para insertar la trama a través de la urdimbre. Con el fin de apretar cada hilo de trama se emplea un trozo de madera ancha y pesada que recibe el nombre de espada o machete, del cual depende una parte la calidad del tejido. Este es el único instrumento que requiere estar bien acabado, y debe ser pesado, pulido y liso; se conocen varios ejemplares de "machetes" arqueológicos. Para tejidos muy elaborados, es necesaria la incorporación de otros elementos: por ejemplo, para una tela brocada se emplean pequeños machetes adicionales, finos y livianos que permiten manejar grupos especiales de hilos. (Mastache, 1996:25)

Han perdurado algunos ejemplos de machetes de telar de la época prehispánica. Dos se encontraron en Tlatelolco, D.F., otros en Chametla, en Tehuacán, Pue., en la cueva de la Candelaria en Coahuila, elaborados con madera, probablemente de mezquite según observaciones de Johnson, son semejantes a los que aún se utilizan. Se han rescatado también otros machetes mixtecos, elaborados con hueso, que están labrados en toda la superficie.

Existe otra variante de telar llamado de estacas, que fue usado en el área del norte de México, es de tipo fijo y va clavado en la tierra (Fig.III.8).<sup>6</sup>

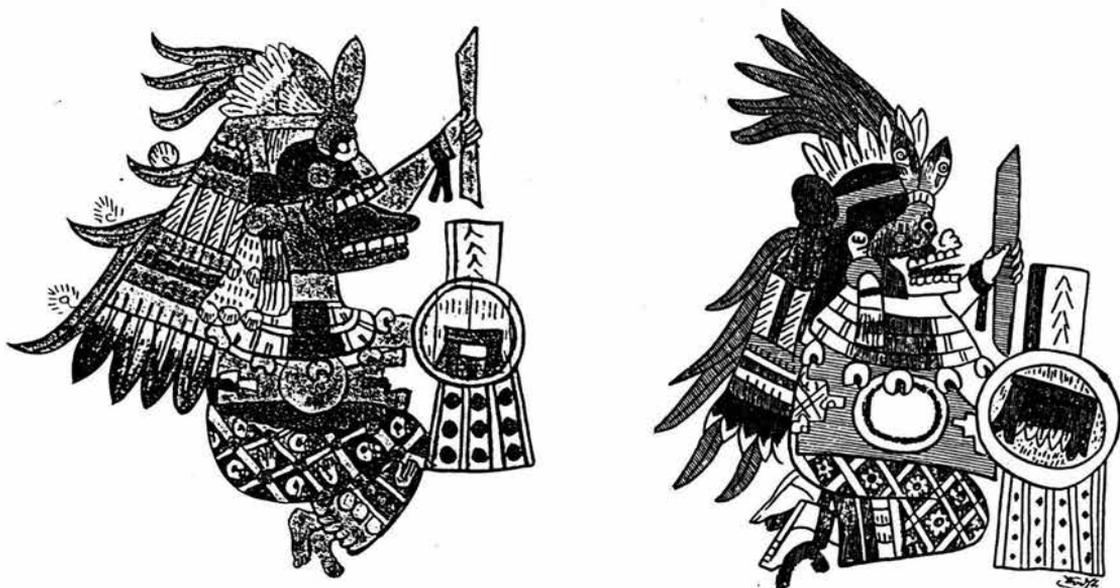


Fig. III.7 El machete para apretar los hilos de la trama al tejer, fue representado en manos de deidades que lo portan como un arma femenina. Las imágenes superiores corresponden a Cihuacóatl Quilaztli, como *tzitzimil* (*Códice Tudela y Magliabecchiano*,33.) Abajo se encuentra con su palo de tejer en la mano derecha y unas flechas, Cihuacóatl de Culhuacán, el glifo de lugar está en la parte central superior, se encuentra detenida por el cabello como símbolo de su derrota (labrado en la piedra de Moctezuma, (cultura mexicana.) En la parte inferior un machete o *tzotzopaztli* de hueso, encontrado en la tumba 7 de Monte Albán, Oaxaca, totalmente labrado y con elementos de escritura labrados (Solís,1992).

Los tejidos elaborados en ellos tienen una limitación natural en el ancho, que depende del alcance de los brazos y el desplazamiento horizontal para tramar los hilos en la urdimbre. Generalmente una tela elaborada en telar, puede tener dimensiones de alrededor 80 cm. o un metro aproximadamente, no más, y el largo varía según la consideración de la mujer.

La anchura de la tela depende del número de vueltas de hilo sobre las estacas, pues mientras más hilos tenga la urdimbre, más ancho será el tejido. La combinación de colores, por ejemplo franjas contrastantes, se logra mediante cierta organización de los hilos durante la urdimbre. En el momento de urdir la tejedora debe haber planeado con exactitud el tamaño y diseño de su tejido, hecho que supone una programación matemática. El complicado pensamiento que implican estas operaciones se refleja en expresiones de nuestro lenguaje diario: se dice urdir, con el significado conspirar, tramar como sinónimo de planear y se denomina trama al argumento de la narración literaria. (Lechuga, 1991: 26)

## Técnicas de tejido

...tejer mantas labradas o galanas y pintadas, la que es buena en este oficio es entendida y diestra, sabe matizar... ordenar las bandas, las labra de diversos colores, hace orillas de mantas, hace labor de pecho de huipil, telas delgadas y gruesas. (Sahagún, 1995:561)

Con los telares se pueden experimentar técnicas con los hilos de la urdimbre y la trama que permiten diferentes texturas, diseños y formas en el tejido. Se han identificado más de quince distintas utilizadas en la época prehispánica, como muestran algunos textiles arqueológicos; entre ellos el de Chilapa Guerrero, que presenta la técnica de gasa combinada con brocado, manufacturado con fibra de algodón. o el textil procedente de Cuicatlán, fragmento que aparentemente formó parte de un máxtlatl y fue elaborado con la técnica de tela doble. (Fig.II.6 y III.9)

Hay casos como el del cenote de Chichén Itzá, en Yucatán, donde a pesar de que las circunstancias en apariencia eran completamente adversas para la preservación de materiales tan frágiles, pudo rescatarse una impresionante colección de tejidos arqueológicos muy delicados, fragmentos que si bien habían perdido su color original y tenían una coloración negra causada por el proceso de carbonización que sufrieron, son interesantes ejemplos de diversas técnicas del arte textil prehispánico, como gasas, brocados y bordados. En este caso su conservación se atribuye a la estabilidad del medio húmedo en que se encontraban, ya que el lodo en el que estaban los mantuvo aislados de cambios ambientales bruscos que podían provocar su destrucción. (Mastache, 1996:18)

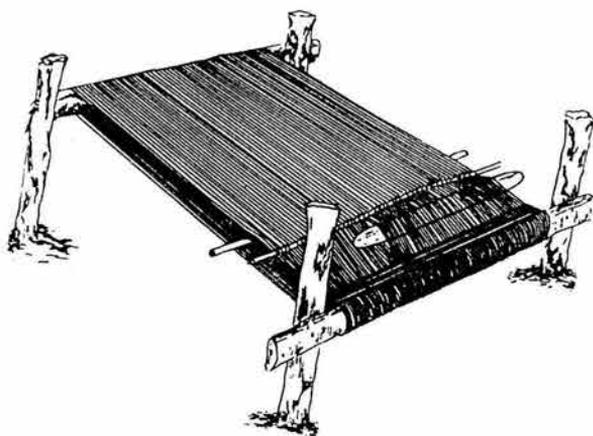


Fig.III.8. Aparte del telar de cintura en el norte se utilizó el telar fijo o de estacas. (Mastache: 1973)

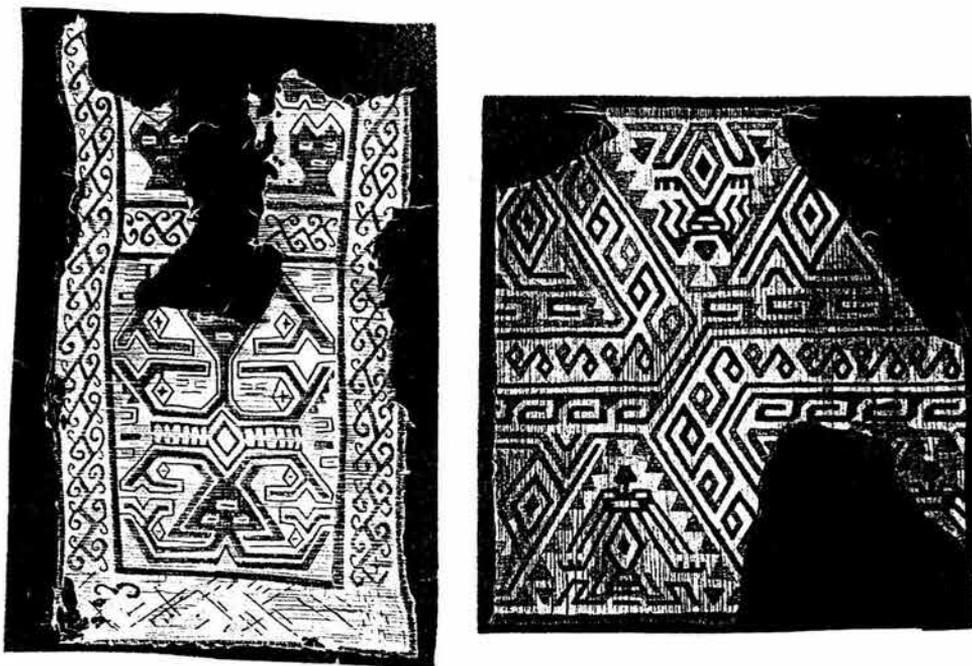


Fig.III.9 Los textiles que se han conservado son escasos, entre algunos de los ejemplos están el que se ha considerado un *maxtlatl* o ceñidor de algodón, elaborado con técnica de tela doble, que fue rescatado en Ejutla, Oaxaca y el fragmento textil encontrado en Chilapa, Guerrero que al parecer, corresponde a un *xicolli* o *huipil* con técnicas de gasa y brocado de trama, además de pintarlo después de haber sido tejido. Conserva pelo de conejo en algunas tramas suplementarias (Magda Jiménez/Raíces).

Los trabajos en la identificación de técnicas textiles prehispánicas han sido minuciosos (Fig.III.10), en su mayoría han sido realizados por especialistas como Johnson Weitlaner. Entre algunas de las técnicas reconocidas se encuentran:

**Acolchado.** Era una técnica usada para elaborar los *ichcahuipilli* o armaduras; entre dos telas de algodón se metía el mismo material pero sin hilar y se cosían a intervalos ambas telas, para detener el material en su interior y quedar acolchados.

**Brocado.** Técnica que incluye hilos adicionales generalmente de colores agregados a la tela base, para contrastar, se forma un diseño al mismo tiempo que se hace el tejido de fondo. Se han encontrado ejemplos en el cenote de Chichén Itzá, en la cueva de Coxcatlán, Puebla (Johnson, 1967: 212) y en Tlatelolco, D.F. (Excavaciones I.N.A.H., 1969-66).

**Confite.** Técnica que permite dar semejanza al terciopelo, por una de sus caras forma una felpa de lazos generalmente sin cortar.

Los primeros historiadores se han referido a mantas de algodón de varios colores, hechas a manera de terciopelo en el anverso y lisas y sin color en el reverso, descripción que parece referirse al confite, o sea el brocado de trama a lazos. (Johnson., 1988: 454)

**Esterilla.** Técnica en la que se alternan hilos dobles de la urdimbre e hilos dobles de la trama, Ejemplos de esta técnica, se han encontrado en la cueva de Coxcatlán, Puebla (Johnson, 1967:205-206) cueva Don Bonfilio, Caltepec, Pue., Tlatelolco, D.F. (Excavación I.N.A.H., 1960)

**Gasa.** La técnica aparenta un encaje, éste se logra cruzando los hilos impares de la urdimbre sobre los pares, haciendo una pasada en la trama, ejemplos en el cenote de Chichén Itzá y cueva de Coxcatlán, Pue., (Johnson, 1961: 211-212).

Aunque las fuentes mencionan frecuentemente mantas de *red*, generalmente se refieren a redes en su verdadero sentido y no al tejido de gasa hecho con telar. Sin embargo se dice que las mujeres totonacas usaban huipiles de tejido *como red*. Sahagún nos dice que las mujeres tarascas tejían *otras (mantas de vestir) finas como de gasa (thzanatze)*, e indica además que las mujeres otomíes *tejían la labor cruzada (yn nepaniuhqui)* que se traduce como *filas de hilos cruzados unos con otros*, lo cual podría ser una posible referencia al tejido de gasa. La arqueología confirma esta suposición, ya que un tejido de gasa auténtica se encontró entre los que se descubrieron en el Cenote de Chichén Itzá.(Johnson, 1988: 457)

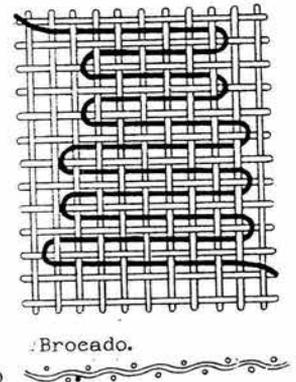
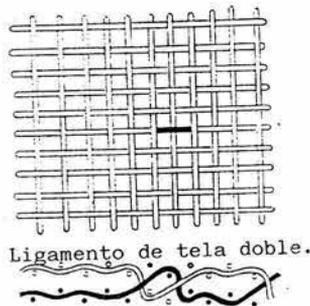
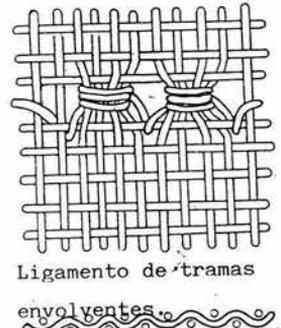
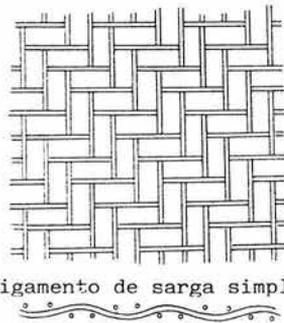
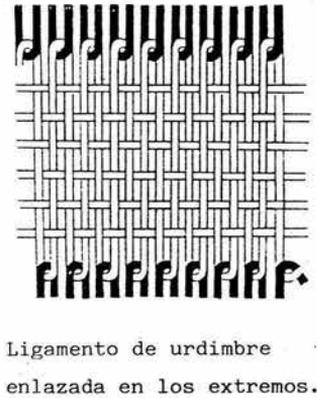
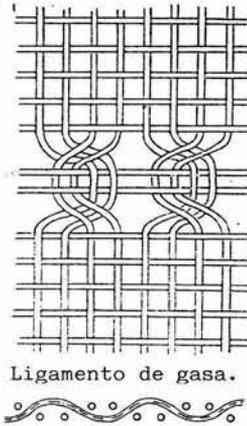
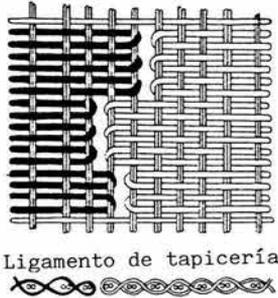
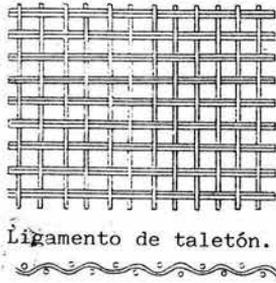
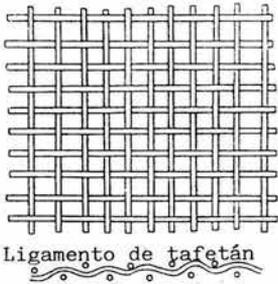


Fig. III. 10 Ejemplos de diferentes técnicas textiles que se han identificado en muestras de la época prehispánica. (G. Mastache:1971)

Red. Un hilo solo se entrelazaba o anudaba sobre él mismo, técnica localizada en el área del norte, en la cueva de la Candelaria, Coahuila.

Sarga. En esta técnica varios hilos de trama se pasan sobre otros de urdimbre, pero en la hilera siguiente se corre el inicio, se forma el dibujo diagonalmente. Se han encontrado ejemplos en la zona maya en el cenote de Chichén Itzá, en cuevas de Tamaulipas, Chihuahua y en Coxcatlán, Puebla (Johnson, 1967:209), en Tlamimilolpa, Teotihuacán, (Strömerg, 1942:160) y en Tlatelolco, D.F. (Excavaciones I.N.A.H., 1969-66)

Tafetán. Es el tejido más simple, alternando uno a uno los hilos, puede variar los diseños o texturas combinando elementos finos y gruesos, hay ejemplos de cuevas de Chiapas, Coxcatlán, Coahuila y Chihuahua (Johnson, 1967:204-207).

Tapiz. Los hilos de colores contrastantes se entrelazan de trecho en trecho, apretando los hilos de la trama que forman los diseños (que se ven por ambos lados de la tela) hasta cubrir totalmente la urdimbre.

El uso de diferentes colores en área uniforme es característica de esta técnica. Las áreas de color adyacente se separan una de otra por ranuras tipo *kelim*, o se unen por varios métodos de enlazado. Por los primeros escritores sabemos que muchos de los tejidos eran de tapicería. Los diseños geométricos, tales como la greca escalonada, que se presta particularmente a esta técnica se encuentran en la mayoría de los casos en diseños de borde incluidos en los códices. Es muy interesante anotar que entre los mayas se conocían el tapiz *kelim* y el enlazamiento tipo tapicería. Así se comprueba con los hallazgos del cenote. Un ejemplar de la técnica de tapicería de entrelazamiento nos ha sobrevivido de Teotihuacan (Johnson, 1988:454).

Se dio hermosura a los tejidos con éstas y otras técnicas, además de incluir distintos colores y fibras, infinidad de diseños y texturas. Para ornamentar los textiles, también les amarraban, cosían o pegaban algunos elementos como caracoles, plaquitas de concha, hueso, metal, cuentas, plumas y otros más (Fig.II.4, Fig.III.21). Consiguiendo en los ropajes terminados, belleza, diversidad o lujo, y culturalmente la pertenencia, distinción e identificación de los individuos de una comunidad con otra, tal como sucede actualmente.

En la época prehispánica, no se usaron cortes o diseños estructurales en la confección de las prendas. Del telar, salían los lienzos rectangulares con largos diferentes y para vestirlos se acomodaban de muchas maneras, eran anudados, enrollados al cuerpo o se ensanchaban uniendo varios tramos con agujas,

algunas de ellas fueron elaboradas con hueso (formadas a partir de dos incisiones hechas en un hueso largo, para obtener así una laminilla que se pulía y perforaba) (Fig.III.11), otras de cobre<sup>7</sup> e incluso usando las espigas de maguey que aún a veces unidas de forma natural a sus fibras, servían para juntar los lienzos menos refinados. Generalmente no se utilizaban botonaduras o broches, sino que por medio de fajas se ajustaban o detenían al cuerpo las telas para vestirse.

Antes de la Conquista la cantidad de textiles que fueron tejidos resulta verdaderamente impresionante. Se tiene una idea de ello gracias a diversos registros, entre ellos está la *Matrícula de Tributos*, donde se muestran variedades, nombres, cantidades de mantas y diferentes atuendos, además de los lugares que debían tributar. Respecto a esto la siguiente cita refiere lo que había que tributar:

...algodón grandísima cantidad de fardos, así de lo blanco como de lo amarillo, mantas, querra cosa de espanto; della de á veinte brazas, dellas de á diez, dellas de á cinco y á quatro y á dos brazas, conforme á cada provincia podia; mantas de señores riquísimas, de diferentes labores y hechuras, tan ricas y tan vistosas que unas tenían grandes azenefas labradas de colores y plumeria, otros grandes decudos otras teñían cavezas de sierpes, otras de leones, otras de figura de sol, otras tenían pintadas calaveras, zebratanas, ydolos, todas labradas de ylo de diversos colores y matizadas de plumas de patos y amzarones, de la pluma nemudita y muelle, muy vistosas y curiosas, porque aunque en esta tierra no tenían seda, en la ropa de algodón, labrada y pintada, uvo gran curiosidad y lindeza, pulideza y galanía; juntamente las mantas de nequeán que los chichimecas tributaban, delicadísimamente labradas y pintadas de colores en ellas escudos, con águilas doradas y con otras mil armas... (Durán,1967)

En la elaboración de estas prendas estaba siempre el trabajo arduo de las mujeres que habían hilado y tejido continuamente, para cubrir las necesidades, que iban más allá de arroparse ellas mismas y a su familia, ya que también participaban socialmente, al elaborar telas que eran destinadas a otorgar premios, mantas que eran usadas como moneda, para el tributo o mantas especiales para fiestas, como por ejemplo en el mes de Ochpaniztli cuando las madres de los niños que eran presentados a los templos debían:

...tejer mantas y camisas de mujer, bragueros y faldellines para regalar a todos los que los acompañaban, parientes y amigos... cada uno conforme a su posibilidad: los ricos más, los pobres menos, cada uno conforme a su estado (Sahagún, 1979: 505).

Así las mujeres eran muy importantes para la economía, ya que con su trabajo cooperaban e impulsaban el desarrollo de la sociedad, tanto así que:

Una gran parte de los esclavas que había en Tenochtitlan eran adquiridas mediante la guerra; las mujeres eran el botín favorito de los guerreros mexicas, tanto por la facilidad con que las prendían, como por los servicios sexuales y la posibilidad de beneficiarse con su producción textil (Rodríguez, 1977:97) (Fig.III.12).

Tejían morrales, atuendos completos, cintas, servilletas, cortinas, incluso para los perros también elaboraron mantitas con las que los cubrían para protegerlos del frío: "Otros perrillos criaban que llamaban xoloitzcuintli, que ningún pelo tenían; y de noche abrigábanlos con mantas para dormir..." (Sahagún, 1994:74)

## FIBRAS TEXTILES

Para la textilería, los indígenas mesoamericanos utilizaron fibras naturales, unas de origen vegetal o celulósico, de éstas las más utilizadas fueron las de algodón, y las del ixtle. Otro tipo de fibras fueron las de origen animal o proteico, entre ellas se encuentran la seda, la pluma, el pelo y posteriormente la lana.

En México la seda utilizada era de la especie *Bombiox madroño* y *Globaria*, no se sabe exactamente desde cuando iniciaron los cultivos, pero aún se trabaja en San Sebastián Peñoles en Oaxaca. La lana fue traída a México, junto con otro tipo de seda originaria de China, después de la Conquista.

Es importante recordar que de textiles y fibras arqueológicas sólo se han salvado fragmentos, debido al deterioro tan intenso que sufre este material por causas ambientales y por su conformación de origen orgánico. Aún así, se han preservado algunos ejemplos que han sido rescatados de lugares que tuvieron condiciones propicias para la conservación, entre ellos las cuevas de ambiente muy seco. En México algunas de ellas se encuentran ubicadas en el norte en Tamaulipas y Coahuila; en Tehuacán, Puebla; Mezcala y Chilapa en Guerrero; en la Mixteca Alta de Oaxaca y también en el área maya, en sitios como Chiptic y la Garrafa, en Chiapas. Los lugares pantanosos, lodosos también mantienen la estabilidad de los materiales textiles, como lo muestran ejemplos obtenidos del cenote de Chichén-Itzá. (III.13)

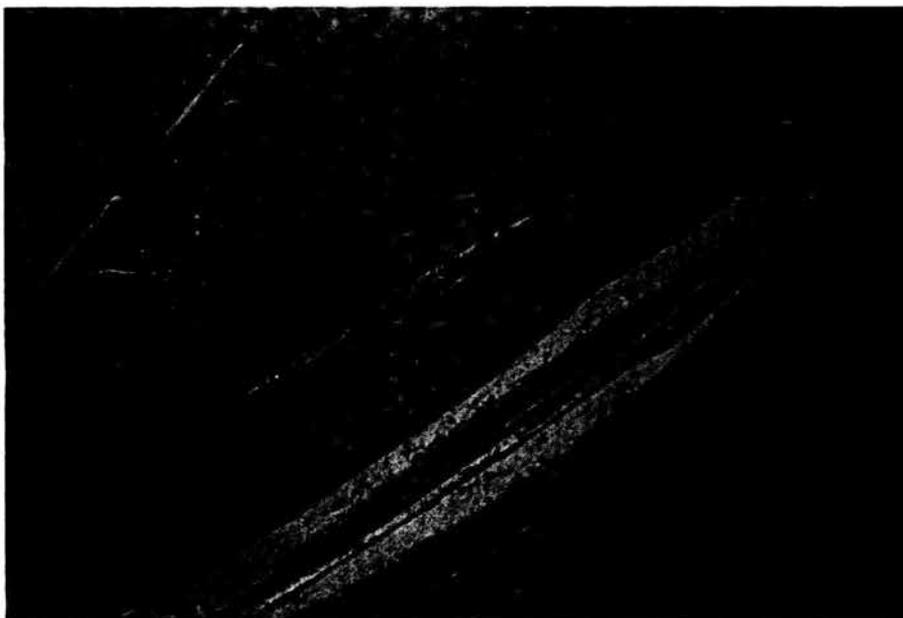


Fig.III.11 La confección de una aguja, era a partir de dos surcos hechos en un hueso largo, para extraer una laminilla ósea, a la cual se le daba forma, se le perforaba y pulía. Abajo se observan dos agujas de hueso con diferentes dimensiones, por el tamaño del agujero debieron entrar fibras de diferente grosor.



También han influido otros factores para la preservación, como es la presencia de cobre junto a un textil. Este metal tiene la propiedad de esterilizar el ambiente del yacimiento, los ejemplos que se conservan son pequeños fragmentos tejidos con diferentes fibras, rescatados principalmente en el occidente de México, en Chametla y Guasave en Sinaloa, en Teotihuacan y Tlatelolco, en él área central.

Arqueológicamente, entre los primeros materiales que sirvieron para tejerse se encuentran las fibras duras como los sauces, los tules, agaves e ixtles, cuyo uso antecedió a la agricultura, a la cerámica y también al tejido de fibras suaves como el algodón, cuando algunos grupos nómadas y seminómadas hacían uso de las fibras de estos vegetales, para vestirse y hacer objetos utilitarios como las redes, canastos y lazos.

En Mesoamérica también fueron cultivadas plantas de fibras más suaves desde el 7000 a.C., como lo muestran diversas evidencias de algodón, encontradas en Tehuacán, Puebla y en cuevas de ambiente seco. En ellas había restos de esta planta junto a otras igualmente útiles, como el maíz y la calabaza. Desde entonces, se vio la importancia de cultivar al mismo tiempo plantas que sirvieran tanto para alimentarse como para vestirse.

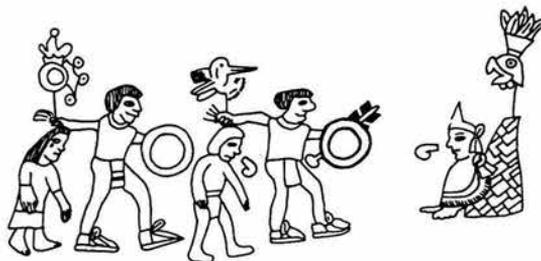
Antes de pasar a definir los tipos de fibras existentes en Mesoamérica, es necesario considerar que en cualquier fibra textil existen propiedades que van a influir en la estructura, en los procesos tecnológicos a los que se les somete y en la naturaleza de su superficie y que estarán manifiestas en las características y el comportamiento de la tela cuando esté tejida, entre las principales están las siguientes: la longitud, el tamaño y diámetro, la absorción de la humedad, la resistencia a la tensión, la reactividad química y la elasticidad y el brillo.

### Fibras de origen vegetal

Las fibras de origen vegetal, por su estructura y contenido de celulosa, son llamadas también celulósicas. En la época prehispánica fueron utilizadas para la vestimenta y la elaboración de diversas piezas. Unas eran duras y toscas y se obtenían de las hojas largas de los agaves como el maguey, o de la yuca y la palma, incluso de ortigas. Había otras fibras más delicadas y suaves, siendo las más importantes las del algodón.



Fig.III.12 Las mujeres eran muy importantes en la economía mexicana. En la peregrinación se encargaban del cargamento de víveres y otras cosas como lo muestra el *Códice Azcatitlan* (probablemente se trate del *tequimiloli*). En Tenochtitlan había esclavas que eran obtenidas como botín de guerra, eran muy apreciadas por los trabajos textiles que tendrían que llevar a cabo y por los beneficios sexuales que les propiciaban. En la imagen inferior se observa como parte de botín de guerra a una mujer, que es la hija de Huitzilihuitl..



## Algodón

El nombre de algodón proviene del árabe *qutn*. En náhuatl se le denominó *ichcatl* y *coyoichcatl* a la variante color café, para los mayas era *taman*. Su clasificación se encuentra dentro del género *Gossipium*, de la familia *malváceas*, la fibra está contenida dentro de un capullo y su característica principal es ser una fibra corta y suave (Ramírez,1994:32).

El algodón en la sociedad mexicana tuvo especial importancia; fue relacionado a la jerarquía y al alto estatus, considerándolo con el mismo aprecio que a las plumas y al jade. Constituyó un símbolo de poder o de generosidad cuando era obsequiado para glorificar la valentía y los méritos guerreros y a las personas distinguidas. Tanto que a esta fibra se le denominaba en el mundo náhuatl como el "indispensable algodón" o *inichcatl intetechmonequi*. Incluso esta planta impulsó a comerciantes y guerreros a recorrer largas travesías y a que se dirigieran a zonas tropicales distantes para conseguirlo.

Actualmente existen alrededor de 200 variedades de esta planta, aunque se ha considerado de origen mesoamericano, sólo se sabe con certeza que la especie *Gossipium hirsutum*, sí lo es (Fig.III.14). Evidencias antiguas de su cultivo se han localizado en la zona de Chiapas, en el altiplano de México e incluso en Guatemala.

El que vende algodón suele tener sementeras dél, y sembrarlo. Es regatón, que lo merca de otros para tornallo a vender. Los capullos de algodón que vende son buenos, gordos, redondos y llenos de algodón. El mejor algodón y muy estimado es el que se da en las tierras de riego o regadío; tiene segundo lugar el algodón que se hace hacia el oriente. También es de segundo lugar el que se da hacia el poniente. Tiene tercero lugar el que viene del pueblo que se llama Hueitlalpan, y el que se da hacia el setempríon. Es el postrero lugar el que se dice cuauhícatl. Y cada uno destes géneros de algodón se vende por sí, según su valor, sin engañar a nadie. también por sí se vende el algodón amarillo, y por sí los capullos quebrados. (Sahagún,1988,V2: 616)

En la época prehispánica esta fibra, fue objeto de tributo<sup>8</sup> y era muy importante para mantener la economía mexicana. Las formas en que se tributaba era en crudo, ya hilado, como hilos de colores o tejidos formado todo tipo de prendas para hombres y mujeres, ya fueran trajes de guerreros, de sacerdotes, mantas de cama, telas de todos tamaños y para muy diferentes usos (Fig.II.3). El algodón entre los mexicanos fue tan apreciado, que el uso de prendas elaboradas con esta fibra se reglamentó de manera muy estricta y castigaban severamente al infractor que la usaba sin merecerlo o estar autorizado.

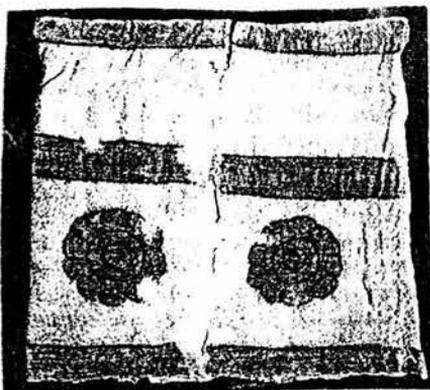


Fig.III.13 Los ambientes secos, como las cuevas, permiten la conservación de materiales textiles. Estos dos ejemplos son muestra de ello. El primero es un huipil rescatado en Coahuila, se utilizó para teñirlo gran cochinilla. Los otros tres son huipiles miniatura con una trencilla bajo las aberturas del cuello, de la Mixteca (colección Irmgard Weitlaner).

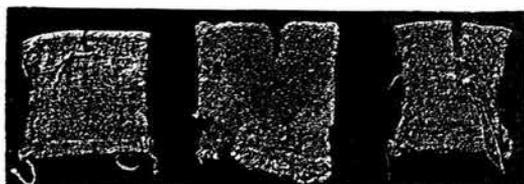


Fig.III.14 Representación de la enseñanza del hilado. La madre frente a su hija sostiene una flor de algodón en la mano derecha y muestra los instrumentos del hilado. A la derecha un fardo de algodón, con la cantidad requerida encima (imágenes del *Códice Mendocino* F.59,38. r)



En el *Código Mendocino* se pueden ver las provincias que tributaban fibras de algodón y de maguey y la mayor parte pagaban con diferentes mantas tejidas. Cuando eran blancas y corrientes fueron representadas en el Código sin color. La mayor cantidad de algodón venía, principalmente, de Guerrero y Veracruz, aunque existían 38 provincias tributarias que pagaban cada una, dos veces por año o cada 80 días el encargo requerido de esta fibra. Entre la cantidad y variedad de piezas tributadas había 95 tipos de mantas y 22 tipos de maxtlatl, denominados cada uno por su nombre. Las provincias de Cihuatlán, Otzicoac, Atlán y Quachtochco, tributaban 4400 fardos anuales de algodón. (Fig.III.15)

La forma de indicar las cantidades requeridas para el tributo era señalada por el *quimilli* o envoltorio que se encuentra encima. Se indican los colores y diseños que deben tener y los dedos representados indican las veces de los tantos de las dimensiones. Había numeración vigesimal y una bandera sobre un artículo significaba la cantidad de veinte piezas, si eran dos banderas 40 piezas, etc.

Orozco y Berra indica también algunas variantes utilizadas en las figuras representativas de cantidades antes señaladas. La bandera podía ser cruzada por una línea horizontal y otra vertical, dividiéndola en cuatro partes y representando cada una de éstas en cinco unidades. Si se marcaban dos o tres de estas partes, esto indicaba que debían entregar diez o quince unidades del artículo. Si la pluma o la bolsa representativas de las 400 y 8 mil unidades eran pintadas a la mitad o la cuarta parte, con ello indicaban que se trata sólo de 200 o 100 unidades, o de 4 a 2 mil en el segundo caso. (Rodríguez, 1982:37)

Con esta fibra se elaboraban prendas muy apreciadas como diversas mantas e incluso también se elaboraron unos pedacitos de tela de algodón que tuvieron la función de "moneda". Eran llamados *patolcuachtli* y podían intercambiarse por otros productos y para transacciones de gran volumen: "...existían mantas de diversos tamaños y su valor era meramente simbólico, ya que se consideraba respaldado por la riqueza y la autoridad del supremo gobierno azteca" (León-Portilla, 1962:48).

Aunque no fueron los *quachtli*, los únicos elementos que tenían para este fin ya que los indígenas usaron otros tipos para intercambio como el *xochipilli*, que era el cacao, algunas piedras preciosas como la jadeíta o también los trozos de cobre cortados en T, que era lo más parecido a la moneda que nosotros conocemos y que servía para intercambiar y obtener objetos de poco valor.



Tributos de mantas pagados a México-Teochitlán, en cargas (según Molins Fábrega)

Provincia	Mantas Grandes de algodón	Mantas pequeñas de algodón. Ropa	Mantillas Ricas de algodón. De señores	Mantas grandes de benequeán	Mantas pequeñas de benequeán	Mantillas ricas de benequeán
Cihuatlán	8.000	--	--	--	--	--
Tepecuacuilco	5.000	--	0.800	--	--	--
Tlaxco	--	--	0.800	--	1.200	--
Ocuilán	--	--	0.800	--	--	1.600
Toluca	--	--	0.800	--	2.400	0.800
Malinalco	--	--	--	2.400	--	0.800
Quahuacán	--	--	1.600	--	1.600	--
Atotonilco de Pedraza	1.600	0.800	0.800	--	--	--
Quachitlán	--	1.600	0.800	--	--	--
Xilotepc	3.200	0.800	--	--	--	--
Axocopán	--	1.600	1.600	--	--	--
Hueyпочtla	--	--	0.800	--	0.800	--
Oxitipán	5.600	--	--	--	--	--
Ctzicoac	1.600	--	--	--	--	--
Tuchpa	5.600	--	1.280	--	--	--
Atlan	2.400	--	1.600	--	--	--
Tlapacoyán	2.400	--	--	--	--	--
Atotonilco el Grande	--	--	1.600	--	3.200	--
Acolhuacán	4.000	--	2.400	--	--	--
Chalco	1.600	--	--	--	--	--
Cuauhahuac	2.400	1.600	2.400	--	--	--
Huaxtepec	4.800	--	0.400	--	--	--
Tlacocauhtitlán	0.800	--	--	--	--	--
Quiauhcoapan	0.800	--	--	--	--	--
Tlatlahuquitepec	3.200	--	--	--	--	--
Quauhcocho	0.800	--	--	--	--	--
Cuetlaxtlán	5.800	--	0.800	--	--	--
Tochtepec	1.600	--	3.200	--	--	--
Yotaltepec	0.800	--	--	--	--	--
Tlapán	1.600	--	0.400	--	--	--
Tlachquiauco	0.800	--	--	--	--	--
Coaxtlahuacán	1.600	--	--	--	--	--
Coyolapán	2.400	--	--	--	--	--
Petlatlaco	4.800	--	1.600	--	--	--
Total de cargas	73.080	6.400	24.480	2.400	9.200	3.200

Como cada carga corresponde a 20 mantas, podemos totalizar así el número de mantas recibidas por el señor de México-Teochitlán: 73.080 corresponden a 1.461.600 unidades; 6.400 a 128.000; 24.480, a 489.600; 2.400 a 48.000; 9.200, a 184.000, y 3.200 a 64.000

Fig. III. 15 En la parte supx selección de mantas que fueron tributadas a Tenochitlán, con diferentes técnicas de tejido y teñido. Izquierda a derecha técnica de *ikat* sobre fondo blanco 400 mantas de dos colores con caracoles y fleco. Siguiendo con borde a cuas y en la esquina derecha presenta la técnica de *plan*. Las cuatro banderas representan 80 mantas, con técnicas de bordado, pintura, *aplique* de conchas y cuani (Johnson, 1988: 464). El cuadro inferior muestra cantidades tributadas con mantas (Castillo, 1986).

Lo que usaban trocar en estos mercados, era trocar unas cosas por otras y aún ahora se usa algo de esto; pero la que más generalmente corre, por todas partes, es el Cacao, y en otras partes usaban más unas mantas pequeñas que llaman Patolcuachtli aunque corrompiendo el vocablo los españoles les llaman Patoles cocheles. En otras usaban mucho de unas llamadas Monedas de Cobre casi de hechura de Tau T, de ancho de tres o cuatro dedos y una planchuela delgada, unas más y otras menos, donde había mucho oro; y también traían unos canutillos de ello... (Torquemada, 1943,II:560)

## Ixtle

El ixtle era la fibra que se obtenía del maguey, *metl* en náhuatl, planta del género *Agave americana*, familia de las *amarilidáceas*. Esta planta fue considerada sagrada y "árbol de las maravillas", como le denominaron los españoles, ya que de él se obtenía y aprovechaba todo, sirviendo de techo, sustento y vestido (Fig.II.1).

De las hojas largas del maguey o pencas, se obtienen las fibras que al procesarse sirven para tejer lienzos. Para liberar la fibra, se llevaban a cabo procesos de tatemado o de fermentación de la penca, se meten éstas a un agujero de tierra con agua de masa de maíz, se tapa con piedras para que se pudran, luego se raspan hasta liberar las fibras. Este es un método tradicional que se ha usado desde la época prehispánica. Las fibras, como tienen cierta acidez, se pasan por un proceso que la elimine, ya sea usando cal o jabón; después se secan al sol, se peinan con una carda vegetal y se hilan. Las fibras bien procesadas llegan a ser muy finas y suaves, sobre todo si son obtenidas de la parte central de la planta.

El que vende mantas delgadas de maguey suele tener lo siguiente, conviene a saber: saber tostar las hojas de maguey y rasparlas muy bien, echar masa de maíz en ellas, y lavar bien la pita, e limpiar y sacudirla en el agua. Y las mantas que venden son blancas, adobadas con masa, bruñidas, bien labradas, y de piernas anchas, angostas, largas o luengas, gordas o gruesas, tiesas o fornidas; al fin todas las mantas de maguey que tienen labores. Algunas vende que son muy talas, que no parecen sino toca, como son las mantas muy delgadas, tejidas en hebra de nequén, y las hechas de hebra torcida. Y por el contrario, algunas que son gordas y bien tupidas, y bien labradas, y otras bastan, gruesas, ora sean de pita, ora de hilo de maguey (Sahagún, 1988, V.2:6159).

El maguey es una planta de tierras arenosas y secas<sup>9</sup> y sus fibras eran hiladas y tejidas en grandes cantidades en el Altiplano Central. Los *macehualtín* que eran la gente del pueblo mexicana, vestían con prendas elaboradas de *ixtle*, fibra que se utilizó abundantemente, como comprueban las grandes cantidades de

malacates prehispánicos rescatados en esta área, que tienen dimensiones promedio de 4 cm de diámetro y un peso alrededor de 70g<sup>10</sup>, que son del tamaño adecuado para hilar el *ixtle* y tejer las mantas, además de que se sabe de la cantidad de magueyes que se cultivaban en la región ( Fig. III.16).

El maguey de las especies *Agave heteracantha*, *A. fourcroydes*, *A. lechuguilla*, *A. dewevana* y la *A. sisilana* proveía de sus pencas fibras para vestir y calzar, elaborándose con ellas telas para huipiles, mantas y otras piezas. El nombre genérico que denominaba a las mantas elaboradas con estas fibras fue *ayate* o *chalcáyotl*. En la *Matrícula de Tributos* y en el *Código Mendocino*, son señaladas las cantidades de mantas de *ixtle* que pagaban los señoríos cada 80 días como tributo. En los códigos la manta se representa con una espina atravesada y algunos de los lugares tributarios más importantes fueron Malinalco, Atotonilco, Hueyпочtлán y Tlachco.

Una variedad del *Agave fourcroydes* y el *A. sisilana* son nativos de la península de Yucatán; de ellas, los mayas extraían fibras largas para tejerlas. Estas eran conocidas como henequén y en lengua maya se les llamó *yaxci* o *yaxki*, *yax* quiere decir verde. Existen las variedades blanca y verde<sup>11</sup> y *ki* es el nombre genérico que le dieron los mayas al agave.

Hubo también otros tipos de fibras duras que se utilizaron en la época prehispánica, como el *iczotl*, los mexicas llamaban *nequén* a los tejidos elaborados con ella.

El que hace y vende las mantas de palmas que se llaman *iczotl* de la tierra, llévalas fuera a vender, y véndelas más de lo que valen. Las mantas que vende son de dos brazas, y las que son sin costura y bien proporcionadas al cuerpo, y las que tienen las bandas como arcos de pipas, y las que son como arpilleras para envolver cosas; estas mantas son de muchas maneras... (Sáhagún, 1988, V.2: 616)

En el norte de Mesoamérica, en zonas áridas, el algodón no era cultivado, en cambio se obtenían fibras de otras plantas del desierto entre ellas el izote, las yucas y agaves de hojas gruesas (Fig.III.17). La producción de estas fibras sirvió para tejer, como se ha demostrado con los fragmentos encontrados la cueva de la Candelaria, Coahuila (Johnson, 1977).

Se usaron también otros tipos de fibras, como las de liber, que eran obtenidas de los tallos largos de plantas como la del *chichicaztle* (Johnson, 1966)



Fig.III.16 El maguey fue una planta sagrada de la cual se obtenía la fibra de ixtle que era usada para la vestimenta. Aquí se representa el maguey florecido y la diosa Mayahuel, deidad lunar del pulque. La imagen superior se le ve con un lazo hecho con esta fibra y malacates con hilo en el tocado (*Códice Borbónico* p.8). La de abajo porta su nariguera lunar, llamada *yacameztli*.

utilizada en diferentes regiones mesoamericanas y actualmente empleada por chontales y zapotecos de Oaxaca (Fig.III.18).

Además de estas fibras, que eran las más importantes, también se usaron cortezas de árboles para la vestimenta, principalmente la que estaba en relación a celebraciones religiosas o para las imágenes de los dioses.

### Fibras de origen animal

Las fibras de origen animal, por su constitución son de tipo proteico. En la época prehispánica, aunque es indudable que fueron utilizadas, no se conoce con exactitud si fueron empleadas como fibras textiles para formar parte fundamental del tejido, o si solamente eran agregadas ornamentalmente. Hasta ahora los análisis muestran que lo más probable es que fueran hiladas junto con otras fibras de origen vegetal.

Algunas mujeres se dedicaron también a la venta de plumas hiladas que obtenían de aves *insares, ánales, labancos* y otras gallináceas que criaban en su hogar o que adquirían en el mismo mercado. las plumas que ofrecían a la venta llevaban cierto tipo de trabajo incorporado. (Sahagún, 1979: 463)

### Pelo y pluma

El pelo de animales fue utilizado para entremezclar en los tejidos. Un animal importante fue el conejo y sus fibras conocidas como *tochómitl*. También se usaron diferentes plumas de aves e incluso el cabello humano. Estas fibras se incorporaban a mantas, huipiles y capas ricamente ornamentadas formando diseños al combinar las plumas y el pelo.

El mosaico de pluma, en el que éstos se aplicaban a una superficie por medio de ciertos pegamentos o pintura, se describe en detalle por Sahagún: era uno de los trabajos más laboriosos y exigentes. Algunas veces se agregaban a un tejido flojo, de tal manera que formaban una verdadera tela con diseños en varios colores. Otros métodos probablemente empleados para las telas emplumadas eran: a) la colocación de plumas individuales paralelas a la trama, durante el trabajo, b) plumas enredadas en un cordel e incorporadas a la tela, c) la inserción de plumones en el hilo dealgodón durante el hilado, o, d) la aplicación de plumas directamente a una superficie tejida por medio de anudado o costura.(...) Ejemplares de cordones emplumados, esencialmente para uso en mantas emplumadas, proceden de unas cuevas de Chihuahua y de Coahuila. (Johnson, 1988: 469)



Fig.III.17 Del *iczotl* o yuca es una especie de la *liláceas*, de la que se extraían fibras para los ropajes. En el norte fue utilizada y también en el altiplano.



Fig.III.18 Una mujer de San Juan Guivini, Oaxaca, sobre una olla de barro tuerce las fibras del *chichicaztli*, es una manera de hilar en esta región sin ayuda del huso. (fotografía proporcionada por la maestra Johnson W. de su artículo *Chichicaztli fiber*: 1966)

Los textiles lucían hermosos por llevar incorporadas diversas técnicas de tejido y diseños, formados al combinar los colores y texturas de plumas de diferentes aves. En general a la pluma se le llamó *ilhuítl*. Sahagún menciona que todas las aves de plumas ricas se llaman *zacuán*, *quechol*, *tzinitzcán*,

Hay muchas ánsares monciñas que se llaman *tlalácatl*. Entre estos naturales éstos son grandes como los de España. Tienen los pies colorados y el pico son pardillos. Tienen buena carne. Tienen debaxo plumas blancas y blandas. Destas plumas se aprovechan para hacer mantas. Las plumas de encima son recias. Tienen buenos cañones para escribir. (...) Hay una manera de patos que se llama *xomotl*. Tienen tocadillo en la cabeza. Son bajuelo de pies, negros y anchos. Viven en el agua; también en los montes. Unos dellos son pardos; otros negros; otros blancos; otros cenicientos. Tienen la pluma muy blanda. Hácese della mantas. (Sahagún, 1995, V. 2: 694) (...) La pluma de todas las aves así de la barriga como la de las espaldas se llama *alapachtli* y *itapalcayo*... (V.2:713)

Generalmente el pelo y las plumas que se utilizaban como fibras eran obtenidas del vientre o del pecho de los animales, porque eran las más delicadas y suaves (Fig.III.19). Estos elementos como muchos otros que servían para incorporarse a las prendas podían conseguirse en los mercados. Sobre la venta de plumas el fraile menciona los detalles al respecto:

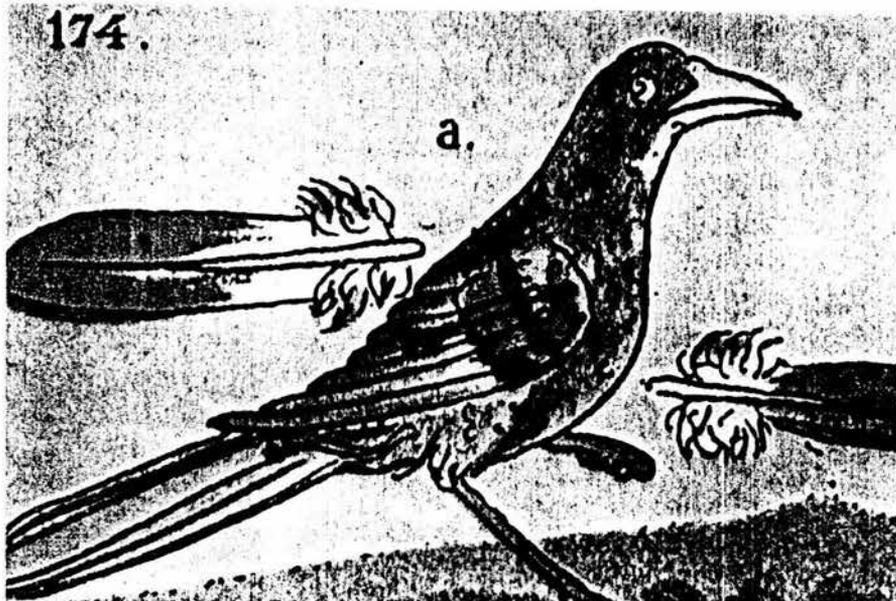
La que vende plumas hiladas suele criar muchas aves de que pela las plumas, y peladas envuélvelas con greda. Y pela las plumas de arriba, y las que están debaxo, que son muy blandas como algodón y hace todo lo siguiente: que hila pluma, hila parejo, hila atramuexos, hila mal torcido, hila bien torcido, tuerce la pluma, hila nequén con huso con que hilan las mujeres otomitas, hila con torno la pluma pelada y la torcida e hila parexo, hila atramuexos, hila la pluma de pollos, hila también la pluma de ánsares mociñas, la pluma de ánades del Perú, la pluma de lavancos, la pluma de gallinas. (Sahagún; 1988, V.2:625)

## Seda

Otra fibra importante es la seda. Esta es producida por una larva de mariposa de la especie *Bombyx mori*, que se convierte en una mariposa blanca cuyo cuerpo mide poco más de un centímetro, rara vez se aleja mucho del capullo del cual proviene, pone de 300 a 500 huevecillos llamados "semillas de seda". Estas crecen a las seis semanas devorando una gran cantidad de hojas, alcanzando casi ocho centímetros de longitud.



Fig.III.19 Las fibras animales fueron incorporadas a los tejidos, por ejemplo el *tochómitl* o pelo de conejo y las plumas de diversas aves. En la época prehispánica el arte de trabajar las plumas era llevado a cabo por los *amanteca* que hacían escudos y tocados, como el representad en la parte superior. Para elaborar textiles, se usaban las plumas más suaves de pájaros. (*Códice Florentino*)



Cada animal tiene dos glándulas que contienen una sustancia viscosa que es expulsada por una abertura pequeña de su labio inferior, esta sustancia sale y se endurece en el aire hasta formar una fina hebra, como la de la telaraña; cada animalito lanza unas 800 hebras que enrolla a su alrededor, cubriéndose en un apretado capullo. La obtención de la seda se logra al hervir los capullos en agua jabonosa, que ablandará las fibras adheridas a una goma, las hebras son diminutas y se entretajan unas seis para formar un sólo filamento.

Originariamente la seda se cultivó en China, pasó a la India y después a Grecia y Roma antes de Alejandro Magno, era un artículo de mucho lujo por la lejanía desde donde era importada. En Grecia y Roma tardaron en descubrir que era un gusano quien producía la seda y se llegaba a pensar que la seda era como el lino o el algodón. En Roma hasta el siglo VI se descubrió el secreto de la seda.

En México no se conoce arqueológicamente el uso de la seda, pero se supone que en la época prehispánica fue utilizado algún tipo de seda, como actualmente se hace en ciertas zonas de la sierra de Puebla y Oaxaca donde la sacan del capullo de mariposas que viven en el madroño y el encino, como asevera con base en sus investigaciones etnográficas Johnson Weitlaner (1977).

En 1522 Cortés hizo traer las primeras especies, habiendo pueblos tributarios de seda en Oaxaca, Puebla, Tlaxcala, Jalisco Morelos y México. En 1679 por Ordenanza Real se tiraron todas las moreras de la Nueva España y se destruyeron los telares para tejer seda y se dejó de explotar, desapareciendo casi totalmente su crianza, sólo en algunos lugares se elaboraba para producción local como en Huautla en donde se hicieron fajas hasta 1946. Actualmente en San Sebastián Peñoles Oaxaca, las indígenas preparan la seda hirviendo con ceniza y agua cambiando así el color de los gusanos de amarillo a blanco y al estar ya seca puede torcerse. Todos los husos con malacate para hilar ya sea algodón o seda proceden del sureste de Oaxaca.

## Lana

Una fibra muy importante de origen animal usada actualmente en México es la lana obtenida de las ovejas. Después de la Conquista fueron traídas por Cortés y esta fibra protéica se utilizó como sustituto del algodón en la elaboración del vestuario.

En otros países la lana fue hilada y convertida en vestimenta antes de conocerse la escritura, ya que las ovejas fueron unos de los primeros animales que se domesticaron.

## TINTURAS PARA TEXTILES

El color en los textiles era de suma importancia: por un lado se lograba diversidad visual, dando énfasis a los diseños y por otro existía un contenido simbólico muy relevante. Antes de la conquista española se usaron diferentes sustancias tintóreas para teñir las fibras, obtenidas de vegetales, minerales y animales. Entre las de más tradición se encuentran el añil, la grana cochinilla y el caracol *Purpura patula panza*.<sup>12</sup>

Estas y otras sustancias eran obtenidas de formas muy diversas en la naturaleza, generalmente se sacaba el extracto al macerar, hervir y frotar los materiales ya fueran orgánicos o inorgánicos. Los tintes se combinaban con mordentes<sup>13</sup> con los que se lograba fijar los colores a las fibras. Algunos de los mordentes más importantes usados en la época prehispánica fueron el alumbre *tlaxocotl* o un sulfato de fierro, que es la *caparrosa, táliac*. Otros mordentes fueron las cenizas, orines, tequesquite y probablemente pulque y *nejayote* (este último es el agua que resulta del cocimiento del maíz) como se usa ahora en algunas comunidades.

Algunos fragmentos de textiles mesoamericanos mantienen sustancias tintóreas, al analizarlas, se encontró que su antigüedad se remonta a principios del siglo XVI. Las principales muestras provienen de la cueva de Chiptic y de la cueva de la Garrafa, en Chiapas, donde fueron rescatados huipiles y lienzos de fines del siglo XV y principios del XVI (Fig.III.20).

La importancia de la cueva de Chiptic radica en que los tres fragmentos unidos, el lienzo central parece haber sido teñido con el tinte Púrpura Pansa y el de la izquierda tiene diseños pintados en azul que nos llevan a recordar los enigmas sobre el "azul maya" y el uso del añil. De la cueva de la Garrafa (...) cerca de los límites con Guatemala, se recuperaron una "tilma" y una camisa pintadas, así como un huipil de niña que se considera son de origen mixteco. En las dos primeras, los colores fueron aplicados posteriormente, con base en pigmentos óxidos y ocres, así como con "azul maya"; en tanto es posible que el huipil haya sido teñido con añil, lo que constituye la primera evidencia arqueológica al respecto en Mesoamérica. (Turok,1996:29)



ILUSTRACIÓN: MADOA JÁREZ / RAÍCES

Fig. III.20 En estos textiles se ha comprobado los tintes que fueron utilizados en la época prehispánica el de Chiptic, Chiapas (arriba) fue teñido con el caracol *púrpura pansa*, azul maya y añil. Abajo el textil de la Garrafa, Chiapas con teñidos ocre y rojizos, presenta elementos iconográficos relacionados a la mitología.



FOTO: ANTONIO TURKIN / RAÍCES

Los colores se aplicaban directamente sobre las fibras, aunque muchas veces eran estampados con las pintaderas o sellos de barro, generalmente de formas planas o cilíndricas.

Estas últimas, huecas en la parte central se les introducía un palito para que rodara sobre la tela, haciendo de esta forma el estampado. Con estos instrumentos sellaron con diferentes diseños los textiles, la cerámica o el cuerpo de las personas. Se tienen evidencias de pintaderas cuya utilización data desde la época Preclásica, e incluso conservan restos de color (Fig.II.25)

### Tintes de origen vegetal

En todo México hay gran variedad de plantas que contienen elementos colorantes, los cuales están contenidas en las raíces, en los tallos, cortezas, hojas, flores e incluso en los frutos y en las semillas.

Añil y otras plantas tintóreas.

Entre los colorantes más importantes estaba el añil (*Indigofera suffruticosa*), palabra que viene del sánscrito *nil* "azul". Este se obtiene de la planta *xiuhquilitl pitzahoac*, que en náhuatl quiere decir "hierba azul/verde", porque teñía precisamente de un color azul oscuro muy característico, que incluso daba varios tonos, entre ellos el índigo y el negro. El arbusto no es mayor a los 2 m. de altura, tiene flores rosas o amarillas y se cultiva principalmente en lugares cálidos. De las hojas y de los tallos que deben cortarse al amanecer, se obtiene el color cuando se maceran en agua.

Había tintes que eran extraídos de las flores, por ejemplo de la *matlalxóchitl* o *matlalli* (*Commelina coelestis*) que en náhuatl quiere decir azul. Es una planta silvestre, conocida actualmente como "flor celeste", "quesadillita" o "flor del pollo", con flores azules de las que se obtiene un tinte de este color, que es un poco más claro que el añil.

A la color azul fina llaman matlalli, que quiere decir azul. Este color se hace de flores azules. Color es muy preciada y muy aplacible de ver. llámase también cardenillo en la lengua española (Sahagún, 1989:797).

En la época prehispánica su principal uso fue para pintar objetos de la vida cotidiana, pero también se usó como pintura ritual en celebraciones especiales, por ejemplo en la fiesta del décimo mes náhuatl, llamado *Panquetzaliztli*, en ella las personas más viejas bebían un pulque azul llamado *matlaloctli*, que era teñido con el color *matlalli* de estas flores.

*Xochicopalli* era el nombre que se le daba al tinte extraído del girasol (*Thithonia diversifolia*); a esta flor en náhuatl se le conoció como *chimalxóchitl* y de ella se conseguía el color amarillo para teñir (Fig.III.22).

Cada sustancia tintórea es resultado de un proceso de macerar o hervir alguna parte de las plantas. Había especialistas en el arte de la tintorería, que tenían la capacidad de identificar las plantas que tiñen y saber aplicar los procesos específicos de extracción de color, que a cada una corresponde.

El que es tintorero tiene por oficio teñir la lana con diversos colores y a las veces con colores deslavadas o falsas. La lana que vende es bien teñida, y dale buen punto, y tiñe de diversas colores: amarillo, verde, morado, leonado, verde oscuro, verde claro, verde fino, encarnado, con los cuales colores tiñe la lana (Sahagún; 1998, V2: 606).

Los colores, también se obtuvieron de troncos y cortezas de árboles, por ejemplo un tinte muy acostumbrado en el teñido de los textiles, era conseguido de un árbol de 10 o 12 m de altura y tronco rojizo amarillento, llamado palo de Campeche (*Hematoxylon campechianum*) en náhuatl llamado *huitzcuáhuítl*, de su madera se obtenían amarillo, rojizo, púrpura, gris y rosa.

Hay en esta tierra un árbol grande de muchas ramas y grueso tronco que se llama *huitzcuáhuítl*. Tiene la madera colorada. Deste madero, hendiéndolo, hácenlo estillas y májanlo, y remójanlo en agua, tiñe el agua, hácela colorada. (ibid:798)

El palo de Brasil (*Haematoxylum brasiletto*) en náhuatl se le conoció como *huitcuáhuítl*, de él se obtenían tonos rojos, violeta y negro. Se distribuye en diferentes regiones de México que van de norte a sur, hasta Chiapas;

De las semillas del achiote o *axiyotl* (*Bija orellana*),<sup>14</sup> se obtenía el color naranja. En la zona maya se le denominaba *kuxub* y su producción principal es en Chiapas, Tabasco y otros lugares de clima cálido.



Fig. III.21 Pechera formada con 1600 placas de concha rosada y caracoles en el borde, fue encontrada como ofrenda a Tláloc en el Palacio Quemado de Tula (cultura tolteca s.X). Algunas prendas ceremoniales mesoamericanas, incluían ornamentos elaborados con conchas, plaquitas de diferentes materiales, entre ellos jade, oro, plumas y otros que eran amarrados o cosidos sobre las telas.



Fig. III.22. Las flores fueron utilizadas para teñir algunos textiles entre los indígenas mesoamericanos. El girasol o *chimalxochitl* (izquierda) y el *cempoalxochitl* (derecha, Francisco Hernández) fueron algunas de las más apreciadas para diferentes usos y para obtener colores derivados del amarillo.

El color verde, resultado de la combinación de azul y amarillo, era obtenido mezclando diferentes hojas. El *zacatlaxcalli* que es una hierba que produce colorante amarillo, se mezclaba con azul y se volvía verde oscuro, como menciona Sahagún.

Mezclando color azul claro, que se llama *texotli*, con amarillo que se llama *zacataxcalli*, echando más parte del amarillo, que no dél, hace un color verde claro fino que se llama *quiltic*.(ibid:799)

Para el color negro se empleaba básicamente el hollín del pino *tilliocatl*. o el palo de guayabo. Según Mastache (1971:23) parece ser que el tono negro más común era obtenido del humo de la madera de pino, que quedaba depositado en las vasijas.

Hacen estos naturales tinta de humo de teas, y es tinta bien fina llámanla *tliolliocotl*, tienen para hacerla unos vasos que llaman *tlicomalli*, que son a manera de alquitarras... (Sahagún,1956;V. II: 343-44).

## Tintes de origen animal y mineral

### Cochinilla

Dentro de los colores de origen animal estaban la grana cochinilla o *nocheztlí* en náhuatl. Se encuentra en los nopales como plaga, principalmente en las especies *Opuntia tormentosa* y *opuntia filifera*.

el color con que se tiñe la grana se llama nocheztlí, quiere decir sangre de tunas que en cierto género de tunas se crían unos gusanos que se llaman cochinillas, apegados a las hojas, y aquellos gusanos tienen una sangre muy colorada, ésta es la grana fina; esta grana es muy conocida en esta tierra y fuera della... (Sahagún, 1979:797)

El insecto produce el color escarlata, por el contenido de ácido carmínico. Su tamaño es alrededor de 5 mm y son las hembras de las que se obtiene el tinte.

La grana cochinilla, fue llevada a Tenochtitlan principalmente de Oaxaca, donde había 11 pueblos tributarios, entre ellos estaban las provincias de Coaixtlahuaca, Nochistlán, Cuicatlán y Coyolapan.

Durante mucho tiempo, el uso de la grana cochinilla para teñir hilos de algodón fue un gran enigma para los investigadores, pues su color no es recibido con facilidad por la fibra y no había sido posible obtener colores rojos y guindas fuertes, como se logra sobre fibras de origen animal como la lana y la seda. Finalmente, en 1986 la investigadora Teresa Castelló Yturbide logró introducir el rojo vivo que se ve en los códices a partir de las fórmulas usadas antiguamente por los indios zoques en Chiapas, y los huaves y chontales de Oaxaca, con base en un mordente graso: el caipú o piñón. (Turok, 1996: 31)

## Caracol púrpura

Del caracol *Purpura pansa* se obtenía el color violeta. La designación indígena era *tixinda*. Actualmente en México lo utilizan en Pinotepa de Don Luis en Oaxaca y los nahuas en la costa de Michoacán, donde aún se tiñen fibras con la sustancia secretada por éste molusco, que al oxidarse da los tonos violetas.

El *códice Nutall*, de origen mixteco y de la misma época que los textiles arqueológicos de Chiapas de los siglos XV y XVI, nos sugiere el uso del tinte del caracol *Purpura pansa* en más de 100 pictografías de capas, quechquémitl, máxtlatl y enredos, y como pintura corporal en 25 personajes. (ibid:32)

Este caracol fue muy apreciado en la época prehispánica. Con él se teñía algodón y piezas que se utilizaban en rituales. Tiene una concha de aproximadamente 6 cm y se le encuentra adherido principalmente en rocas en la costa del Pacífico.

Muchos pueblos, especialmente de la Mixteca y del valle de Oaxaca, entregaban a Moctezuma como tributo, un número determinado de talegas de cochinilla. La tinta púrpura se obtenía de una especie de molusco (*Purpura patula pansa*), encontrado en la costa rocosa del Pacífico. El colorante que se obtenía de este "caracol" era usado para teñir únicamente vestidos especiales y en la representación de las pinturas de ciertos personajes. El tono del antiguo *Códice Nutall* es idéntico al de la tinta púrpura (Johnson, 1988: 443).

De algunos minerales, como el yeso *chimaltizatl* y el gis o *tizatalli*<sup>15</sup> se obtenía el blanco. La cal también era utilizada para obtener este mismo color.

El que trata en cal quiebra la piedra de que hace la cal y la cuece, y después la mata: ya para cocerla o hacerla viva junta primero toda la tierra que es buena para hacer cal y métela después que la tiene cocida y quemada mákala para aumentarla (...) la cal que es buena sácala de la piedra que se llama cacalotetl o de la piedra que se llama tepetlatl. (Sahagún, 1988: V.II)

El rojo, aparte de obtenerse de vegetales o animales, podía ser de origen mineral, principalmente del óxido de hierro, el cual se conocía como *tlahuitl*. El negro también era el resultado de la combinación del palo de Brasil con el mordente *tlaliac*.

El azul maya fue un color especial obtenido por el mineral atapulgita y la palanta del añil y se utilizó de forma ritual; los mayas utilizaron el término *yax* para denominar lo azul lo verde e incluso lo gris.

Como se señaló, los colores que se aplicaban a las mantas, además de tener fines estéticos, eran muy importantes especialmente porque tenían un sentido simbólico en el mundo prehispánico, que muchas veces se relacionaban con la protección, además de ser identificados con los colores asociados a los rumbos del universo, (Fig.III.23) a deidades, árboles, aves y otros elementos específicos de la cosmovisión.

Para los mexicas las correspondencias de los colores con los rumbos del universo eran los siguientes: rojo identificado con el oriente, el blanco con el occidente, el negro con el norte, el azul con el sur y el centro con el verde.

### Técnicas para teñir

Las formas para aplicar tintes en la época prehispánica eran variadas y existían técnicas específicas, algunas de reserva como el *batik*, el *plangi* o el *ikat*.

El *plangi* se obtiene dibujando un diseño sobre una tela tejida y, subsecuentemente, amarrando firmemente las secciones que no se han de teñir. Cuando la tela entera se mete en la tintura, se tiñe todo menos las porciones "reservadas". Una ilustración de Nezahualpilli, rey de Tezcoco lo representa llevando una magnífica manta y *máxtlatl*, ambos con un diseño característico que generalmente se atribuye a la técnica de *plangi* (Johnson, 1988:468) (Fig.II.3).

En la técnica de *ikat*, se amarran varias secciones de la urdimbre y se sumerge en la tintura, que reservará esas partes protegidas, después se cambian las secciones de amarres y se sumerge en otro color, pueden aplicarse varios colores. De la técnica de *batik*,

El único ejemplo de este método es un pedazo de tejido de algodón encontrado en la cueva de Chiptic en Chiapas. Parte de esta tela muestra un diseño pintado a mano libre. Otra sección representa un diseño negativo ejecutado por medio de un proceso con reserva; el

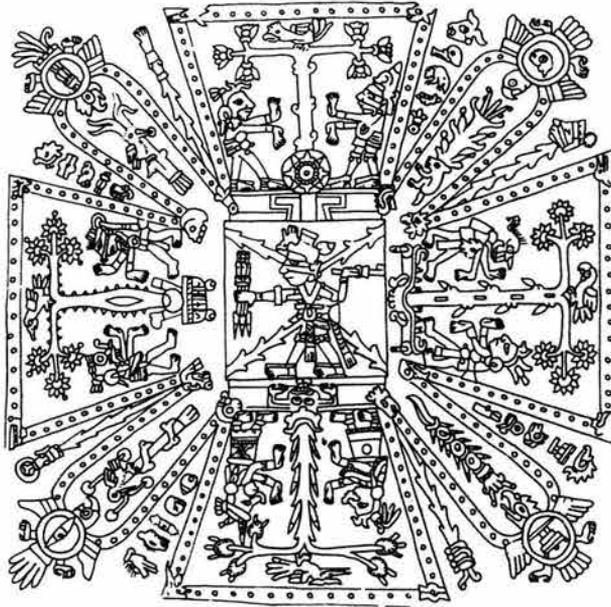


Fig. III.23 La primera página del *Códice Féjerváry- Mayer*, muestra la representación del plano terrestre donde los cuatro rumbos y el centro confluyen para formar el *quincunce*. Cada rumbo relacionado a los puntos cardinales está presidido por deidades, aves, árboles y colores específicos de la cosmovisión mesoamericana.

dibujo curvilíneo probablemente se pintó primero con una substancia de cera de abeja o de resina. De esta manera el diseño estaba protegido mientras se aplicaba al fondo de color café. Cuando la cera se removía el dibujo negativo aparecía en blanco contra el fondo oscuro (Johnson, 1988:467-468).

Los diseños eran tejidos, pintados, además de decorados con conchas, cuentas, plaquitas de metales y plumas que se incorporaban a las mantas o a diversas piezas y daban una variedad muy extensa y bella a cada una; existen muchas referencias de cómo eran y de cómo se conseguían, por ejemplo:

El mercader de las mantas suele comprar las dichas mantas de los mercaderes mayores, y su oficio es tratar en las mantas de los hombres, y de las camisas de las mujeres desta tierra que se llama huipiles, que son galanas y muy bien labradas. El buen tratante en las mantas es hábil y entendido, y véndelas según el precio y el valor de cada una dellas, y las que vende son buenas, fornidas, que duran mucho, galanas; al fin, muy bien labradas, que llevan grandes y buenas labores, donde van puestos el Sol, águila, tigre y unas ruedas, una dentro de otra, borlas de plumas y otras muchas labores que suelen llevar las mantas galanas y muy labradas, como son las que están bordadas y las que tienen la flocadura de ojos texidos y los que tienen la flocadura de algodón blanco, y las que tienen un cordón por flocadura, y las que son rubias (Sahagún, 1988, V.2:610).

### Teñido corporal

En la época prehispánica fue muy común ornamentar el cuerpo con colores y diseños distintos. Los hombres se teñían para la guerra y las ceremonias; algunas mujeres usaban afeites en el rostro de color rojo, amarillo o negro, hecho con incienso quemado. El color amarillo de la piel lo obtenían del *axin* o de una tierra amarilla *tecozuitl*. Existía la costumbre de pintarse los dientes de color negro o rojo oscuro, costumbre que se había extendido entre huastecas y otomíes y en la zona central se habían aficionado a ella. Teñían sus cabellos con lodo y hierba verde *de xiuhqúilitl* para que reluciera, se pintaban las manos el pecho y los pies de negro. En Tenochtitlán las mujeres de la clase dirigente sólo debían asearse para resaltar su belleza, ya que afeitarse era de mujeres mundanas y desvergonzadas, las madres les aconsejaban lavarse solamente y lavar también sus ropas. (Ixtlixóchitl, 1985:267).

## NOTAS

### Capítulo II

---

<sup>1</sup> Consultar Johnson, Weitlaner, 1966.

<sup>2</sup> Algunos ejemplos de este tipo se encontraron en Casas Grandes, Chihuahua.

<sup>3</sup> Con la plata y el oro se hicieron husos para hilar la lana y el lino en Grecia y en Roma.

<sup>4</sup> Este tipo de fibras han sido utilizadas para la cestería.

<sup>5</sup> En algunas comunidades, se sumerge la urdimbre en agua de masa, como un atole de maíz, para que los hilos queden tensos, fuertes y resistentes al tejerse.

<sup>6</sup> Actualmente existen también telares para elaborar fajas, morrales, huipiles, rebozos, cotonos, etc.

<sup>7</sup> Las primeras agujas de metal, se encontraron en el período tolteca en el Valle de México, en Tamuín, Monte Albán y en Tzintzuntzan.

<sup>8</sup> Orozco y Berra define al tributo "El tributo consistía en la cantidad de efectos señalados a cada provincia conquistada; según los productos de ésta, o su importancia en razón de la población y de la industria, así era la cuantía de impuesto" (1960: 70)

<sup>9</sup> Los cronistas se refieren a veces a él como *nequén* o *henequén*.

<sup>10</sup> Véase Ramírez, 1994: capítulo II.

<sup>11</sup> Al henequén verde se le llamó sisal, a partir del siglo pasado, puesto que la producción comercial se embarcaba en la época de más auge del puerto de Sisal. (Rojas, 1985)

<sup>12</sup> Para ampliar la información acerca de los tintes, consultar; Turok, 1996

<sup>13</sup> Un mordente permite más receptividad a la fibra con el color, los fijadores otorgan a los colores permanencia en los textiles y los entonadores logran cambios de color y tonos, logrando solidez frente a la luz y el agua.

<sup>14</sup> Embijar o embijado, viene precisamente de la bija orellana.

<sup>15</sup> En España, le llaman tiza al gis que es un término de origen náhuatl, en México no se usa la denominación.

CAPÍTULO

III

TRADICIÓN TEXTIL Y

MEMORIA TEJIDA



# TRADICIÓN TEXTIL Y MEMORIA TEJIDA

*No necesitan purgación quienes dedicaron su vida a una profesión grata a los dioses: los sacerdotes, las parteras, los músicos del "costumbre", los danzantes (...) quienes se dejaron poseer por los dioses a través de su profesión, quienes en su actuar cotidiano se contagiaron de divinidad."*

López Austin, 1994:142

## CICLO DE VIDA FEMENINA

Hilar y tejer son actividades que siempre han estado asociadas a la mujer. Desde el principio de los tiempos estuvieron marcadas las tareas de género, el hombre labraba la tierra y la mujer hilaría y tejería. En los mitos nahuas la primera pareja (Fig.IV.1) Oxomoco y Cipactonal<sup>1</sup> ya muestran estas tareas diferenciadas.

En la época prehispánica se introducía a la niña al aprendizaje del arte textil desde el nacimiento. Cuando ésta llegaba al mundo (Fig. IV.2) se colocaban en sus manos en un contexto ceremonial instrumentos relacionados al trabajo femenino entre ellos: husos, malacates y machetes del telar, que eran instrumentos con los que aprendería a enlazar distintas fibras.

Si era hembra la que se bautizaba, aparejábanla con todas las alhajas mujeriles, que eran aderezos para tejer e hilar, como huso, lanzadera, su petaquilla y vaso para hilar (...) la partera tomaba en su mano cada uno de sus objetos preparados, instruyendo a la niña simbólicamente sobre su uso. Finalmente la colocaba en la cuna y todos los asistentes festejaban el acontecimiento con una comida. A esta fiesta la llamaban "colocación de la criatura en la cuna." (Sahagún, 1995, V.II).

Este recibimiento se hacía a los cuatro días de nacida, con el pronunciamiento de discursos y palabras que eran muy significativas para su vida:

Habéis de estar dentro de casa como el corazón del cuerpo (...)  
habéis de ser la ceniza con que se cubre el fuego del hogar  
(ibid:186)

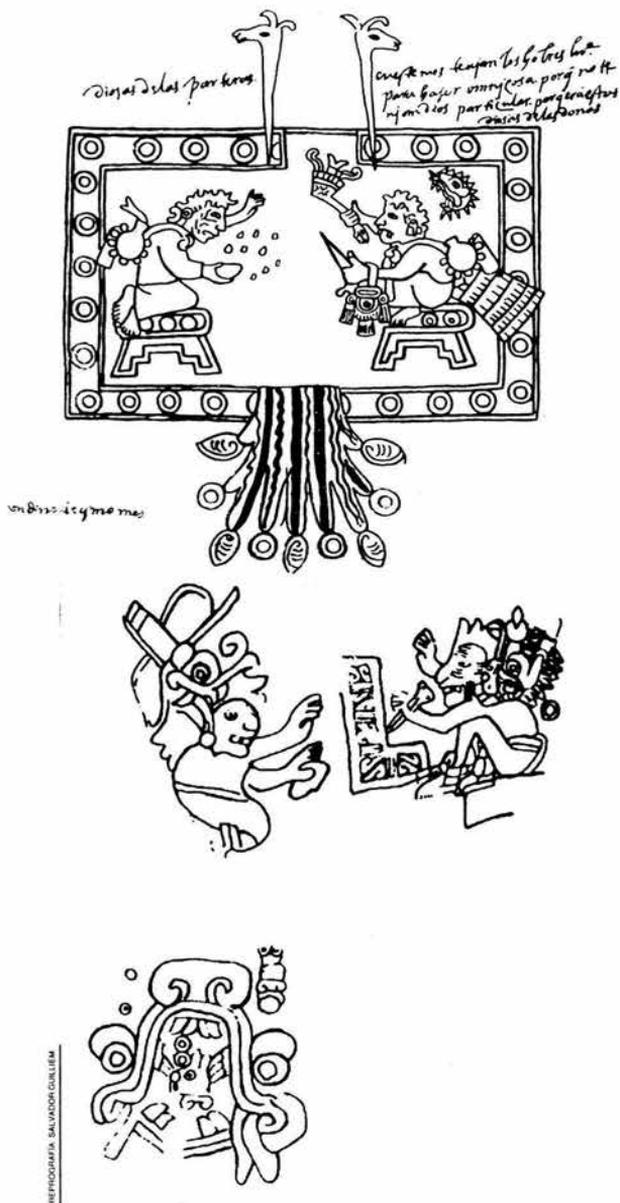


Fig. IV.1 (...) y todos cometieron a Quetzalcóatl y a Uchilobi (Huizilopochtli), que ellos dos lo ordenasen, y estos dos, hicieron luego el fuego, y fecho, hicieron medio sol, el cual por no ser entero no relumbraba mucho sino poco. Luego hicieron a un hombre y a una mujer: el hombre dijeron Uxumuco (Oxomoco), y a ella Cipastonal (Cipactonal), y mandaronles que labrasen la tierra, y que ella hilase y tejiese, y que dellos nacieran los macehuales y que no holgasen sino que siempre trabajasen, y a ella le dieron los dioses ciertos granos de maíz, para que con ellos ella curase y usase de adivinanzas y hechicerías, y así lo usan hoy día a facer las mujeres (*Historia de los mexicanos por sus pinturas*) En la imagen superior la representación de Oxomoco y Cipactonal del *Códice Borbónico*, lam.21 en la parte inferior están representados en un petroglifo de Coatlán, Morelos.

En esta antigua ceremonia se relacionaba a las mujeres con los instrumentos y tareas más importantes de su condición social que llevarían a cabo en forma natural durante el transcurso de su vida.

En algunas comunidades actuales, la ceremonia y simbolismo ha trascendido y encontramos que, por ejemplo, los popolucas del sur de Veracruz y también los mayas de Yucatán presentan actividades ceremoniales muy similares. El ritual maya es el *Hetzmek* ceremonia parecida al bautizo, este ritual se realiza a los tres meses de nacida (...), la madrina tiene que cargar por primera vez a la niña a horcajadas o sea en la cadera esto es lo que significa *Hetzmek*. (fig.IV.3) Sobre una mesa son colocados nueve instrumentos relacionados directamente a las actividades femeninas, como son: la aguja, el hilo, tijeras, alfileres, *xamach* o comal etc., dan vueltas a la mesa contando estas con granos de maíz que allí se van dejando, después con semillas de calabaza, luego regresan a la niña y dicen "le hemos hecho *hetzme*k a tu hijo", los instrumentos le han sido colocados en las manitas y le dan a probar varios alimentos para cuando sea grande le gusten. Las niñas, como antaño, aún usan huipiles desde su nacimiento. En la época prehispánica, la partera era quien recibía y bautizaba. La ceremonia que se realizaba comprendía dos partes básicas; lavatorio ritual de la niña y la selección del nombre. La partera dirigía el alumbramiento y todos los ritos (Ramírez, 1994: 138).

A los cuatro años las niñas se incorporaban a las labores de hilar y tejer dentro del núcleo familiar, la madre transmitía las enseñanzas a sus hijas. A los siete años ya tenían la preparación para hilar solas. Cuando las niñas no aprendían bien esta actividad eran castigadas (Fig.III.3 y IV.4), no importando la jerarquía social a la que pertenecieran. Porque todas las mujeres debían aprender estos trabajos considerados como dones divinos.

El huso y el telar representaron características que recordaban las condiciones de las mujeres, su naturaleza fértil, por lo que muchas veces se equipararon a estos instrumentos, como se ve en la siguiente adivinanza: "*Zazan tleino, in neitotiayan quititique cotztique. Ca malacatl - ¿Qué cosa es, que en el baile la engordaron, la embarazaron?. El huso*" (Libro sexto del Códice Florentino, 197v.)

A los catorce años las niñas sabían tejer y cuando tenían 16 años aproximadamente ya conocían bien todas estas labores, por lo cual eran aptas para el matrimonio.<sup>2</sup>



Fig.IV.2 En el *Códice Mendocino*, f.57r. fue representada la ceremonia de recibimiento, donde los instrumentos de trabajo eran proporcionados por una anciana partera que realizaba el ritual. Si era una niña, eran el huso y otros enseres del trabajo femenino, en esta imagen se ven en la parte inferior sobre petaquilla.



Fig.IV.3 Figurillas de terracota de Tlatilco (Preclásico 1500a.C.-200d.C.) Muestran los rasgos femeninos muy marcados, con referencia a la fertilidad, se han llamado a este tipo de estatuillas "mujeres bonitas". En éstas vemos una forma de cargar a los niños en horcajadas (Tomado de Larralde, 1986:97).

Las mujeres estaban destinadas a realizar funciones caseras y la educación era familiar (Fig.II.20), sólo llevaban a cabo actividades sociales en el Teocalli o templo. Algunas podían ser preparadas para sacerdotisas e ingresaban al Telpuchcalli, que era el lugar de enseñanza, ahí aprendían a bailar, hacer rituales para las divinidades y también se enseñaban a hilar y tejer hábilmente. Entre las prendas que ellas elaboraban estaban los trajes de pluma destinados para las vestiduras sacerdotales. Otras eran educadas en el Calmecac donde a manera de distintivo, recibían un collar llamado *yacualli*.

Las *auianime* o *alegradoras*, eran jóvenes cortesanas asociadas principalmente a los guerreros. Eran oficialmente admitidas y los alegraban con sus danzas y cantos (Fig.II.22). Ellas eran mujeres diferentes en su forma de ataviarse, ya que se aderezaban el cuerpo tiñéndolo con colores, también los dientes eran teñidos generalmente de color rojo. Además se ahumaban, perfumaban y mascaban *tzictli*. Ellas como todas las mujeres en el mundo mesoamericano sabían las artes del tejido.

Las mujeres tenían múltiples obligaciones, todas de tipo doméstico, sólo las favoritas de los soberanos podían desarrollar otro tipo de actividades por ejemplo cultivar la poesía. También tenían algunos derechos, entre ellos estaba el de poseer algunos bienes, celebrar algunos contratos y acudir a tribunales a pedir justicia. (Fig.IV.5)

En cuanto al matrimonio, (la unión se consumaba como se ve representada en el Códice Mendocino al ser atados los extremos del *huipil* y la *tilmatlí*) era obligatorio que llegaran castas, ser fieles al marido y mantener todas las obligaciones femeninas en forma incondicional:

Ya tomarás con presteza el huzo, la tablilla para tejer y el agua, el metate, el molcajete, el canasto; no solo te andes cargando de cosas, no se llenen de ellas tus manos. Y cuando contraigas matrimonio con quien es águila, ocelote, no ante él, encima de él andes. Cuando algo te pregunte, te encomiende, te avise, luego bien lo obedecerás, oirás con alegría su palabra; no luego la tomarás con enojo, no luego te molestarás, no serás respondona, no contra él te vuelvas. Si algo así te molesta tampoco allí se lo recordarás, no así lo despreciarás, no te harás la voluntariosa, aunque sea una persona humilde. Huehuetlatolli (León-Portilla, 1988:325)



Fig.IV.4. En el *Códice Mendocino* f.60, se muestra a una madre reprendiendo a su hija por no aprender correctamente el arte del hilado. Entre ellas se puede ver la petaquilla donde se guardaban los instrumentos, arriba de ésta un huso sobre un capullo de algodón.

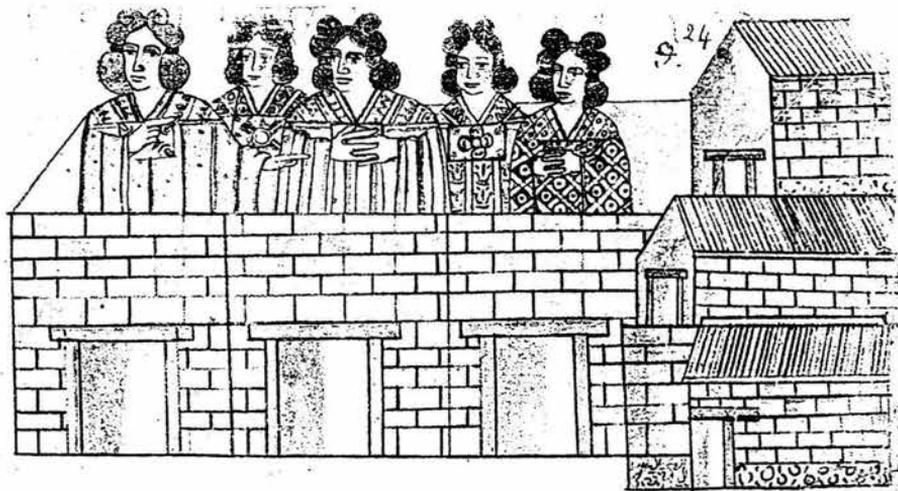


Fig.IV.5. Representación de cinco mujeres de Tlatelolco, en el *Códice Azcatitlan* con huipiles que muestran diseños distintivos correspondientes a personas nobles y de alto estatus.

Por eso cuando una esposa era estéril, tenía mal carácter o descuidaba los quehaceres femeninos como hilar o tejer, podía ser repudiada. En estos casos existía una forma de divorcio, cuando éste sucedía, ellas podían volverse a casar otra vez. Las viudas, también podían casarse nuevamente, siempre y cuando el novio fuera hermano de su anterior esposo o parte de su familia.

Durante su vida de esposas y madres, que abarcaba un lapso aproximadamente entre veinte y cincuenta años, las mujeres desarrollaban muchas tareas, todas relacionadas a la casa, cuidar niños, atender la cocina, hacer tortillas y actividades rutinarias de hilar y tejer. Las mujeres daban a sus hijas este conocimiento, proporcionándoles malacates y husos de menores dimensiones para jugar con ellos. Así aprendían y continuaban la secuencia tradicional heredada durante toda su vida y durante generaciones, perpetuando el conocimiento, que trascendía aún después de la muerte.

Estas actividades las hacían toda su vida, incluso se tiene referencia de que las mujeres esclavas antes del sacrificio, continuaban con las labores y muchas veces fueron acompañantes hasta el último momento,<sup>3</sup> como se evidencia en el párrafo siguiente:

...luego hablaban al mercader sobre el precio del esclavo: y los que ni cantaban ni danzaban sentidamente, dábanlos por treinta mantas, y los que cantaban y danzaban sentidamente, y tenían buena disposición, dábanlos por cuarenta mantas... llegando a su casa el que los llevaba ya comprados, echábanlos en la cárcel de noche, y de mañana sacábanlos, y a las mujeres daban recaudo para que hilasen, entre tanto que llegaba el tiempo de matarlas, a los hombres no les mandaban que hiciesen trabajo alguno...  
(Sahagún, 1985, V. II: 143)

Cuando morían en el parto las mujeres eran enterradas en el patio de las *Cihuapipiltin*, considerándolas como guerreros muertos en combate o en sacrificio. Estas mujeres divinizadas, eran llamadas *cihuateteo*<sup>4</sup> y valientes, o venerables mujeres *mocihuaquetzque*, tenían un lugar en el lado oeste de universo llamado *Cihuatlampa* o lugar de las mujeres, donde entre otras labores, se dedicaban a hilar. El Cihuatlampa era el lugar donde se pone el sol, lugar de fertilidad asociado al signo *calli*. Las mujeres que así habían muerto recogían el sol en el cenit y lo llevaban hacia ese rumbo.

Una mujer al morir, era vestida con su mejor atuendo, que generalmente era el mismo que había utilizado en su boda. En la actualidad una mujer llegando a cierta edad:

... suele tejerse una indumentaria completa, finamente trabajada, que reserva para que la entierren vestida con ella; en algunas partes las mujeres guardan el vestido que llevaban el día de su boda para amortajarse con él. En San Pedro Coyutla, Veracruz (...) Los quechquemilt de boda, son extraordinariamente bellos; después del casamiento no se vuelven a usar hasta la muerte. Al proponerle a una mujer que venda su vestido de boda, ella rehusó dando la siguiente explicación: "Yo puedo hacer otro para usted, pero éste no lo puedo vender. Con él fui a esperar a mi señor frente al templo el día que me casé y con él me voy a ir. Si no ¿cómo me va a reconocer mi señor allá? (...) A veces las mujeres son enterradas con varios vestidos o con textiles diversos que habían usado en vida. Quizás esta costumbre sea muy antigua, para honrar al señor difunto, traían plumajes y mantas y rodelas... y ayuntados todos, tomaban el cuerpo muerto y le envolvían en quince o veinte mantas ricas tejidas de labores... (Lechuga, 1991:137-138)

También en la época prehispánica eran enterradas junto a sus instrumentos de trabajo que las acompañaban como ofrenda. Aún actualmente se observa esta tradición en algunas comunidades indígenas:

...entre los amuzgos cuando entierran a una mujer ponen en su tumba el huso, la jícara en la que hacía girar cuando vivía, y el "tizate", que es una arcilla con que al hilar se empolvan los dedos para que el huso no resbale (Mapelli/Castelló, 1965:42).

Al encontrarse osamentas femeninas en distintas excavaciones junto a malacates u otros instrumentos del tejido, se recuerda y evoca el ciclo completo de la vida, aprendizaje y herencia desde el principio de los tiempos, donde se ha tramado la historia entre los hilos eternos, enlazándose los mitos de creación que van entretejiéndose con el destino y la vida, siempre en relación diestra, experta y metafórica con las labores femeninas. <sup>5</sup>

## LA MEMORIA TEJIDA

Siguiendo la historia de los pueblos indígenas, se encuentra que han conservado su cultura fundamentalmente por medio de la tradición oral. Este es un camino de enseñanza legada, unos a otros en forma verbal. Un camino parecido ha seguido la tradición textil, ya que contiene los mismos elementos requeridos para guardar la memoria y heredarla a través de tejidos que se vuelven textos descifrables. Estos elementos están basados en la reiteración continua. Podemos hablar analógicamente de que existe una *tradición y memoria tejida*.

Para el aprendizaje en México se ha recurrido a diversas maneras para comunicar mensajes: formas orales, visuales y corporales, accediendo al uso de rituales, cantos o ceremonias. Generalmente estas actividades y experiencias fueron las primeras manifestaciones de transmisión colectiva y las formas de legar de un grupo a otro las tradiciones, memorizándolas corporalmente. (Fig.IV.6)

Estas conformaciones de transmisión de características somáticas, han precedido al lenguaje escrito.<sup>6</sup> Desde el período Preclásico existen ceremonias y actividades que fueron memorizadas al ser repetidas infinidad de veces. Después, con el desarrollo del lenguaje escrito, no desaparecieron, sino que se mantuvieron paralelamente. Se encuentran ejemplos todavía en muchas comunidades indígenas actuales. (Fig. IV.7)

El examen de estos lenguajes muestra que la formación de la memoria mesoamericana siguió las mismas pautas que condicionaron la elaboración de otras memorias. En primer lugar es una creación colectiva: su función era recoger y ordenar los conocimientos indispensables para asegurar la sobrevivencia del grupo. Se trata de una memoria deliberadamente instruida para acumular la experiencia humana y transmitirla con precisión a las generaciones posteriores. Para cumplir ese cometido la memoria de los pueblos de Mesoamérica envolvió su mensaje en la sencillez del lenguaje oral, en la belleza del lenguaje corporal, en las luces de la escenografía y el sonido de la música, hasta componer con todo ello un canto y una escritura que invariablemente transmitían el mismo mensaje (Florescano, 1999:15).

Los mensajes reproducidos han sido historias de sus pueblos, sus dioses, el cosmos, la naturaleza y sus relaciones con todos ellos. Este legado también se manifiesta en los mitos, la arquitectura o en los objetos cotidianos, entre ellos los cerámicos y los textiles. En todos ellos está la memoria de los pueblos indios, que ha llegado hasta sus descendientes actuales.

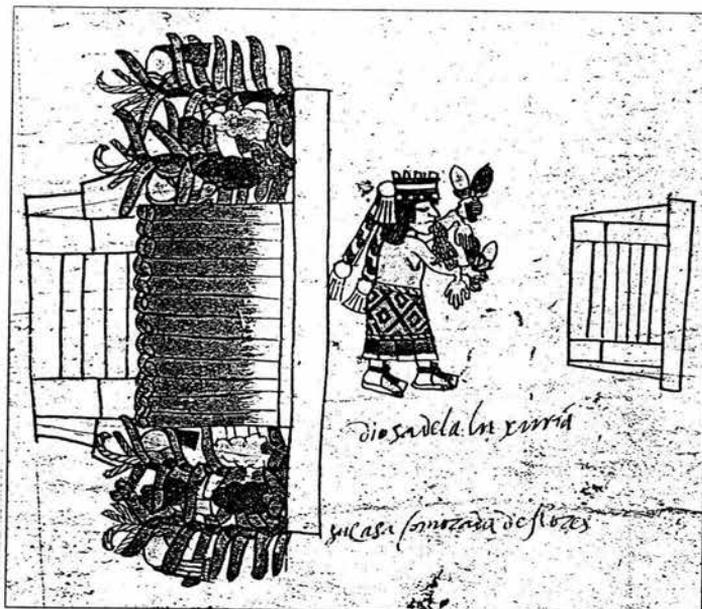


Fig.IV.6 En el equinoccio de otoño, se celebraba la fiesta de *Ochpaniztli* "barrimiento" festejo de las diosas de la tierra Toci, Cintéotl y Chalchiuhtlicue. En esta fiesta se sacrificaba una mujer que personificaba a Toci que era ofrecida por parteras y médicas. El ritual estaba relacionado al maíz. En ésta imagen del *Códice Borbónico*, p.29, se puede ver a la diosa que viste *cueitl* con elementos rómbicos. Se encuentra frente al templo ornamentado con elementos vegetales, mismos que lleva en ambas manos.



Fig.IV.7 Los rituales y actividades como el sembrar, moler, tejer y otras labores cotidianas eran aprendidas al observarlas repetirlas hasta lograr corporizarlas. A la izquierda la forma tradicional de siembra del maíz usando el bastón plantador, al que los nahuas llamaron *coa*. *Códice Madrid*. A la derecha, figurilla de Colima representando la molienda del maíz en el metate.

Existen algunos elementos que fueron muy persistentes y a través de ellos se ve un evidente interés en conservar unos más que a otros. Estos se encuentran a veces reproducidos en espacios geográficos, sacralizados en monumentales construcciones o a través de diseños específicos plasmados en cualquier material.

De igual manera el legado de la memoria se ha guardado en las ceremonias cíclicas y la conmemoración de fechas especiales, algunas de fundación, otras relativas a la repetición de ciclos como el de 52 años donde se conjuntaban el calendario ritual y el solar o agrícola. Se incluyen también las fiestas y rituales de iniciación, propiciatorias y de renovación, donde era relevante el carácter agrícola, en casi todas se mantenía una inclinación generalizada por conservar lo mágico o religioso (Fig.IV.8). Fechas importantes eran las solsticiales y equinocciales, que marcaban pasos solares específicos por el cenit.<sup>7</sup>

La memoria también fue plasmada en los diseños, con ellos se señalaron elementos relacionados a la cosmovisión; esquemas cósmicos cuatripartitas, como el *quincunce*, el *xicalcolihqui* relacionado a la tierra o el *chalchihuitl* referente a lo precioso y al agua, o el *ilhuitl* relacionado al curso del sol (fig.V.22). Estos símbolos especiales eran copiados a los maestros o a las personas mayores que tenían más experiencia. Pero también a la comunidad completa, donde aprendían todos de todos y se enseñaban las actividades rutinarias, las técnicas, las actitudes y formas de manifestarse. Y es a través de sus actos reiterativos que la sociedad entera se vuelve maestra y aprendiz, heredando así a los más jóvenes conocimientos transmitidos con la pura convivencia.

En México fueron repetidos infinidad de veces las artes, los cantos, los rituales. Conocimientos que de una generación a otra iban dejando la impronta originaria a generaciones posteriores. Las actividades cotidianas, al haber sido repetidas corporalmente, se mecanizaron y fueron memorizadas, entre algunas de ellas están: hacer tortillas, moldear el barro, bailar, hilar o tejer (Fig.III.5).

Eric Havelock un estudioso de estos procesos en la Grecia antigua, decía que para que este mensaje sea efectivo debe reunir los siguientes requisitos: tiene que ser estable y repetirse de generación en generación, y debe garantizar ser fiel a la voz colectiva que le dio origen; es decir, no puede dejar de ser el transmisor obsesivo de las tradiciones que sustentan al grupo. (Florescano, 1999:76)

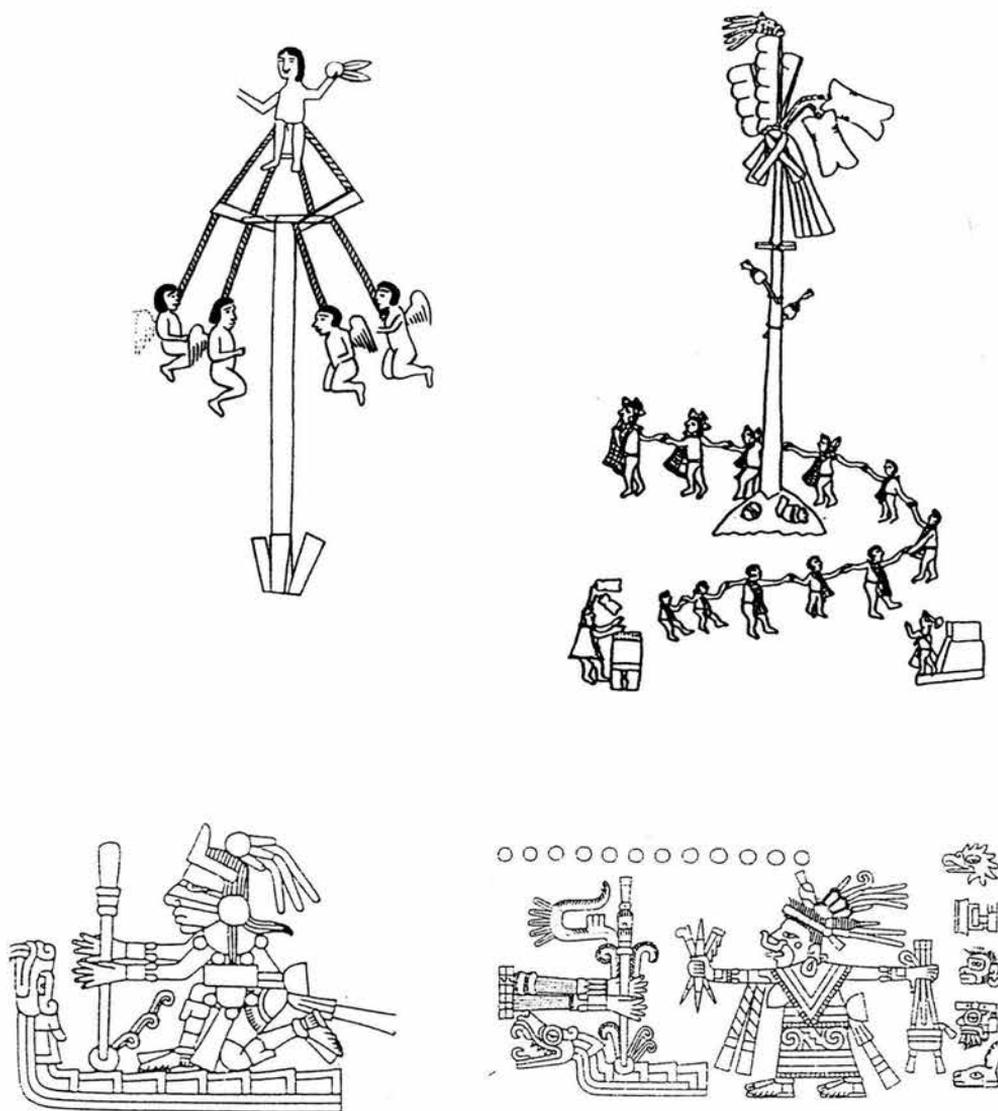


Fig.IV.8 Las danzas solares y rituales tenían lugar en fiestas y ceremonias cíclicas, al iniciar un nuevo *tlalpilli* La danza de los voladores que el cronista Francisco de Orduña le llama en la región de Teziutlán *cuauhatlanque -de teocuahuitl* árbol sagrado y *patelenque*-los que vuelan alrededor. Acatitlan, lam. XXVII)- A la derecha en el *Códice Borbónico* se ve representada la fiesta *Xocolhuetzi*, la imagen muestra niños y jóvenes de diferentes edades, agarrados de las manos danzando alrededor de un poste que tiene un bulto mortuorio con papeles. Los atavios son distintos, ya que varían según su edad. En la parte inferior vemos imágenes de la ceremonia de relacionada al fuego, se muestra como se prende sobre una *Xiuhcóatl* con el *mamalhuaztli* o palo para taladrar fuego, se ve salir el humo. En la segunda imagen a la derecha se ve *Tlazoltéotl* que porta una nariguera lunar y un huso en el tocado. En la imagen siguiente el fuego es prendido con leños en el templo (*Códice Laud*)

En el tejer se centra esta tesis, porque ha sido la actividad más antigua, sin cambios estructurales, donde se ha guardado la tradición y la memoria femenina, reproduciendo esquemas tejidos una y otra vez, hasta incorporarlos en el inconsciente y volverlos casi inmortales.

Desde la época prehispánica, se van copiando los diseños, las técnicas, los tejidos. Algunos ejemplos están en muestrarios que sirvieron a las madres para presentarles a las hijas y que con ellos aprendieran. Estos fueron usados como herramientas para la enseñanza y han sido importantes en la transmisión visual.

Es interesante comprobar que en ocasiones se han manteniendo patrones de muestras que se heredan y que permiten ver los elementos originales. Aunque existen pocos ejemplos de modelos antiguos que comprueban esto debido al carácter efímero de los materiales, hoy en día pueden verse algunas muestras indígenas que tuvieron esta finalidad.

Una de ellas es un muestrario chinanteco conservado en Santiago Quetzalapa, Oaxaca, que tiene una antigüedad de más de cien años. En él se aprecia el mundo simbólico representado con<sup>8</sup> colores azul, rojo y estambres de varios tonos de morado, rosa, verde y amarillo principalmente. Los diseños están compuestos por franjas transversales con águilas bicéfalas, franjas con guías y flores estilizadas, además de hileras de rombos con volutas en los extremos y en el centro el elemento del zigzag con bordes dentados que sugiere una serpiente emplumada. Según el análisis que ha hecho la maestra Johnson de este textil, que proviene posiblemente principios del siglo XIX, es de especial interés porque representa el único muestrario indígena de este tipo, tejido completamente en telar de cintura.<sup>8</sup> (Fig. IV. 9)

En Chiapas también se conocen algunas técnicas y diseños prehispánico que pueden compararse a otros más recientes que tienen más de cien años, que fueron usados en textiles antiguos y han sido conservadas porque forman parte de atuendos de los santos. Es costumbre en la región chiapaneca ataviarlos con vestimentas que se enciman unas sobre otras, por lo que los textiles de abajo son anteriores.

(...) Las vírgenes de Chiapas son vestidas con muchos huipiles al grado que se ven gordas, abultadas por la cantidad de prendas sobrepuestas. Gertrudis Duby describe que en vísperas de la fiesta patronal, se hace una gran ceremonia del lavado de la ropa de las santas, con asistencia de autoridades indígenas y de todo el pueblo; hay música, cohetes y tocan las campanas de la iglesia. El agua utilizada en el lavado es



Fig.IV. 9 En comunidades de tradición oral, los textiles han guardado la memoria, al mecanizar visualmente técnicas, diseños y reproducirlos durante generaciones. En la parte superior un mantel chontal de probable uso ceremonial. En la parte inferior un huipil de boda o ceremonial con estilo antiguo. A la derecha un muestrario chinanteco, de Santiago Quetzalapa (Colección Irmgard Weitlaner Johnson).

recogida en grandes calabazas y repartida entre los asistentes; cada uno bebe una parte y vacía la otra sobre su cabeza (Lechuga, 1991:140).

Sin perder el sentido devocional religioso en el cuidado de estas imágenes, se han mantenido los textiles del atavío con sus técnicas y diseños, algo que los transforma en un especie de libro de memorias elaboradas y tejidas que puede consultarse. Esta práctica de encimar prendas recuerda antiguas costumbres, como se ve en el siguiente pasaje:

A veces las mujeres son enterradas con varios vestidos o con textiles diversos que habían usado en su vida. Quizás esta costumbre sea muy antigua, pues Motolinía dice de los entierros de los señores... para honrar al señor difunto, traían plumajes y mantas y rodela... y ayuntados todos, tomaban el cuerpo muerto y envolvían le en quince o veinte mantas ricas tejidas de labores...(Lechuga, 1991:138)

El hilo de la memoria ancestral ha quedado guardado en algunos patrones que se mantuvieron casi idénticos<sup>9</sup> sin perder los datos de origen. Es posible rastrear en algunas formas elementos con rasgos antiguos, incluso de origen prehispánico. Después de siglos es sorprendente la supervivencia, ya que permanecen vigentes aún en el siglo XXI.

Estas formas de transferir conocimientos del tejido, de las mujeres con más experiencia a las que apenas se inician en el aprendizaje, unas veces proporcionándoles muestrarios de las abuelas, otras practicando lo aprendido, se han podido transmitir técnicas de preparación de fibras y tintes, diferentes enlaces de hilos y las combinaciones para formar los diseños (Fig.IV.10, IV.11 y IV.12).

De esta manera muchos motivos se han pasado de generación en generación. Muchas tejedoras o bordadoras han podido conservar el diseño en la memoria. (...) Algunas mujeres indígenas emplean dechados o 'muestras' o bien se guían por otros medios. Hace aproximadamente 20 años, observé a una tejedora tzotzil en San Andrés Larráinzar, Chiapas, tejiendo en brocado un elaborado diseño romboidal que llenaba el tejido del telar de cintura. De cuando en cuando, ella miraba los motivos en el huipil que portaba, para "contar los hilos". (...) Ocasionalmente las mujeres indígenas de otros sitios muestran trozos de antiguas prendas que han guardado de muestra; de esta manera las mazahuas del Estado de México, guardan antiguas piezas de brocado para que les sirvan de muestra. Es así como muchos diseños tradicionales son transmitidos de madre a hija en una antigua y continua cadena. A veces se hacen algunas modificaciones, ya que una característica del arte indígena consiste en que ningún diseño sea exactamente igual a otro ( Johnson, 1986:25-26).

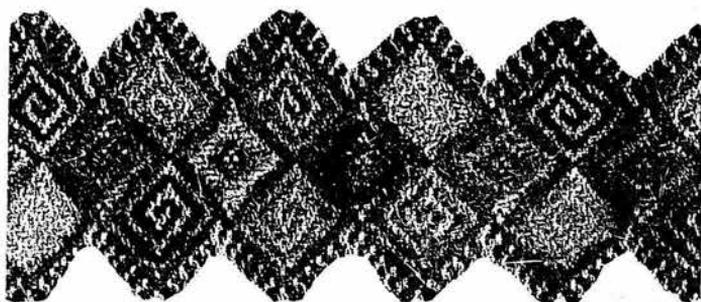


Fig. IV.10 La tradición textil ha sobrevivido en la memoria de muchas comunidades al conservarse muestrarios como el de Jaltepec, Puebla (parte superior). También por medio de la enseñanza, se guarda la tradición, como se puede ver en la imagen central donde una niña hereda los conocimientos del uso del telar de su madre. También los símbolos y los mitos traspasan el tiempo al ser repetidos una y otra vez., como los diseños rómicos de Chiapas mostrados en la imagen inferior.



Fig. IV.11 Los diseños han perdurado transmitiéndose de generación a generación, de madres a hijas. Los conservan a veces en muestras muy antiguas que han servido para reproducirlos y no perderlos. La imagen superior es una mujer de Acatlán, Veracruz. Abajo, tejedoras mixtecas (fotos Marcela Salas/Miguel Avendaño).





Fig.IV.12 La tradición textil es heredada generación tras generación, las niñas van aprendiendo al observar y con la práctica integran el mecanismo como parte de su vida. La imagen superior, muestra una escena de producción textil chamula, donde los pequeños observan a las mayores (foto A. Turok). En la imagen inferior una tejedora de San Juan Colorado, Oaxaca con su telar, en él forma diseños mitológicos, simbólicos o imágenes del entorno con diferentes enlaces de hilos tramados en la urdimbre.

No sólo la sobrevivencia del arte textil indígena evoca el pasado de la tecnología y la ideología prehispánica, sino también a través de éste ha sido posible contemplar la relación de estas labores como exclusividad del dominio y diseño de las mujeres. Probablemente la analogía de su naturaleza fecunda, con la capacidad de reproducir como si fuera un tejido, posibilidad de fertilidad transferida a la participación laboral. La mujer ha hecho surgir hilos de fibras dispersas, para organizarlos al tejer.

### Transmisión a través de los sueños

El tejido actúa como mecanismo mnemotécnico para recrear o recordar la sensación original de la experiencia. Generalmente la transmisión ha sido a través de la oralidad, pero aquí hablo de la *transmisión tejida*. A través de ésta se ha formado un sistema que ha permitido aprender, recordar y conservar diferentes elementos iconográficos, que han sido memorizados y reproducidos al tejerlos en las fajas, los huipiles, las mantas o el *quechquemitl*.

Entre las mujeres indígenas de algunas regiones existe la creencia, de que los diseños fueron copiados de imágenes oníricas o dictados por alguna santa y aprendidos en forma divina durante los sueños. Entre ellas, se encuentran las mujeres tenejapenses de Chiapas, que representan en sus tejidos lo aprendido en sus sueños. Los mensajes que reciben mientras duermen se encuentran muchas veces involucrados con la renovación de sus atuendos. Estos son agregados a los antiguos elementos tradicionalmente tejidos, ya sean motivos ornamentales relacionados en algunos casos con la cosmovisión, otras veces son expresiones de un deseo, de una súplica o una actitud. Se tejen intenciones con los anhelos y peticiones, formando con sueños y conocimientos ancestrales, la trama central que conjunta la comunicación humana con la divina (Fig.IV.13).

Quienes transmiten los mensajes a las mujeres son las patronas del tejido. Para recibirlos adecuadamente existen ciertas reglas que tienen que cumplir. Deben prepararse ritualmente haciendo ayunos durante tres días y realizando rezos propiciatorios,<sup>10</sup> de esta forma se puede lograr el enlace conveniente para que en los sueños los santos se comuniquen con ellas. Posteriormente los diseños que soñaron podrán ser interpretados al ser tejidos.



Fig.IV.13 Mujeres de Tenejapa, Chiapas, portando su atuendo tradicional, elaborado con algodón. (Foto A. Turok) En la imagen inferior los hilos de la urdimbre, son alternados con los hilos horizontales de la trama, formando diseños que aprenden de diferentes formas las mujeres durante su vida. Enlazando en su aprendizaje los sueños y los elementos del entorno. Tejedora de San Juan Colorado, Oaxaca.

En su libro *Presencia maya*, Walter Morris nos dice que, en san Andrés, de vez en cuando los santos se aparecen a las mujeres para solicitar un nuevo huipil. La mujer debe cumplir el sueño o arriesgarse a caer enferma. Cuando eso sucede la mujer de ese poblado teje un huipil de santa como acto de devoción. (...) Pensando en las palabras de Morris con respecto a los sueños preguntamos en San Andrés si tejen en sueños y nos respondieron "Nuestro espíritu teje en el sueño. A veces aprendemos o enseñamos algo que no conocemos. También diseños muy bonitos que con frecuencia al despertar se olvidan. (...) ...siempre estuvieron conscientes de no poder comunicarse con nosotros en el mismo idioma. Nosotros les decíamos que sus tejidos nos comunicaban mucho, que eran como un lenguaje invisible que nos hacía entenderlos. Ellas asentían con la cabeza y se reían complacidas. (Orellana, 1993:49)

Las imágenes que han sido generadas en los sueños, muchas veces han tomado forma en la vigilia<sup>11</sup> y han sido plasmadas e integradas en objetos o actos y costumbres de la vida cotidiana y del arte indígena. Puede observarse la existencia clara de reminiscencias prehispánicas, sobre todo en el cariz de la cosmovisión, la medicina, de las técnicas y de algunos diseños.

En el sueño se desencadena una comunicación, directa personal y significativa entre fuerzas superiores y la soñante, donde se utilizan símbolos y claves individuales, pero muchas veces, estos son comunes a toda la humanidad. Algunos sueños inducen a la creatividad, enseñan algo o pueden influir en las acciones de las personas,<sup>12</sup> así una tejedora de alguna comunidad chiapaneca puede plasmar en sus diseños los dictados de una Santa, así también una mujer huichola cuando va a tejer una faja, necesita que el marido haya cazado previamente una serpiente y se la lleve viva, para que ella la toque y perciba sus diseños, después pasará su mano sobre sus ojos que ha mantenido cerrados, así podrá soñarlos y entonces los plasmará en las fajas que usará su esposo. Cuando teje la faja así, él podrá estar protegido al portarla. (Fig.IV.14)

Existen ejemplos en culturas de Norteamérica que comparativamente resultan muy interesantes para el tema, como los chippewa del norte de EE.UU. y de Canadá, grupos que cultivaban la capacidad de soñar

En tiempos lejanos nuestro pueblo carecía de instrucción (...) Toda su sabiduría y su conocimiento los adquiría en los sueños. Analizaban sus sueños y de ese modo conocían su propia fuerza. La sabiduría y los conocimientos - la capacidad de curar, el valor, la creatividad y todos los demás atributos que se consideraban valiosos en la naturaleza humana - eran recibidos como una forma de gracia en sueños o visiones. No se sabe con certeza si las mujeres chippewas buscaban deliberadamente la experiencia visionaria, aunque sabemos que con frecuencia recibían "sabiduría y conocimiento" en los sueños (Coxhead/Hiller, 1994:84).<sup>13</sup>

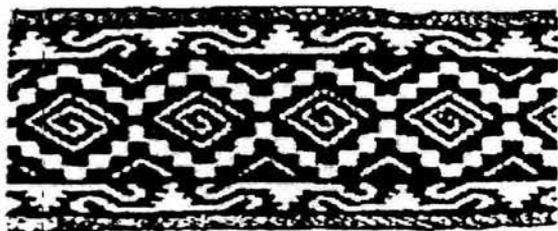


Fig.IV.14 Fajas (*xuaya'me*) tejidas por mujeres huicholas. Los diseños de la parte inferior representan venado, peyote y serpiente.

En ciertos vestuarios muestran como se manifestaron en el arte las experiencias oníricas, por ejemplo en un traje *arapaho* para la Danza de los espíritus (Fig.IV.15) y una colcha, amish:<sup>14</sup>

la mujer que lo soñó se representó entre la luz y la oscuridad bajo la luna en cuarto creciente que simboliza el mundo sensible de los femeninos cambiantes. (...)

Los aspectos luminosos de los estados del sueño místicos se comunican claramente en una colcha titulada con acierto "El sueño de Granny", cuyo dibujo se extiende a partir de la cruz central en una serie de franjas de color vibrante. (ibid, 1994:36)

En general para las indígenas existe la creencia de que los conocimientos *les llegan* o que las *santas* les dictan y enseñan en los sueños los motivos que tejerán. Esto repercute en la vida diaria, porque son considerados *mensajes del más allá*, como se cree en diferentes comunidades chiapanecas. Algunos de estos diseños son patrones universales, resurgidos de tiempos pretéritos y se desenvuelven manteniendo los mismos gestos, reconocibles aún ahora. En ellos se muestran las predisposiciones humanas de manifestarse, continuando de forma semejante a través del tiempo. (Fig.IV.16)

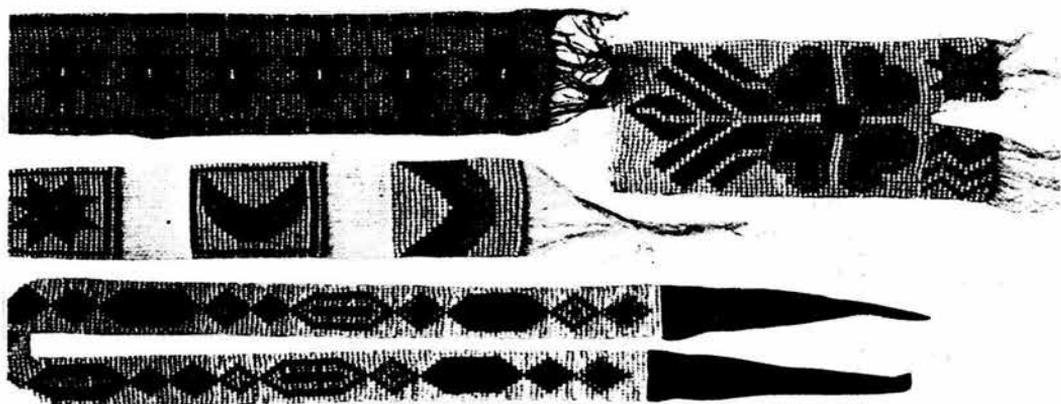
Las imágenes de los sueños en la época prehispánica es un tema poco estudiado, pero de alguna manera estas imágenes debieron manifestarse también en sus creaciones:

Las tejedoras (suponemos) no utilizaban soportes previos para dibujar la idea, ésta, (la idea formal o plástica) era elaborada en los estados de ensoñación, espacio excepcional para construir y entremezclar de manera orgánica los símbolos y las representaciones del mundo mítico y religioso, donde la incorporación de lo real geometrizado establecía los ámbitos y espacios de su cosmogonía y el desarrollo de una memoria prodigiosa (Carrasco, 2001:16).

Esquemas e imágenes oníricas actuales muestran símbolos que han sido presagios o premoniciones soñados antes. Forman analogías entretejidas muy similares a los productos de la mente antigua y en ellas pueden verse algunas imágenes reconocibles o algunos elementos colectivos que han sido transmitidos y reiterados por generaciones. Se encuentran principalmente personajes y motivos mitológicos. Al seguir los rastros de algunas imágenes o ideas soñadas, se pueden encontrar algunas de sus raíces en relatos o en mitos muy antiguos, remontados incluso a sociedades prehistóricas.



(Fig. IV. 15) Vestido de gala arapaho del siglo XIX para la Danza de los Espíritus. Los diseños se recibían en sueños o en visiones de trance. En este vestido, "...la mujer que lo soñó se representa entre la luz y la oscuridad, bajo la luna en cuarto creciente que simboliza el mundo sensible de los fenómenos cambiantes. La tortuga símbolo, de la existencia material, queda compensada por las aves, que representan elevación del espíritu, trascendencia y libertad. Las estrellas simbolizan aspectos del espíritu humano en su lucha contra la oscuridad." (Coxhead/Hiller 1994, p.36) Las imágenes de la parte inferior son elementos simbólicos de sabiduría y conocimiento de las mujeres chippewas, fueron revelados en sueños y tejidos.



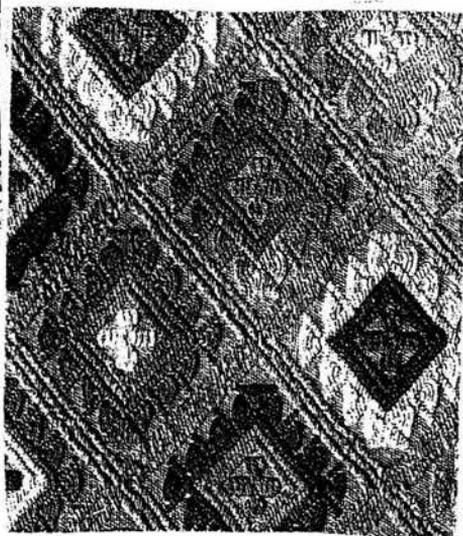
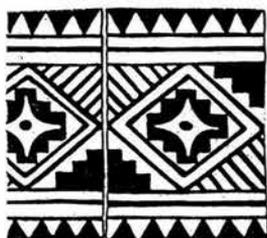
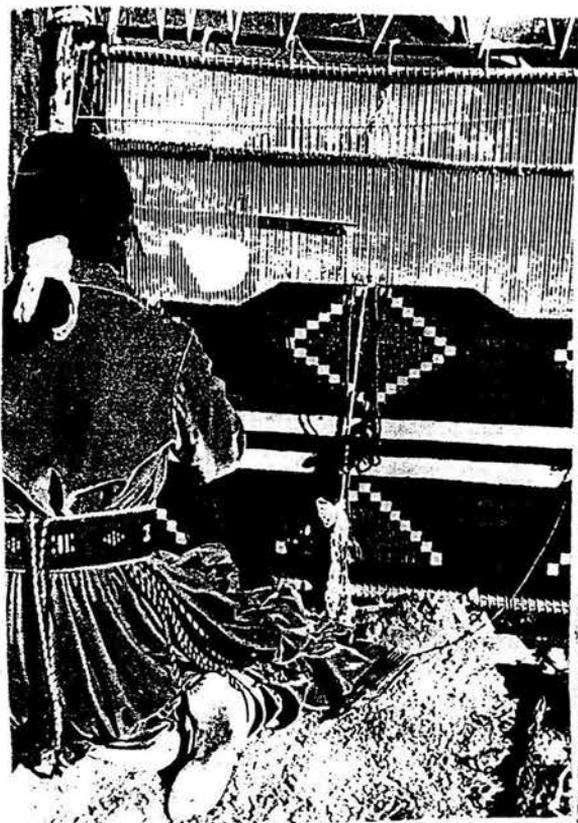


Fig.IV.16. Elementos recurrentes conforman los diseños de diversos textiles en el mundo. Los esquemas rómbicos relacionados a las direcciones del universo son frecuentes en el arte de las culturas indígenas. Arriba una mujer de la cultura Navajo de EE.UU. teje estos diseños en su telar, a la derecha una hilandera chiapaneca en su atuendo lleva estos diseños (foto A. Turok). Abajo este elemento en un sello de arcilla y un textil elaborado a partir de los diseños de un huipil prehispánico de Yaxchilán.

La memoria ancestral es tejida e interpretada de formas distintas y se conserva en las sociedades que tienen más contacto con su propia naturaleza. Se encuentra en las culturas que todavía invocan y agradecen a las diversas fuerzas de la tierra y a las fuerzas divinas, manteniendo en sus ofrendas constantes, la emotividad proveniente de la conciencia y cohesión que los ha unificado con el entorno.

Las ofrendas, rituales, cantos y sueños reiterados infinidad de veces, poco a poco se han ido olvidando con el paso del tiempo y la modernidad. Ahora ya casi no se escuchan los sonidos emanados de las plantas, de los animales, del agua, de las piedras o del fuego. El hombre ya no les habla ni escucha sus voces, su poder emotivo se ha ido desvaneciendo, pero aún trata de conservar un poco de su fuerza perdida y la compensa con los símbolos de los sueños.

## NOTAS

### CAPÍTULO III

<sup>1</sup> Sahagún menciona esta pareja, que inventó el calendario y el arte de inventar en sueños. En los libros del tonalpohualli, generalmente se ven en la primera página, arrojando maíz para adivinar.

<sup>2</sup> Una unión matrimonial se consumaba en un festejo, donde eran anudados los extremos del vestuario femenino y masculino, esto es la tilma y el huipil. El historiador Oviedo "informa de una conversación con el español Juan Cano, tercer marido de Doña Isabel Moctezuma, hija del emperador Moctezuma II (...) para saber si eran legítimos hijos o bastardos. Fue costumbre usada y guardada entre los mexicanos que las mujeres legítimas que tomaban, era a la manera que ahora se dirá (...) Tomaban su falda delantera de la camisa y atábanla a la manta de algodón que tenía cubierto el novio (...) y los que sin esta ceremonia se casan no son habidos por matrimonio ni los hijos que proceden son legítimos, ni heredan (Soustelle, 1983:181)

<sup>3</sup> Esto tiene sentido, ya que la mujer es creadora por naturaleza y el hilar y tejer es producir y reproducir.

<sup>4</sup> A la mujer muerta la lavaban y la vestían con ropaje nuevo, para enterrarla, el marido la llevaba a cuestras, durante la puesta del Sol, en el atardecer y se decía que iba a la Casa del Sol "...y que el Sol por valiente le había llevado para sí... (Soustelle, 1983:1981), de esa forma se convertían en diosas *Cihuateo* o mujeres divinas.

<sup>5</sup> Consultar Rosario Ramírez, 1994, capítulo V, Implicaciones ideológicas en la sociedad indígena. Sobre la relación entre la mujer, el hilado y el tejido.

<sup>6</sup> El lenguaje escrito se desarrolló hace más de cinco mil años.

<sup>7</sup> "En la tradición mesoamericana los días 11-12 de agosto marcaban el paso del sol por el cenit y conmemoraban el día final de un ciclo o rueda calendárica. De modo que el día siguiente, 13.14 de agosto, celebraban el nacimiento de una nueva era, la que los mexicas conocieron como Quinto Sol. El primer Padre y la primera Madre, la pareja de dioses creadores, nacen poco antes de esa fecha fundadora y a ellos corresponde ordenar el cosmos, fijar los niveles verticales, definir sus cuatro rumbos horizontales, y procrear a los dioses protectores del reino terrestre." (Florescano, 1999:21)

<sup>8</sup> Información, obtenida del artículo "Sobre anatomía de una tradición textil" elaborado por la maestra Johnson Weitlaner, 1996: 24-37.

<sup>9</sup> Algunas veces los ejemplos iban cambiando su significado original con el tiempo. Unas el cambio estaba en la esencia y no en la forma o viceversa.

---

10 Los sueños inducidos, están respaldados por la estructura de la sociedad, que mantiene la creencia de que la "inspiración llega en los sueños" y se logra por la oración, los ayunos o las drogas.

11 Una característica de los sueños, es que presentan dimensiones distintas en espacio y tiempo a las de una historia, porque esta última tiene un principio, un desarrollo y un final

12 En los sueños han surgido diversos diseños que probablemente fueron plasmados de alguna forma en la antigüedad, como sucede aún en algunas obras de artesanos mexicanos. Un ejemplo reciente lo encontramos con Pedro Linares, a él, en sus sueños se le presentaron imágenes de seres quiméricos y multicolores, mismas que él tradujo en la vigilia como *alebrijes*, ahora éstos seres así creados continúan en su arte que ha heredado a sus hijos.

13 Entre los sioux, los papagos y los chippewas, al igual que en casi todos los grupos indios norteamericanos, la canción/el poema no es una obra de arte (...) la canción, casi siempre es el resultado de un sueño, es <sagrada, (...) un objeto de temor sobrenatural, y como tal, un instrumento importante en el control de la realidad en el lugar más elevado (...) Las canciones son al mismo tiempo las palabras traídas literalmente del encuentro onírico con la divinidad y el camino por el que el cantor puede regresar: un instrumento para recrear la experiencia numinosa. (Coxhead/Hiller, 1994:17)

14 En el S.XVIII las tribus indias norteamericanas, ejecutaban la danza de los espíritus, que los ensimismaba con sus movimientos, acrecentando experiencias visionarias y la sensibilidad a realidades interiores, éstos grupos manifestaron estas experiencias en su arte .

# CAPÍTULO

## IV

### LETANÍAS Y COSMOVISIÓN



## LETANÍAS Y COSMOVISIÓN

Los elementos ornamentales que presentan algunos objetos aparentemente no tienen relación con su función utilitaria. En ellos se encuentran diseños a veces sumamente complejos relacionados con diferentes aspectos de la cosmovisión, con elementos míticos o de fertilidad. El interés en plasmarlos de esta manera, sugiere la intervención de algo más que su naturaleza utilitaria, su materia prima o estética, hay una intención específica, una parte de alguna manera subliminal con determinados mensajes simbólicos, o ¿por qué se decoran vasijas de uso cotidiano o atuendos que servirían sólo para cubrirse?

Podemos decir entonces que en todas las sociedades los impulsos estéticos, encuentran su expresión a base de los patrones de belleza determinados por las tradiciones del pueblo. Donde el arte marcha junto a la vida, como ocurre en todas las culturas ágrafas y en muchos estratos de las demás sociedades se derrochará virtuosismo técnico en los objetos de uso diario, mucho más que pueda ocurrir con las formas que clasificamos de arte "puro". Pero cualquiera que sea la forma que pueda adoptar el arte, sea como quiera su manifestación, el hecho estará presente. Ningún arte, que en verdad lo sea, es casual ni incipiente. Es expresión del deseo de belleza, que encuentra satisfacción plena en la aplicación de la destreza técnica a través de la forma sancionada, y a base de las percepciones y los recursos imaginativos pautados de los miembros artísticamente dotados de cada sociedad. (Herskowitz, 1969:400)

Así, el ornamentar tiene una intención que va más allá de la función, es una necesidad estética y que puede llevar diseños que sinteticen plegarias, ruegos o agradecimientos en su estructura. Pienso que existe un paralelismo conceptual entre los diseños que ornamentan los textiles y los de la cerámica. Tienen un discurso equivalente, presente en diferentes regiones mesoamericanas.

Los diseños prehispánicos más frecuentemente representados tanto en la cerámica como en los textiles son: las flores de varios pétalos o partes de ellas, en sus variantes de cuatro pétalos, flor con centro en espiral, con centro en espiral desdoblada, con círculos concéntricos, la media flor con centro en espiral, espiral desdoblada, bandas enlazadas, entrecruzadas; el glifo del día, los rumbos del universo, el glifo de movimiento, las líneas paralelas en arco, cortes de caracol, serpientes, glifos de días, líneas onduladas, volutas, espirales, motivos geométricos, zoomorfos, fitomorfos, espirales, círculos, zigzag,

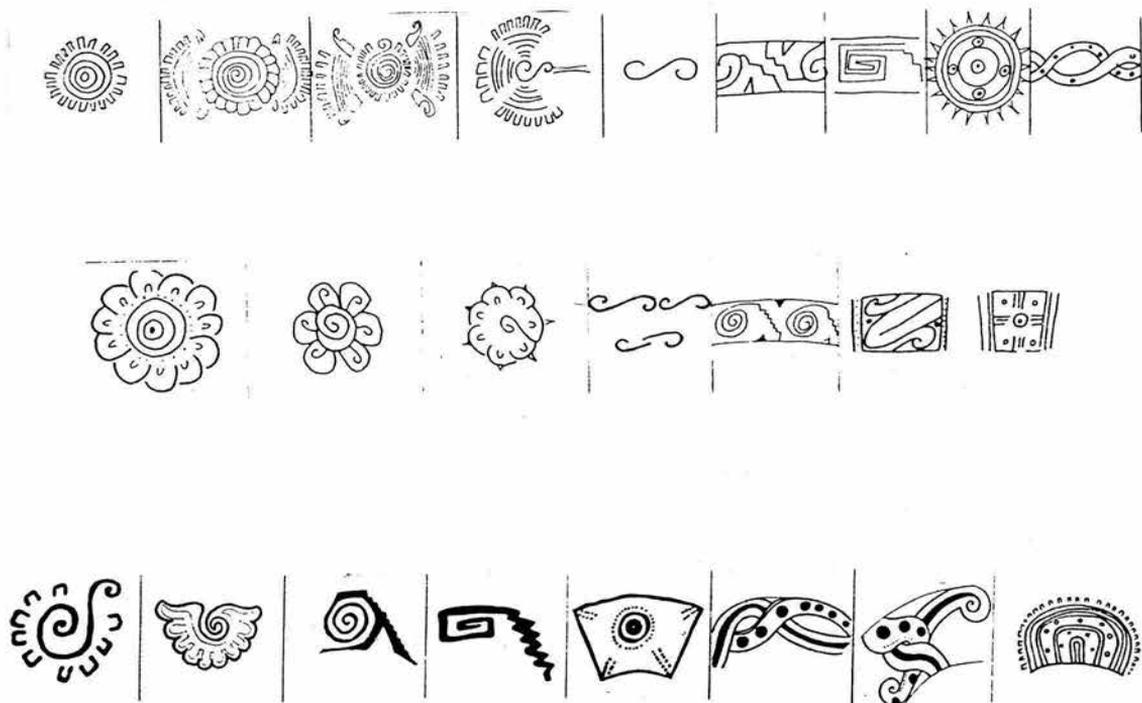
*chalchihuitl, ehcacozcatl, Tonalli, ozomatli, oyahualli, ilhuitl*, las grecas como el *xicalcolihqui* o greca escalonada en espiral, con meandro, el *xonecuili* o forma de "S", "U", círculos concéntricos agrupados para formar determinadas formas, círculos dentro de espacios cuadrangulares, *quincunce*, motivos serpentinos, plumones, ganchos, entre otros.<sup>1</sup> (Fig.V.1) Respecto a los diseños de cerámica se ha mencionado que:

Sin embargo, lo más característico es su decoración. Aunque hay algunos motivos simbólicos, la inmensa mayoría son dibujos de un decidido naturalismo, es una reproducción fiel de la flora y fauna de la región, al grado de poderse identificar las especies que se representaban, pero al mismo tiempo es un reflejo de posibles representaciones de plantas y animales que fueron conocidos por los aztecas en sus constantes viajes de conquista. Es de suponer que entre ellos viajaban algunos alfareros y pintores que al regresar a su terruño reprodujeron las plantas y animales que vieron en tierras lejanas. Es también factible que este conocimiento lo hayan obtenido a través de los pochteca, los comerciantes tlatelolcas y tenochcas que llevaban y recogían productos de lugares muy distantes del Valle de México.(...) Son numerosos y relativamente variados estos motivos simbólicos en la cerámica azteca IV. Desde luego, la ejecución de los temas florales, por ejemplo el corte seccional de flores y plantas. Encontramos algunos dibujos alegóricos en combinación con los naturalistas, pero al parecer el artista trató de señalar este nuevo estilo, el naturalista, en tanto que el simbólico lo retuvo como una reminiscencia de tipos anteriores, quizás ya no con el mismo significado que originalmente lo tuvieron; así tenemos el caso de la cerámica maya, en que durante el periodo Tzokol se utilizaron glifos con su significado verdadero, pero en el siguiente, el Tepeu, vemos bandas de glifos, únicamente con fines ornamentales (Noguera, 1975:186.).

Mientras que los diseños para los textiles fueron elaborados con enlaces distintos en el telar, y algunas veces pintados o sellados, en la cerámica fueron pintados, esgrafiados, sellados, grabados, etc., después de haber sido modelada o moldeada la arcilla (Fig.V.2)

Se pueden analizar, como elementos individuales y complementarios, o en conjunto, como formación de series o *cadena letánicas*, donde la suma de los diseños se vuelve simbólica, porque forman discursos visuales que tienen una lectura y puede traducirse por la manera en que fueron organizados y conjuntados como totalidad.

Estas cadenas de elementos generalmente se distribuyen sobre formas distintas. En el caso de la cerámica las más comunes son: los platos, cajetes, tecomates, apaztles, molcajetes, ollas, vasos, vasijas, miniaturas, malacates y otros objetos cerámicos como las pintaderas o sellos, que nos permiten identificar los



V.I. Diseños de cerámica azteca con asociaciones solares, (Constanza Vega, 1975) muy representados en la época prehispánica, ya sea en forma individual, a manera de letanía o en alternancia con otros más, en diferentes formas cerámicas. Encontramos entre ellos los siguientes glifos: variantes de flores con círculos concéntricos, espiral desdoblada o *xonecuilli*, greca escalonada o *xicalcolihqui*, *quincunce*, glifo del día o *ilhuitl*, rumbos del universo, glifo del movimiento u *ollin*, etc.



Fig. V.2 Algunas formas cerámicas del área central mesoamericana, con glifos en repetición ya sea continuos o alternados, los cuales pueden estar en la parte interna o externa de la vasija, cercano a los bordes, en la parte central o abarcando la totalidad de una superficie (láminas 61, 120, 112, 71 y 76, Sejourmé, 1970).

elementos que pudieron ser plasmados en objetos cerámicos o también reproducidos en otros materiales, como los textiles<sup>2</sup> o en el mismo cuerpo humano.

El sello permite la posibilidad de que los motivos puedan ser infinitamente repetidos (Figs. II.25 y V.3). Se comprueba que los diseños de más complejidad o de fuerte carga simbólica -con base en este tipo de inferencia- son los plasmados en objetos ceremoniales, votivos o rituales.

La distribución iconográfica en el objeto es estratégica, en cuanto que combina la visión cosmológica con el uso cultural. Formando configuraciones distributivas se puede ver la intención imprecante de manejar elementos repetidos, a manera de síntesis simbólica, religiosa y emotiva, *letanizados* en cada plato, en cada cajete, en cada cuenco, etc., a manera de recordatorios ideológicos, que sirven para ser transmitidos y ser captados visualmente.

De alguna manera, al encontrar plasmados en diversos objetos diseños de carácter mnemotécnico, en función religiosa. Los diseños visibles en cada espacio, a donde se volteara, en lo ritual o lo cotidiano, llevan en sí el sello de la idiosincrasia representada de cualquier forma; en la arquitectura, la pintura, la cerámica y los textiles (Fig.II.6). Esta forma, hace posible pensar *en una tradición visual, una forma* de transmitir el sentir ideológico en forma de arte. Por ello ha tenido sentido plasmar diseños en objetos cotidianos, que mantienen las huellas de esquemas antiguos, que ha sido el legado ancestral y que podemos conjuntar con otros fragmentos de la memoria histórica de las culturas indígenas mesoamericanas.

Entre los pueblos que no poseen escritura, las tradiciones orales son cimiento de la memoria de los hombres en generaciones sucesivas y sirven para la reconstrucción del pasado. En los pueblos que han desarrollado un sistema de escritura, muchas fuentes históricas, con frecuencia las más antiguas, descansan sobre tradiciones orales. En estos pueblos, las tradiciones se transmiten en forma disciplinada y rigurosa, por especialistas a quienes se les confían las tradiciones, es decir, son una especie de "biblioteca viviente" (Heyden, 1988:13).

Los elementos iconográficos cumplen la función de armonizar varios aspectos del sentir social. Con un diseño se puede sintetizar y esquematizar la esencia de una idea, el encadenar estos una y otra vez para combinarse con otros más, permite visualmente completar un esquema que jala a un sentir especial, e induce a un enfoque determinado, dirigido con cierta intención.



Fig. 1. - Faja de ondas.  
(Diseño matemático.)



Fig. 2. - Faja de grecas escalonadas, fillia.  
(Según Indígenas.)



Fig. 3. - Fusión de la onda en la greca.  
(Diseño matemático.)



Fig. 4. - Postas de base angosta.



Fig. 5. - Meandro griego.



Fig. 6. - Ornamento de un vaso de Texcoco.  
(Según Indígenas.)

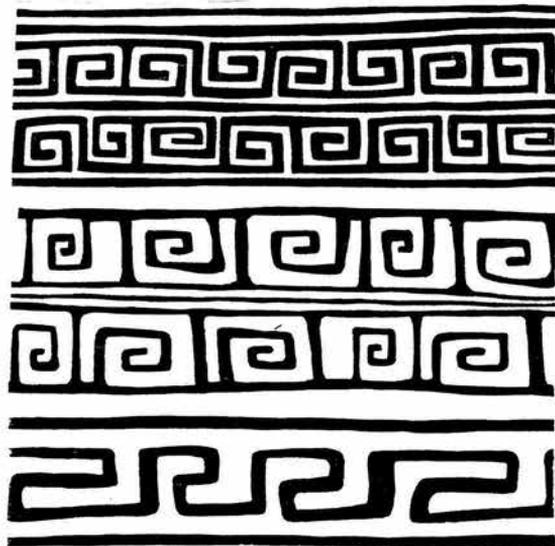


Fig. V.3 La representación de grecas en la época prehispánica fue reiterativa en distintas manifestaciones artísticas, como pueden verse los ejemplos en la parte superior (Beyer, 1988:75). Abajo tres sellos del altiplano central con grecas (dibujos Jorge Enciso, 1975).

La forma en que los diseños se ordenan es significativa, se vuelve imprecante el reiterar. Pueden ser uniformes y lineales, pero también pueden alternarse o combinarse formando distintos esquemas discursivos relacionados a la cosmovisión y a la fertilidad, sobre superficies cerámicas o textiles, como se ha mencionado anteriormente. Los elementos encadenados como un rezo tienen la probabilidad invocativa de ser sugerentes de una plegaria, considerando que el sentido simbólico del elemento iconográfico ejerce en forma alguna un poder sobre la colectividad; así la cultura puede estar dirigida a través del icono

La repetición permite la sustitución de uno y otro elemento a sí mismo, volver a repetir es empezar de la misma imagen infinitamente, es duplicidad, triplicidad etc.

En los discursos se ve el repetir uno y otro elemento en forma alternada, o en series infinitas, inversión en espejo, imagen reflejada o invertida (fig.V.4). En algunos textiles, la imagen se vuelve un canto de repetición, encontramos en ellos una letanía no dispersa, sino un conjunto de elementos elaborados que en sí forman una textura, un discurso letánico.

Hay diversos ejemplos de textiles elaborados en comunidades actuales con los esquemas de repetición, como son los nahuas de Huejutla, Hidalgo, que representan diseños en forma de grecas a la altura de los hombros en sus *quechquemitl* y una estrella rodeada de motivos repetitivos por el frente y la parte posterior que simbolizan el Sol. Los nahuas de la sierra de Puebla, por ejemplo, son una comunidad indígena que utiliza diseños que varían visualmente, y sirven para distinguir a un pueblo de otro, en ello utilizan elementos reiterativos representando aves, animales, grecas, santos, rombos, etc

En la iconografía mesoamericana textil, arquitectónica o pictórica, los contenidos visuales se distribuyen y organizan de manera diversa en cada forma. En el caso de la cerámica, los conjuntos con sus diseños reiterativos, seriados o alternados, son presentados en discursos individuales en cada una de las formas, ya sean platos, vasijas, malacates, etc. Estas piezas cerámicas, con otras más llevan en sí cada una, sus diseños agrupados. Al estar dentro de una vajilla o algún grupo del mismo tipo, permite tener un discurso de conjunto, aunque estos diseños a veces no se repitan exactamente y las combinaciones sean de distintos modos. Presentan un mismo esquema o línea simbólica que

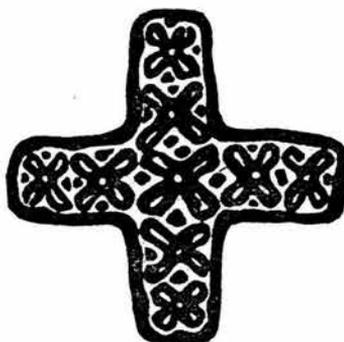
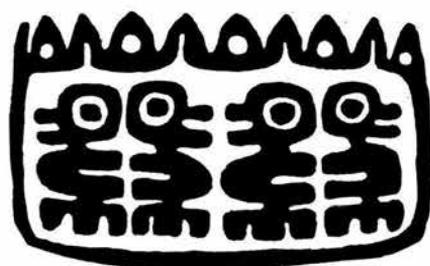


Fig. V.4 Los sellos permiten la repetición de elementos. De arriba a abajo: repeticiones lineales del *xonecuilli*, repetición en alternancia de *xonecuilli* y greca. Sigüientes dos, alternancias lineales en espejo con elementos zoomorfos. Abajo reiteración en cruz (Dibujos Enciso, 1975)

permite una unidad visual y al estar formando parte de un conjunto, se marca una uniformidad que se repite a manera de letanía visual.

La secuencia iconográfica se perfila a mantener una imagen y frecuencia de estas formas que van a dar la pauta del discurso. Repetir es recordar, entonces tenemos mensajes mnemotécnicos en cada plato ritual, que incluso se ha heredado a otros a manera de un escrito. Recordemos que al transmitir un conocimiento es la memoria la que interviene, ya sea en el rito, en el canto ¿y por que no en los textiles, la cerámica, o las piedras? es el lenguaje plasmado, recordatorio en el uso cotidiano, doméstico, ahí están los rezos, las peticiones solares, agrícolas de fertilidad (Fig.V.5). Es deseo profundo para que no desaparezca el alimento, para que las cosechas abunden, para que el maíz esté ahí.

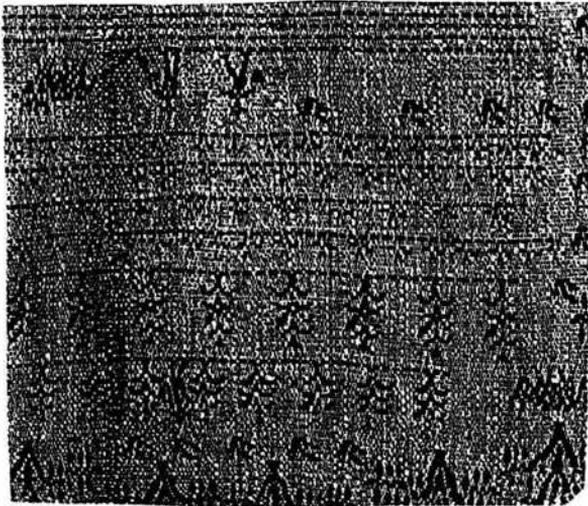
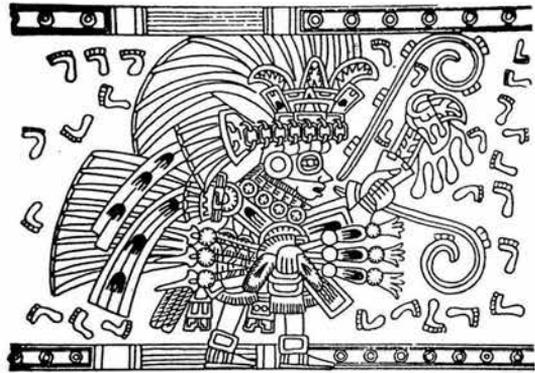
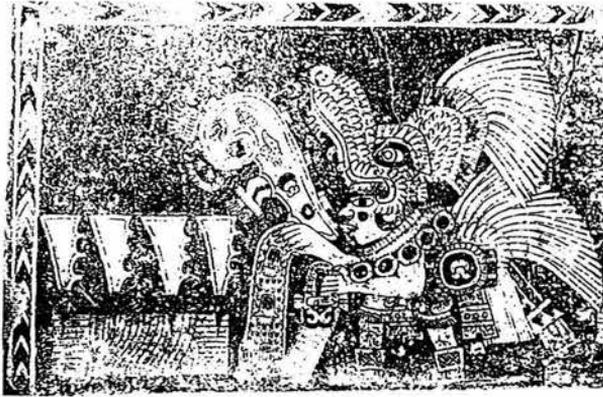


Fig. V.5 Es común en el arte teotihuacano los cantos o peticiones representadas con grandes volutas y los bienes que saliendo de las manos de sacerdotes prodigando a la tierra, como el personaje con traje de coyote y pencas de maguey frente a él, o en la derecha una pieza cerámica de Aljojuca, Puebla, al sembrar manifiesta peticiones de abundancia, al centro de igual forma el dios de la lluvia. A la derecha el "Señor del Tiempo" en su aspecto nocturno, donde se observan huellas de pies en diferentes direcciones, indicando danza y virgulas de sonido probablemente en una ceremonia (tomado de Von Winning, 1987). Abajo una servilleta huave con una escena de sembrado con el arado en la milpa (Colección Irmgard Johnson).

## LETANÍAS VISUALES EN OTRAS EXPRESIONES ARTÍSTICAS

Una forma de guardar las tradiciones es en los diseños, pero también a través del uso de los instrumentos, un ejemplo definido a lo largo de muchas centurias es el malacate. Algunos llevan inscritos conceptos de fertilidad<sup>3</sup> que refuerzan su propio significado estructural, ya que se considera al malacate como entidad femenina y al astil como su contraparte masculina y juntos se complementan formando el huso (Ramírez, 1994:144-149) (Fig.III.3).

Este es un instrumento semiesférico generalmente moldeado o modelado en arcilla y aún en uso en la industria textil, en la superficie inferior o superior de algunos ejemplares prehispánicos van inscritos diversos diseños que se repiten a manera de canon o secuencia. A veces con sentido ritual mantienen patrones visuales muy pregnantes y son portadores de cargas psíquicas.<sup>4</sup>

La dirección que tienen los diseños es muy importante, porque el sentido u orientación izquierda-derecha, arriba-abajo, en la sociedades mesoamericanas tuvo una intención que generalmente coincidía con tiempos específicos, con la numeración, la concepción cósmica arriba-abajo, el centro, los planos espaciales, los rumbos del universo.

Este sentido va equilibrado en los espacios del malacate a manera de letanía cerámica. Se encuentran diseños formando metáforas que generalmente son de fertilidad, aunadas a la relación femenina del instrumento, mezclándose entonces con la función.

El por qué un malacate presenta diseños no es azaroso, ya que estos diseños son la esencia simbólica que consagra el trabajo ancestral de la mujer, su interrelación con la cotidianeidad, su rol social y su función como madre-fértil, creadora y revitalizadora de su cosmovisión (ibid:152).

En el malacate, se inscribieron diversas series ornamentales básicas, presentadas a manera de distribución en cruz, seriaciones, simetría y opuestos. Los elementos de la superficie se entrelazan, se alternan, y se vuelven a juntar (Fig.V.19). Los símbolos mantienen sentido rítmico, mágico en la ubicación espacial que tiene una manera específica de representación que puede ser con svásticas, hélices, espirales, círculos, flores u otros que se repiten ya sea por la misma imagen, por medio de la sustitución de uno y otro elemento, o la alternancia de elementos simbólicos, que al ser reiterados se constituyen dentro

de un discurso circular, donde el malacate es el medio que conecta a través del hilo lo humano con lo divino. Los diseños se establecen como letanías, siguen las conformación de este objeto.

Muchas veces en forma cuatripartita, constituidos con diseños como el *xicalcolihqui*, *el ilhuitl* o flores. Esta distribución circundando el espacio con el centro, recuerda un mandala oriental,<sup>5</sup> que sugiere que el malacate se inscribe al círculo de la vida, que en un hilo es conducido a un tramo reiterado. En el malacate se tienen discursos circulares, mensajes divididos, casi fórmulas que relacionan la fertilidad con las labores y con el hacer y crear femenino (Figs.III.2 y V.6).

El círculo acompaña todas las formas de vida del hombre precolombino. Envuelto desde el momento de su ser en una matriz de voluntad circular, con un deseo cósmico de unidad, donde vuelve su mundo a través del arte con formas y figuras simbólicas... haciendo un esfuerzo por reducir toda la unidad interior con el círculo como obsesionante tema para sus formas de expresión; rotando en perpetuo movimiento. Esta voluntad circular, es su voluntad de totalidad. El hombre precolombino deja sentir su deseo de límite propio a través de la circunferencia, su precisión para ordenar el mundo, su deseo de armonía universal (Foley, 1974:47).

Los símbolos iconográficos se manifiestan en ellos como letanías distribuidos primero en un espacio circular que gira y al girar nos permite visualizar estos símbolos en movimiento: inscritos varios elementos sobre él con una distribución mandálica de flor, cruz o rueda encerrada dentro del círculo mágico constituyendo una expresión del mundo (Fig.V.7).<sup>6</sup>

Entre los diseños más significativos presentes en los malacates está el *quincunce*. En algunos representados en la cara superior o sea en la cara que la mujer mira al hilar, los diseños aparecen distribuidos con este esquema en forma simplificada, como cuatro puntos y un centro inscrito en un círculo o un cuadrado. Este modelo conceptual se encuentra frecuentemente en los malacates prehispánicos<sup>7</sup> la parte central es la perforación donde entra el astil, aprovechando desde ahí para continuar el diseño (Fig.V.8).

Este esquema propio del pensamiento indígena se encuentra también en la arquitectura y en la urbanística de los centros ceremoniales: los cuatro rumbos y un centro, que aluden al orden cósmico, presentes en la llamada Piedra del Sol (V.10) y en toda la cosmovisión mexicana donde era muy importante esta concepción, ya que el universo mismo se ordenaba a partir un sentido religioso-geográfico y este orden se reflejaba en los elementos de la vida cotidiana. Por

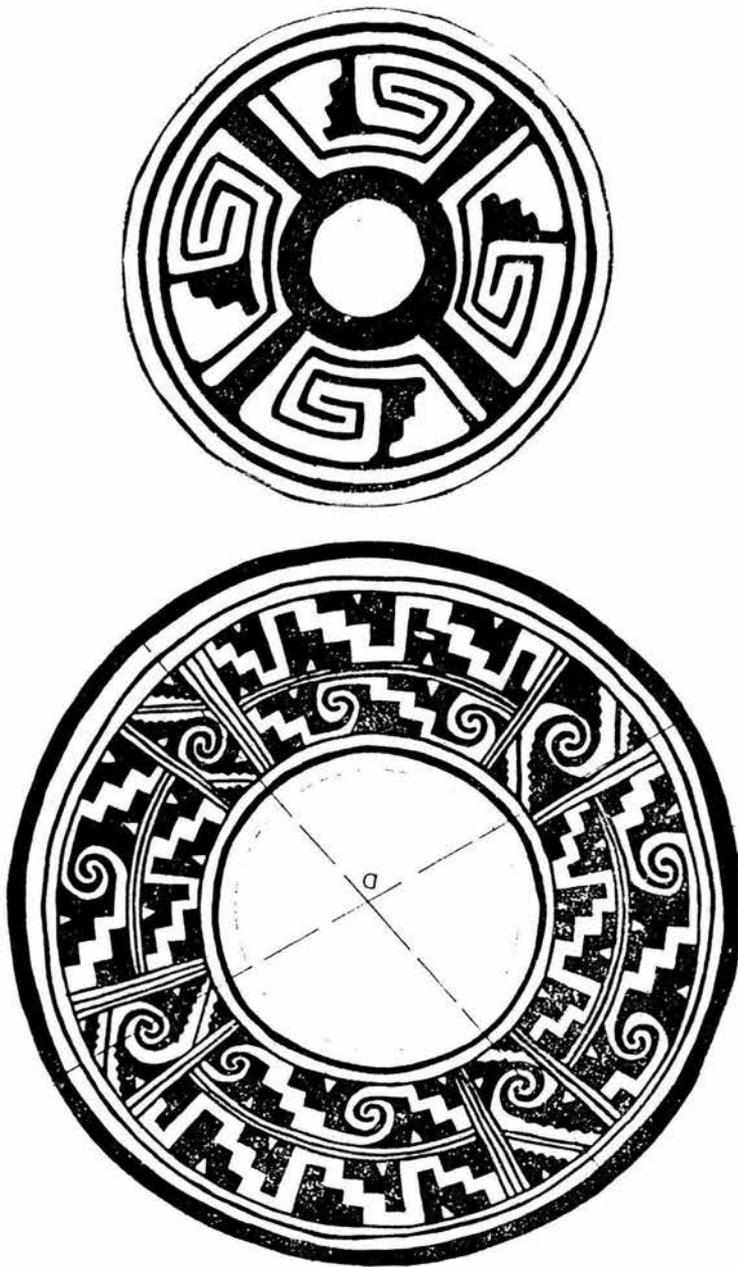


Fig.V.6 Arriba, la cara superior de un malacate mesoamericano, con la disposición del diseño marcando un *quincunce*, el cual está conformado por cuatro *xicalcolihqui* reiterados alrededor del centro donde entra el astil. La imagen inferior es un ejemplo de repetición y alternancia de elementos en una vasija prehispánica del Valle de México, donde se conforma el esquema cósmico dividido en cuatro rumbos y un centro. Se pueden ver *xicalcolihqui* en espiral y en meandro, que se combinan sin romper el equilibrio visual de la pieza.. Ambos probables metáforas de fertilidad en relación a la tierra y el agua

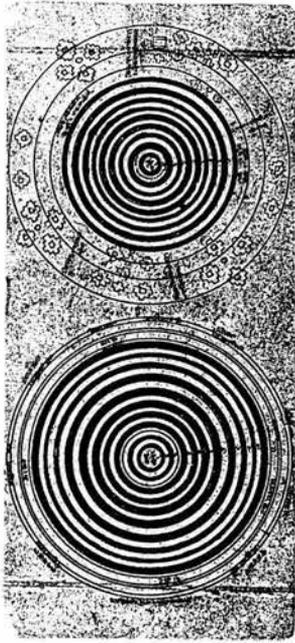


Fig. V.7 En la parte superior ejemplos de mandalas o círculos utilizados para meditación o iniciación de cultos tántricos, representan el universo y sus órbitas (Gujarat, siglo XVI). Abajo un sello de Texcoco con elementos solares y al centro una flor conformando un quincunce. A la derecha un malacate de Tlatelolco, ambos con distribución a manera de mandalas.

ejemplo la distribución y el diseño se duplicaba como una necesidad de lograr un equilibrio: Tenochtitlán reproduce en una forma impecable los cuatro cuadrantes que son los barrios de Moyotlán, Tlacopan, Atzacualco, Cueopan, con un centro que es el Templo Mayor (Fig.V.9).

Otro diseño muy frecuente fue el *xicalcolihqui*, denominado también greca escalonada, elemento que presenta varias connotaciones, como son: serpiente, agua en movimiento, caracol seccionado, tromba, remolino, muralla, lo de arriba y lo de abajo, la tierra, la noche y la obscuridad, lo dual, unidas a las interpretaciones iconográficas que aluden a lo terrestre, a la fertilidad o a la montaña (Figs.V.11, V.12 y V.13).

En la estructura paralela de los malacates se representó la geografía sagrada y aunque eran objetos de uso doméstico, así como los del vestuario, en ellos se constituían recordatorios continuos de la estructura y armonía del mundo natural y cósmico. Estos símbolos y signos fueron contenidos y simplificados en el instrumento, formando verdaderos programas letánicos, que constituyeron aseveraciones de fertilidad al señalar la constante relación entre el malacate, la mujer y los diseños, todos ellos hilados en una misma existencia.

### Letanías visuales pictóricas

En las representaciones pictóricas mesoamericanas, tanto en mural, en cerámica o en códices, existen ejemplos con elementos reiterativos, donde serpientes, aves y jaguares son los más habituales. También hay otros diseños zoomorfos menos frecuentes como los coyotes, perros, águilas y otros elementos como las diversas clases de conchas, estrellas de mar y las formas vegetales que casi nunca son simples sino que generalmente se combinan marcando un esquema distinto que va más allá de la descripción naturalista.

Los ejemplos pictóricos son muchos, aunque la variedad de los motivos no es tan amplia, generalmente se mantiene menor interés a los registros de forma y mucho mayor al sentido de asociaciones significantes, principalmente a los símbolos compuestos que conforman logogramas.

Con base en las pinturas de Mesoamérica se han realizado investigaciones tratando de hacer modelos lingüísticos, uno de ellos elaborado por Kubler (1985) quien para las pinturas teotihuacanas menciona que la mayoría de las

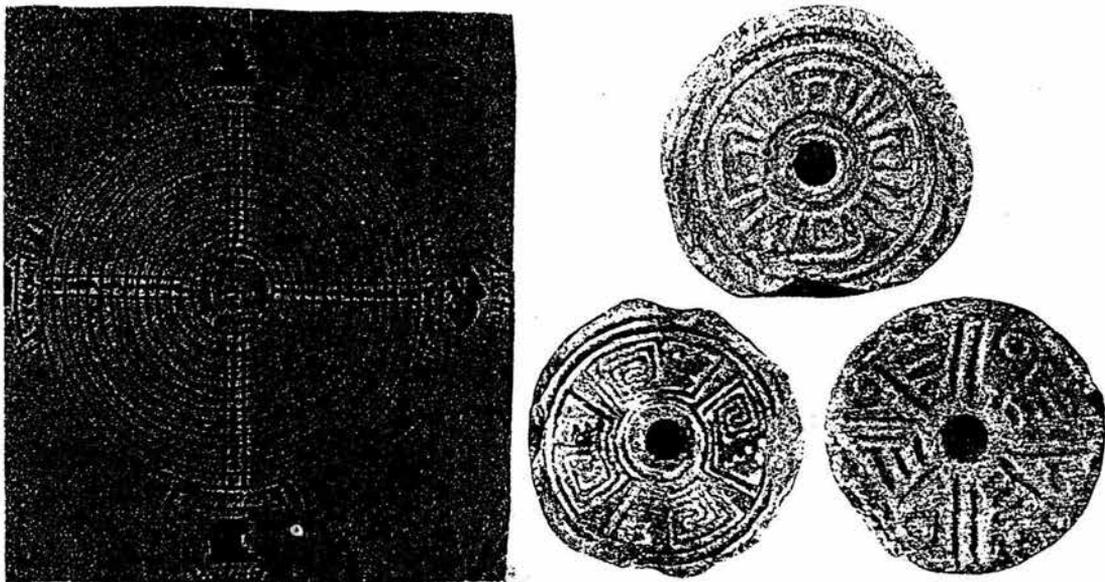


Fig.V.8 Representación cuatripartita de los rumbos del universo mesoamericano, representado en el *Códice Florentino*, Lam.45, Lib VII. Al lado malacates de arcilla también con esquema de quincunce, diseño que distribuye cuatro puntos y un centro. El primero con una flor, el siguiente con el *xicalcolihqui* y al final el *ilhuitl*.

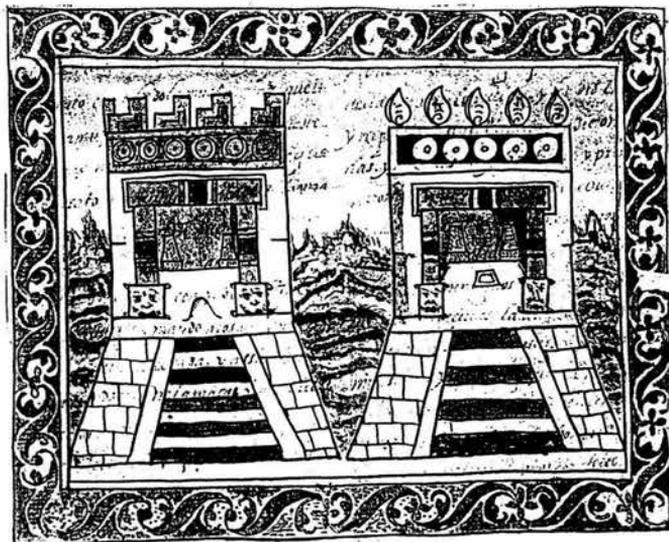


Fig.V.9 El Templo Mayor de Tenochtitlan, se consideraba ubicado en el centro del universo, donde confluirían los cuatro puntos cardinales. Sus templos dobles estaban dedicados a Tlaloc y a Huitzilopochtli.



Fig.V.10 En la imagen superior, representación del nacimiento de Huitzilopochtli y su madre Coatlicue, "la de la falda de serpientes" del *Códice Florentino*, lib.III,f.3v. A la derecha, la Luna-Coyolxauhqui, representada vieja y desmembrada, míticamente es la hermana de Huitzilopochtli. En la parte inferior la Piedra del Sol representa al Sol de Movimiento (ambos de la cultura mexicana).

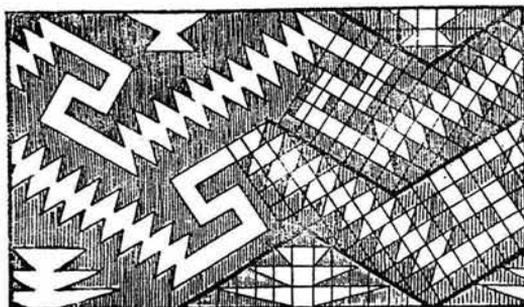


Fig.V.11 El *xicalcolihqui* o greca escalonada asociado a lo acuático y a la fertilidad, pero en algunos casos se asocia a las montañas o a los perfiles de éstas, como puede verse en el plato de la cultura Mimbres (1000/1450d.C) donde encima se encuentra un antilope. La imagen inferior es parte de la decoración de un mural de Mitla en Oaxaca (dibujo Herman Beyer)

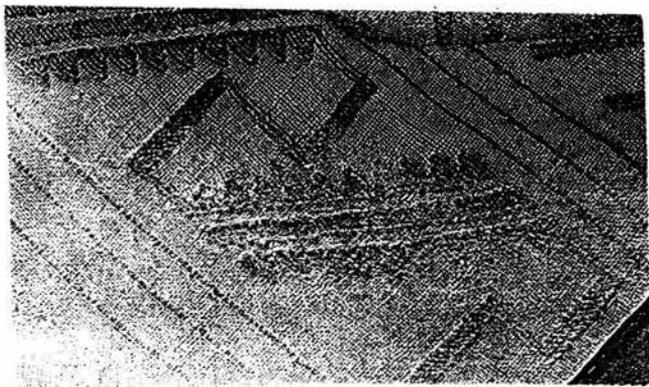
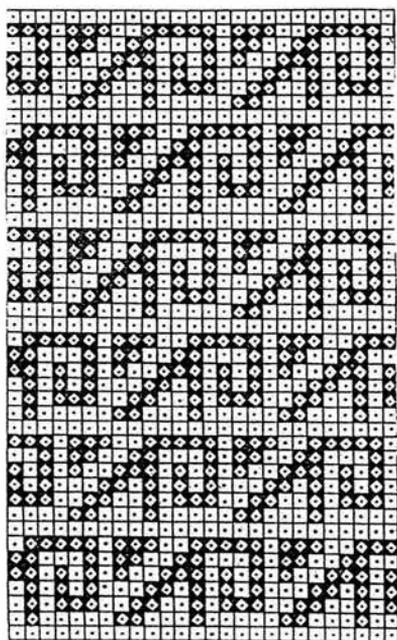


Fig.V.12 El *xicalcolihqui* es un diseño que se ha reproducido ininidad de veces en el mundo indigena. Arriba a la izquierda un personaje del *Códice Nutall*, 65 cuyo atavio está ornamentado con esta greca. Abajo, un manto del *Códice Ixtlilxóxtil*, p.108 (representado sin la cenefa). En el lado derecho textiles ornamentales con este elemento, la imagen inferior, es un ejemplo mixteco de la costa, Oaxaca.(colección de Irmgard Johnson)

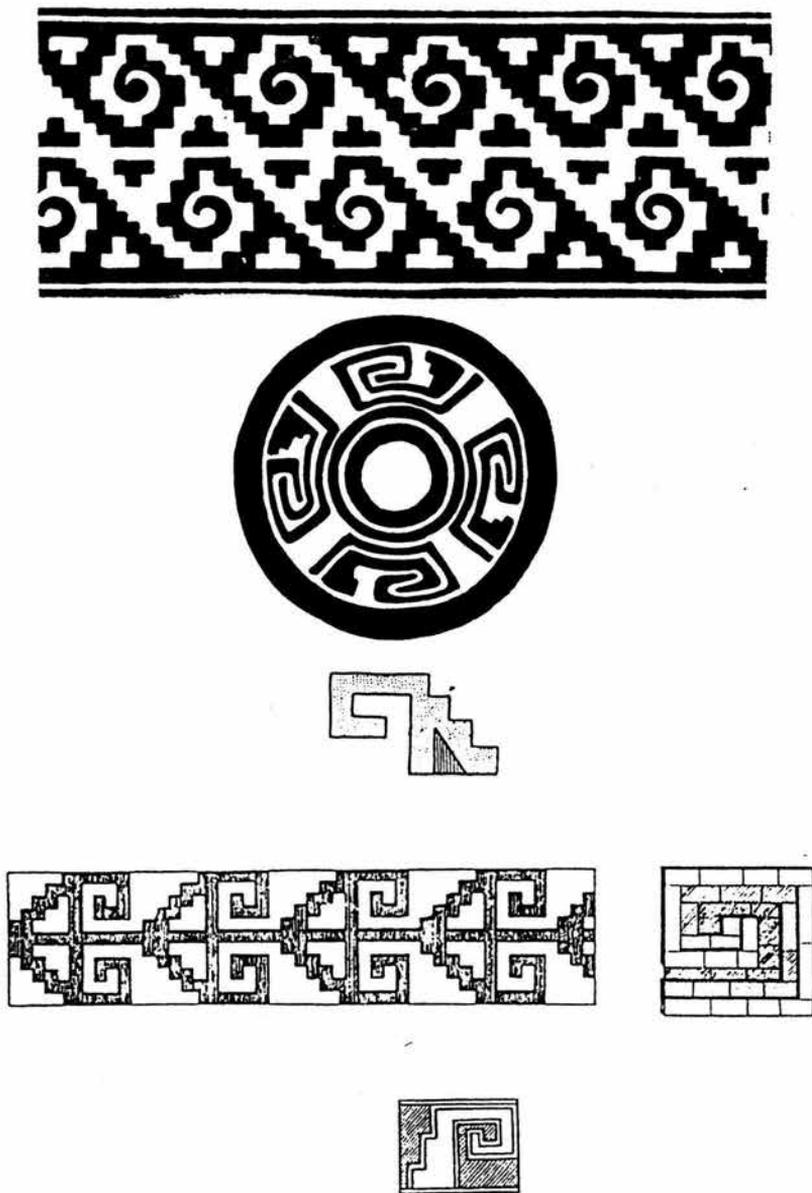


Fig. V.13. El *xicalcolihqui* se repitió en diferentes manifestaciones artísticas; cerámica, piedra, pintura, textiles. De arriba a abajo: sello de arcilla, malacate, greca en un friso del *Códice Viena*, como parte de la decoración de Mitla y de fachada en Uxmal, como ornamento de un atuendo de Yaxchilán representado en un relieve.

imágenes son expresiones nominales, él hace un análisis de cada forma en cuanto a su función verbal, ya sea nombre, verbo o adjetivo.<sup>8</sup>

Para representar los elementos, como el fuego o el agua, hay formas tanto naturales como objetivas. Una cabeza Tláloc generalmente es nominal, mientras que una banda con ojos, que significa "agua", normalmente es adjetiva. Un brasero con la cabeza de un anciano es la forma nominal del dios viejo, pero generalmente es adjetiva la tira o banda con figuras de diamantes o rombos que adornan el brasero. (Kubler, 1985:7.) (Fig.V.14)

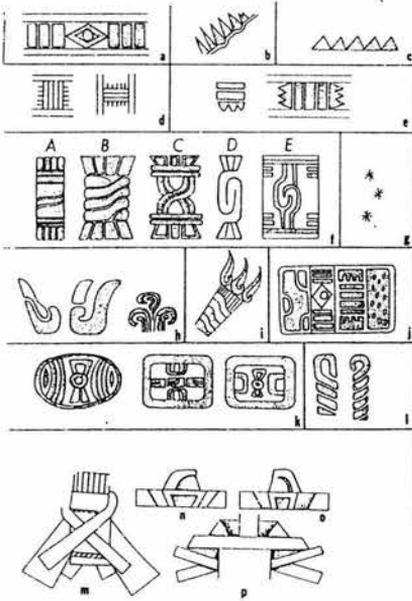
Probablemente algunas formas sean siempre adjetivas, por ejemplo: cercos de plumas, bordes radiantes, bandas de estrellas o conchas, y orlas de llamas. Las plumas significan lo precioso; los rayos y las llamas, esplendor; las conchas y estrellas de mar designan el océano.

Las formas en repetición ya sea alternada doble, bajo aspectos cuádruples o quintuples, mantienen un probable significado al estar dentro de una composición. Es importante considerar que en un espacio pictórico, puede existir una relación simultánea entre las formas contenidas entre sí y otra en relación con el marco que circunda y que mantiene aparentemente elementos contrastantes u opuestos, los ejemplos pueden encontrarse en la pintura mural, cerámica o de códices.

Así en la misma vasija las figuras frontales de Tláloc y Xipe se alternan en una posible oposición de lo húmedo con lo seco; pero esta alternación también puede significar la complementación entre la vida vegetal y la vida animal. Las alternaciones más comunes muestran glifos de ojo de reptil, con mariposas, flores o signos de trapecio con rayo. A veces las flores y las mariposas se alternan. Muchas de estas alternaciones muestran en los bordes inferiores signos de relámpago o de llamas (ibid:8).

En una pintura existe una disposición de elementos iconográficos, algunos de mayor importancia y otros complementarios, como por ejemplo algunas figuras más simples que son colocadas en forma accesoria junto a las vírgulas del habla o a los chorros de las manos dadivosas (Fig.V.5).

Una figura central generalmente marca la pauta del enfoque visual y tal vez tenga un sentido por sí misma; a veces de fertilidad, de muerte, solar, etc.,. La connotación es indicada por los elementos que la contextualizan. En los códices, la disposición de las imágenes es similar a los de la pintura mural,<sup>9</sup> se considera que las representaciones que se encuentran de frente se relacionan más con el culto que las de perfil. Además de que son grandes figuras que centran la atención del observador, por lo que pueden representar aspectos de culto y tienen origen sobrenatural. Cuando éstas mismas se encuentran de



- 4.a. Rombo.  
 b. Endentadura-rayo A.  
 c. Endentadura-rayo B.  
 d. Doble peine (=Bulto de maderos atados "F").  
 e. Doble peine endentado.  
 f. Maderos atados.  
 g. Asterisco.  
 h. Flamas.  
 i. Maderos atados flameantes.  
 j. Glifo 4 signos.  
 k. Glifo A (de Caso), elemento anudado.  
 l. Cuerda.  
 m. Maderos atados, Códice Borbónico 36.  
 n,o. Variantes del signo del año.  
 p. Cinta de papel y envoltura del xiuhmolpilli

Fig. V.14 En la parte superior dos braseros de Huchetéotl, los rombos son elementos que se relacionan al fuego (culturas mexica y teotihuacana). Abajo con elementos igneos (cuadro de Von Winning, 1987:24). A la derecha una vasija tripode teotihuacana con representación de manos hacia arriba y unas llamas, estas son asociadas a técnicas de cultivo de roza y quema, otra vez el mismo elemento y un personaje con átlatl y signos de fuego como son las endentaduras y las flamas (Tepantitla, Teotihuacan).

perfil, representan celebrantes, sacerdotes o están de alguna manera personificando a la deidad<sup>10</sup> (Fig.V.15).

La gran diosa teotihuacana de Tepantitla se muestra dadora, en un ambiente de abundancia y fertilidad con las corrientes de agua y los dones saliendo de sus manos. Todo el ambiente que la rodea, plantas, la araña, el jade, los elementos acuáticos entre otros, confirman la intención de la figura principal y apoyan el hecho que trata de mostrar un ambiente de fertilidad. A veces se conjuntan tantos elementos con la misma idea que se vuelve imprecante y más todavía si se considera el conjunto que enmarca, mismo que en forma aislada podría ser también un discurso importante, pero complementándose, la escena redonda el tema, manifestando una intención enfatizada, que concreta una oración o ruego de manera fija, instantánea, perdurable (Fig.V.16).

Hay diversas combinaciones con deseo propiciatorio. Estas forman letanías de plegarias e invocaciones, generalmente para la obtención de agua. Algunas están formadas por series de personajes antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos, geométricos y combinaciones de estos.<sup>11</sup> En la pintura de Mesoamérica, las réplicas exactas de formas naturales son pocas y la figura humana se representa vestida<sup>12</sup> generalmente y personificando muchas veces a deidades, sacerdotes o guerreros. A veces con alas de mariposas, aves, también garras, pieles o elementos felinos, además de caracoles, yelmos o máscaras de algún animal (Fig.V.17).

Seguramente tuvo gran importancia representar en los murales a los sacerdotes, o guerreros, repetidos en una letanía, en escenas de algún culto, ejecutando ritos muy acordes a los recintos como puede verse en Zacuala, Teotihuacan, donde una figura personificando al dios de la lluvia porta una planta de maíz<sup>13</sup> y se ve replicado varias veces sobre los muros. También hay personajes representados con yelmos de jaguar-serpiente-pájaro, figuras de doble perfil o en espejo con hocico felino, ojos emplumados y paneles con redes, estas imágenes se encuentra comúnmente en toda el área teotihuacana.

El jaguar y el coyote no eran desconocidos en el valle de México, pero el coyote era más común en las planicies secas del norte mientras que el jaguar abundaba en las húmedas tierras bajas de Veracruz y Tabasco. Su presencia en Teotihuacán pudo haber significado algún tipo de reunión de opuestos dentro del culto teotihuacano, tal como la unificación de pueblos disímiles en un ritual común (ibid.:85).

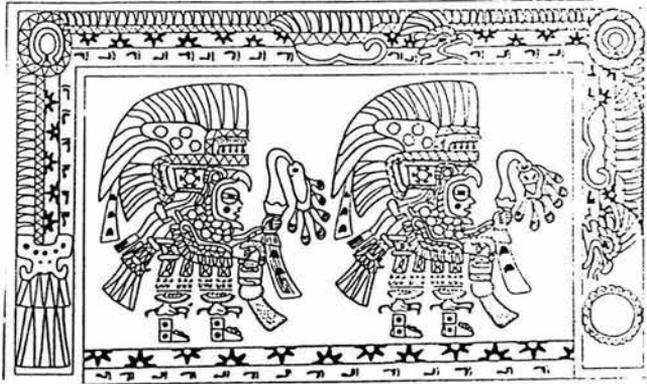


Fig. V.15 Las representaciones frontales de personajes, suponen mayor jerarquía que las de perfil. En la presente imagen se repiten personajes con atavios de ave y elementos sacrificiales. La intención de la escena es reforzada con el marco, que por sí sólo mantiene gran fuerza visual (Pintura mural teotihuacana).



Fig. V.16 Mural denominado *Tlalocan* de Tepantitla, Teotihuacan. La figura central está presentada de frente, mientras los personajes a su lado están de perfil y vierten elementos acuáticos. Todo el conjunto es una alegoría invocatoria de este elemento. En la parte central descende una araña que también prodiga el hilo, así se relaciona a la escena de abundancia y fertilidad.



Fig. V.17 Las figuras humanas personificaban sacerdotes, deidades o guerreros, sus atavios ornamentados y con máscaras de animales algunos de coyote emplumado como el personaje aquí representado. Abajo un personaje con un escudo y un gran tocado formado por doble perfil felino en espejo, con un pectoral de *chalchihuitl*, que es un elemento relacionado a lo precioso y acuático (pintura mural teotihuacana).

La forma y disposición en las representaciones fue un aspecto importante en el arte mesoamericano y se dio énfasis a las figuras en procesión de personas y animales, desde la cultura teotihuacana del período Clásico, hasta sociedades militaristas como la tolteca o mexica, del período Postclásico manifiestas en las ciudades de Tula y Tenochtitlán. Se encuentran ahí procesiones de jaguares y águilas, que son secuencias explícitas relacionadas a un mensaje de sacrificio, presentados como una letanía visible, también en Atetelco los jaguares y los coyotes pueden verse en procesión (Fig.V.18).

Existen conjuntos de elementos iconográficos en la cerámica prehispánica donde se enlazan diferentes formas como en el llamado "complejo mariposa" presente en braseros y vasijas trípodes teotihuacanos, asociados a elementos como el glifo ojo de reptil, flores, montañas y las cabezas del dios Tláloc. Al estar conjuntados ornamentando los braseros se relacionan a los ritos funerarios, en donde la mariposa es alegoría del alma de los muertos.

Otros grupos están formados por tecolotes, flechas, escudos, con significados guerreros. En el palacio de Quetzalpapálotl, el tecolote se acompaña al conjunto con quetzales, probablemente como emblemas de guerra o de un grupo dinástico.<sup>14</sup>

En Teotihuacan, cada mural o vasija decorada es una oración que exalta ciertos elementos deificados de la naturaleza.(...) Todo el lenguaje pictórico de Teotihuacan revela una austeridad implorativa. En comparación, la pintura de la cerámica maya y la escultura clásica de Veracruz parecen notablemente más laicas. Carece de la monotonía reverente de las letanías y plegarias de Teotihuacán. (...) La forma general de una comunicación pictórica en el estilo de Teotihuacán obedece al deseo de mostrar las acciones litúrgicas que forman parte del culto, representado por medio de imágenes adecuadas. La liturgia puede ser representada en acciones específicas de los celebrantes como en muchas pinturas murales, o puede ser evocada por medio de figuras y signos como en la cerámica decorada. No hay razón para creer que haya diferencia de significado entre las representaciones murales y cerámica, a pesar de que en la cerámica los signos son mucho más compactos y taquigráficos (ibid:13-14).

En Oaxaca las imágenes pictóricas se repiten enmarcando recintos mortuorios, como en la tumba de Suchiquiltongo (Fig.V.19), estos esquemas letánicos se mantienen en diferentes áreas mesoamericanas donde se produjeron obras de imágenes secuenciadas. Otro ejemplo está en Tizatlán, Tlaxcala, en donde hay pinturas estucadas en dos altares y en las caras laterales hay bandas decorativas con elementos reiterados de carácter sacrificial y mortuario. En el primer altar está Mictlantecuhtli, frente a él el dios nocturno Tezcatlipoca, en la parte



Fig.V.18 El jaguar presente ininidad de veces en la iconografía mesoamericana, Fue un animal de gran importancia mitica, aqui emitiendo sonidos imponentes Por sus características asociado a lo nocturno, lo de abajo y a lo terrestre, se representó en la parte inferior de los murales teotihuacanos. Su imagen fue frecuentemente reproducida en trajes de guerreros y sacerdotes. Los que se encuentran al centro en procesión presentan penachos con plumas.

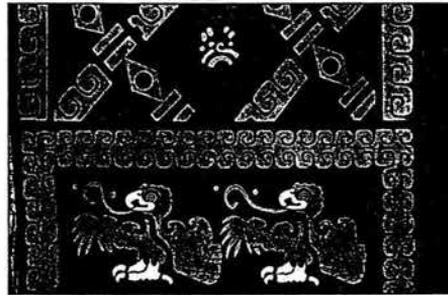
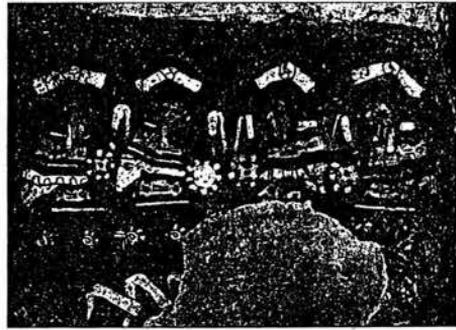


Fig.V.19 Imágenes pictóricas se repiten como letanias en Suchiquiltongo. Personajes con bandas anudadas en los tocados y otras más como orejeras se representaron distribuidos en espejo. En la parte central las aves de una pintura de Totometla, Teotihuacán emiten sonidos. En la parte inferior árboles representados en pinturas teotihuacanas con glifos distintos que se han interpretado como signos de escritura.

central del segundo altar, espacios acuáticos con individuos desnudos y elementos sacros rodeados por animales. (Fig.V.20) En el altar A se aprecian bandas decorativas laterales constituyendo metáforas con cráneos humanos, corazones, manos cortadas y posiblemente un *chalchíhuatl* ceremonial. En el altar B la decoración es similar a un textil de gran colorido.<sup>15</sup>

Los diseños de pintura en la banqueta de Ocotelulco, Tlaxcala, similares a los de Tizatlán, también presentan una secuencia de cráneos humanos de perfil, corazones, manos, uñas alargadas y *chalchihuites*.

En los dos casos tlaxcaltecas, así como en el propio Cuauhxicalli de Moctezuma Ilhuicamina, la repetición de motivos nos habla de un mensaje -relacionado con el sacrificio humano y las ofrendas de los dioses- que, a manera de las oraciones rituales, conduce al éxtasis por medio de la reiteración para la eternidad en la impronta de sus muros. En el altar central encontramos personajes descendentes que emergen de Xiuhcōatl. La escena principal -enmarcada por cuchillos de sacrificio- muestra, sobre un enorme brasero, un cuchillo con rostro antropomorfo, el cual -según su descubridor- presenta la misma pintura facial que distingue a Tezcatlipoca (Solis, 1995:35).

En un mural de Malinalco<sup>16</sup> del edificio III, una pintura de referencia bélica, donde hay una procesión de guerreros con armas, portando una lanza, caminan en secuencia sobre una banda con diseños geométricos que a manera de un textil cubre el piso, (Fig.V.21) también en el interior de un altar de Tenayuca, México hay una pintura donde:

...el diseño dominante consiste de una banda en la que alternan huesos cruzados y cráneos humanos de perfil en tonalidades blancas, rojas y amarillas sobre fondo azul; el estilo corresponde a la época mexica y nos recuerda los relieves de los mausoleos hallados durante las exploraciones en la Calle de las Escalerillas y que forman parte del Templo Mayor de la ciudad de México. Antonio Caso identificó claramente la decoración del mural de Tenayuca como un emblema mortuario, una manta fúnebre que simbólicamente envolvía los restos de los difuntos sacrificados a los dioses (ibid.:34).

Los diseños que se presentan a manera de textiles en la pintura mural no son tan aislados, además de los ejemplos en Tizatlán, también se ve en un mural del Templo Mayor, en el Templo de Tláloc donde se representan figuras, vestimentas y ornamentos al estilo del código Borgia, Ahí hay una evocación de ojos acuáticos al estilo teotihuacana, además se encuentran diseños que recuerdan patrones textiles, de color blanco y rojo entretejidos en diseños que representan tiras de papel colgantes.

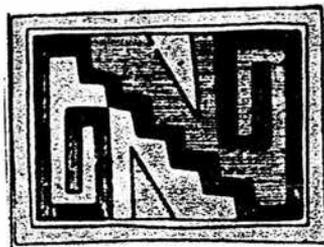
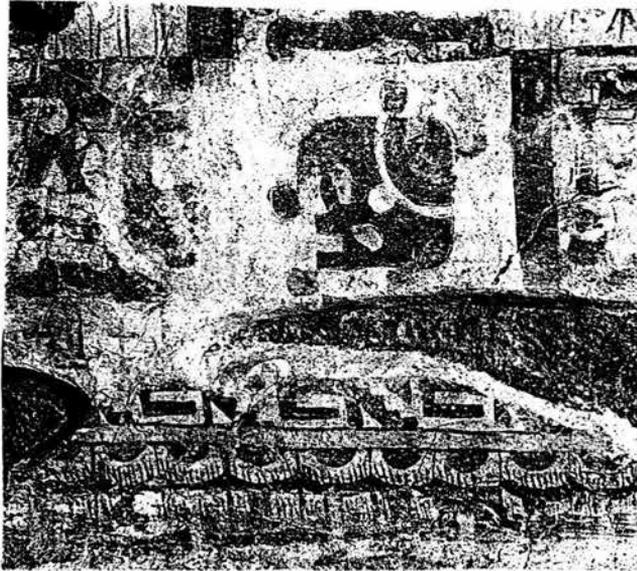
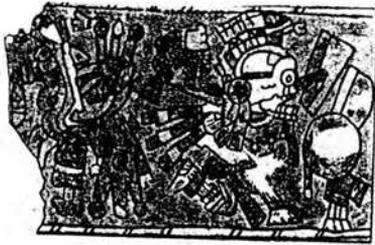


Fig.V.20 La muerte y el sacrificio fueron temas importantes en el arte mesoamericano. Las imágenes relacionados a estos temas se plasmaron con formas muy pregnantes. La figura superior es de Tizatlán Tlaxcala, a la derecha de una tumba en Huitzo, Oax. En la pintura mural hay elementos repetitivos que son similares a patrones textiles, como puede verse en un detalle del mural B de Tizatlán, Tlaxcala, con representaciones del *xicalcolihqui* (al centro) que se puede comparar con los diseños de la manta del *Códice Magliabecchi* 6v, en la parte inferior.

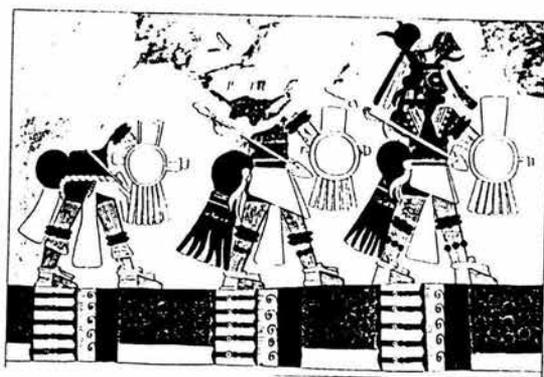
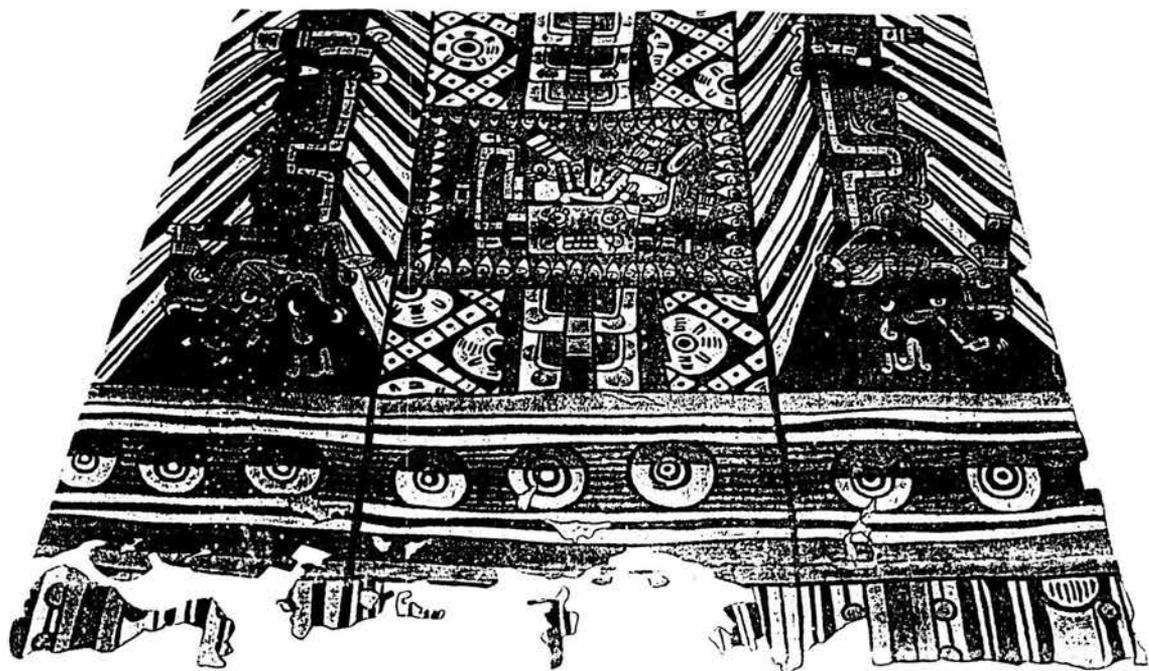


Fig. V.21 El enmarcamiento de imágenes es muy importante en la pintura mural prehispánica. En la parte superior una pintura de Ocotelulco Tlaxcala, la parte central está enmarcada con pedernales, presenta imágenes reiterativas y similares a las del *Códice Borgia*. Abajo se representó una procesión guerrera, caminando sobre un piso cubierto aparentemente de un textil con diseños que se repiten. (mural de Malinalco, en el museo de Teotenango)

## *Enmarcamientos*

Son muy importantes las representaciones ornamentales que conforman contornos o enmarcamientos en los murales, en la cerámica, los códices y la arquitectura pues muchos de ellos son semejantes a las orillas de atuendos o tocados y contienen formas adjetivas que clasifican a lo que se encuentra dentro de ellas.

Las redes serpentinadas pueden significar metafóricamente el orden divino sobrenatural, (...) las orillas o collares emplumados significan cualidad preciosa. Los rasgos en zig-zag y los ojos representan brillantez. Las orlas de llamas se relacionan con el fuego. Mitades de estrellas como caracoles cortados seccionados significan agua, quizá especifican el agua salada de los océanos donde se originan (Kubler, 1985:10-11).

Las imágenes que conforman los marcos enfatizan, causan o regulan lo de adentro, pero también se puede percibir que el mismo marco está formado por discursos importantes. Constituido a veces con secuencias de elementos alternados, otras veces repeticiones de formas que inducen visualmente a asociarse como totalidad al integrarse al contenido.

Los cuerpos de serpientes en el enmarcamiento, tienen significados sobrenaturales, probablemente relacionados con el plano celestial, como en Cacaxtla. En las paredes teotihuacanas hay imágenes que se repiten con una misma tendencia temática que enmarca una escena, con estrellas de mar asociadas a Tláloc, serpientes floridas, otras representan bandas enlazadas rodeando réplicas del mismo perfil humano, especificando el ritual que está presentando, así las redes se relacionan a la pesca y cacería de pájaros. En el palacio de Quetzalpapálotl, algunas figuras de jaguares en perfil tocando caracoles son representadas en un contexto direccional, aludiendo una imagen reiterativa a manera de letanía para obtener agua, acompañados en un enmarcamiento de elementos acuáticos.

También los elementos representados se pueden juntar en el centro como en espejo, que es característico de la pintura mesoamericana. De alguna manera, los tableros arquitectónicos tienen esta función de volverse enmarcantes de alguna escena pintada o de un relieve como es el caso de la pirámide de Quetzalcóatl, o para guardar algunos espacios. Así también se encuentra presente este elemento en la cerámica<sup>17</sup> o los textiles antiguos representados en códices e incluso en algunos ejemplos etnográficos. Este acomodo visual contornea y da énfasis, permitiendo dar fuerza y volumen a la imagen.

Los elementos distribuidos en enmarcamientos de murales hay una enorme cantidad de muestras que conservan sus particularidades regionales. Algunos ejemplos se encuentran en Cacaxtla y Ocotelulco en Tlaxcala; en el área de Oaxaca: Mitla y Huitzo; en la zona maya: Tulúm y Xelhá; en Veracruz: el sitio de Las Higueras; en Teotihuacán: los palacios de Tetita, Zacuala, Atetelco, Tepantitla, entre otros<sup>18</sup> (Fig.V.22).

La importancia que tiene un marco en una escena -aparentemente de sutil significado- es de alguna manera inducir visualmente al espacio que está limitando y en conjunto contextualizar y puntualizar la imagen. Diseños como el *ilhuitl*, el *chalchíhuitl*, o el *xicalcolihqui* que formaron cadenas en diferentes enmarcamientos prehispánicos, trascendieron mucho más allá de la Conquista y llegaron a ornamentaciones coloniales, como puede verse en el convento de Culhuacán, donde éste último elemento forma parte de un contexto sincrético muy significativo.

### Arquitectura y letanías

Existe un lenguaje arquitectónico que está constituido por los espacios, las alturas, los recintos privados, los templos, pero también por los elementos integrados a la arquitectura. Ya sea que estén adosados, sean complementos, ornamentación o aparentes como las alfardas de escaleras que aumentan la verticalidad, el elemento tablero-talud o los nichos, además de la pintura mural que también es parte integral de la arquitectura.<sup>19</sup> Incluso también la integración de esculturas como las cabezas esculpidas en la pirámide de Quetzalcóatl en Teotihuacán. Todos estos elementos acentúan el concepto de poder al ser visto desde fuera y llevan mensajes implícitos que indican la organización social y cultural (Fig.V.23).

Al ser repetidos cualquiera de estos, se perciben como letanías visuales arquitectónicas. Por ejemplo en el área maya la representación del dios narigudo del agua y los Chacs por todos lados incluidos, invocan y provocan un desencadenamiento emocional y estético a la vez, con la frecuente visual de la petición de agua (Fig.V.24).

En Chichén Itzá (Fig.V.25) y en Tula, la presencia serpentina surge de cualquier parte y la herencia impregnada de este elemento reptante se encuentra en Tenochtitlan, así también los cráneos, huesos y los elementos relacionados al sacrificio. En Tajín los nichos y en diversos sitios mesoamericanos taludes

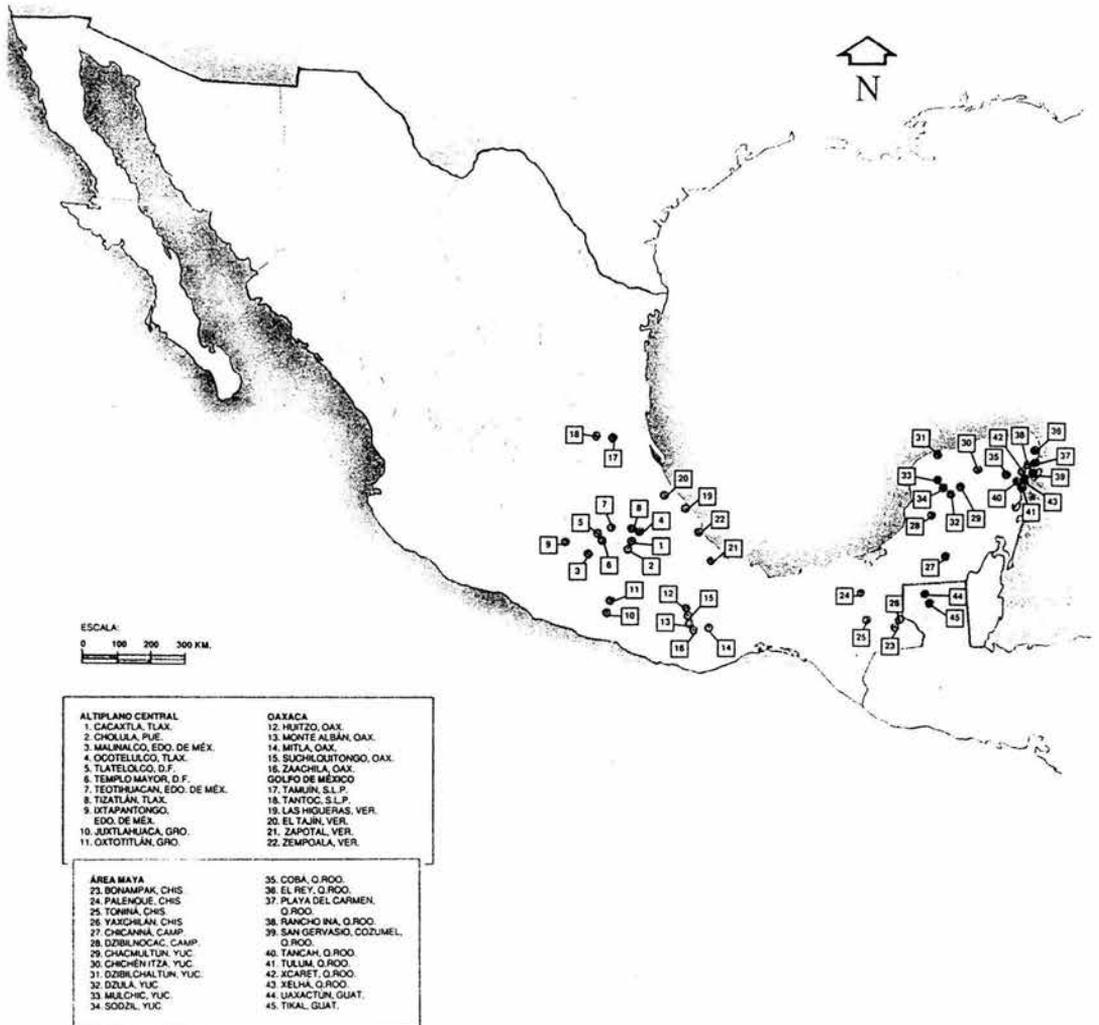


Fig. V.22 En este mapa se representan diversos sitios donde se localizan ejemplos d pintura mural (tomado de Leticia Steines).

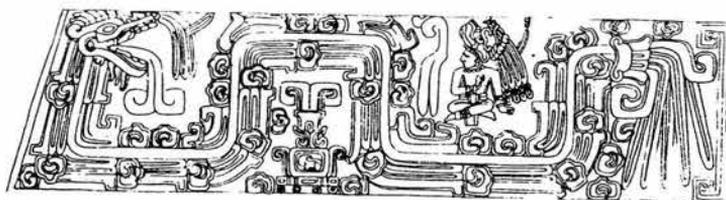
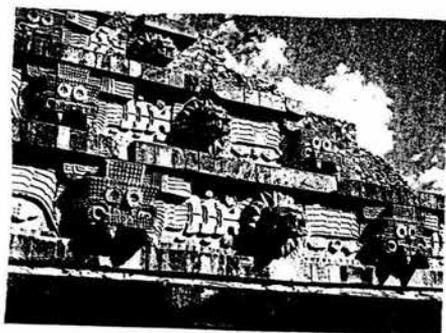


Fig. V.23 Ejemplo de escultura integrada a la arquitectura, fueron las serpientes emplumadas adosadas a los templos, como en Teotihuacán (arriba) y Xochicalco (abajo). Las serpientes al ser reiteradas iconográficamente una y otra vez en diferentes manifestaciones del arte formaron letanías visuales en Tula, Chichén-Itzá y Tenochtitlán. Los ejemplos que aquí se presentan son muestra del concepto dual mesoamericano.

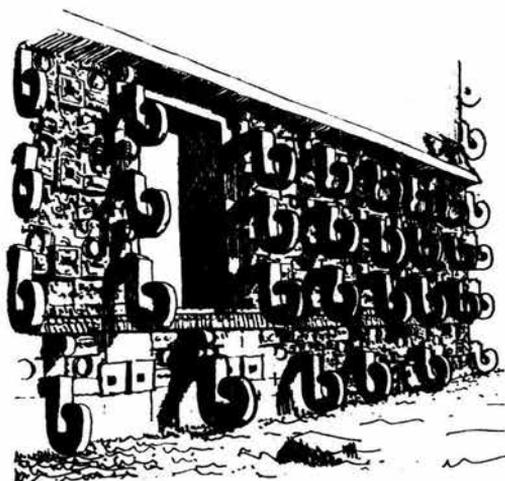
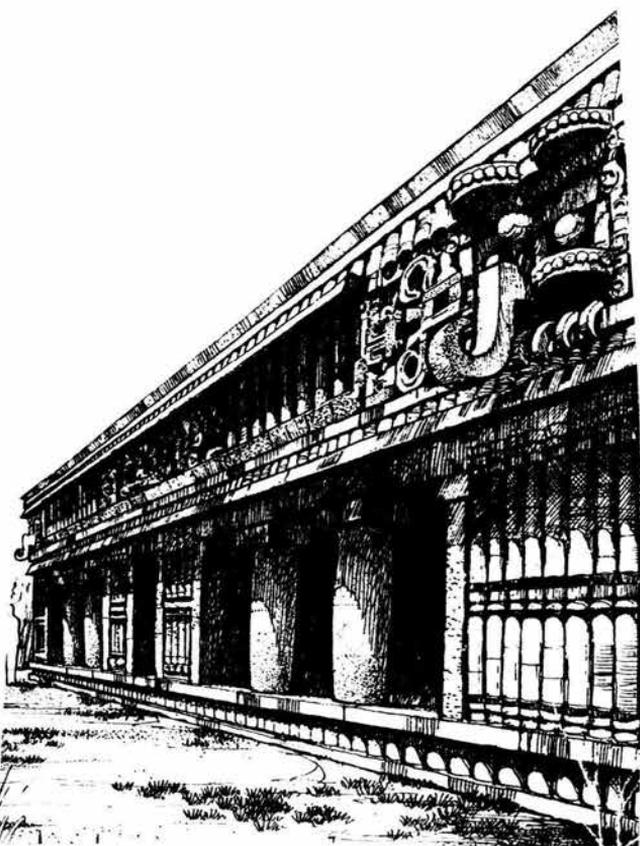
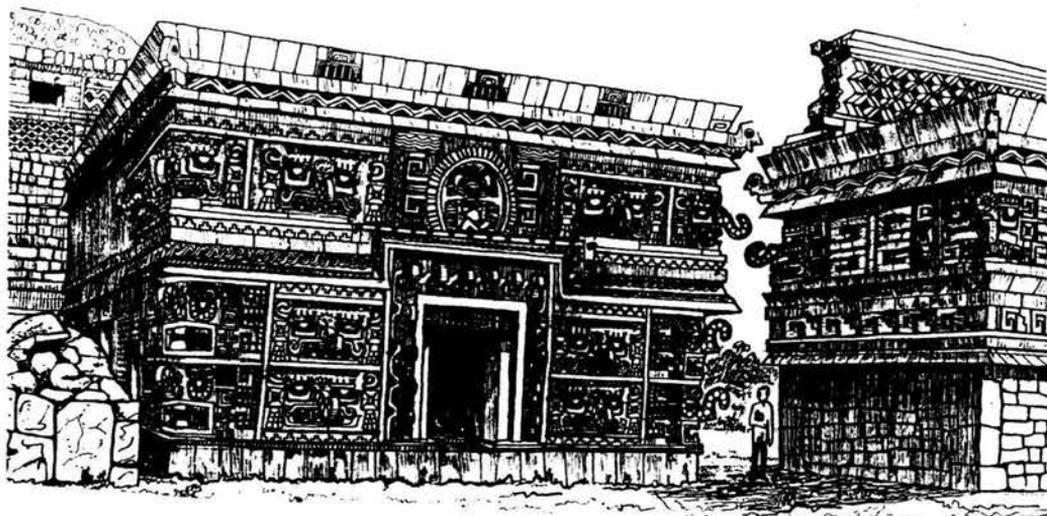


Fig. V.24 Los elementos de contenido simbólico fueron labrados en diferentes ciudades prehispánicas y al repetirlos dieron gran fuerza a los esquemas visuales. En la zona maya mascarones, *chaacs* o deidades del agua, fueron elementos que se invocaron constantemente al ser representados (tomado de Gendrop, 1985).

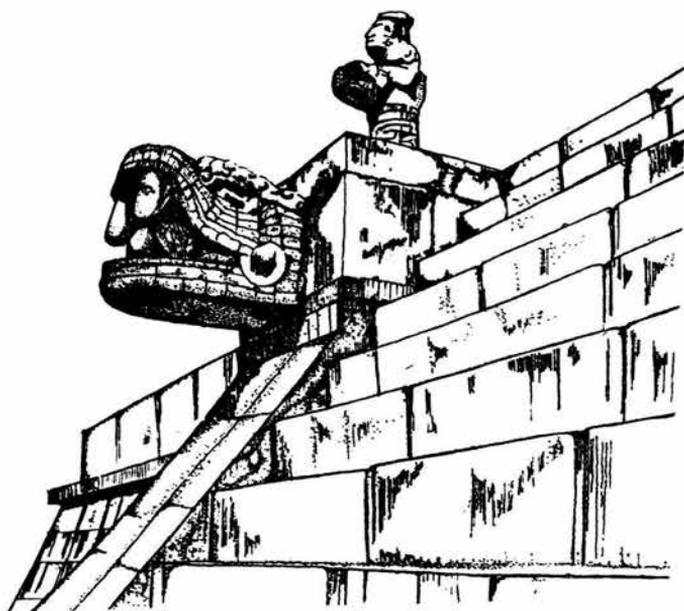
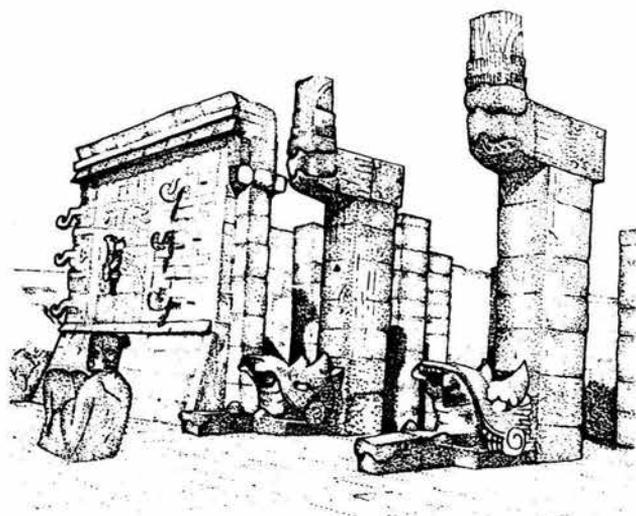


Fig. V. 25 En Chichén -Itzá las serpientes fueron labradas en diferentes formas y surgen como letanías de casi cualquier estructura arquitectónica (tomado de Gendrop, 1985: 190).

grandes y pequeños, heredados de la tradición teotihuacana, se repiten aislando y resaltando la luz y la sombra, provocando una síntesis mística.

Estos rasgos dominantes característicos del tablero-talud también los encontramos en zonas distantes del altiplano como Guatemala y Yucatán, dominando la visual tanto en la arquitectura cívica como en la religiosa, manteniendo una sensación geométrica y equilibrada, que probablemente pudo haber tenido un significado especial (Fig.V.26):

El dominio del culto y del ritual contrastaba con la arquitectura seglar por el perfil sobresaliente y recortado del basamento. El tablero pudo llevar -o no llevar- indicaciones de un culto específico; su objetivo principal es destacar los edificios religiosos de los seglares. Si esta suposición es correcta, entonces el tablero-talud es significativo en sí, sin aquella referencia adicional que, de haber existido, pudo haber sido hasta redundante. Podemos suponer, en este caso, que el perfil arquitectónico es en sí mismo un indicador primordial del contenido, especificando tanto la función del edificio como la identidad étnica de sus constructores. (ibid:78)

El tablero-talud constituye una letanía, dominando la visual de Teotihuacan, estos elementos se modificaron y adaptaron, por ejemplo cuando es muy corto el talud, el aspecto visual del marco sobresaliente produce una sombra que da el efecto de levitación.<sup>20</sup>

Las construcciones y conjuntos tienen significados profundos en el mundo prehispánico, eran pensados y ordenados en relación a varios factores, considerando los espacios astronómicos, geográficos e integrándolos a los arquitectónicos. Entre ellos estaban los ejes orientados a los puntos cardinales, que reproducen el esquema de la cosmovisión indígena. Las plazas y edificios no estuvieron tampoco desprovistos de sentido ya que se incorporaron a la geografía, a los ríos e incluso al cosmos.

La arquitectura es el espejo del entorno y muchas veces con las piedras se reprodujeron los perfiles de las montañas, de las cuevas, que al estar orientadas con fenómenos solares y cósmicos, recuerdan el equilibrio universal.

En toda Mesoamérica con la arquitectura, con los murales, las vasijas cerámicas con decoración y los textiles se exaltaron elementos de la naturaleza o elementos deificados, el arte es ritual en las representaciones que van impregnadas de letanías y plegarias. A través de algunos símbolos se mantienen mensajes mnemotécnicos de poder, de fertilidad, guardando esquemas que han sido compartidos por muchos pueblos.

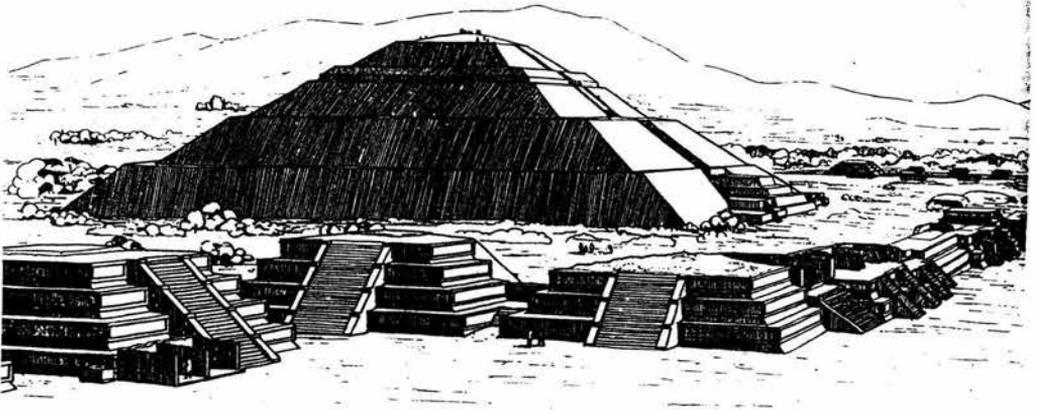
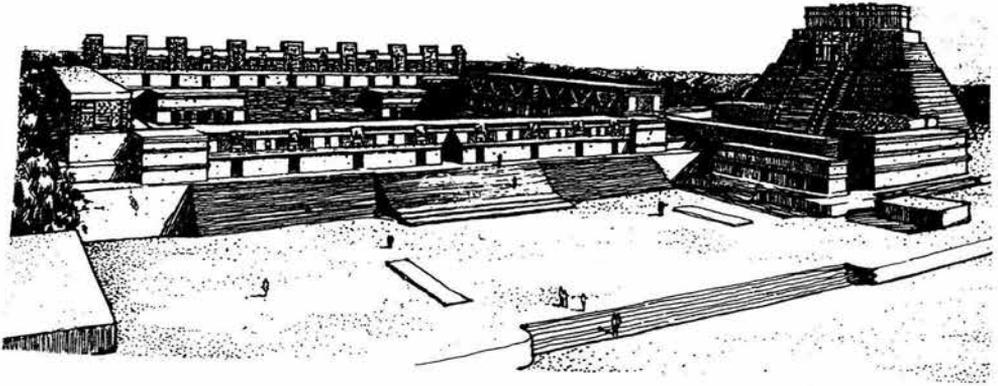


Fig. V.26 La iconografía arquitectónica mesoamericana, se descifra en las construcciones monumentales, con las grandes plazas y otros espacios rituales, mostrando lenguajes con elementos ornamentales, como relieves, estelas, pintura mural, tableros y taludes, mismos que resaltan y diferencian una arquitectura de otra. En la parte superior Uxmal. Abajo Teotihuacán es una muestra de geometría perfecta lograda con los taludes y tableros. (Tomado de Gendrop, 1985:54)

Al parecer, no existe ningún edificio que esté desprovisto de algún significado convencional que le confiera tanto su orden espacial como sus temas ornamentales. Tal parece también que tales significados pueden desprenderse de los diseños espaciales de pueblos que no nos dejaron tradición escrita y cuyas sociedades desaparecieron hace mucho tiempo. (ibid:77)

Esta retahíla ha tenido la finalidad de reproducir los esquemas de la naturaleza, la esencia armónica del entorno y del cosmos para integrarlas como respuestas a la existencia humana en forma visual. Ya que el hombre al intelectualizar lo que le rodea, lo transcribe y materializa y una de las formas de hacerlo es en la propia arquitectura

La arquitectura constituye la envoltura y protección y al mismo tiempo va transmitiendo al reiterar elementos constructivos, un lenguaje emocional que puede ser recibido por quien camina, habita y mira lo construido.

## GEOMETRÍA TEXTIL Y GEOMETRÍA DEL COSMOS

Los diseños representados en textiles indígenas han conservado elementos simbólicos muy persistentes,<sup>21</sup> relacionados principalmente a la cosmovisión, incluyendo aspectos míticos y de fertilidad,<sup>22</sup> algunos incluso pueden remontarse a tres mil años de antigüedad, en el período Preclásico. El haber llegado a la actualidad como parte de la misma tradición mesoamericana, es muestra de una realidad cultural y tecnológica congruente que se ha ido desplazando a lo largo de diferentes contextos temporales y espaciales.

El tema de la cosmovisión mesoamericana se encuentra en muchas representaciones, refiriéndose a la forma de percibir el entorno natural y cósmico.<sup>23</sup> Asocia diferentes aspectos que afectan la vida humana y su relación con lo divino y se encuentra conformada por las prácticas cotidianas, las relaciones sociales, la visión homogénea del mundo. Está presente en todas las actividades humanas.<sup>24</sup>

La cosmovisión es un conjunto estructurado de sistemas ideológicos que emanan de los diversos campos de acción social y que vuelve a ellos dando razón de principios, técnicas y valores. Su racionalidad se enriquece al operar en los distintos campos de acción social. Como la cosmovisión se construye en todas las prácticas cotidianas, la lógica de estas prácticas se traslada a la cosmovisión, la impregna (López Austin, 1994:16).

Encontramos en este tema por ejemplo elementos cosmológicos como el *quincunce*<sup>25</sup> que distribuye el espacio terrestre en cuatro puntos y un centro, o la repetición de nueve o trece elementos relacionados a los niveles superiores como inferiores del universo, o los dioses y símbolos que hacen referencia a esta distribución, además de los elementos calendáricos.

Para los nahuas, la estructura universal estaba formada por dos planos, uno vertical y otro horizontal. El lugar donde cruzan ambos planos corresponde al centro, al ombligo que conforma uno de los tres niveles: el terrestre. Este nivel terrestre divide el plano vertical en dos: hacia arriba, se encuentra el nivel celeste y hacia abajo el inframundo. En cada uno se encuentra el principio dual (Matos, 1986, p.32).

Como es explicado en la cita, entre los planos celestes y del inframundo se encuentra el nivel terrestre formando el plano horizontal donde parten los cuatro rumbos del universo a partir de un centro, donde se cruzan el plano horizontal y el vertical. Cada rumbo está identificado con cada uno de los dioses creadores, un símbolo y un color específico (Figs.V.27 y III.23)<sup>26</sup> y es en este nivel terrestre donde habitan los hombres.

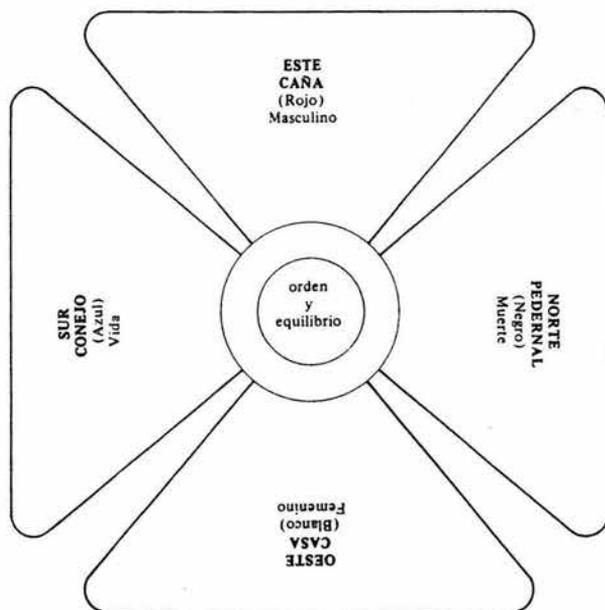


Fig.V.27 Los cuatro rumbos del mundo y la orientación con sus elementos opuestos y complementarios - femeninos y masculinos: caña-casa;pedernal-conejo (tomado de Florescano,,1994:25).

El nivel celeste visto verticalmente está formado por trece cielos, que también pueden ser nueve o doce. En estos niveles se encuentran las nubes, las estrellas (estas últimas se llaman *Centzon mimixcoa* o innumerables del norte y *Centzonhuitznahua* o innumerables del sur) el sol, Venus o *Uixtocíhuatl* (que era la diosa de las aguas salobres) los cometas y el *Omeyocan* o lugar de la dualidad donde habitaban las deidades.

El nivel inferior ubicado de la tierra hacia abajo y como los trece cielos anteriormente mencionados, también había niveles inferiores donde estaba el Mictlán que era ubicado hacia el norte. En la muerte por causas naturales los seres descendían a ese lugar atravesando nueve niveles o escaños donde había dos sierras que chocaban entre sí, una culebra guardando el camino; después se encontraba el lugar de la lagartija verde; en el trayecto se encontraban ocho páramos y ocho collados; además también estaba el lugar del viento frío de navajas; para atravesar el río Chiconahuapan y poder llegar finalmente al Mictlán. (Fig.V.28)<sup>27</sup>

Los niveles del universo, las esquinas del mundo e incluso los mitos de origen, se relacionan y sintetizan en algunos textiles indígenas que rodeados de elementos tejidos reflejan la manera de percibir el entorno y ubicarse en él. En ellos la geometría vertical y horizontal se convierte en un lenguaje, que transformado en hilos mantiene la percepción y la esencia cultural en forma de diseños geométricos, ya sean rectangulares, rómbicos o cuadrados:

El cuadrado es una de las figuras más frecuentes como representación de lo terrestre en contraposición a los cielos, es lo limitado frente a lo ilimitado, en toda la humanidad ha estado presente, desde los chinos que lo veían como el cosmos o también la tierra y para los pitagóricos simbolizaba las fuerzas de Afrodita, Démeter, Hestia y Hera, además de que los cuatro elementos que ellas representaban se conjuntaban todas y se personificaban por Rea. Por otra parte el cuadrado como las esquinas del mundo también se encuentra en los mitos tzotziles:

Cada dios patrono, dicen los mitos, se instaló en el interior de un cerro. Un mito narra que Dios, al ver que tenía muchos hijos, los dividió en pueblos, dio tierra a cada uno de ellos y envió a sus hermanos, los santos, para que fundaran municipios en los que fueran protectores y patronos. Otro mito dice que cada uno de los patronos se instaló en un cerro por instrucciones de los dioses de las cuatro esquinas del mundo. (López Austin, 1994:124)

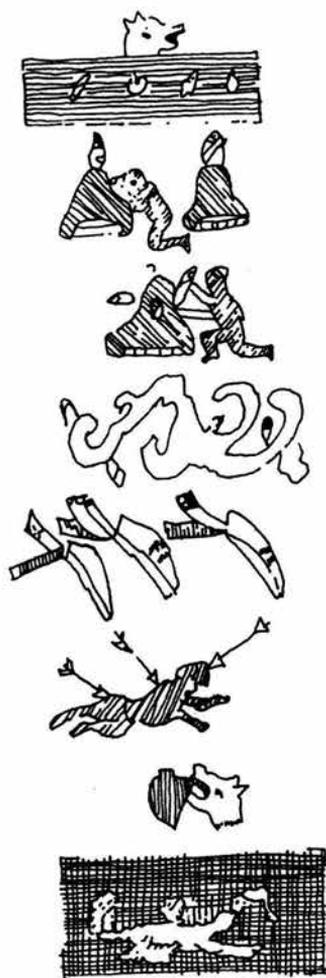


Fig.V.28 En el *Códice Vaticano, A.3738* se representaron los pasos para llegar al Inframundo. Era el espacio vertical de la tierra hacia abajo. En la parte superior se observa el perro que ayuda a cruzar el río para llegar al *Mictlan*.

Los rombos se representan innumerables veces, letanizados (Figs.II.6, II.10 y IV.16) en los textiles mesoamericanos, como el rescatado en la ofrenda 102 de Templo Mayor, relacionado a Tláloc. En esta pieza textil se encuentra el firmamento formado con rombos que contienen dentro de cada uno círculos que pueden asociarse al jade o *chalchihuitl* en náhuatl, como sinónimo de lo acuático y "lo precioso", siempre en relación a los rumbos del universo. La presencia del rombo ha llegado a textiles chinantecos, amuzgos, chontales, entre otros, (Fig.IV.9) guardando connotaciones que lo relacionan a la malla cósmica, a los ojos del cielo o de los dioses<sup>28</sup> y a las semillas:

Con las puntas acanaladas o festonadas se le denomina estrella o sol, y dependiendo del tamaño de los festones puede ser el gran sol o el pequeño sol. Los rombos concéntricos representan lo profundo, el espacio que guarda cuidadosamente la preciada vida. Para otros representa una laguna, como el ojo de la tierra. También simboliza la parcela de tierra cultivada, que cuando se presenta con círculos o puntos en su interior, significan las semillas que guarda en su seno (Carrasco, 2001:210).

En diferentes comunidades los textiles mantienen diseños ancestrales que han trascendido a través de retahílas constantes hasta llegar a la actualidad. Entre ellos están los elementos con cuatro esquinas, cuyo simbolismo marca correspondencia con la visión cosmológica ancestral mesoamericana de los rumbos del universo, encontrándose rectángulos, cuadrados o rombos (Fig.V.29). Conforme a la opinión de Johnson (1996), algunos están emparentados con el rectángulo prehispánico (Figs.II.22, IV.4, IV.5 y V.30) por ejemplo las chinantecas de Ojitlán, que usan un pequeño rectángulo debajo del cuello del huipil.<sup>29</sup> Ellas elaboran dos clases de huipiles de tres lienzos: ambos de 1.95 m de largo, uno es de algodón blanco hilado con huso y tejido a mano, por lo que la tela es gruesa y va bordada. Los huipiles rojos son más apreciados y los elaboran de algodón rojo comprado. Al pecho llevan un rectángulo de tela negro para las casadas y rojo para las solteras, según menciona Castelló. El enredo mide 0.80 m de largo y 2 m de ancho, compuesto por dos telas diferentes.

Los huipiles zapotecos de Yalalag son ornamentados con una trenza bajo la abertura del cuello (V.31) que conserva reminiscencia prehispánica, así también las barras transversales bordadas de los huipiles zapotecos de San Bartolo Yautepec y el antiguo huipil bordado de la Mixteca de la costa. De una cueva de la mixteca alta se han rescatado pequeños huipiles de ofrenda, con el motivo ornamental de la trenza (Fig.III.13).

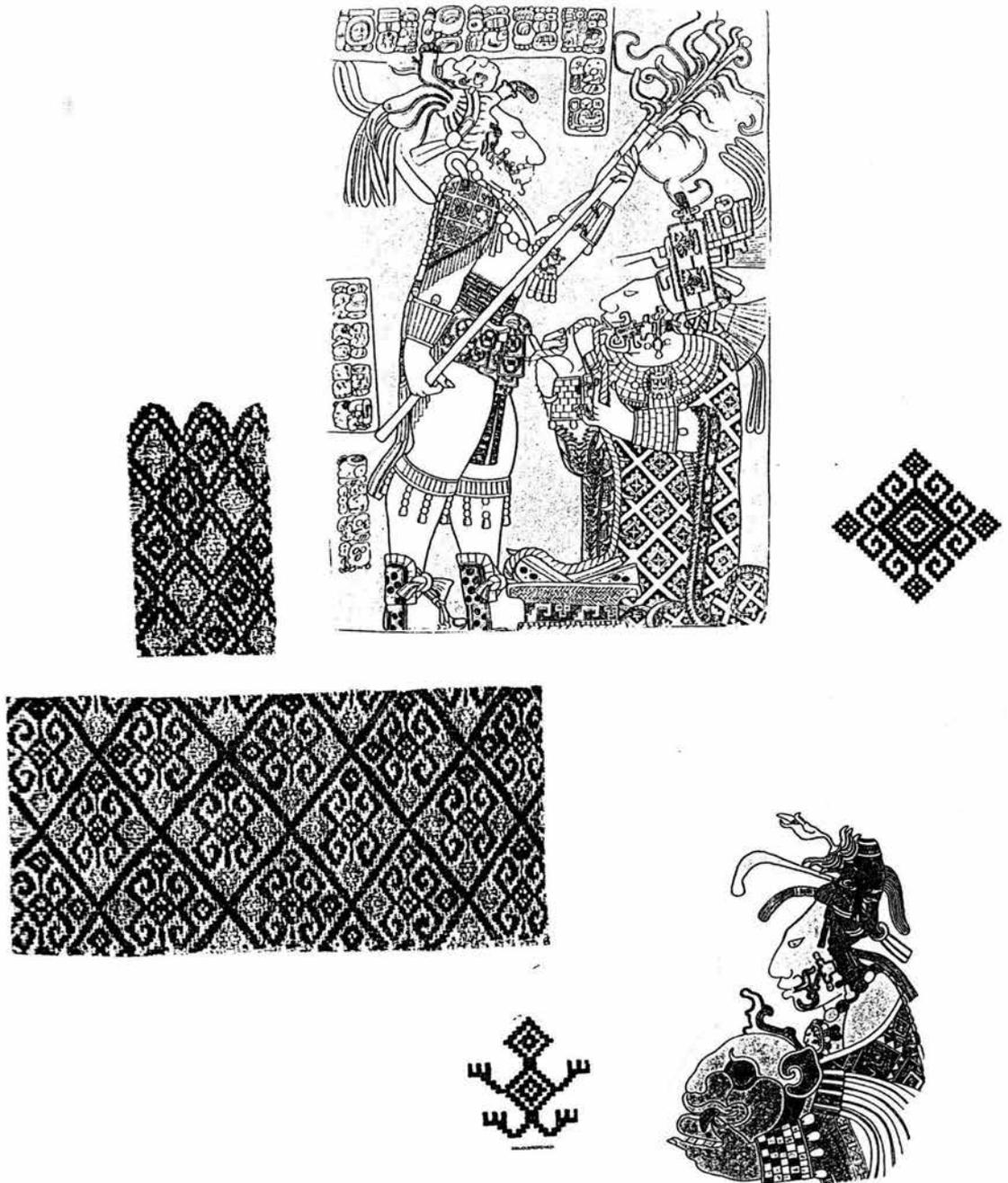


Fig.V.29 Datos de la Arqueología y la Etnografía comprueban la continuidad de algunos elementos representados en textiles. Tal es el caso del diseño del rombo que se relaciona a los cuatro direcciones y el centro del universo, se ve observa en el huipil de la mujer del dintel 24 en Yaxchilán, Chiapas. Al centro fragmentos de huipil chiapaneco con este elemento. Abajo, una mujer maya lleva a la altura del hombro dentro de esquemas rómbicos la representación de una rana. A su izquierda se muestra éste animal extraído del huipil de Magdalenas (Morris, 1994:46).

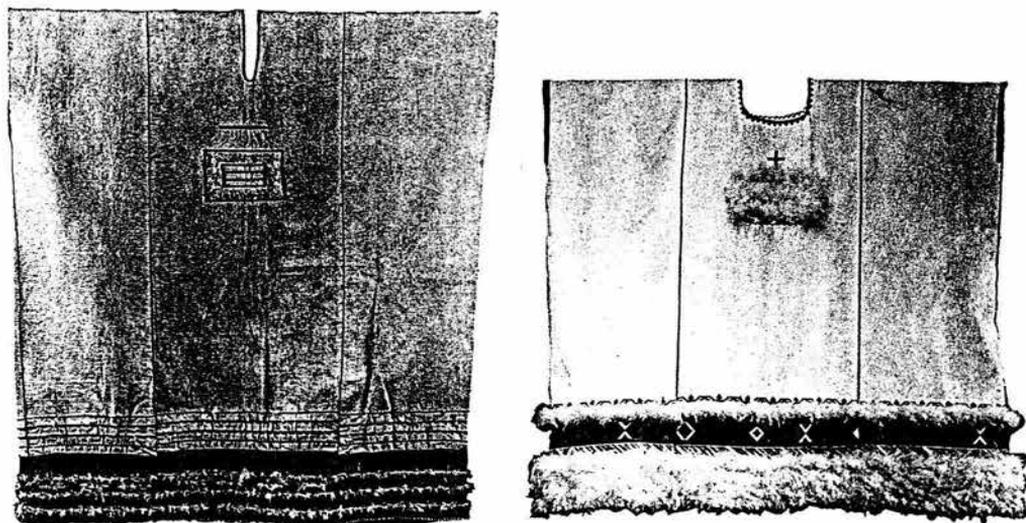


Fig. V.30 Hay diseños que han trascendido al tiempo, como son los rectángulos que ornamentan los huipiles. Algunas comunidades aún lo reproducen, tal es el caso del huipil de boda de Zinacantán, Chiapas, que además se encuentra ornamentado con plumas, lo que lo remite a la manufactura de estilo prehispánico. A la izquierda un ejemplar etnográfico antiguo, el de la derecha es más reciente.



Fig. V.31 Mujeres oaxaqueñas de Yalalag, vistiendo huipil tradicional con ornamento bajo el cuello en forma de trenza.

El refuerzo que al mismo tiempo es parte ornamental, a veces es una trenza o una aplicación que puede ser un listón y tiene diferentes denominaciones dependiendo de la comunidad que se trate. En San Bartolo Yautepec había un huipil de tapar, que se usaba sobre la cabeza y no se le abría cuello, relacionándolo con boda, además de otro huipil más común, ambos con diseños zoomorfos, fitomorfos, elementos geométricos y el *ratón*, que es la forma en que denominan a la trencilla que está bajo el cuello. En cambio, para los chinantecos es denominada como el "rectángulo de la gente del horno",<sup>30</sup> también es "la banderita" del huipil según menciona De Ávila (1996).

El huipil de Santiago Ixtayutla se puede ver como ejemplo de boda o ceremonial mixteco de la costa; la parte superior del lienzo central presenta como ornamento grecas y círculos concéntricos. Tiene además una banda bordada bajo el cuello, seguramente con traza prehispánica

Este tipo de banda representa un ornamento y un concepto muy antiguo, como se puede comprobar en los códices prehispánicos. Se ha dicho que este extraordinario huipil proviene de Santiago Ixtayutla, pueblo mixteco de la costa, pero no se conoce con certeza su procedencia; probablemente data de fines del S. XIX. Esta maravillosa prenda no tiene igual, la magnífica calidad de su hilado y tejido sólo es comparable con la de los finísimos tejidos prehispánicos encontrados en Tlatelolco (Johnson, 1996:34).

El diamante es representado en los huipiles desde tiempos muy antiguos en la zona maya principalmente (Fig.V.32). En el huipil de Magdalenas, heredero de la cosmovisión prehispánica, el universo es de forma plana, asemejando un cubo; proyectado en tercera dimensión, cada uno de los tres planos tendrá un diseño correspondiente a los cuatro ángulos del cielo, las esquinas de la milpa y los ángulos del inframundo (Fig.V.33).

El diseño diamantado cubre dos terceras partes del cuerpo. La clave que existe para la interpretación de los diseños como símbolos es el nombre que se le da al diseño (...) el significado de los diseños geométricos es iconográfico, o sea, que se relaciona con los mitos de la creación del mundo y de la visión del universo (Turok, 1981:6).

El diamante es el diseño que cubre casi toda la parte central, simboliza el mundo cuadrado maya, el sol en el centro y un pequeño diamante en cada rincón del mundo, con el superior y el inferior se marca la trayectoria de este astro de oriente a poniente, lo tejen con una mariposa simbolizando al Sol o protegiendo el alma.

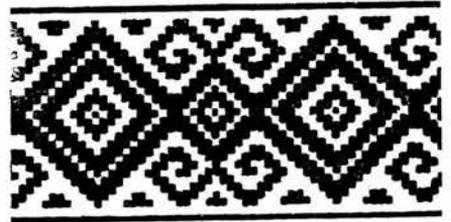
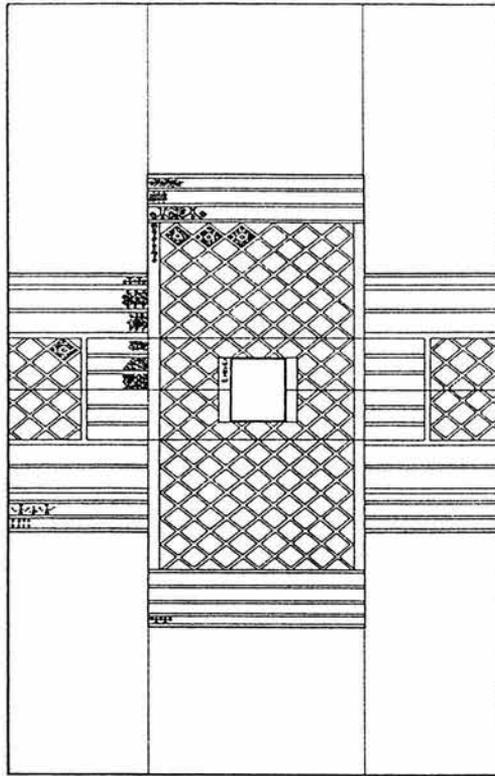


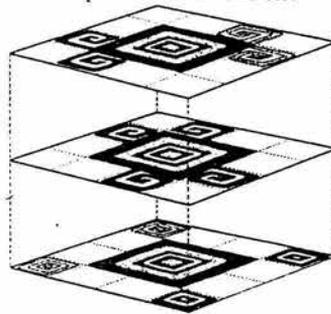
Fig. V.32 Las representaciones de figuras geométricas en la indumentaria es muy antigua, sobre todo los diamantes y rombos. En la imagen superior un huipil chinanteco de Ojitlán, Oaxaca con estos diseños (Sayer, 2002:76). Abajo una mujer hilandera con este elemento en su atuendo, a la derecha los diamantes del huipil chiapaneco.



Conformación del huipil, constituido por tres lienzos. Representación por Martha Turok.



Diseño que representa el cosmos.



Los tres planos del universo  
el cielo, la tierra y el inframundo

Fig.V.33 Elementos desplegados del huipil ceremonial de Magdalena, Chiapas. (Dibujos Marta Turok, 1981)

Los huipiles llevan una figura especial a la altura del pecho que se llama 'wo. Este nombre no tiene significado en la lengua actual, pero probablemente su origen sea *amanecer*. El 'wo es la figura del rombo, al centro se encuentra un caracol que simboliza el sol: representa la fuerza de la vida, a través de este caracol el alma tiene salida para volar al sol en el último suspiro... (Irma García Isidro, tejedora de San Felipe Usila.)

"El 'wo es como una puerta, está cerrada para cuidar el alma.

Cuando uno muere, la puerta se abre y el alma sale por allí."

María del Socorro Agustín García, tejedora usileña,

traducción de Francisco Maldonado (De Ávila, 1996 p.40).

En los huipiles las líneas señalan los niveles del universo, los tzotziles mantienen la creencia que los cielos tienen nueve o trece estratos, como en la antigua cosmogonía maya.

En el diseño general 24 hileras corresponden al tema del universo, además hay 24 diamantes grandes o "soles" en el diseño del tejido lateral. La repetición de estos diseños no es exacta. Hay cambios sutiles de color en su interior, y líneas amarillas cruzan el campo de los símbolos cósmicos. Los cortes en la repetición ordenada son significativos en sí, ya que marcan puntos en la secuencia que aparentemente se correlaciona con número de importancia simbólica para los mayas (...) Por medio de un cuidadoso señalamiento de las repeticiones del diseño del universo, hecho con líneas amarillas y rallas de puntos amarillos, la tejedora añade otra dimensión al mapa del mundo, a la vez que indica las capas que le rodean.

(W: Morris, Artes N° 19 : 67 y .68)

Estos elementos guardan la cosmovisión del mundo mesoamericano, así también otro elemento referente al movimiento, llamado *ollin* entre los nahuas fue representado como aspas cruzadas y constituyó un elemento importante como puede verse en la iconografía de diferentes regiones. Relacionándose en las mantas a veces al sol o también a los cuatro rumbos del universo (Fig. V.10 y V. 34).

La figura del aspa es muy importante en la simbología ritual. El término es claro en los nombres compuestos que designan prendas usadas en las ceremonias religiosas. Esas prendas eran estolas de papel, o sartaes de flores o de maíz reventado, o cuerdas, atavíos cruzados sobre el pecho o por debajo de uno de los sobacos. Como ejemplo podemos citar la estola cruzada de papel, llamada *amanepaniuhqui* o *amaneapanalli*, y *el epnepaniuhqui*, estola nacarada y cruzada que vestía el niño *epcōatl* ("serpiente de nácar") víctima que moría en sacrificio al ser arrojado en el resumidero de Pantitlan en honor a Tláloc. Otro ejemplo claro de esta acepción es el nombre náhuatl que se dio a la cruz de los cristianos: *cuáhuitl nepaniuhoc*, esto es, los maderos están cruzados (López Austin, p91)

## Los ciclos y la renovación periódica del cosmos

En la cosmogonía de los pueblos nahuas se encuentran mitos diferentes en relación al origen del tejido y otros aspectos relacionados con este. Uno de ellos está en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, ahí se encuentra la presencia del principio que dará origen a los dioses creadores; Tonacatecutli y su contraparte femenina Tonacacihuatl, conformando el concepto dual de Ometéotl, identificado a Huehuetéotl y Xiuhtecutli, dios del fuego, que se encuentran en el centro del universo. Es el principio que se desdobra formando cuatro dioses creadores conformados por Quetzalcóatl y los tres Tezcatlipocas, quienes se encuentran desde un origen en luchas y alternancias para crear los soles o edades del mundo. Organizando desde aquí el orden de las cosas, el fuego, el sol, la primera pareja humana (Fig.IV.1) Oxomoco y Cipactonal, a quienes se les proporcionaron granos de maíz y se les enseñó a sembrar la tierra y a tejer fibras. Ellos crean los días y los meses; el tiempo, el calendario, los espacios superiores o celestes, los inferiores o del inframundo y el espacio terrestre. En el origen de estos tres niveles, se forman Mictlantecuhtli (Fig.V.35) y Mictlancihuatl, señores del inframundo. Se originan los niveles celestes, el agua y después el *cipactli* que conformará la tierra.

En el mundo indígena la visión cíclica forma parte de la cosmovisión. Con ella se han enmarcado aspectos mitológicos y religiosos establecidos desde las primeras etapas de las culturas mesoamericanas. Desde entonces se han interrelacionado a la vida individual y grupal de los indígenas, conformando una manera de comunicación. Estos modelos aún se encuentran vigentes, a pesar de haber sido adaptados y enmascarados para mantener el contenido ancestral indígena dentro de los cánones cristianos.<sup>31</sup>

En esta concepción las fuerzas divinas, naturales y sociales han sido organizadas en ciclos y alternancias que han dado por mucho tiempo sentido a la vida humana. Fuerzas como la fecundidad, fertilidad, el resurgir o el crecimiento, se han unido a conocimientos humanos y diferentes experiencias técnicas, agrícolas o textiles, manteniendo un ingrediente intangible que se integra e integra todo; la creación o el devenir. Se trata de la repetición del movimiento y de las tradiciones que después de periodos muy largos han formado patrones universales que se han convertido en arquetipos.

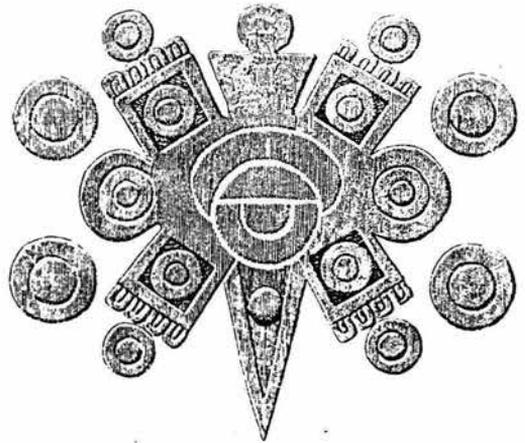
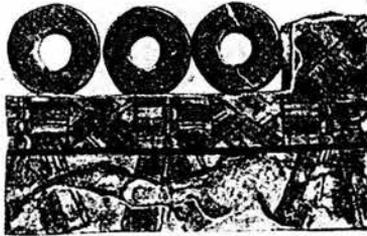


Fig. V.34 El *chalchihuitl* o jade es representado como un círculo perforado, de connotación acuática y referencia a "lo precioso". A la izquierda este elemento en el Templo rojo del templo Mayor. A la derecha el Sol de Movimiento o Nahuatl Ollin ornamentado con varios *chalchihuitl*.



Fig. V.35 El concepto dual de la muerte y la vida es representado por Mictlantecuhtli, ser descarnado del inframundo. La vida es indicada por Ehécatl que porta su pectoral de caracol, con el cual produce el soplo divino de la vida y también lleva su máscara bucal (*Códice Borgia*, Lam.56).

Los ejemplos son muchos y entre ellos encontramos uno muy importante en relación a la agricultura, se trata del maíz. Con él se han marcado y se han relacionado diferentes ciclos y retornos en relación a la vida y el crecimiento. Desde la época prehispánica tuvo gran importancia por lo que fue divinizado en Mesoamérica y por lo tanto muy representado (Fig.V.36). En un mito de creación se refiere a una de las deidades que lo representan llamada Centéotl, se dice que de sus cabellos nace el maíz, de una oreja el algodón y de la otra el *huauzontli*, otras plantas y frutos surgen de diferentes partes de su cuerpo (Figs II.13 y Fig.IV.1). Para los huicholes la gran diosa Tákutzi Nakaw'w nuestra abuela o Nakawé, es creadora y dadora de todo y tiene atributos de fertilidad. Vive en el regazo de la tierra y de ella brotan todas las plantas.

El maíz simboliza el alimento y sustento de los hombres y conforma su esencia como se manifiesta en relatos antiguos uno de ellos el Popol Vuh. Su importancia en los pueblos indígenas es muy grande, se cosecha y se siembra en las milpas asociando siempre a fiestas, a la vida misma y a sus diferentes etapas del maíz. Un ejemplo, en septiembre las elotadas, remiten a una fiesta que se llamaba *tlamana*, los mismos ciclos antiguos sobreviven en relación a las temporadas de siembra de esta planta. marcando los ciclos de vida y crecimiento. Es muy importante el maíz porque además de alimentar sus componentes acompañan la vida indígena; formando enramadas en las fiestas, ornamentando los altares, los santos u objetos diversos y también es representado en la indumentaria como recordatorio de que la vida indígena está compuesta por él.

En los textiles se representan elementos vegetales y el maíz ya sea la planta, los granos, las milpas o las mazorcas. En el huipil de Magdalenas Chiapas, por ejemplo se representan estos elementos (Figs.V.5 y V.37) con técnica de brocado, igualmente en las fajas de los hombres. Este huipil es ceremonial y resulta un privilegio usarlo, lo porta la esposa del *Alferez*, esposa del "principal", por lo que ella debe saber hacerlo. A la virgen también le teje su huipil ya que es símbolo de la mujer de poder y de participación en un sistema ritual. Esta importante prenda ha sido analizada por Marta Turok, (1981), siguiendo la relación interna entre forma, color y los diseños como símbolos. La organización total de los espacios de este huipil y la ubicación de los diseños tienen un orden que no es azaroso, representan esquemas diamantados del universo y también se representan en las hileras los planos del cosmos, los granos del maíz y las milpas:

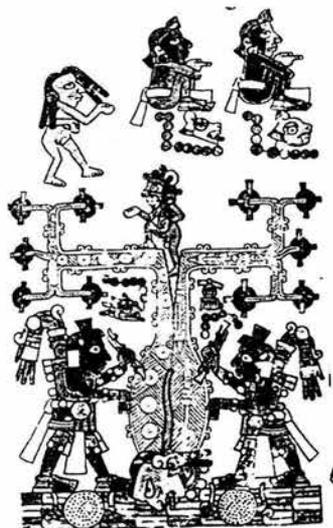


Fig. V. 36 En las escenas míticas se representan árboles, aquí su presencia se relaciona al nacimiento y origen. Se ve el primer hombre y la primera mujer que surgen de él. (*Códice Vindobonensis Mexicanus*).

La imagen inferior representa una mazorca de maíz en un sello prehispánico de arcilla (Dibujo Paul Gendrop).

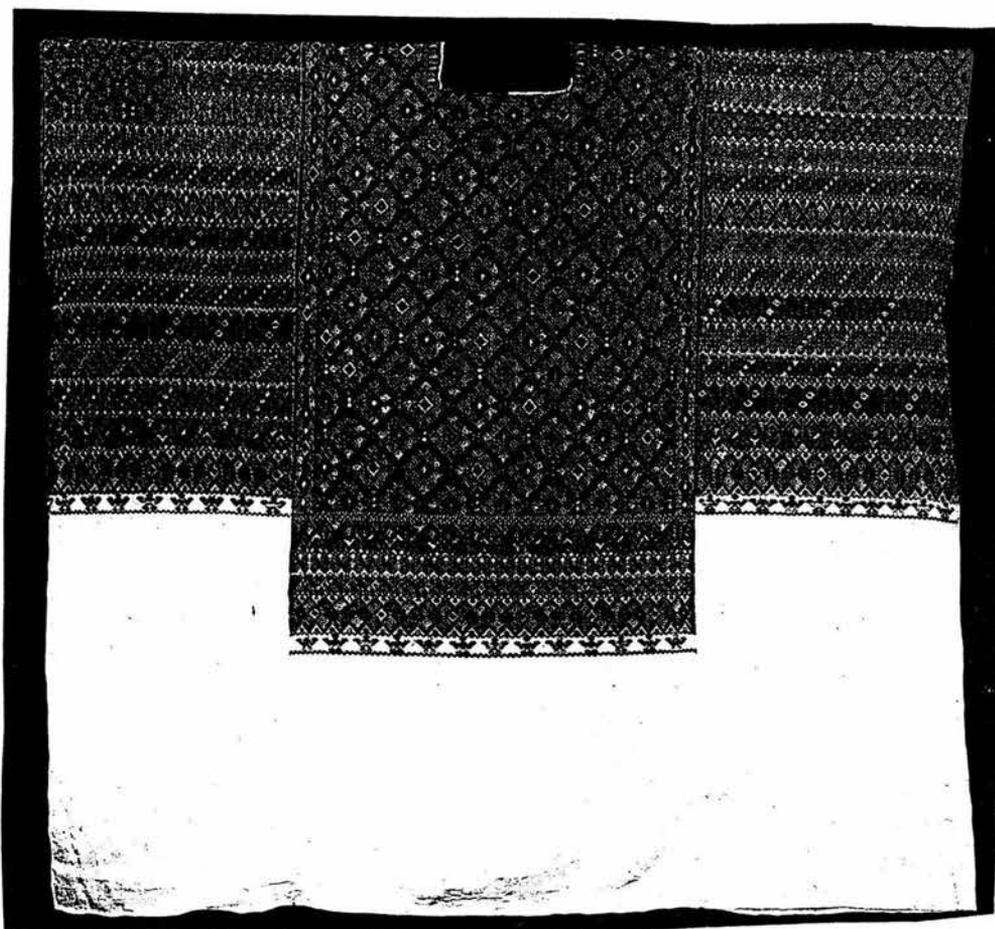


Fig. V.37 Huipil ceremonial de Magdalena, Chiapas, con un discurso de fertilidad inserto en la cosmovisión indígena, se encuentran plasmados los rombos del cielo y de la tierra, los granos de maíz, animales y flores. Tejidos en el telar de cintura van también los colores y formas que evocan los rumbos del universo prehispánico (imagen Morris, 1993:65).

...cada diamante es el mundo, que para nosotros asemeja un cubo con tres planos: la tierra está en un plano entre el cielo y el inframundo. Al centro de cada plano está el sol. Nuestro Señor Jesucristo, que nos acompaña ya sea en su paso de oriente a poniente cada día ...Y al igual que los granitos de maíz y los puntos cardinales al diamante-mundo, píntalo de rojo, negro, amarillo y blanco. Por eso ponemos tantas milpas, para que Nuestro Señor ande en todas. ¿Ya contaste el número de hileras de diamante-mundo? son veintiséis por todas, pero marcas con una línea las filas nueve y trece: trece son los escalones que acercan a la tierra del cielo y nueve los que nos separan del inframundo." (Turok, 1981 43-47).

La iconografía del huipil es amplia, las abejas son las semillas del algodón que Jesucristo le tiró a un árbol. En el cuello del huipil está la bromelia, que es el sustento de los dioses, en las mangas está el sustento de los hombres que son el maíz y el frijol.

Es enorme la cantidad de ejemplos que muestran los ciclos del mundo indígena en relación a renovaciones agrícolas y de vida. Por otra parte en los mitos prehispánicos se encuentra esta repetición cíclica a través de personajes míticos. Quetzalcóatl, ser que se autosacrifica inmolándose para surgir posteriormente renovado como la estrella matutina, Venus.<sup>32</sup> En todo el arte es de gran importancia el tema sobre nacimiento-muerte-resurrección de hombres, dioses o reyes,<sup>33</sup> en todo el arte. Uno de los ejemplos de creación y transformación a partir de la muerte de los dioses es Mayahuel (Fig.III.16 y Fig.V.38).

Ehécatl raptó del cielo a la virgen Mayahuel. La diosa descendió bajo la espalda de Ehécatl y formaron ambos un árbol hendido. Una mitad xochiquiáhuítl, era Mayahuel. Despertó Tzitzimitl, la abuela vigilante, y no encontró a su nieta. Furiosa, llamó en su auxilio a las tzitzimime, y entre todas buscaron a la pareja. La virgen fue reconocida, destrozada y devorada. Ehécatl recobró su forma, reunió los huesos de la virgen, la enterró y de ellos surgió el maguey. (López Austin, 1994:42)

Los renacimientos también corresponden a situaciones que se convierten en mitos eternamente repetidos, uno de ellos es la lucha mítica del día y la noche, encarnados por *Huitzilopochtli*, el Sol y *Coyolxauhqui* la Luna, quienes en lucha y derrocamiento constante de opuestos, debaten y se sustituyen diariamente.

En toda Mesoamérica se encuentran evidencias que reflejan la ciclicidad y la alternancia que es representada, por ejemplo, con elementos espirales que refieren el curso solar, al retorno y paso por diferentes puntos de la esfera celeste.



Fig. V.38 Las representaciones y advocaciones de Quetzalcóatl son diversas, una de ellas es como el planeta Venus, en la parte superior, se muestra una vasija trípode teotihuacana relacionada a este tema. Las imágenes del centro pertenecientes a pinturas murales de Cacaxtla, Tlaxcala., muestran dos personajes con faldellines de cinco pétalos que se asocian a este astro. La imagen inferior es Quetzalcóatl con tocado cónico y caracol seccionado, como atributos propios (*Códice Magliabecchiano*, f. 89r.).

Las espirales son representaciones muy antiguas y los significados también se relacionan a las fases de la luna, influencia sobre las aguas y la fecundidad. La espiral doble es referente a la evolución y la involución cósmica, al retorno y renovación.<sup>34</sup> Actualmente en textiles oaxaqueños (Fig.V.1) cuando dentro de un rombo se encuentra la espiral se relaciona con el sol.

Las espirales tienen diferentes connotaciones, entre ellas se encuentran el *xonecuilli gusano de luz* (VI.27) el *ilhuitl* "día de fiesta". Iconográficamente el primero es la "S" o espiral doble y el segundo es una doble voluta, ambos son elementos prehispánicos muy antiguos y ambos símbolos solares que han trascendido en diferentes ejemplos entre ellos los huipiles chiapanecos de Chiltepec, así también en los bordados de Valle Nacional de Ojitlán, donde Johnson analizó un huipil de 1934, de algodón, con tres lienzos, bordado con un árbol de la vida, pájaros, estrellas, animales, flores, mariposas y el *ilhuitl*.

El huipil mixteco de Pinotepa de Don Luis, de algodón blanco presenta también el *ilhuitl*, *xicalcolihqui* o greca escalonada y otros motivos, entre ellos el águila bicéfala, formas antropomórfas y geométricas como orillas dentadas. En la Mixteca se puede ver también este elemento en las servilletas bordadas o en el mantel chontal, con bandas horizontales y diseños del *ilhuitl*, analizado por la maestra Johnson, el cual fue teñido con púrpura y añil (Fig.IV.9). Estas piezas tenían uso cotidiano, para cubrir altares o para algún otro fin ceremonial, se puede suponer que en la época prehispánica tenían una utilidad semejante.

Los diseños anteriores han permanecido desde épocas remotas reiterándose en el tiempo y en textiles. Pareciera, al verlos letanizados en diferentes épocas que existe una necesidad cíclica por la naturaleza en la vida y en el arte, que induce a reproducir diferentes elementos y ritos que satisfacen aspectos de renovación, muerte y resurrección.<sup>35</sup>

Hoy, como en el pasado mesoamericano en la ciclicidad, existen muchas semejanzas de lo prehispánico a lo actual, por ejemplo las fiestas que marcan los fines e inicios de temporadas "de aguas o de secas". En la época prehispánica la ideología, las fiestas, rituales y ceremonias compartían este carácter cíclico. Este mismo esquema fue heredado a infinidad de festividades indígenas actuales y guardado en los cantos de días de muertos o ceremonias y rituales indígenas que mantienen reminiscencias de estos ritmos reiterados.

Actualmente la representación de la Pasión de Cristo en Semana Santa en Ixtapalapa, es llevada al extremo del dramatismo, detalles del sacrificio y resurrección son reproducidos anualmente. La importancia de este suceso es el recuerdo de la tradición de antiguas ceremonias realizadas previas a la temporada de lluvia, con relación a las festividades de sacrificio y petición de agua de la época prehispánica. Otras ceremonias coinciden con festividades antiguas.<sup>36</sup>

En la cultura mexicana las ceremonias eran integradas a diferentes temporadas agrícolas y religiosas, donde instrumentos y cantos eran reiterativos. Existían además los ritmos relacionados a las actividades en la vida diaria de sus habitantes como moler, hilar, tejer, sembrar, todo un ritmo constante, insistente.

...los aztecas vivían realmente en la ciclicidad de los retornos periódicos que marcan la vida natural y el andar de los astros. (...) El calendario solar, además de su ciclo anual, tenía un periodo máximo de 52 años, después de los cuales todo empezaba de nuevo. La angustiada ceremonia del fuego nuevo marcaba el fin del ciclo con la renovación solemne de la lumbre tras un suspenso aterrador, pues en cada ciclo el sol podía detener su marcha y dejar el mundo en la oscuridad. Paralelamente, aunque en menor grado, los ciclos venusino y lunar implicaban renovaciones periódicas dentro de la marcha del tiempo. Esta ciclicidad del tiempo determina en muchos aspectos la vida náhuatl y el ritmo de su desarrollo. La valoración del pasado y del futuro, por ejemplo, no puede ser la misma en un tiempo lineal que en un tiempo circular. En el segundo, el futuro se encuentra ya inscrito en el pasado, en la vuelta inexorable del tiempo (Johansson, 1994:105).

Por otro lado la retahíla de temas e historias con héroes, han tenido mucha importancia cultural, ya que surgen en diferentes épocas y se funden con figuras arquetípicas. Algunos saliendo de los sueños para manifestarse en los mitos, como los referentes a los héroes y el monstruo.<sup>37</sup> Como en los mitos nahuas, el héroe entra en las tinieblas en una especie de muerte, así pasa cuando penetra Quetzalcóatl al Mictlán (Fig.V.35) en busca de los huesos de los hombres, o el nacimiento de Huitzilopochtli en Coatepec que surge armado del vientre de su madre Coatlicue, simbolizando el mismo Sol que sale desde las entrañas de la Tierra, para luchar contra Coyolxauhqui (Fig.V.10). También Tepoztécatl, dios del pulque en un mito similar al de Huitzilopochtli, emerge del interior del cerro con su hacha.<sup>38</sup>

Son muchos los mitos de héroes poderosos, hombres-semidioses y dioses, que vencen al mal, ya sean serpientes o monstruos, para liberar a su pueblo de destrucciones, e influyen en los integrantes de una comunidad a través de narraciones o repeticiones rituales, ceremonias y adoración a los personajes

con danzas, música, oraciones o sacrificios, identificando a las personas con éstos (Fig.V.39).

Por otro lado entre los ejemplos de ciclicidad y transformación existen algunos otros de continuidad o persistencia simbólica, en relación a dioses y héroes que han conservado la misma esencia, a veces con algunas adaptaciones. Recordemos mitos y nombres de algunos de los dioses prehispánicos que han sido sustituidos por santos cristianos, la diosa O, Ixchebel Yax y Xochiquetzal (Fig.V.58), importantes diosas de los tejidos ahora han sido convertidas en santas ya sea santa Rosa o señora del Rosario. Ix Chel en la actualidad en los Altos de Chiapas, es la Virgen María o Jchúl Mé Tik (Santa Madre) habiendo conservado sus características de protectoras de tejedoras. Tláloc, dios del agua, ahora configurado en san Isidro Labrador o san Miguel Arcángel, cumpliendo todavía la misma intención y manteniendo la eficacia sobre los pueblos agrícolas, que por cierto, aún conservan la misma subsistencia alimentaria y del vestuario con base en el maíz, el frijol, la calabaza, el chile, el maguey y el algodón. Así también se han mantenido los mismos espacios sagrados, la geografía relacionada a las cuevas o lugares acuáticos visitados y ofrendados desde siempre (Figs.V.25, V.26 y V.40).<sup>39</sup>

En los mitos se guardan símbolos y deidades, que mantienen elementos similares o los mismos rasgos y analogías que se remontan a antiguos narradores y sus sueños constituidos por todo tipo de percepciones, impulsos, premisas, deducciones, intuiciones y toda la enorme variedad de sentimientos humanos, que pueden ser equiparables entre ellos a pesar de las diferencias temporales.

Comúnmente se supone que en alguna determinada ocasión de los tiempos prehistóricos se *inventaron* las ideas mitológicas básicas por algún inteligente filósofo anciano o profeta y que, en adelante, fueron *creídas* por el pueblo crédulo y carente de sentido crítico. Se dice que las historias contadas por un sacerdocio a la búsqueda del poder no son *verdad*, sino sólo *pensamiento anhelante*. Pero la misma palabra *inventar* deriva del latín *invenire* y significa *encontrar*, y de ahí, encontrar algo *buscándolo*. En el último caso, la propia palabra insinúa cierto conocimiento anticipado de lo que se va a encontrar (Jung, 1984, p77).

Por otro lado los dioses mesoamericanos, tienen como característica el poder de derivarse ellos mismos en otros, tener advocaciones, agruparse o mutarse, pueden cambiar de forma y nombre como sucede con el Sol durante su trayectoria, donde incluso una misma imagen fuera provista de diferentes atavíos según la época. Cuezalin era el nombre del fuego en el inframundo, mientras que Quetzalcóatl y Xiuhtecuhtli se llamaban Tlahuizcalpantecuhtli -

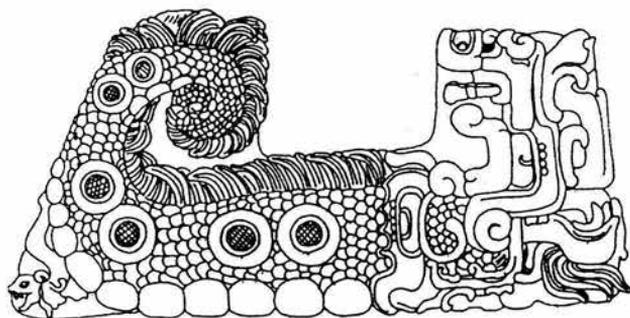
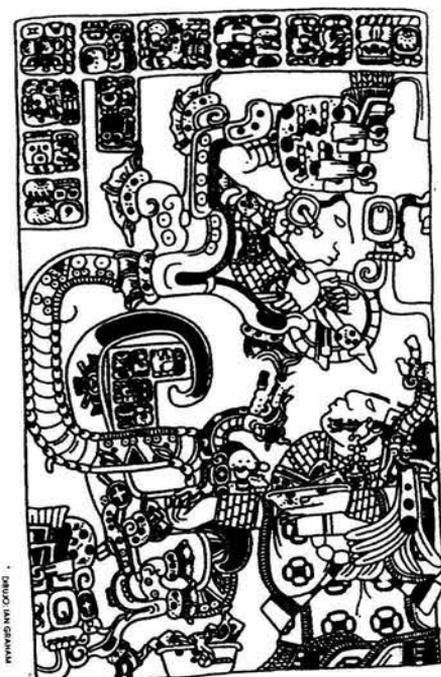


Fig. V.39 Las formas arquetípicas de aves y serpientes siempre aparecen con simbolismo importante en diferentes culturas. En la imagen superior el dintel 25 de Yaxchilán, donde se encuentra representada la señora Xoc frente a una serpiente de donde resurge un personaje, probablemente un ancestro (tomado de Trejo, 1993:56). Al centro serpiente emplumada del altar O de Copán. La imagen inferior es una serpiente representada en un sello de Veracruz (Enciso, 1953).

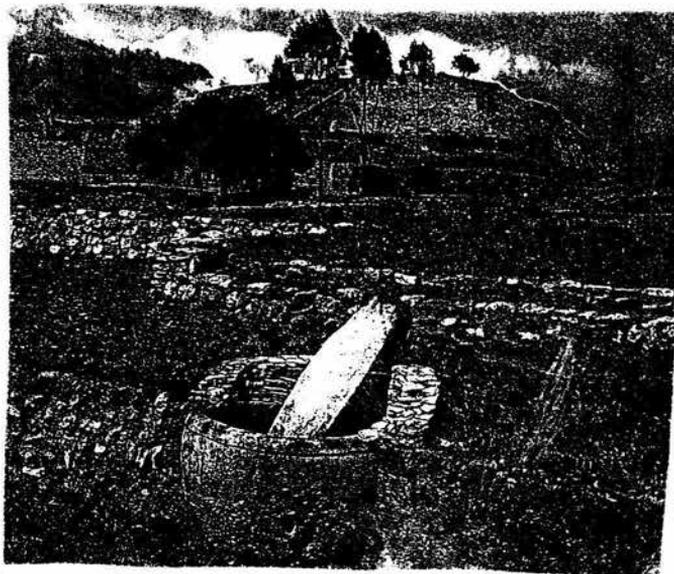


Fig. V.40. Pila monolítica con serpiente de piedra en su interior, en Xochitécatl, Tlaxcala. Este sitio fue un lugar relacionado a la fertilidad y por la cercanía al santuario de San Miguel del Milagro, actualmente se mantiene el antiguo culto, que congrega gran cantidad de gente que hacen ceremonias y se acercan a beneficiarse del agua que mana en el sitio desde siempre y que en otro tiempo fue dedicado a Tláloc, como puede constatarse en las diversas representaciones de esta deidad, en los murales de Cacaxtla. Una de ellas es en la vasija Tláloc que abraza el personaje derramando agua en la pintura mural. (imagen inferior).

Señor de la casa de la aurora -(Fig.II.8 y Fig.V.14) por ser dios del amanecer y amanecer es el fuego. Los nombres también pueden ser advocaciones que designan rasgos especiales:

Chicomecóatl, diosa de los mantenimientos, podía ser llamada Chalchihcihuatl (Mujer preciosa); pero sólo se le daba este nombre cuando el año había sido abundante y fértil ( López Austin, 1967:136 ).

Todo en el mundo indígena tenía un origen divino, los seres, los animales, las piedras. Desde el mito de origen, allá cuando los dioses al sacrificarse y morir fundamentaron lo creado, entrando a través de sus sustancias al ámbito mundano para formar parte de todo.

La concepción mesoamericana del tiempo original y creador es la gran explicación de un cosmos formado por dos clases de materia: una materia sutil, imperceptible por el ser humano en condiciones normales de vigilia, y una materia pesada que el hombre puede percibir normalmente a través de sus sentidos. Los dioses están compuestos por la primera clase de materia. Los seres humanos son una combinación de ambas materias, pues a su constitución pesada, dura, perceptible, agregan una interioridad, un "alma" que no sólo es materia sutil como la de los dioses, sino materia de origen divino.(...) es la sustancia de los dioses enclaustrados en el momento de la primera aurora.

La primera de las consecuencias de aquella combinación es la mortalidad de los seres mundanos. (...) La concepción mesoamericana de la acción endurecedora de los primeros rayos solares explica la razón. La corteza dura y pesada que adquirieron los dioses en el momento de la primera aurora los aprisiona en los procesos de muerte y de deterioro (López Austin, 1994:23).

## Imágenes de la dualidad

La dualidad es un aspecto indígena donde existen componentes femeninos y masculinos que a veces se manifiestan como una sola unidad. Lo que permite que todo funcione y se equilibre; como el día y la noche, siempre una dualidad, elementos de unidad "descompuesta" en opuestos complementarios que se alternan. (Fig.V.41)

Generalmente cada forma mantiene la simiente de su adverso, como puede verse en muchas representaciones. De alguna manera no son opuestos los elementos, sino hasta cierto punto es cuestión de grados donde lo uno se transforma en lo otro, no existe en sí el umbral exacto que divida lo que es día y lo que es noche, o lo frío y lo caliente, ya que uno poco a poco se va

transformando en su opuesto. Existen diferentes elementos que se asocian a lo femenino o masculino y en el siguiente cuadro se encuentran las principales características asociadas a cada uno de los géneros.

Algunos pares opuestos complementarios en la tradición mesoamericana:

Madre	Padre
Hembra	Macho
frío	calor
abajo	arriba
jaguar	águila
9	13
Inframundo	Cielo
humedad	sequía
oscuridad	luz
debilidad	fuerza
noche	día
sexualidad	gloria
agua	hoguera
muerte	vida
pedernal	flor
viento	fuego
dolor agudo	irritación
hinchazón	consunción
menor	mayor
fetidez	perfume

(López Austin, 1998:9)

Existen muchos mitos que muestran el concepto de dualidad, por ejemplo, entre los nahuas el mundo es creado de Cipactli, monstruo terrestre mítico que al dividirse, forma elementos masculinos y femeninos, de la parte superior son calientes, secos, luminosos, los de la parte inferior son fríos, húmedos y oscuros.

Sin embargo, en los dioses no hay pureza de componentes. Sus atributos indican que su materia es una mezcla. Los hay más o menos calientes, más o menos fríos. Esto nos lleva a pensar en las representaciones de los dioses. Señalo dos ejemplos: Tláloc, un dios sumamente frío, húmedo y oscuro, con frecuencia porta en una de sus manos un atributo que corresponde a un poder aparentemente contradictorio a su naturaleza: el rayo, que es la luz y el fuego. El Sol, correlativamente tiene un disco en el que se alternan los rayos con cintas rematadas con chalchihuites, las piedras verdes perforadas que son el símbolo del agua, pues es el encargado de distribuir sobre el mundo las fuerzas mixtas de los destinos diarios. Digamos que los dioses están compuestos por distintas proporciones de sustancia fría, oscura y húmeda, y de sustancia caliente, luminosa y seca. (ibid,1994: 25) (fig.V.42 y Fig.II.12 )

Los elementos que tienen características celestes son masculinos y los terrestres femeninos; por ejemplo Quetzalcóatl, deidad importante conjunta ambos componentes, *quetzalli* o plumas en relación a lo celeste y masculino y *cóatl* que es la serpiente que conlleva caracteres terrestres y femeninos. En muchos objetos de uso cotidiano y ritual están presentes y definidos estos rasgos. Xavier Noguez ha distinguido en los instrumentos musicales estas características genéricas; los instrumentos de viento corresponden al cielo, entre ellos están las flautas, mientras que los de percusión corresponden a la tierra, por ello los tambores llevan parches de tigre.

En el mundo indígena las características femeninas y masculinas muchas veces se representan a través de elementos zoomorfos, mismos que se asocian a la tierra o al cielo respectivamente. Aves y plumas son relacionados a lo masculino, como serpientes y jaguares a lo femenino. En los textiles representar ciertos animales tiene la finalidad de abstraer su esencia y darle el significado asignado para cada animal, de tal manera que sus características puedan ser invocadas como las fuerzas que poseen del ámbito femenino o masculino. Al ser representados y reiterados se vuelven invocaciones o peticiones insistentes, se vuelven letanías de lluvia y de fertilidad. Son esquemas que se repiten continuamente en el tiempo y con sus imágenes diferentes fuerzas son atraídas. Entre los animales más representados en el mundo mesoamericano se encuentran los de la esfera celeste, terrestre y acuática, siendo los más relevantes las serpientes, el jaguar, el venado, el águila, el conejo, el tlacuache, el tecolote, la mariposa, el alacrán, la araña, la rana y el colibrí. Algunos fueron muy importantes en la vida de los indígenas prehispánicos por las creencias mágicas a las que se les relacionaba, estuvieron asociados a los dioses y también ciertos signos calendáricos llevaban sus nombres.



Fig. V.41 En el *Códice Nutall* la lucha eterna de opuestos, el jaguar y el águila, representan en el arte mesoamericano las fuerzas nocturnas y diurnas.

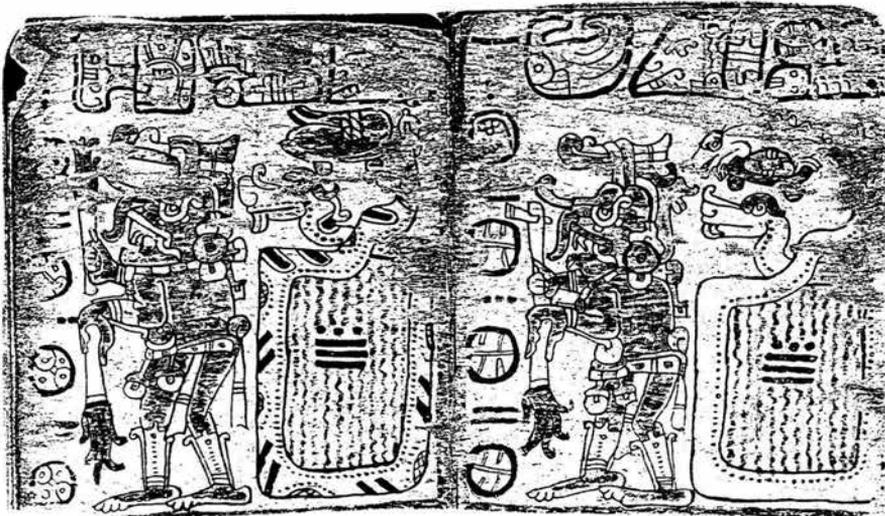


Fig. V.42 Del *Códice Cortesiano* dos imágenes de Chac, dios de la lluvia y el relámpago, representado con dos atributos opuestos a su naturaleza húmeda; el hacha y la antorcha. El agua está plasmada como líneas paralelas, se encuentra contenida y circundada por una serpiente

Entre algunas comunidades indígenas el animal tiene relación con el humano, es su protector o incluso lleva vida paralela. Dentro de la concepción del nahualismo, en algunas comunidades, los curanderos llegan a suponer que hay animales *doctores*, así en el norte de California, los achumas diferencian entre *coyotes comunes* y *coyotes doctores*.

El símbolo animal que alude a lo no humano, a lo sobrepersonal, constituye una serie de reminiscencias o residuos que se han asociado a antepasados animales del hombre. En el arte mesoamericano, las representaciones antropozoomorfas eran muy comunes desde los olmecas con el jaguar, hasta toltecas y mexicas con la serpiente y el águila. En los textiles existe un continuo representativo con connotaciones muy interesantes que mantienen elementos comunes entre lo prehispánico y los indígenas actuales, incluso algunos ejemplos de regiones distantes permiten comparaciones que se enmarcan por tener un comportamiento que se puede incluir dentro de *patrones universales*.

Las aves se han relacionado con la esfera celeste, siendo mediadores o mensajeros entre cielo y tierra y el inframundo, personifican muchas veces lo inmaterial o el alma, entonces la creencia de que el alma de un difunto se convierte en ave es muy extendida en el mundo (Fig.V.43). En diversas mitologías el árbol del mundo está poblado de pájaros que son almas o mediadores espirituales.

(...) los Upanishad mencionan concretamente a dos; el uno come de los frutos del árbol y simboliza el alma activa del individuo; el otro no come sino que sólo mira, símbolo del espíritu absoluto y del conocimiento puro. - La idea de una relación entre los poderes celestiales y los pájaros se detecta asimismo en la significación que se quiso dar en sus vuelos, por ejemplo entre los romanos (Becker, 1997:246).

El árbol de la vida o sagrado, es importante también por ser el lugar donde los dioses dan el poder desde el cielo, y otorgan a los pájaros varios cargos.

Entre los diseños de aves representadas de manera más frecuente están los guajolotes, las codornices y los colibríes. Actualmente se incorporan entre otros el pavorreal y el tapacamino, animales importantes en el mito chinanteco (Fig.V.44 y V.45). En contextos mixtecos los diseños de un huipil de boda tienen el simbolismo de algunas aves como la garza, que en tiempos prehispánicos tuviera lugar entre las aves sagradas y fuera sinónimo de poder. Una tradición oral dice que:

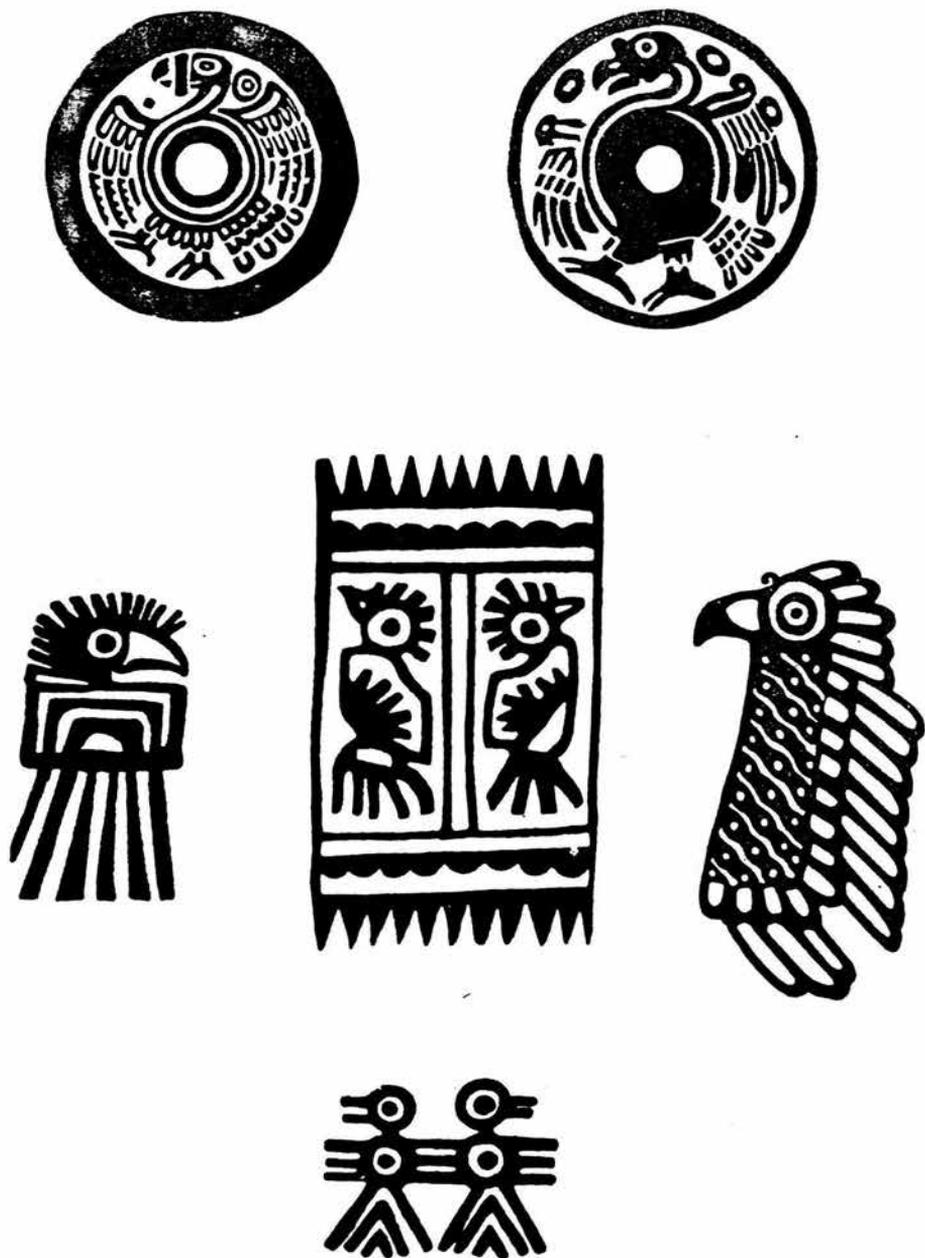


Fig. V.43 Diferentes aves fueron representadas en malacates y en sellos de barro (dibujos Jorge Enciso).

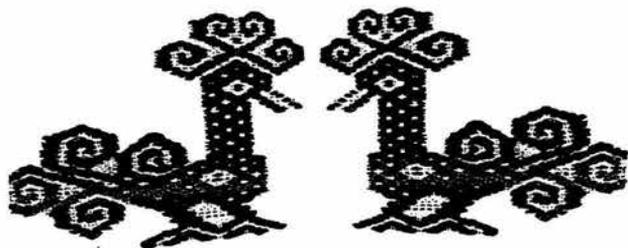
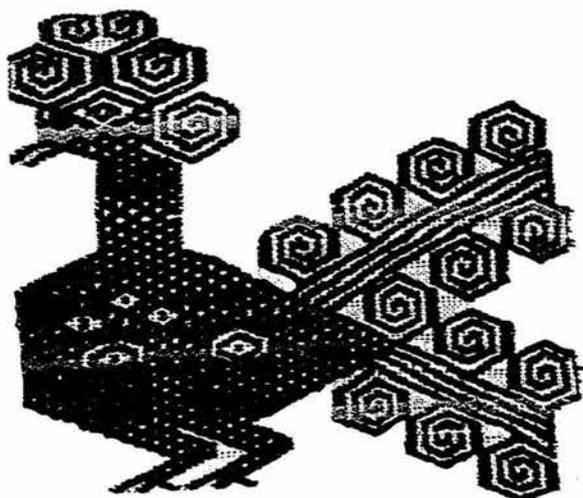


Fig. V.44 Después de la conquista española se incorporan otros tipos de aves en la iconografía textil indígena. Sin perder la relación a los conceptos míticos como los que se pueden ver en Ojtlán, Oaxaca, donde los elementos tejidos de la parte superior muestran un pavorreal y abajo el "tapacamino" (Morales, 1996:59).

La garza tiene su plumaje muy blanco, que  
el alma de la mujer que va a llevar este uipil  
sea limpio como lo blanco de la pluma de este  
pájaro. (Cruz, 1992:144-145)

En la época prehispánica algunas aves eran símbolo de los dioses, entre ellas aves diurnas y nocturnas, como el águila que era relacionada al Sol, el colibrí a Huitzilopochtli o el tecolote a Mictlantecuhtli. Los dioses mayas frecuentemente se veían acompañados de aves como parte de sus atuendos, entre ellos Kinich Kak Moo, que se encarnaba en una guacamaya roja o Chaac asociado en el Códice Dresde al águila. Así también la diosa lunar Ixchel, se ve representada en el mismo Códice con un ave sobre su hombro (Fig.V.46).

También aparece el quetzal posado sobre el hombro de la diosa de la Luna, patrona de la medicina y el parto, en las ceremonias alrededor del nacimiento, que se representan en el Dresde y en el Madrid, ya que el término kuk, quetzal, significa metafóricamente, "brote o retoño", que equivale a "niños"... (De la Garza, 1995:35).

Las plumas de las aves eran muy apreciadas en la época prehispánica y fueron sinónimo de lo precioso, principalmente las plumas de quetzal y cotinga que se usaban como parte de los atuendos, tocados y escudos.

El llamado xiuhtótotl "pájaro precioso" se asociaba a las deidades cálidas y las plumas verdes a las deidades del agua. El quetzal era un ave especialmente apreciada. Entre los mexicas estaba prohibido el uso de las plumas a los macchuales o plebeyos (González,1991:19).

En Zinacantán todavía hay reminiscencias del uso de éstas incorporadas al atuendo, tal es el caso el huipil de boda ornamentado con plumas. Esta pieza que en el siglo XVI pasó a ser a ser una pieza importante en los Altos de Chiapas, ahora simboliza el buen matrimonio, se ponen plumas de gallina, con la finalidad de que las novias sean como estos animales y "que estén cerca de la casa aunque anden sueltas".<sup>40</sup>

Actualmente las representaciones de pájaros o plumas son muy diversas entre los amuzgos, chinantecos, chontales, huaves, nahuas, entre otros, que también incluyen animales bicéfalos (Fig.V.47). Por ejemplo en el huipil zapoteco de Santiago Choapan elaborado con dos lienzos de algodón unidos por una tira de encaje y franjas de gasa, generalmente ocupa la parte superior un águila bicéfala. Los demás diseños varían entre estrellas de ocho picos, pájaros, plantas estilizadas, venados, perros y diferentes formas geométricas. En la parte baja presenta animalitos entre ellos perritos, guajolotes, etc. contrastando con



Fig.V.45 Algunos textiles reflejan la flora y la fauna del entorno. Como se pueden ver en este fragmento de huipil mixteco (colección Irmgard Johnson), donde hay elementos de la tierra; venados y flores y del cielo, diversas aves. Conformando un texto que se incorpora a la dualidad.



Fig.V.46 Esta imagen muestra figuras sedentes y sobre ellas aves distintas. (Códice Madrid, p.94c.)

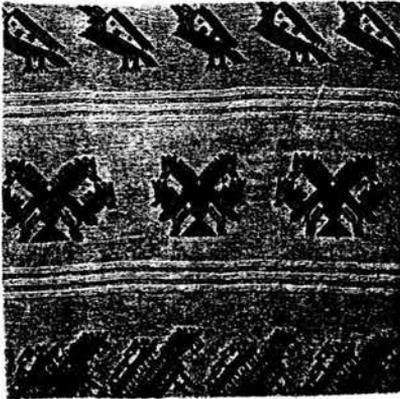


Fig. V.47 Diversos elementos duales se han representado en los textiles, entre ellos el *xicalcolihqui*, animales bicéfalos. "El pájaro de dos cabezas representa el poder, la unión de dos almas, que se vuelven un sólo ser" (Cruz, 1994). Algunos elementos zoomorfos con estas características se han tejido en; un morral huichol (*kutsy'li*), al centro a la derecha en un muestrario chinanteco de Santiago Quetzalapa. (colección Irmgard Johnson). Abajo aves bicéfalas en un sello de Veracruz.

la del águila, que es la figura dominante y frecuente en los tejidos de otras regiones, exceptuando Chiapas:

Constituye muchas veces el foco de atención en el diseño; en los huipiles de tres lienzos aparece comunmente sobre el pecho. Es evidente que el escudo de armas de los Habsburgo, casa reinante de España en el momento de la Conquista, se implantó con fuerza en la imaginación indígena. Sin duda aprovechó consonancias plásticas con la dualidad insistente del arte y de la religión en el México antiguo. La serpiente de dos cabezas -nos viene de la mente la *maquicoatl* de la piedra de sacrificios, y su relación con sangre y *tonalli* fue quizá su precedente más inmediato. A la vez, las alas desplegadas bien pueden haber identificado al águila real con las figuras aladas, ubicadas sobre el pecho, representadas en algunas esculturas prehispánicas, como el pectoral bicéfalo que porta el emperador guerrero de la piedra de Tizoc y como las aves o mariposas estilizadas sobre el pecho de los atlantes de Tula. (...) Podemos imaginar que al tejerse sobre el pecho del huipil, el águila imperial habrá podido asimilarse a representaciones del alma vigorosa, colonialismo iconográfico. Como veremos, el águila bicéfala llega a tener, en algunas áreas de Oaxaca, un papel mitológico estelar que se relaciona explícitamente con diseños textiles.  
(De Ávila, 1996:44-45)

En los textiles de la Chinantla central y occidental<sup>41</sup> se encuentra gran variedad de diseños, algunos muy complejos, inspirados en la zona húmeda y la selva tropical circundante. Con recientes investigaciones ha sido posible adentrarnos en el saber y el rescate de algunas tradiciones recopiladas de los testimonios de antiguas tejedoras.

Uno de los diseños es el águila de dos cabezas<sup>42</sup> que ornamenta antiguas piezas, plasmada al frente, justo abajo del rombo llamado *wó* de muchos huipiles rojos, existiendo una asociación de este diseño en Usila con la Luna y el Sol.

Muchos grupos de Oaxaca comparten la trama básica de este mito, que se relaciona estrechamente con algunos pasajes del Popol Vuh de los mayas quichés de Guatemala, y con la leyenda de los soles, registrada en náhuatl poco después de la Conquista. Los personajes centrales son los gemelos que adopta una tejedora (la señora *tepexcuintle* para los chinantecos) cuyo marido es un venado, los gemelos emprenden una serie de aventuras. Logran vencer a un gran monstruo (generalmente un águila o serpiente de dos o siete cabezas) al que le arrancan los ojos, con lo que ascienden al cielo para convertirse en el sol y la luna (ibid, 1996:45).<sup>43</sup>

En el área de Oaxaca, al parecer es un diseño continuamente reproducido, se encuentra en brocado sobre huipiles zapotecos de San Bartolo Yautepec y en los huipiles de bordado blanco de la Mixteca baja.

Este pájaro existió hace muchísimos años,  
tenía un parecido con un águila llamada *Tasu Koo*.

El pájaro de dos cabezas representa el poder,  
la unión de dos almas, que se vuelven un solo ser.  
No es que el águila tenga dos cabezas realmente sino  
que dos vidas se vuelven una. Este *uipil* es como un sello  
o símbolo que lleva la mujer mixteca, que indica que  
es casada. El pájaro de dos cabezas lo lleva el *uipil*  
en la espalda, en el pecho y en cada hombro.

(Cruz, 1994:2)

El huipil de San Bartolo Yautepec ha sido elaborado con algodón hilado a mano, presentando el diseño en la parte superior con hilos de seda y técnica de brocado

Los pequeños motivos representan pájaros y águilas bicéfalas, otros animales que hacen cabriolas, plantas estilizadas, posiblemente maíz, y elementos geométricos como estrellas de ocho picos y zigzags con bordes dentados, dispuestos en angostas franjas horizontales. Los lienzos se unen por una randa bordada en seda material con el que también se remata el escote. Nótese el pequeño adorno transversal que se introdujo bajo la abertura del cuello. Es de especial interés porque data de la época prehispánica, como puede observarse en los códices y hallazgos arqueológicos. Esta pieza es excepcional por su finísimo tejido, su colorido y sus bellos elementos decorativos. (Johnson, 1996:32)

En Oaxaca, los presidentes municipales y mandones, principalmente ancianos, son los que utilizan en las ceremonias el paño para la cabeza. Se trata de un ejemplar antiguo elaborado con algodón, los diseños que presenta son el águila bicéfala rodeada de grecas escalonadas que se reproduce a manera de imagen invertida, también hay motivos con nombres que para los chinantecos son simbólicos.

### Representación de animales y plantas relacionados a la fertilidad

En relación a las transformaciones se encuentran diversos ejemplos, entre ellos algunos animales como la mariposa, que frecuentemente se ve desde épocas muy antiguas en el arte. La creencia de que el proceso de metamorfosis es de naturaleza divina, las ha llevado a ser consideradas animales bellos que se encuentran en la mitología de diversos pueblos donde representan simbólicamente fuerzas sobrenaturales, también son asociadas a poderes del inconsciente y del alma. Algunas veces se les ha representado combinadas con elementos antropomorfos o como deidades, un ejemplo es *Itzpzpálotl-mariposa de obsidiana* (Fig.V.48).

La mariposa por su constitución, posee la vida tras de una muerte, y esto la ha convertido en muchas culturas como patrona de la reencarnación. Desde los griegos, el concepto de alma se encuentra asociado a ellas. En griego antiguo *psique* es la misma palabra para mariposa y para alma. Este mismo concepto es común en otras civilizaciones.

En otro contexto, en la época prehispánica, para los mexicas las mariposas eran consideradas las almas de los guerreros muertos en batalla o sacrificio. Estas almas acompañaban al Sol en su trayecto durante cuatro años y luego se convertían en aves de colorido plumaje y en mariposas. El nombre náhuatl para designarla era *papálotl*, de ahí la derivación en algunos topónimos, expresiones y palabras derivadas como, *papalote*. Una adivinanza en el códice Florentino dice:

*Zazan tleino, tepetozcatl quitoca momamatlaxcalotiuh. Papalotl*  
¿Qué cosa es, que se mete en el monte echando tortillas?. La mariposa.  
(Capítulo LXII, v199)

En la época prehispánica se conocían bien los procesos de vida y épocas de metamorfosis de diferentes tipos de mariposas. Llamaron a los huevecillos de las mariposas *ahuauh papálotl*, a las orugas las llamaron *ocuil papálotl*. Entre algunas denominaciones se encuentran para la oruga medidora: *papalotl tlamachihanique* "el que mide algo"; *Tzahuanpapalotl* a la mariposa pájaro (de la familia de los *sphingidos* o palomilla); *Xochilpapalotl* a la mariposa de la alegría (*Pterourus multicaudatus*); *Mictlanpapalotl* para la mariposa de la muerte (*Auscalapha odorata*) (Fig. V.49).

Hay muchas maneras de mariposas en esta tierra y de diversos colores, mucho más que en España. Hay una manera de mariposas que llaman *xicalpapálotl* o *xicalteconpapálotl*. Son muy pintadas de diversos colores.  
Hay otras mariposas que llaman *tlilpapálotl*. Son negras y rociadas con unas pintas blancas.  
Hay otras de mariposas que llaman *tlecocozapálotl* o *cuappachpapálotl*. Son leonadas y reluce su color.  
Hay otras que se llaman *iztacpapálotl*. Son blanquecinas entre amarillo y blanco.  
Hay otras que se llaman *chianpapálotl*. Son muy pintadas.  
Hay otras que se llaman *texopapálotl*. Son azules claras.  
Hay otras que se llaman *xochipapálotl*. Son muy pintadas, a las mil maravillas.  
Hay otras mariposas que se llaman *huappapálotl*. Son coloradas y pintadas muy hermosas.  
Por este nombre también se llaman las hojas de los bledos cuando ya están maduras, que unas están amarillas, otras coloradas (Sahagún, t2:732).

Desde la cultura teotihuacana las mariposas estuvieron representadas en la indumentaria y los ornamentos de algunos personajes, entre ellos las narigueras



Fig. V. 48 Representación de la diosa Itzpapálotl que tiene como parte de su atavío alas de mariposa (Códice Telleriano Remensis, 2ª parte, XXII.)

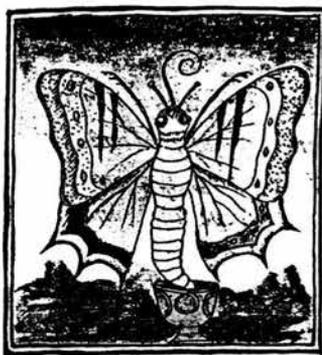


Fig. V. 49 En el Códice Florentino se representaron diferentes etapas de la metamorfosis de la mariposa.

*yacapapálot* y los tocados. Además de encontrarse en sus objetos de uso cotidiano y ritual, donde se pueden apreciar algunas formas naturalistas y otras completamente estilizadas. Están en contextos mortuorios o de carácter secular, representando al alma de los muertos o relacionada a ambientes fértiles y benéficos como se ve en la pintura mural de Tepantitla. Las más antiguas representaciones de mariposas en Mesoamérica se encuentran en Teotihuacan (fase *Tlamimilolpa*, 200-450 d.C), dentro de contextos religiosos.

Estuvieron presentes en trabajos plumarios, en las mantas relacionadas a lo solar, en algunos códices, en grabados en piedra o como parte de los tocados y los escudos de los guerreros. Esta relación que había entre la mariposa y el Sol puede apreciarse en códices como el *Becker* o el *Florentino*. Hay que considerar también algunas pintaderas o sellos, con las que pudieron en algún momento imprimir su impronta sobre un textil (Fig.V.50).

La movilidad de la mariposa hizo que se tomara como símbolo del movimiento del Sol. Los mexicas la consideraban como *Quetzalpapálotl* o mariposa preciosa, símbolo del fuego. En algunos sellos que tienen una mariposa, es la referencia a *Itzpapálotl*-mariposa de obsidiana y a la noche.

La efigie de la mariposa era portada como emblema de alto rango, ornamentando en formas diferentes, pectorales, narigueras, tocados y las mantas de personajes importantes. En el período Posclásico la mariposa se usó como emblema de sociedades militaristas (Fig.II.2). También en esta etapa fueron relacionadas con las flores, representando la fertilidad, además de encontrarse asociadas a la vegetación y a algunas deidades como Xochipilli, Macuilxóchitl y Xochiquetzal. En la escultura mexica de Xochipilli destaca la presencia de mariposas, una de ellas sobre el pedestal parece alimentarse del *teonanácatl*. En el cuerpo se aprecia también el glifo *tonalo*, relacionado con el Sol, la luz y las mariposas.

También son espíritus de los muertos que transitan en la esfera celeste, son el vínculo del hombre con lo de arriba, con lo etéreo y espiritual. En diversas representaciones se ven mariposas, muchas veces asimiladas o confundidas con las flores. En el códice *Borgia* se representan unas veces de la misma manera las flores y las mariposas y se fusionan en los ornamentos de Xochiquetzal.

En la indumentaria las mariposas se encuentran en mantas, en algunos trajes como los representados en la *Matrícula de tributos* o en las mantas solares del códice *Tudela* donde se encuentran algunos perfiles de mariposas, alternando con punzones de sacrificio. (Fig.II.4) Existen algunas referencias de mantas, Fray Diego Durán menciona que Cuacuauhtinchan:

...quiere decir la casa de las águilas, en lo alto de este templo había una pieza mediana a un lado del este patio estaba una pieza sobre un altar, colgada en la pared una imagen del sol pintada de pincel en una manta la cual figura era de echura de una mariposa con sus alas y a la redonda de ella un cerco de oro con muchos rayos y resplandores que de ella salían. (Durán, 1967)

En la indumentaria indígena actual los huipiles triquis de Oaxaca presentan diseños considerados gusanos que son las franjas horizontales y entre ellas está la mariposa, con simbolismo de la transmutación.

Hay elementos geométricos denominados mariposas (*yahui* en driqui) más grandes a la altura del pecho y la espalda, entre una gran cantidad de figuras representadas relacionadas a la naturaleza, flores, estrellas, pájaros, escarabajos, entre el color rojo asociado al fuego y lo solar.

El símbolo del Sol según las tejedoras mayas es la mariposa (Fig.V.51). Generalmente se representa en los huipiles indígenas a la altura del pecho, como símbolo del alma, es la puerta que cierra y la protege. con ello se pueden recordar los pectorales ancestrales con efigies de la mariposa, que eran el alma, la protección y emblema de los guerreros toltecas.

Los mazatecos aunque usan tela comercial en sus huipiles, plasman en los bordados diseños que son los mismos motivos de flores y pájaros. Huicholes chinantecos y cuicatecos resultan en algunos casos muy similares y también representan las mariposas en sus atavíos.

Entre los mazatecos, la presencia de la mariposa, como diseño textil, es especialmente interesante por su probable relación con las tradiciones prehispánicas. Todavía en la actualidad, los mazatecos identifican a la mariposa que sale del cuerpo. Creen que el alma de los muertos tiene permiso de dejar su morada una vez al año, en los festejos de Todos los Santos y del Día de los Muertos, para visitar a los parientes. Esta es la época en que son más abundantes las mariposas en la región, y los mazatecos consideran un pecado matarlas. Por ello es extraordinario que los mazatecos conservadores de Ayutla decoren sus prendas con motivos convencionales de mariposas. Se trata de un claro caso de sobrevivencia de símbolos prehispánicos. (Johnson, 1996:26)



Fig. V. 50 Las mariposas representadas en sellos de Azcapotzalco y Tlatelolco (Dibujos de Enciso, 1975).

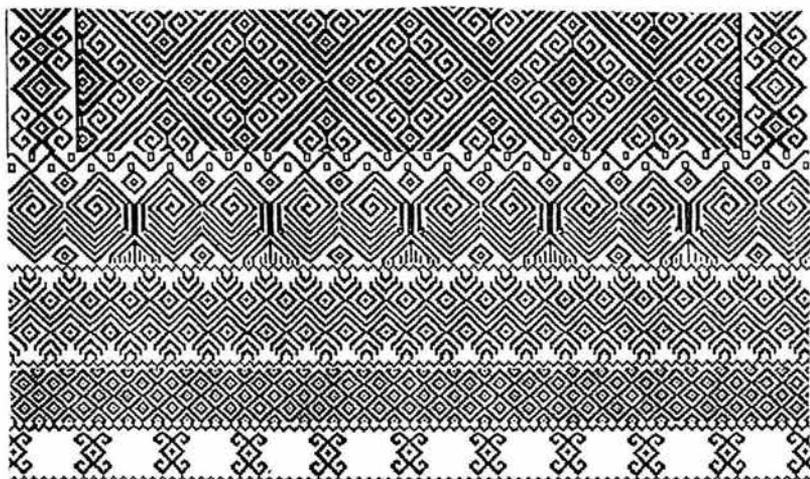


Fig. V 51 Fragmentos del huipil de Magdalena, Chiapas, tejido en telar de cintura donde se muestran a través de patrones geométricos y colores el universo sagrado. El símbolo del Sol según las tejedoras mayas es la mariposa. En la parte inferior algunas representaciones de mariposas dentro de la iconografía tejida.

Por otra parte entre los animales que fueron relacionados al ámbito terrestre en la época prehispánica, se encuentra la araña que entre los mexicas se asoció a Mictlantecuhtli, dios de la muerte. Entre los totonacas, tiene un simbolismo especial, ya que es la asistente de las parteras y durante los sueños explican a las abuelas como debe hacerse el ombligo de los niños. También sus mitos, hablan de como la araña del Este teje el ombligo a los niños (Fig.V. 52).

La araña es asociada con el arte de tejer. Las telarañas son vistas como preciosas obras de arte de la naturaleza, como lo prueba el hecho de que frecuentemente forman parte de los nombres de mujeres en los códices mixtecos. Aquí más bien parece tratarse de algo muy diferente. Los totonacas dicen "que la araña es su asistente (de las parteras), y que si éstas van a implorar al Agua, es para imitar el precedente mítico del dios del Maíz y de la araña, que se encaminan a la orilla del mar. La araña es quien, en sueños, cuenta el mito a las abuelas y les explica como se hace el ombligo a los niños" (Ichon, 1973:174).

Existen historias de arañas tejedoras que se relacionan o son diosas y madres. Entre los Navajo, las canciones y plegarias son tejidas y a través de ellas mantienen sus habilidades enseñadas de una a otra artesana y de una generación a la siguiente. Tienen como deidad patrona la araña, como madre, quien protege a las tejedoras (Fig.V. 53). Cuando una tejedora encuentra una hermosa telaraña, la toma y se frota las manos con ella para absorber el conocimiento. Lo mismo hacen las mujeres mapuches, en Chile, sobre todo las abuelas, que enredan telarañas alrededor de la muñeca de las niñas que serán las futuras hilanderas y tejedoras para que realicen en forma impecable este arte.

Existe una relación de este animal con la naturaleza de la mujer, porque con sus manos es capaz de hacer brotar hilos que se enlazarán en los tejidos. Semejanza que establece un punto de comparación con las arañas y las tejedoras. Por ejemplo, en la tradición oral mapuche se encuentran mitos que se asocian al origen del hilado y el aprendizaje textil que refieren este nexo como en la siguiente narración:

Mi abuelita tomaba araña y me pasaba aquí en la mano despacito y me decía: para que sepa hilar ¡que vergüenza no saber hilar! Yo después andaba cuidando las ovejas, buscaba, miraba la araña, yo decía: que vergüenza tengo no sé hilar. No ve que las arañas empiezan por ahí en los coligues a hilar y ese lo pasaba yo y le decía: enséñame a hilar (Valdés, et.al., 1993:102).

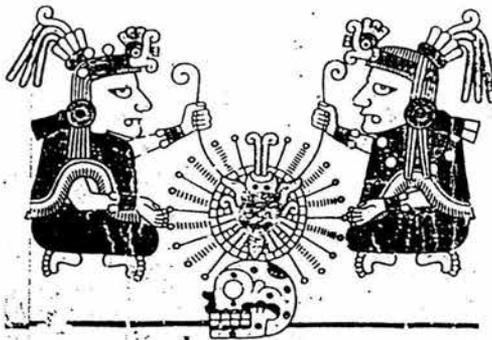


Fig. V.52. Se muestran en la sexta imagen del *Códice Féjervary Meyer* dos ancianas que con sus manos desenredan el hilo de la araña, sobre una calavera que insinúa una alegoría o símbolo del destino.



Fig. V.53. Las arañas en diversas comunidades protegen e inspiran las labores del tejido. En algunos mitos tejen el tiempo y la vida. Esta es una representación de una araña en un disco de concha (E.E.U.U., 1000.d.C.).

En muchas comunidades la Luna, también es concebida como una inmensa araña, tejedora de los destinos y ha quedado incluida en muchos mitos que muestran que tejer es crear, hacer salir de su propia esencia la sustancia que constituye la araña en sí misma.

En la India ella es la tejedora del mundo sensorial y en los Upanishad la toman por símbolo del hombre que se supera espiritualmente ya que es capaz de trepar por el hilo que ella misma segrega (Eliade, 1988).

En algunos casos se muestra como animal ambivalente y símbolo solar, equiparando su telaraña a los rayos del Sol y ella como figura central. Podemos ver en el mural de "Tlalocan" de Teotihuacan, a juzgar por la iconografía presentada, que la araña está en la parte central, deslizándose de un hilo justo sobre el tocado de plumas de la "Gran Diosa" (Fig. V. 16) en de un ambiente de agua y vegetación, que muestra la asociación con la fertilidad con la pequeña araña plasmada. Esta es relacionada con el hilado y el tejido y se le cree protectora de estas labores. Las telarañas son vistas como obras de arte de la naturaleza y actualmente sigue siendo muy representada en los textiles de diferentes regiones, por ejemplo en huipiles mixtecos de San Pedro Jicallán.

El ciempiés es otro animal relacionado a la tierra, a lo de abajo y se representó en códices como el Borgia. y el Borbónico Su presencia era considerada como indicador de que va a llover. Actualmente son representados en textiles oaxaqueños mixtecos. (Fig. V.54) El significado mixteco de este animal en el huipil es el siguiente: "El ciempiés tiene muchas patas, así el número de hijos llegue a tener la mujer que lleve ese uipil" (Cruz, 1992: 144-145).

El alacrán es otro animal ponzoñoso que se encuentra en los textiles y se asocia a lo terrestre. Simbolizan el agua caliente y el fuego en los códices mixtecos y nahuas. Se han considerado malignos, pero al ser representados en los textiles protegen a quien los lleva encima (Fig. V.55). También representan invocaciones al Señor de la Tierra y con los alacranes se atrae el rayo como en los diseños chiapanecos de Magdalenas, Chiapas.

Una constelación llevaba su nombre en el altiplano mesoamericano y en Cacaxtla fue representado en uno de los murales más bellos del sitio en el período Epiclásico (700-900d.C.), donde se observa su cola como parte del atuendo de un personaje que tiene relación con el planeta Venus (Fig. V.38). La

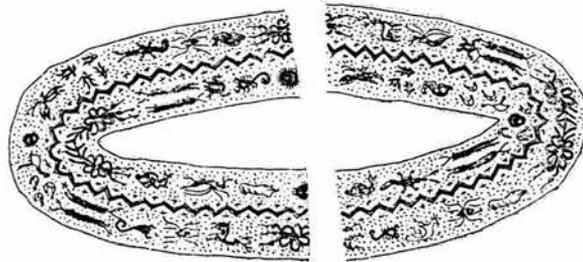
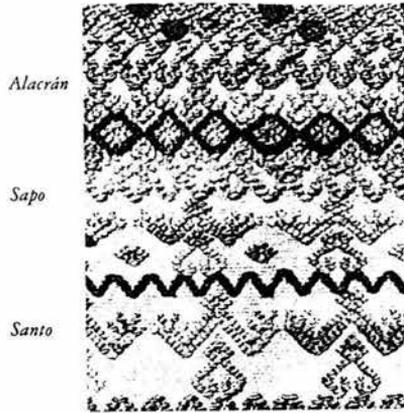


Fig. V. 54 Entre los diseños textiles actuales se incluyen letanías compuestas y alternadas formadas con elementos zoomorfos cada uno con simbolismo particular. Entre ellos los venados, las garzas, los sapos, alacranes como en el ornamento del huipil mixteco que está en el centro de la página. En la parte superior son diseños de tejedoras chiapanecas (tomado de Morris, 1994).

voz indígena menciona el significado de la presencia de ellos en la indumentaria:

El alacrán es un animal muy venenoso;  
la mujer que lleva este uipil  
que no sea como este animal, porque  
a pesar de su tamaño mata muchas personas,  
eso significa el alacrán (Cruz 1994:140)

Por otra parte la serpiente es una figura muy importante en la mitología de todas las culturas, desde la cultura griega donde las primeras representaciones eran de una serpiente arborícola que se identificaba al dios sanador, mediadora del cielo y la tierra. Su representación la mostraba enredada en un palo principalmente, después se convirtió en símbolo de Esculapio, dios romano de la medicina y a sobrevivido así con esta misma simbología dentro de la medicina. Algunas veces las serpientes entrelazadas contienen un sentido sexual, de fertilidad o de constante renovación de la vida por sí misma, esto por alusión al cambio de piel como lo vemos en la cosmovisión Mesoamericana, en la India con Naga y en Grecia con Hermes.<sup>44</sup>

Un tipo de serpiente es la cornuda y aparece en la Biblia, así como otros animales cornudos cuadrúpedos. *Dragón o drakon* en griego, también significa serpiente. La serpiente cornuda aparece en la alquimia del siglo XVI como *cuadricornutus serpens*, símbolo de Mercurio y antagonista de la religión cristiana. En Egipto por primera vez aparece el simbolismo de *oroborus* o serpiente que se muerde la cola.

Por otro lado la serpiente en el mundo mesoamericano fue uno de las figuras más representadas y se relacionaba a la tierra, al agua e incluso al cielo como la Xiuhcóatl "Serpiente de Fuego". En un principio la serpiente se relacionó a la lluvia y a la vegetación. Después dentro de una complejidad cultural fue integrada como serpiente del cielo nocturno revestida de plumas de quetzal, enfrentada muchas veces a la serpiente de turquesa o del cielo diurno, que unidas simbolizaron el cosmos en la época prehispánica:

Este animal era uno de los más representados en la iconografía mexicana, estaba sobre todo asociado con el agua. Es el quinto día del ciclo de 260 días o tonalpohualli. Está regido por la diosa Chalchiuhtlicue "falda de jade". Día indiferente, malo o bueno, porque se va la fortuna como el agua. Equivale al chicchan maya (González, 1991:42).

Su mayor importancia mítica y cultural se encuentra en el concepto dual conformado como Serpiente Emplumada, personificada en Quetzalcóatl que ha sido frecuentemente representado. Incluso en algunos textiles actuales se continúa con la tradición de plasmar serpientes emplumadas tejidas, como sucede en algunas comunidades de Oaxaca y con los huicholes. Los mayas en la época prehispánica concibieron a la serpiente emplumada como Kukulcán (Figs.V.23, V.25, V.56).

Las serpientes tuvieron sentido de fertilidad y creación, prueba de ello es el encontrarlas como atributos de algunas diosas de la tierra, incorporadas a la indumentaria a manera de fajas, tocados o en la falda, entre ellas se encuentran diosas patronas de la tierra y de los tejidos, como Tlazoltéotl, Ixchel, las Cihuateteo y Coatlicue<sup>45</sup> (Fig.V.10 y V.58).

Actualmente conservan el mismo sentido al ser representadas y en la indumentaria indígena de diferentes regiones se encuentra la serpiente por ejemplo en la de los huicholes de Jalisco, donde el atuendo femenino contrasta con el de los hombres, que presenta bordados bellísimos, más elaborados y de gran delicadeza (Figs.V.39 y V.57).

Para desempeñar bien las labores textiles encomendadas a la mujer, hay muchas maneras de implorar el favor divino. Los huicholes atan objetos miniatura a las flechas sagradas, encargadas de transmitir sus deseos a los dioses. Las mujeres huicholas que quieren tejer una talega o faja, fijan a su flecha un cuadrito de tela; si su deseo es bordar bien, prenden una aguja con hilo a la telita ofrendada; de esta manera aseguran el éxito de sus labores (Lechuga, 1991:140).

A veces ellas llevan un quechquémitl formado por dos cuadros de telas.<sup>46</sup> Ellos usan una camisa<sup>47</sup> que se ajusta a la cintura por numerosas fajas de lana que sujetan al pantalón y la ciñen a la cintura. Estas fajas *joyames* están tejidas en el telar de oate, con la técnica de "tela doble", en colores naturales, café y blanco decorados con tradicionales diseños de serpientes, bules, relámpagos, flores y una línea roja cerca del borde exterior. Encima de las fajas llevan otras más delgadas y encima una hilera de pequeñas bolsitas de manta *coxiures* profusamente bordadas y adornada con borlitas rojas de lana. Los diseños de las fajas están ligados a la serpiente y por lo tanto al agua, ya que son oraciones para obtener la lluvia. (Figs.IV.14 y V.57) Desde la época prehispánica, hay una relación de los dioses de la lluvia y las serpientes y en algunas comunidades son rayos que bajan del cielo. En prendas chinantecas se representa la serpiente frecuentemente y para los huicholes:



Fig. V.55. El alacrán es un animal poderoso que protege al ser representado en los textiles. Para los huicholes es llamado Hermano Mayor, aquí tejido en las fajas (*xuaya'me*).

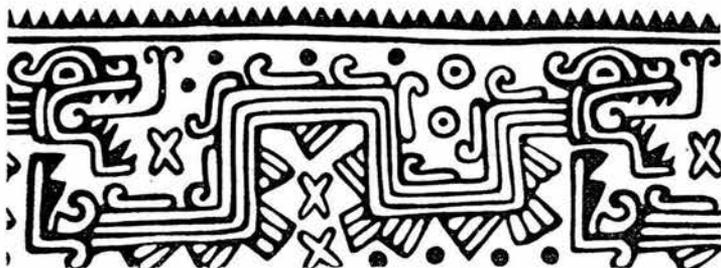


Fig. V.56. Serpiente representada en un sello de Azcapotzalco (dibujo Enciso, 1975). Abajo serpiente emplumada de una pintura mural teotihuacana.

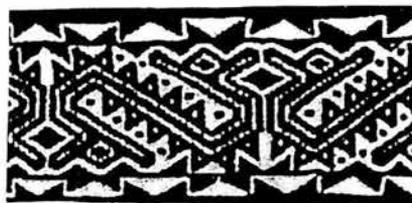


Fig. V.57 Diseños huicholes de fajas tejidas en telar que representan: los rombos del cuerpo de la serpiente y serpientes emplumadas

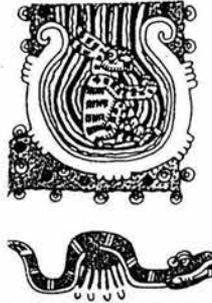
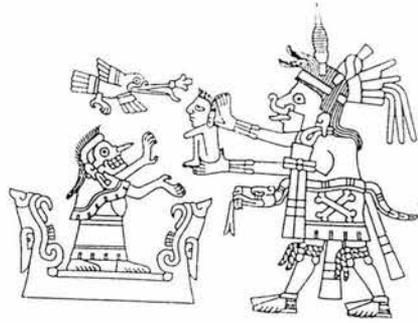


Fig. V.58 Las deidades femeninas protectoras de las tejedoras dentro de sus características comunes tocomparten: ser diosas lunares, presidir los nacimientos, son patroas del amor, del sexo, de la muerte y de la regeneración y de la tierra. En la imagen superior Diosa O (*Códice Dresde*) con huesos cruzados sobre la falda (símbolos de destrucción), éstos mismos elementos se ven en Tlazoltéotl, en la imagen a la derecha quien es representada como madre, abuela y partera. Aquí se ve entregar el alma del niño a la diosa de la muerte. Otras deidades con huesos en la falda y serpientes como cinturón o en el tocado tienen estas mismas características, por ejemplo la diosa mexicana Coatlicue. A la izquierda Xochiquetzal con el palo de tejer o *tzotzopaztli*, patrona de hilanderas, tejedoras y de las artes. Al centro el signo *Xóchitl* que regía esta deidad. A la derecha Ix Chel deidad maya con su telar de cintura y Tlazoltéotl, abajo, con husos en el tocado frente a ella la vasija con un conejo representando la Luna, porta su ornamento *yacameztli* o nariguera lunar.

...las nubes oscuras y los aguaceros que caen distantes son serpientes emplumadas voladoras de lluvia de diversos colores; también se dice que el agua de lluvia que corre por el suelo, así como los ríos en su camino al mar, son serpientes. El mismo mar y las ondas de agua, el relámpago y el fuego son serpientes; este último, concretamente, es una víbora de cascabel (González, Yólotl 1991, p 154).

En otro contexto las serpientes se representan en los textiles como líneas quebradas, algunos elementos como "Z" o "S" "flor quebrada" según una tejedora antigua lo relaciona a la "víbora enroscada", diseños similares son relacionados con trombas, lagunas e inundaciones. (Fig.V. 59) Es considerada el *tona* más fuerte y temido en Usila, Oaxaca, donde es el diseño sobresaliente en los paños de cabeza colorados que distinguían a los miembros del consejo de ancianos. Poseen gran poder el *tona* de los consejales y son culebras de agua en otras regiones.<sup>48</sup> En el huipil de Magdalenas, la presencia de algunas líneas representan serpientes y quien las porta en su prenda es porque tienen posición religiosa.

Otro animal importante similar a la serpiente sobre todo por la piel escamosa que se comparaba aun gran saurio es el cocodrilo o *cipactli*. En náhuatl especie de caimán que en algunas culturas es considerado creador del mundo habitante del océano primigenio; en otras es el animal que lleva el mundo a sus espaldas. *Cipactli* (Fig.V.60) era el nombre del primer día del Tonalpohualli, mientras que para los mayas fue *imix*.

En los códices mixtecos y mayas se encuentra representado; así también lo vemos en los textiles oaxaqueños donde las referencias indígenas actuales equiparan su piel con la tierra a manera de los indígenas prehispánicos y dicen de su presencia en los tejidos que:

El cocodrilo significa abundancia, que nada falte en este hogar que apenas empieza; porque el cocodrilo representa la tierra donde se va a cultivar, porque su espalda tiene forma de surcos. Y sus dientes son como gotas de rocío que va a caer en la siembra, o el dinero que ha de llegar a esta casa, que nunca haga falta nada, a esta casa que apenas empieza (Cruz, 1992:144-145).

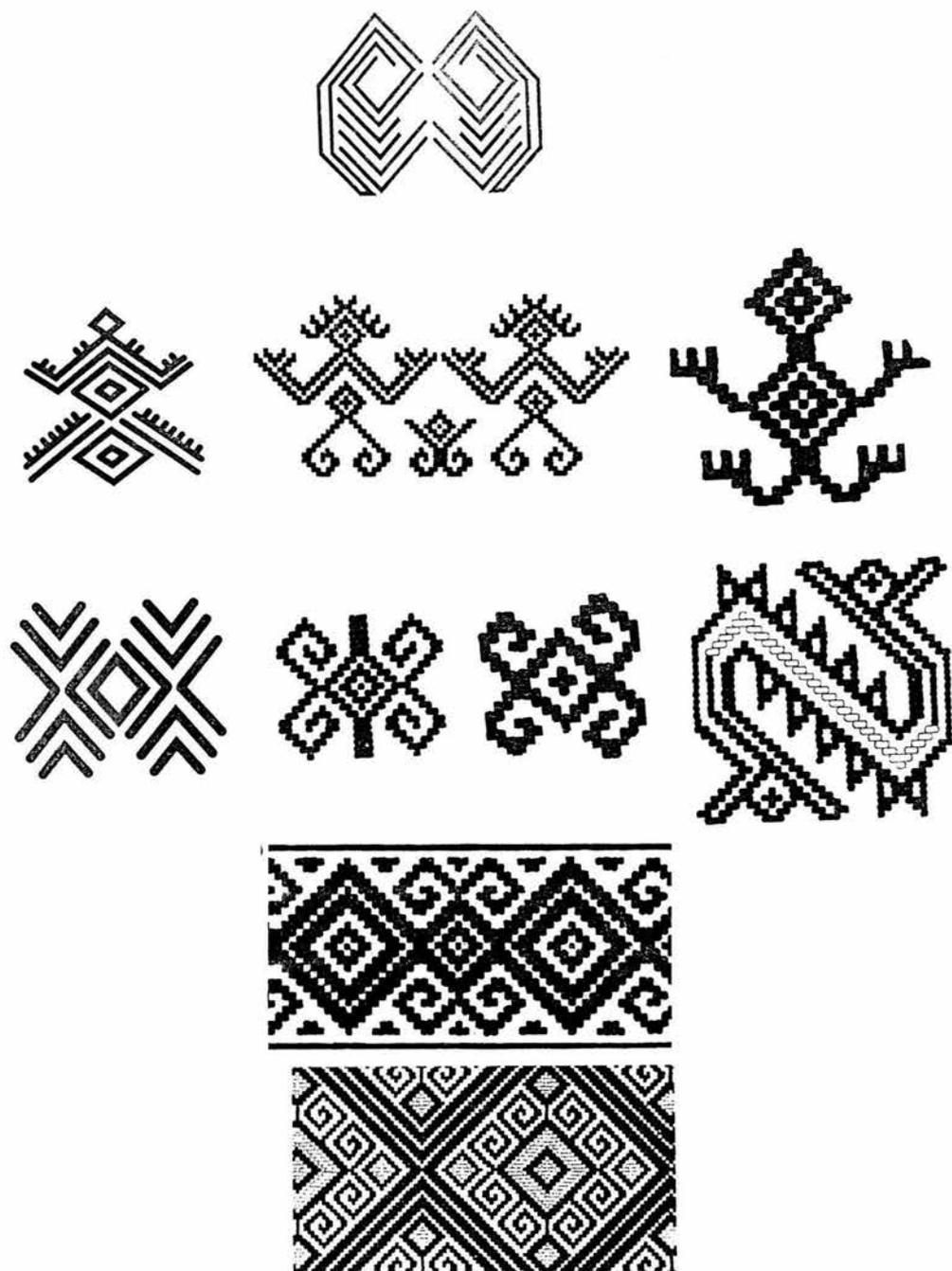


Fig. V.59 Diversos diseños conforman la iconografía de la zona maya, en los huipiles se encuentran elementos como el buitre (arriba). Los sapos, señor de la tierra en la segunda hilera; flores, mariposas como símbolo solar y serpiente en la tercera hilera y abajo los rumbos de la tierra y el universo (tomado de Morris, 1994).

Estos animales por los diseños que presentan en su cuerpo inspiraron y siguen inspirando una metáfora muchas veces terrestre; es la tierra misma, son los surcos para sembrar, los rombos son el plano cósmico y las formas serpentinales son caminos que abren en el cielo el camino, son los relámpagos y los ríos. Las serpientes también separan las milpas como se representan las líneas que las sugieren en los huipiles chiapanecos y oaxaqueños. Estas formas ya se habían percibido desde culturas antiguas mesoamericanas y sobreviven manteniendo en repetición los mismos esquemas que tienen relación con la tierra y a la fertilidad.

El tema de los opuestos nos introduce en el tema de la fertilidad, que en todo México, es una cuestión muy importante porque las comunidades son eminentemente agrícolas; del crecimiento y la producción adecuada de la tierra depende que las plantas y en general la comunidad subsista. La agricultura contiene el misterio de la regeneración de la tierra, de los elementos vegetales y se encuentra vinculada directamente con la vida. Por ello los ceremoniales de las técnicas agrícolas se asocian con lo sagrado y a través de ellos se conjura, invoca y propicia, para lograr beneficios (Fig.V.5, Fig.IV.6 y Fig.IV.7).

La vida se relaciona con la fertilidad, con el crecer, a través de las semillas. También con los surcos, la lluvia, la humedad, el agua en todos sus aspectos. Incluso el viento y el fuego son elementos que intervienen, además de una enorme cantidad de entidades que protegen y favorecen este ambiente agrícola

Existe un énfasis principal en las actitudes en el trabajo de los que siembran, ya que están relacionados con ciclos de carácter cósmico. Donde el calendario solar, los solsticios y equinoccios, marcan con precisión las diferentes temporadas de siembra y cosecha, marcan la temporalidad de las lluvias y el período de secas. Por ello en diferentes representaciones los diseños mantienen una asociación solar (Fig.V.1), ya que el hombre se interrelacionó con los movimientos del Sol y el estatismo e influencias en el nivel terrestre:

El Sol gira en espiral sobre sí mismo para desplazarse sobre la bóveda celeste - movimiento aparente del Sol- describiendo durante su curso anual una espiral desdoblada o (forma del año), de tal modo que cuando su declinación es mínima se observa el solsticio de invierno. Establecidos ya los puntos solsticiales, se delimitan los cuatro rumbos del universo y su centro quedando definido así dicho universo como un gran rectángulo, en cuya superficie media se encontraba el nivel de la Tierra que los mexicas habitaban y desde el cual observaban y registraban los cuatro puntos solsticiales (Vega, C. 1984, p.161).<sup>49</sup>

En estos ciclos hay regeneración de fuerzas relacionadas a lo húmedo y lo seco, frío y caliente, todo en un ritmo, en un eterno retorno. El trabajo agrícola en los pueblos indígenas se convierte en rito, mismo que es realizado sobre la madre-tierra, por esta circunstancia se desencadenan fuerzas sagradas que surgen de ella. Integrando al agricultor con las fuerzas y los facetas benéficas y dañinas de cada época. Por lo que es necesario que se realicen ceremonias especiales, algunas propiciatorias y otras de agradecimiento.

La tierra se ha relacionado con la mujer desde la antigüedad, ejerciendo influjos mutuos. Ambas son de una misma esencia, la mujer y la tierra son fecundas, son la madre, capaces de hacer surgir de su interior la vida (Fig.V.62). Por ello existen muchos ejemplos antiguos y actuales en todo el mundo, sobre la relación de la tierra, la mujer y la siembra:

Entre los estonianos , unas muchachas llevan la semilla del lino hasta los campos. Los suecos no permiten sembrar el lino sino por mujeres. Entre los alemanes son una vez más las mujeres casadas y las mujeres encintas, las que siembran los granos. La solidaridad mística entre la fecundidad de la tierra y la fuerza creadora de la mujer es una de las intuiciones fundamentales de lo que podríamos llamar la "conciencia agrícola" (Eliade, 1988, p.301).

Estos gestos rituales al principio de las siembras y al final de las cosechas, muchas veces se relacionan con sacrificios que tienen la finalidad de garantizar buenos resultados. Los sacrificios u ofrendas son destinados a fuerzas sagradas presentes e implícitas de los poderes de la vegetación, que son encarnadas en dioses específicos. Esta pervivencia se encuentra en los tzotziles y su planteamiento en esta relación con diversos númenes es la siguiente:

Las plantas, los animales y algunos objetos fabricados tienen alma sensitiva, incluso atemorizable, alma que debe recibir alimento para mantener la abundancia del ser del que forma parte. Esta es la razón por la que hay que dar de comer a las fuentes, al hilo y a los instrumentos musicales (López Austin, 1994:109).

En diversas manifestaciones artísticas se encuentra la relación con la fertilidad de manera muy insistente, desde representaciones de dioses que generalmente portan como parte de su atuendo elementos vegetales, de las cosechas, de plantas y flores; así también se ven ejemplos en diferentes objetos cotidianos o de uso ceremonial en cerámica o labrados en piedra y en los textiles, donde las representaciones se traducen en granos de maíz, árboles, elementos acuáticos, además de diferentes animales, *chalchihuitl* y grecas, que conforman discursos completos de fertilidad (Fig.V.37).



Las líneas en zigzag, espirales, círculos concéntricos, como el *chalchihuitl*, y los diseños ondulantes eran a menudo interpretados como motivos del agua, probablemente al ser representados hayan tenido el sentido propiciatorio de este elemento necesario para el hombre. Las líneas en *zig-zag* (Fig.V.63) han representado relámpagos, ríos, incluso perfiles de montañas, mientras que las espirales simbolizaban las conchas de mar, el océano, las olas y remolinos de agua.

Entre los nahuas los símbolos del agua se reproducían sobre esquemas tejidos o labrados, se consideró que este elemento tenía diferentes manifestaciones, algunas benéficas, otras dañinas, siendo deificada por diferentes dioses, entre ellos Tláloc y Chalchiuhtlicue.

En los textiles los *zig-zag*, se enmarcan con líneas que significan lechos o cauces de ríos, se rodean de flores o elementos vegetales como sucede entre los amuzgos.

Las formas ondulantes son alusiones al agua y a las serpientes, existiendo ejemplos en diversos textiles amuzgos, cuicatecos, mixtecos, de Pinotepa Nacional, mazatecos y chinantecos.

El caracol es relacionado también a la fertilidad, es un símbolo que se asoció a Qutzalcóatl en la época prehispánica (Figs.II.4,V.35, V.64 y III.15). Las referencias testimoniales chiapanecas, en torno la iconografía textil, dicen que cuando se representa un caracol se está evocando el sonido de éste, que antes lograba reunir a la gente con su potente sonido, también es un símbolo de fertilidad, pero también en Oaxaca analógicamente al representarlo se considera que:

La persona que lleve este uipil que sea como  
el caracol paciente, calmada, para poder  
llegar bien adonde va, que no tiene que ir  
corriendo, lo importante es llegar despacio  
muy despacio, porque el camino que va a recorrer  
es muy largo, y que debe tener mucha paciencia  
para poder llegar bien  
(Cruz 1994:143).

Por otro lado el simbolismo de los peces y los moluscos como los camarones, ostras y camarón de río, son símbolo de vida y fecundidad. En Mesoamérica en lugares del altiplano, incluso algunos alejados del mar o de ríos, se representan

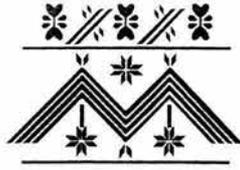


Fig. V.63 Algunas veces el agua se representó como zig zag, como se puede ver en este dibujo de un diseño amuzgo, donde se encuentra en medio de líneas que demarcan el cauce, además hay flores de ocho pétalos (dibujo Carrasco).

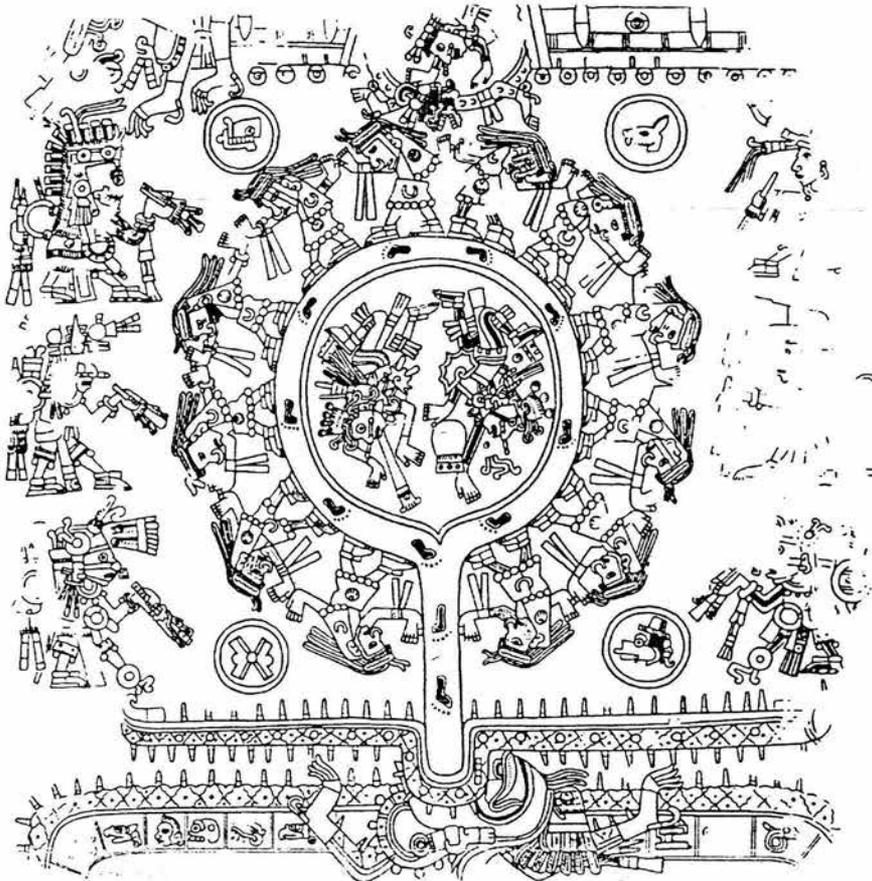


Fig. V.64 El caracol se relacionó a Qutzalcóatl y al viento. En la imagen superior se ve representado en un sello del altiplano. Abajo del *Códice Borgia*, la lam.39 representa al centro dos personajes con instrumentos musicales y pectorales de caracol, rodeados por una serie de mujeres que se reiteran y solo se diferencian por las insignias del vestuario. Estos pasan de la esfera celeste y circular, al espacio terrestre y cuadrado, entrando por una enorme boca de un *cipactli* dentado totalmente.

estos seres acuáticos, como en Cacaxtla, Tlaxcala. Sus efigies están en sellos y en los códices, principalmente los mixtecos, en los textiles (Fig.V.65).

También otro diseño como la rana o *cuéyatl* es muy importante, ya que ha guardado durante centurias la memoria y la esencia conceptual de fertilidad desde la época prehispánica. Es un elemento que se ha reiterado ininidad de veces en los tejidos, por ejemplo en los elaborados en Magdalenas, Chiapas (Fig.V.37.) y ha sido plasmada muchos años antes en huipiles como se ve en algunas representaciones pétreas de la época Clásica (200-900d.C.) de Yaxchilán (Fig.V.29), así también se encuentra en diversos objetos cerámicos. En las representaciones cerámicas, la rana se encuentra en malacates, uno muy especial del Altiplano Central (cultura mexicana, 1325 d.c-1521d.C tiene un ránido con restos de pintura azul. Una bella pieza representando a este animal mantiene color azul en una ofrenda relacionada a Tláloc en el Templo Mayor, confirmando la relación acuática.

Las ranas son formas recurrentes a través del tiempo y al seguirse representando revelan una continuidad ininterrumpida desde la época prehispánica (V.67). Su simbolismo se remite al mito de muchas comunidades actuales y prehispánicas, manteniendo características de pronosticar el agua.

Al representar su imagen, se manifiesta una invocación acuática, una metáfora que es alusión de la fertilidad y de la vida. Actualmente los otomíes de la huasteca hidalgense piensan que: "Las ranas nacen en las nubes con las primeras lluvias, *caen* al suelo. Entre más fuerte el aguacero, mayor es el número de ranas que caen." (Galinier,1990:604).

Las ranas son anfibios, seres acuáticos que anuncian con su croar las lluvias y por su naturaleza cambiante se les ha asociado a la luna,<sup>50</sup> a la fertilidad y a la mujer. La representación iconográfica más significativa es con las patas semiflexionadas hacia arriba (Figs.III.2, V.59 y V.68).

En algunas ceremonias, fiestas y rituales actuales de la península de Yucatán se asociaba a los númenes del agua, llamados *chaacs* y aún celebran el *ch'achac*, importante ceremonia para llamar a los *chacs* y a la lluvia; ésta es realizada por hombres dentro de una cueva donde sacrifican gallinas y depositan algunas ofrendas. Cuatro niños disfrazados de ranas imitan el croar, mientras son amarrados a las patas del altar de un hombre que es el jefe de los *chaacs* y que es llevado en hombros a la morada de éstos, para blandir ahí una vara que figura el rayo (González,1991:59).



Fig. V. 65 Algunos peces representados en sellos de arcilla. Seguramente guardan la impronta que dejaron en textiles, relacionados a la fertilidad. Los dos primeros de Veracruz y el otro de Tabasco.

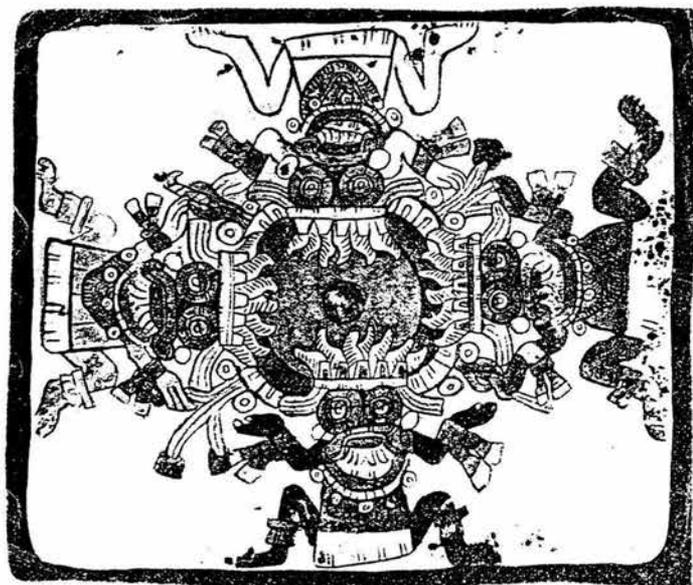


Fig. V. 66 Diseños de sapos y ranas a manera de letanía de fertilidad en sellos del altiplano. En la parte inferior en una caja mexicana, se representaron cuatro *taloques* en disposición de *quincunce*. Cada uno corresponde a un lado del universo y su posición es de rana, con los brazos hacia arriba a manera de invocación. Estos mismos animales se asociaron a estas deidades.

Para los tzotziles las cuevas de los cerros forman las entradas de la casa del Dios de la lluvia y las montañas son como protectoras de los grupos humanos ya que los defienden de la enfermedad, de la fatiga, del golpe del rayo y del ataque de los muertos. Para comunicarse directamente con el dios de la lluvia lo hace en una visita al cerro durante festividades agrícolas y tienen que pedir a una pequeña rana que abra un hueco para que sirva de puerta al mundo interior. Los miércoles y los días nefastos, según menciona López Austin (1994, p.111) salen los males por esas cavidades; pero también aumenta en esos días la posibilidad de comunicarse con los santos.

Las ranas eran asociadas a los dioses del agua, a los chaacas en la zona maya y en el altiplano probablemente el mismo Tláloc representaba este animal (V.66). En algunas fiestas mexicas se relata que los muchachos cazaban animales pequeños de los pantanos, como serpientes, lagartijas, ranas y larvas de libélulas que entregaban a los ancianos encargados de custodiar al dios del fuego y los sacerdotes les daban comida a cambio de estas ofrendas.

También las ranas eran asadas y vestidas por los mexicas para así ofrendarlas a los dioses. En la fiesta *Atamalqualiztli*, los mazatecas tragaban ranas y culebras vivas (ibid:147).

En algunas representaciones mexicas el sapo o *tamazolli* "tamal codorníz", se encuentra relacionado a Tláloc y probablemente, como las ranas, este mismo dios representaba a este animal. En algunas representaciones y en mitos la rana está presente como mensajero de los dioses, quienes la condenaron a ser comida por las culebras. Este elemento zoomorfo se encuentra en diferentes prendas textiles indígenas, con el simbolismo mencionado.

El sapo es un animal que vive en lugares húmedos y oscuros, en muchas culturas lo relacionaron como a la rana con la lluvia y las ceremonias necesarias para invocarla. También son guardianes de la tierra. En el huipil de Magdalenas, el sapo, el señor de la tierra y el dios de la lluvia, son manifestaciones del poder de vida y muerte. Los grupos de sapos *xpokok* mediante la repetición distribuida en diferentes partes del huipil, muestran la fertilidad que existe en todos los espacios y esquinas de la tierra. (Fig.V.54) Se encuentra en algunos textiles mixtecos por ejemplo de Tutepec o en el huipil de boda mixteco donde:

El sapito vive en la tierra y es de color gris,  
es pequeño, este sapito llama la lluvia, con su  
canto llama el agua. (Cruz, 1992:144-145)

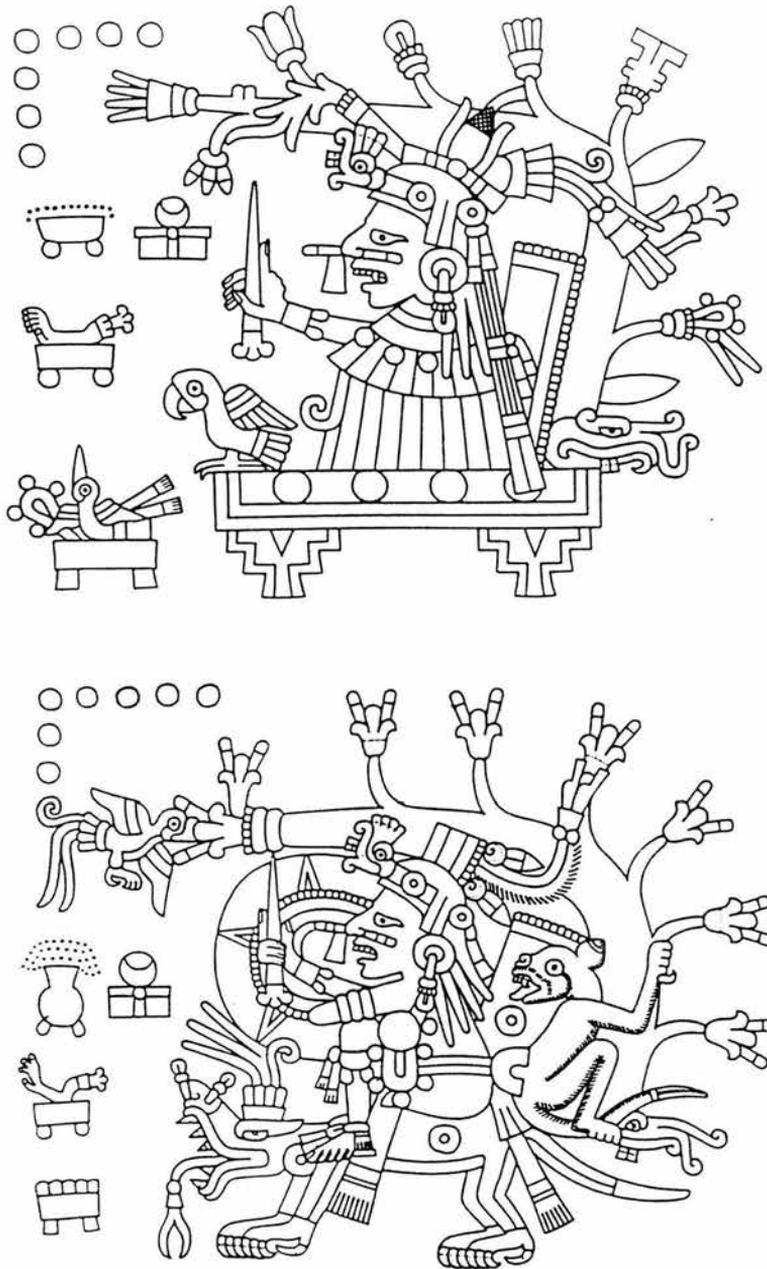


Fig. V.60. Los árboles fueron sagrados en la época prehispánica. Generalmente se representaron con raíces o con el cipactli en la base del tronco como puede verse en ambas imágenes del *Códice Laud*. Ambos están florecidos. En de la imagen superior está el dios del maíz y frente a él está un papagayo (*toztli*) y entre otros elementos una vasija con un brazo humano, simbolizando sustento por fuerza guerrera o magia, otra vasija más con un colibrí y un collar sinónimos de gloria y algo precioso. Abajo se observa subiendo sobre el tronco un ocelote, además un colibrí, libando de una flor que está en la punta del árbol.

Por otra parte hay celebraciones de petición de lluvias, donde se considera a las ranas como intermediarias. Desde la época prehispánica fueron muy representadas, como se mencionó anteriormente. Actualmente se incorporan a la indumentaria y a los ornamentos formando letanías de fertilidad, donde se continúa el simbolismo de la rana como intermediaria de lo humano con las fuerzas acuáticas que van a tener efecto en la fecundación de la tierra. Por ejemplo en algunas fiestas nahuas como en la "Danza de petición de lluvia" realizada por la cuadrilla de Santa María, llevan máscaras de madera con ranas, así como en la danza del diablo de Atlixnac y en las danzas para "la celebración de cosechas" de La Parota, ambas de Guerrero, pero también hay sapos en las máscaras usadas para los mismos fines, como en la danza del tecolotillo.

Las ranas por su asociación a la lluvia tienen también simbolismo lunar (Fig.V.9). Por otro lado en la antigua Mesopotamia simbolizaba la fecundidad y en Egipto la deidad con cabeza de rana ayudaba a las mujeres en el parto y daba longevidad e incluso inmortalidad.<sup>51</sup>

En la época prehispánica los toltecas la tenían como deidad del agua y entre los mexicas se asociaron a Tláloc. Una enorme cantidad de representaciones han sido encontradas en toda Mesoamérica, en el altiplano se encontró una hermosa rana azul de barro y otras de diversos materiales.

Por otra parte relacionados a la fertilidad están también otros elementos como los árboles. Cuando tienen raíces, tronco recto ascendente y la copa abarcando el cielo se vinculan a los tres aspectos cósmicos: el subterráneo, el telúrico y el celeste. A su vez forman el eje del mundo o *Axis Mundi*, un ejemplo lo vemos en:

Tamoanchan es el árbol hueco, henchido, el árbol cósmico dentro del cual corren en giros los dos chorros, donde se produce el tiempo, donde se dan las flores - o - destinos de distinta naturaleza. Es el árbol de la acumulación de las fuerzas divinas, lleno de todo lo que se derrama en el mundo (López Austin, 1993: 93-94).

En Tamoanchan lugar mítico, de la niebla florida, se refieren a él como el lugar donde se yergue el gran árbol con una hendidura a lo largo del tronco, así se representa en códices, en donde el árbol se tuerce a sí mismo -*malintiac*, *húcolticac*-, también se dice que es un lugar del giro, otras referencias hablan de que está el árbol cargado de joyas, cubierto de flores diversas, embriagantes, sin raíces, y de las ramas también se esparcen plumas de quetzal y aves de plumas preciosas que son gobernantes muertos, que vuelan entre las flores y se posan en las ramas.



Fig. V.67 Mujer maya de Yaxchilán, donde se resalta la rana del hombro. (Ver fig. 29) (tomado de Morris, 1994:46). Abajo un sapo de la tierra y un sapo santo ambos elementos actuales de un textil chiapaneco.



Fig.V.68 Las ranas son un patrón universal asociadas a la invocación y propiciación de lluvias en muy diferentes regiones del mundo. Arriba una rana en un textil chiapaneco. Al centro ranas de la cultura Santa María, Argentina. Abajo un malacate con la representación de una rana, con pintura azul, del altiplano central.

El árbol tronchado de Tamoanchan es la síntesis de los cuatro árboles de los extremos del mundo. El simbolismo se logra con la figura de un árbol listado con bandas alternas de cuatro colores que giran helicoidalmente, tal como lo hacen los flujos cósmicos dentro de cada uno de los cuatro árboles de diferente color. El árbol de Tamoanchan, su sangre enojada, es el descenso de las fuerzas divinas de la tierra (López Austin, 1993:84).<sup>52</sup>

Los árboles figuran en el arte mesoamericano como puede verse en el Tlalocan de Tepantitla y en otras pinturas teotihuacanas (Fig.V.19). Generalmente en la mitología de casi todas las culturas, se encuentran poblados con animales y las almas de los muertos o es el lugar de la Luna y el Sol antes de su salida o después del ocaso, figura como morada de poderes numinosos y de divinidades (Fig.III.23).<sup>53</sup> Actualmente en los textiles mixtecos, en las regiones chinanteca, mazateca y mixe, representan los "árboles de la vida" rodeados con pájaros y mariposas, en un ambiente que evoca la vida.

Los árboles de diferentes especies fueron representados de muchas formas, encontrándose en cada rumbo del mundo (Fig.V.60). Participaron en los mitos nahuas, donde incluso algunos dioses se convirtieron en ellos, como Quetzalcóatl y Tezcatlipoca para detener el cielo convertidos como *quetzalhuexoch* y *tezcacuahuitl*, así también Mayahuel cuando escapa con Quetzalcóatl de las *tzizimime*, lo logran al convertirse en árboles. También el árbol se relaciona a orígenes míticos, uno de ellos es el de los mixtecos que surgen de un árbol, es el árbol de Apoala, el cuál fue desgajado. En los códices se representa tal brotando de la cabeza de una mujer dentro de un río y junto a una cueva, de la punta del árbol surgen los hombres desnudos (Fig.V.36).

En las representaciones los árboles generalmente tienen sus raíces, algunos otros prodigan todos los bienes y acogen a las almas de los difuntos

El niño que muere recién nacido está tan cargado de ternura que puede considerarse todavía perteneciente al reino de los muertos. No va al occidente, región de la muerte, sino al oriente, con las Madres. los nahuas lo llaman *oxoxocámic*, y lo entierran en un lugar especial, porque esperan que su alma vaya a un sitio donde se yergue el árbol con follaje parecido a una extensa nube. Del árbol manan las gotas de leche que beberá la criatura (López Austin, 1984:136).

Árboles, plantas y algunas flores fueron considerados sagrados en la época prehispánica. Existió en esa época el interés por identificar clasificar y cultivar ciertas especies, permitiendo de esta manera tener el conocimiento sobre ellas que se conserva hasta nuestros días. Ha existido la necesidad de estar en

contacto con plantas y flores ya fuera por sus características curativas, mágicas, de protección, comestibles, aromáticas o de ornato. Ciertas especies tuvieron algún poder y características especiales como la *yoloxóchitl* o la *cacaloxóxitl*, a las que se las tuvo en un lugar muy especial.

*Xóchitl* era el término náhuatl de flor, éstas eran sinónimo de lo bello, de lo máspreciado así como también lo fueron las plumas y el jade o chalchihuitl, tanto así, que la vida misma era comparada a una flor. Las representaciones más frecuentes en el arte están en relación a los ambiente fértiles y a las deidades con advocaciones acuáticas o terrestres, mismas que siempre se les ve portando algún elemento vegetal o floral como parte de sus atuendos. Algunas flores eran asociadas a diferentes dioses, o algún punto cardinal. Como puede verse en algunas de las representaciones de la flor en Teotihuacan, que según se piensa debió haber tenido sentido dinástico ya que se le representa con cuatro pétalo y un centro como una cruz vertical, atribuyéndosele significado cosmológico. (Fig. V.58 y V.69)

Entre las flores reservadas para nobles de alto rango, estaban la *cacaloxóchitl* (*Plumeria rubra*), "flor del cuervo" o flor de mayo que en maya es *nikté ch'om* (*Plumeria acutifolia*), muy elogiada en poemas. Fue y es muy utilizada en fiestas indígenas<sup>54</sup>, una de ellas llamada Tlaxochimaco. De ella se hacía un perfume que aliviaba la fatiga contraída por los señores que administraban el gobierno. También tenía uso en la medicina y fue asociada al atuendo de Ix Chel, diosa lunar<sup>55</sup> en la zona maya y a Xochiquetzal que la lleva en el tocado (Figs. V.70 y V.71).

Otra flor de uso restringido fue el *íhcatl* o algodón (*Gossypium*), flor-capullo (Figs. III.14 y V.72) que contiene fibras que se usaron para elaborar atuendos de personas de alto estatus en la sociedad mexicana, donde la gente del pueblo generalmente vestía con ixtle, como se mencionó en el capítulo II. También se incorpora en el tocado de algunas deidades femeninas del altiplano.

Existía una enorme variedad de flores (Figs. V.73 y V.74). Una de ellas, muy importante ya que marcaba la transición de la época de humedad a la seca fue el *cempoalxóchitl* (*Tagetes lucida*) llamada también *cozahic xóchitl*, la flor de muerto, utilizada actualmente para ornamentar ofrendas y altares en noviembre. En épocas anteriores ornamentaba el cabello a manera de tocado como se puede ver en la deidad lunar mexicana Coyolxauqui, o usarse en sartas formando collares. Actualmente en Chichihualco, Guerrero, en septiembre para el día de



Fig.V. 69 La flor teotihuacana de cuatro pétalos, relacionada a los rumbos y el centro del universo.



Fig.V.70 La *plumeria acutifolia* o *cacaloxóchitl*, representada en el *Códice Badiano*, fue una flor de simbolismo especial. Con ella aún actualmente se ornamentan algunos santos en celebraciones litúrgicas.



Fig. V. 71 Xochiquetzal, diosa del amor, protectora de las artes y de las tejedoras, en su tocado presenta la *cacaloxóchitl* - flor del cuervo. Se le ve sentada vistiendo su *quechquemil* y su *cuéitl* o enredo ornamentado con *chalchihuitl* (*Códice Borbónico*).

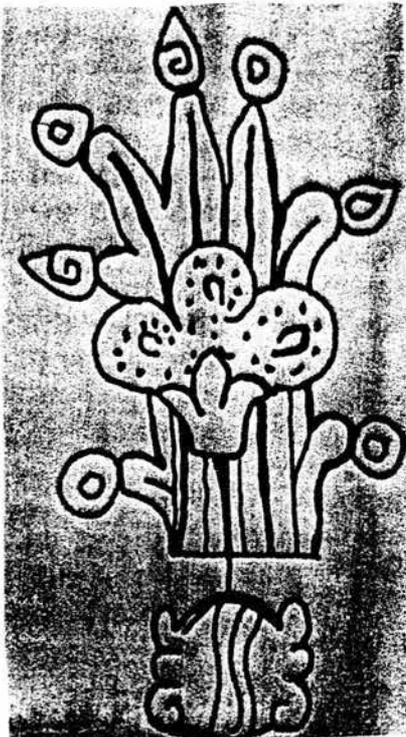


Fig. V. 72 Representación del capullo de algodón en el *Códice Mendocino*, f. 40r.

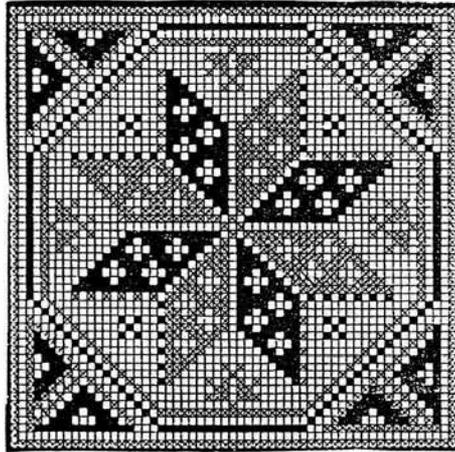
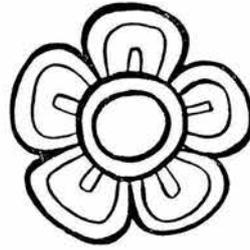
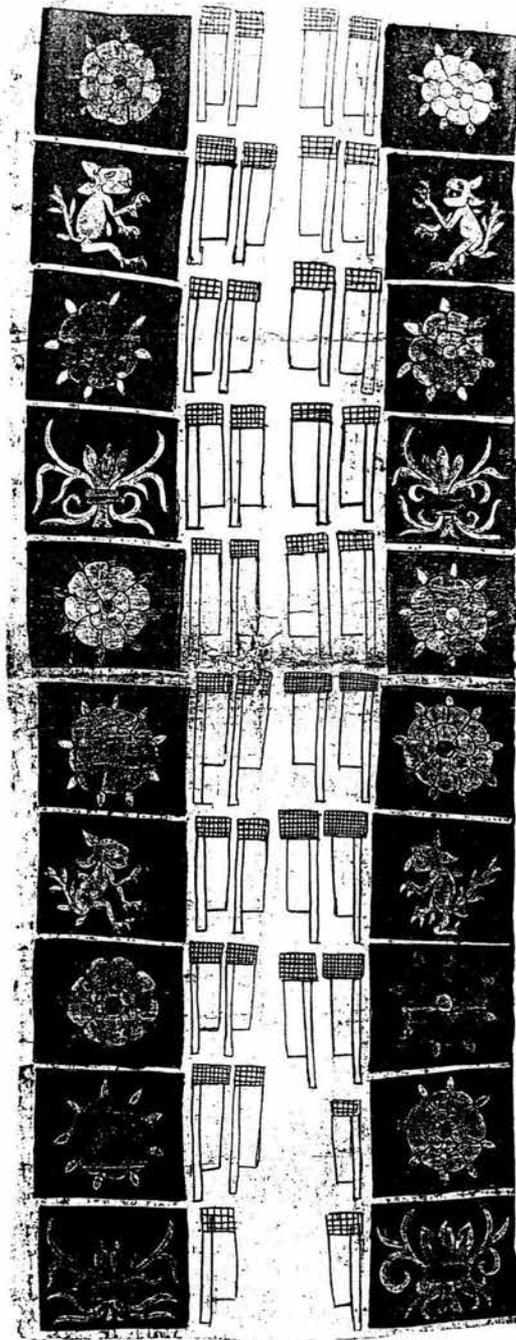


Fig. V.73 Las flores se encuentran en todas las celebraciones y rituales indígenas. La variedad es infinita, así como las representaciones. Las imágenes superiores corresponden a sellos del altiplano central. En el centro se ve la flor de *totó*, conformada como estrella de ocho pétalos, generalmente simboliza al maíz, está, fue y sigue siendo muy representada en los textiles. En la imagen inferior una mujer viste un huipil con flores y en la mano derecha lleva un ramo, es la representación de una de las *auianime* o "alegradoras" del mundo prehispánico. (*Códice Florentino*, lib. X, f.39v).



REPROGRAFÍA MARCO ANTONIO PACHECO / RAICES

Fig. V.74 *Códice de Huexotzinco*, que muestra el tributo de mantas, muchas de ellas con representaciones florales. (mediados del siglo XVI)

San Miguel Arcángel se pueden ver hombres portando enormes y pesados sombreros cubiertos totalmente de *cempoalxúchiles*, bailando vestidos con costales de ixtle en una fiesta de carácter agrícola llamada el "Pendón de Chichihualco". Esta flor amarilla-naranja se utiliza también para teñir fibras textiles.

Dentro de la variedad de flores estaba la *oceloxóchitl* (*Tigridia pavonia*) que era muy usada en ramilletes y coronas, quiere decir flor de ocelote, es muy delicada con manchas como ocelote, por lo que se llama así. Era muy apreciada y representada en las mantas de los señores mexicas que tenían un lugar importante en la sociedad. Otra flor muy importante representada en escudos e indumentaria guerrera mexica fue la *chimalxóchitl* o flor escudo (Fig.III.22) que es el girasol (*Helianthus annus*), de connotaciones solares.

También hay otras flores que se relacionan más al teñido como la *matlalxóchitl* (*Commelina coelestis*) flor silvestre de color azul, cuyo uso principal fue como tinte. En la fiesta del décimo mes llamado Panquetaliztli los viejos bebían un pulque llamado *matlaloctli* o pulque azul, porque lo teñían de ese color con las florecitas.

Otras flores importantes porque de ellas se obtenía un adhesivo para pegar las plumas en telas, rodela, o para fijar las cuentas multicolores de mosaicos y conchas. fueron las orquídeas. También se utilizaron en los rituales prehispánicos, en las ofrendas, las llamadas *tzacuhtli*, *zautli* o *zacle* de cuyos bulbos se obtenía un adhesivo para pegar las plumas en telas, rodela, o para fijar las conchas y cuentas multicolores de mosaicos.

Había plantas narcóticas, de poder o sagradas, como el tabaco *píciatl*. Actualmente en el norte del país el tabaco cimarrón es usado por los chamanes (del género *Nicotiana rústica*) y en otras muchas regiones se usa para el diagnóstico como en antaño. Generalmente era invocado en la época prehispánica, así también el floripondio es una datura de fuerte contenido de alcaloides, sus flores ornamentaban los templos, ofrendas y en las fiestas era utilizada para contactarse con Tezcatlipoca. Algunas plantas alucinógenas actualmente se incluyen en la indumentaria como es el caso del peyote en los trajes huicholes (Fig.IV.14).

En la escultura mexica de *Xochipilli* deidad de las flores y las fiestas, éste era representado extasiado en el *Temixoch* o *sueño florido* como lo describían los nahuas, las partes descubiertas de su cuerpo pétreo muestran distintos relieves

de flores, en su mayoría de características psicotrópicas, labrados entre ellas la *sincuichi*, el *ololiuhqui* y los hongos *teonanácatl* o "carne de dios" que se encuentran en las rodillas, el antebrazo derecho y en la parte superior de la cabeza (Fig.V.75).

El amor a las flores ha debido nacer al mismo tiempo que la poesía y los mexicas así lo sentían por ello usaban la expresión "*in xochitl in cuicatl*", que significa la flor el canto o flor y canto que era como se le denominaba a la poesía y al arte. Al canto lo tenían como una expresión natural, surgía como el perfume de las flores. Cantaban a las flores y las flores eran el canto:

No acabarán mis flores...  
No acabarán mis flores,  
no cesarán mis cantos.

*Ah tlamiz noxochiuh...*  
*ah tlamiz noxochiuh*  
*ah tlamiz nocuic.*

Actualmente la tradición de tejer las flores que antiguamente se representaban se conserva en Magdalenas, Chiapas, en el huipil ceremonial los diseños forman el tejido central que simbólicamente constituye el centro del universo. Según análisis de Martha Turok y los de Morris, va rodeado de flores bromelias sagradas que son las que se usan para decorar los sitios sagrados: las cruces, la iglesia y los santos, las flores que rodean a la cabeza de la mujer que también es un espacio sagrado. En toda la orilla inferior hay símbolos que se identifican a la comunidad y de quien lo viste.

El huipil consta de tres lienzos: el central, "su madre" y los costados, "sus brazos" Juntos describen nuestro universo, en el cual yo mujer fecunda estoy al centro. Así como para las fiestas vestimos con una guirnalda de bromelias y juncia a las cruces de los caminos, junto al ojo de agua, en el cerro y en la iglesia; al igual yo tejo una guirnalda alrededor del cuello del huipil, porque el brocado total de huipil forma una gran cruz sobre los hombros, el pecho y la espalda (Turok, 1981:57).

Por otro lado, las mujeres amuzgas de las regiones entre Guerrero y Oaxaca aún hacen huipiles con fibra de algodón muy delicados y ornamentados con diseños florales y geométricos de zigzag, aunque en ellos se han dado cambios con el tiempo: "...hace aproximadamente 30 años las flores solían ser pequeñas y estilizadas, hoy se han transformado en enormes ramas muy naturalistas que continúan tejiéndose en telar de cintura." (Lechuga, 1996:12.)



FOTOS: MARCO ANTONIO PACHECO / RAICES

Fig. V.75 Xochipilli, deidad de las flores, la danza y las fiestas (escultura mexicana rescatada en Tlalmanalco). En todo el cuerpo tiene representadas flores psicotrópicas, entre ellas el *ololiuhqui*, la flor de tabaco que es de cinco pétalos, la *cacaloxóchitl* y la *sincuichi*. (Según Wasson)

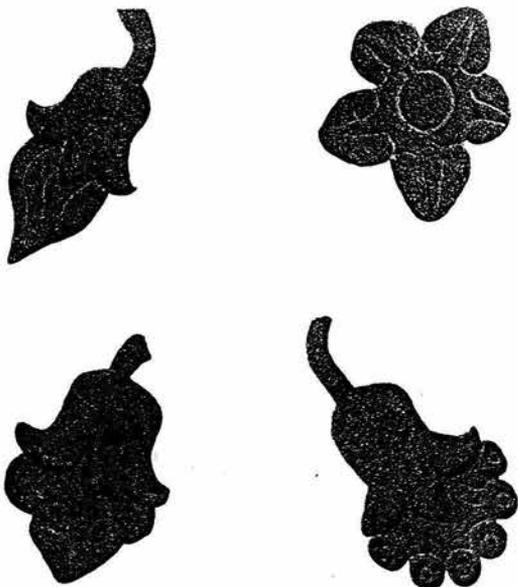


Fig. V.76 Mujer chinanteca de Ojitlán, Oaxaca, hilando fibra de algodón. (foto A. Turok)

En Oaxaca, los diseños florales son muy variados, por ejemplo en los textiles chinantecos se puede hacer la interpretación simbólica de sus diseños, sobre todo en los huipiles donde el ramo bordado o ramo de flor de *suchel*, tiene relación con las señoritas, considerándosele como la delicadeza de la mujer joven. Antes las jóvenes se encargaban de tejerlo previo a la boda y cuando se casaban lo perfumaban con la hoja de pacholi. (Fig.V.76)

El diseño de "flor mano cangrejo" es de dos guías zigzagueantes tejidas desfasadamente y quedando una sobre otra en el centro, va sobre el lienzo central en el abdomen, que es un elemento de buena suerte. Anteriormente cuando se encontraba una flor de estas se tomaba y se ponía en el abdomen y se podría concebir. Hay otro diseño que representa la flor del camino o de polvo, éste simboliza tres caminos; uno que es largo y bueno y dos cortos y malos, señalados en el huipil de segunda gala. Son los que se toman desde que se nace hasta que se muere (Fig.V.77).

Este diseño, que significa la flor del camino indica, también, que debemos oír los consejos de los ancianos. Solamente ellos saben cuál es el mejor camino. El que logre oír todas las concepciones de los ancianos es el que recorrerá el camino más largo y vivirá más tiempo en nuestro universo. También indica el polvo que es la tierra, indispensable para nosotros, los *tsa kon win*. Es el respeto a la tierra, porque es como nuestra madre, de quien comemos y bebemos, quien nos protege cuando morimos (Morales, 1996:57).

En San Bartolomé Ayutla, zona mazateca, el huipil, es ornamentado con hilaza roja, motivos geométricos y plantas estilizadas de elote, además de zigzags, pájaros y algunas hojas.

En la parte central se distingue una planta con una flor que sale de la tierra y pájaros con cresta y garras a los lados. Este diseño se repite en el resto de la parte superior de la prenda. Los antiguos huipiles mazatecos de Ayutla no llevaban adorno de listones de seda para enmarcar las partes labradas (Johnson, 1996:30).

Entre los huastecos de San Miguel Arcángel Tancanhuitz,<sup>56</sup> S.L.P., los dibujos más frecuentes de las blusas son las plantas, algunas estilizadas como la de piña, también la cruz de brazo doble, bordada en las esquinas y a veces está bajo la forma de un árbol cubierto de flores. La cruz es un símbolo antiquísimo según menciona Johnson, que, se encuentra en las piezas arqueológicas. Los diseños de sus quechquememes son la flor de amor o *canhuitz*, además de algunos animales domésticos y elementos que representan sus nombres (Fig.V.78).

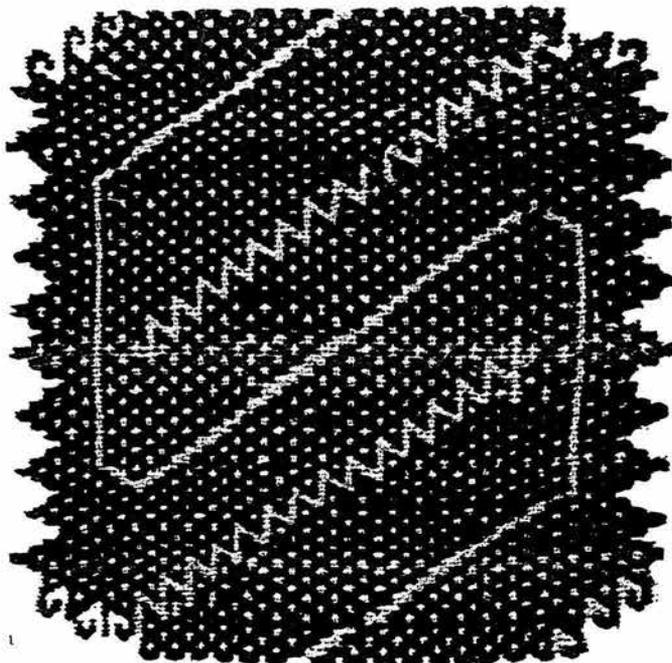


Fig. V.77. El diseño de "flor de polvo" o "del camino", en Ojitlán, Oaxaca, simboliza los caminos que se toman desde que se nace hasta que se muere. (según Bartola Morales)



Fig. V.78 Mujeres *teenek*, de Tancanhuitz, S.L.P., visten el quechquemiltl denominado *dhayem* con bordados en cruces que se relacionan a los puntos cardinales, llevan plasmados árboles de la vida, animales y flores. El tocado que portan alrededor de la cabeza, se llama *petob*.

Por otro lado hay un aspecto importante que da un sentido determinado a los textiles, se trata de los colores. Se trata de elementos codificados en el textil, códigos que expresan lugares, familias, linajes, status y pertenencia, entre otros aspectos. Aunque no son diseños como los antes mencionados, funcionan como mensajes visuales con significado. Desde la antigüedad los colores mantienen relaciones específicas, el rojo con la sangre y el fuego; el negro con la noche, la muerte; el verde con la naturaleza vegetal. Se conocen algunos significados especiales de los colores (consultar capítulo II) en diferentes regiones. Por ejemplo en el arte medieval cristiano el rojo designó a Dios, el azul al hijo de Dios y también a su madre María, el verde al Espíritu Santo, el fondo dorado era la magnificencia celestial y divina.

En la Roma Imperial, los emperadores eran los únicos que podían vestir el púrpura, utilizando la metáfora del color "nacido en la púrpura" que indicaba el prestigio. En China los funcionarios usaban también ropajes púrpura, como indicador de alto estatus. En las sagradas escrituras se menciona de los colores que:

Los usaban los caldeos para pintar sus ladrillos; los egipcios empleaban sustancias minerales colorantes, los hebreos pintaban pieles (Ex.25:5), y tejían telas con hilos de varios colores. Los colores tienen cierto simbolismo: el blanco es emblema de pureza (Mr. 16:5; Ap. 3:4; 19:11.14) y de gozo (EC. 9:8). El caballo blanco significa la victoria (Ap. 6:2) y el negro, hombre. El color rojo generalmente tipifica sangre, guerra y matanza. El azul es el conocido color del cielo; y el púrpura era usado por los ricos y los príncipes (Jue. 8:26; Est. 8:15; Lc.16:19) (Wallace, 1951:39)

Entre los nahuas el color rojo es muy utilizado y de significado profundo en los textiles e incluso en algunas metáforas como el *Tlillan Tlapallan* "donde está el negro y el rojo" que fue un lugar mítico y crepuscular, ya que está ubicado en el este donde se entremezclan el día y la noche, fusión de opuestos que se unen en el *Tlillan Tlapallan*, y es hacia donde Quetzalcóatl partió después de abandonar Tula, más allá del mar. Este color es muchas veces predominante en los huipiles, como el de Magdalenas. Se ha usado este color también como protección, como la faja roja colocada en la cintura durante el embarazo para contrarrestar influencias malignas. También tiene connotaciones de poder, Alejandro de Ávila propone que un pañuelo rojo es distintivo de respeto;

Quisiéramos adivinar en el paliacate de hoy un rastro del simbolismo del rojo como *tonalli*, como señal del calor anímico de los ancianos poderosos. A los viejos del consejo se atribuye en algunas comunidades la capacidad de causar lesiones, especialmente a las criaturas, por la fuerza de su *tona*: son *calientes*,

tienen la mirada pesada. Y tal para cual, las cuentas de coral, cintas y borlas de color rojo subido son amuletos contra el mal de ojo para niños y animales tiernos (De Ávila, 1996:42).

En el huipil chinanteco este color es relacionado con la mitología, en las aportaciones de la investigadora chinanteca Bartola Morales se menciona este en el huipil de segunda gala o de pavo que es rojo, el cotín o fondo es de colores chillantes para contrarrestar maldades o envidias.

El hilo teñido con el tradicional caracol púrpura es de los colores más bellos extraídos de la naturaleza. En el huipil huave de San Mateo del Mar de algodón hilado a mano muy delicadamente, tiene diseños púrpura representando aves, elementos acuáticos, venados, perros y estrellas.

Hace muchos años, y en ocasiones festivas, las mujeres huaves portaban sobre los hombros, de manera extraordinaria, esta prenda tradicional. Se acostumbra también colocarlo como mortaja a algunas indígenas.  
(Johnson, 1996:34)

Otros colores con su significado implícito aparecen en los textiles, se ha estudiado un huipil de novia de la Mixteca, desde el punto de vista etnográfico, donde los diseños y colores plasmados han sido explicados mencionando que por ejemplo el alma de la mujer tiene que ser blanca como el plumaje de la garza

El rojo es un color muy especial, dicen los ancianos que es un color de un dios que estuvo presente el día que aparecieron los primeros mixtecos en el mundo. Hasta nuestros días algunos ancianos todavía se cuelgan un color rojo en el cuello de su cotón porque es un color divino, es lo que significa el rojo.

(...) El *uipil* de novia lleva dos tiras de listón azul rey a los lados, esos listones tienen su significado: representan la virginidad de la mujer mixteca, una mujer no virgen no le toca lucir este.

(...) El verde, dicen los mixtecos de hoy, ven el verde como en la cima de una montaña alta que parece que está muy cerca pero en realidad está bien lejos, así ven la esperanza porque las esperanzas de los mixtecos se quedaron tiempo muy atrás. Hace muchos siglos fueron respetados los mixtecos, esos tiempos ya no volverán. Así dice doña Francisca Ruiz.

(...) El arcoiris tiene muchos colores así que sea el camino que esta mujer virgen recorra, porque el camino que ella va a caminar, es muy largo y que nada ni nadie divide su camino. Que todo su camino sea de color como la del arcoiris.  
(Alejandra Cruz, 1994:140-145)

Existen muchos otros elementos que tejidos aún esperan ser desenredados a la luz de la historia indígena. Con los diseños anteriormente presentados podemos ver que la cultura es un tejido continuo que ha vestido con elementos de todos los ámbitos: de la esfera celeste, terrestre y acuática; entre aves, mariposas, árboles, flores, arañas, grecas, diamantes, jades, peces y otros más, a los herederos de la tradición mesoamericana.

Estos diseños han protegido, guardado legados, han cubierto y como letanías se han manteniendo en forma de plegarias y ofrendas que van encima. Mismas que fueron tejidas con algodón, ixtle y otras fibras, que teñidas de púrpura, añil y grana han dado sentido y movimiento a la existencia.

## Notas

### Capítulo IV

<sup>1</sup> Algunos diseños a veces fueron elaborados casi caligráficamente, entre los cuales encontramos una especie de pasto, fleco o zacate en la zona periférica, también tenemos ejemplos como la cerámica Azteca 111, de absoluta simetría como menciona Noguera, indicando que es posible que se hicieran con un pincel de varias puntas, el cuál se mantenía fijo mientras la vasija giraba, obteniendo así finas líneas paralelas.

<sup>2</sup> ver capítulo II, donde se puede consultar las prendas de la indumentaria indígena, donde fueron plasmados éstos diseños.

<sup>3</sup> Véase Ramirez, tesis, 1994.

<sup>4</sup> Los objetos o imágenes sagrados se encuentran en todas las culturas, asociados con la religión y la cosmovisión. Son análogos a los mitos, porque representan la realidad sagrada en forma plástica, de la misma manera que los mitos la representan en forma narrativa. (Doris Heyden, 1998:13)

<sup>5</sup> Para Carl Jung los mandalas están en el inconsciente individual y colectivo.

<sup>6</sup> Podemos encontrar algunos diseños mencionados en la cerámica de Cholula, y en Tizatlán, se encuentran vasijas con decoración roja o negra sobre anaranjado, con diseños simbólicos de "S", y *xicalcolihqui* principalmente. También los motivos de cerámicas de tipo azteca como la de Tenayuca, Tlatelolco, Tenochtitlan, presentan flores de varios pétalos o partes de la flor, cortes de caracoles *ehcacozcatl*, *Tonalli*, *ozomatli*, *oyahualli*, *ilhuitl*, *xicalcolihqui*, diseños en forma de "U". serpientes, glifos de días, líneas onduladas, volutas, motivos geométricos, zoomorfos, fitomorfos, espirales, círculos, la "S", zig-zag, el *chalchihuitl*.

<sup>7</sup> Frecuentes en Tlatelolco y otras regiones mesoamericanas del Altiplano central.

<sup>8</sup> Siendo la mayoría de las imágenes expresiones nominales empleadas para describir sustancias y conceptos, siguiendo los adjetivos para denotar cualidades y jerarquías. Menos comunes son los predicados verbales sobre acciones y obras.

<sup>9</sup> Por ejemplo encontrar un huso con malacate en las manos de una mujer indica su labor de hilandera, pero si se encuentra aislado, como en el códice, asociado a un juego de pelota con magueyes y una escena de sacrificio decapitatorio, indica su relación con la fertilidad, que de hecho el huso por sólo la tiene, pero el contexto complementa y define al elemento.

<sup>10</sup> Consultar Von Winning, 1987

---

<sup>11</sup> Kubler (1984) analiza y menciona algunos conjuntos importantes, entre ellos el de Tláloc, aunque hay variantes con aspecto de reptil, jaguar, estrella de mar, flor y guerrero, al cuál son asociadas a la imagen de éste dios las serpientes emplumadas, los quetzales, jaguares y perros, mismos que son interpretadas en murales interiores, repitiéndose muchas veces de igual forma las combinaciones en los murales de recintos.

<sup>12</sup> Excepto uno de los pocos ejemplos, donde se encuentran los personajes representados casi sin atuendos o desnudos, en el mural de Tepantitla, en Teotihuacan.

<sup>13</sup> En toda la iconografía pictórica prehispánica existe la preocupación de los artistas por representar las especies biológicas y objetos cotidianos, a pesar de escoger en sus manifestaciones artísticas formas compuestas que no se encuentran en la realidad visible.

<sup>14</sup> Otro complejo, señalado por Kubler, (1984) presenta objetos culturales y adoradores o personajes disfrazados a ambos lados con tocados de jaguares emplumados, portando bolsas de incienso, y brotando de sus manos líquidos, en medio un círculo radial, Seler pensó que era la Luna, Peñafiel el Sol y Alfonso Caso emblema de Tonalpohualli, seguramente el borde radial significaba resplandor, en tanto que la red del centro con la figura entrelazada puede ser culto reticulado como en Atetelco o Tepantitla, así el disco y los sacerdotes tienen relación a los olmecas con el culto a la tierra o sea al jaguar.

<sup>15</sup> En Tizatlán, se ha encontrado que los murales presentan similitud con algunas imágenes del códice Borgia y la cerámica policroma de Puebla-Tlaxcala, igualmente una reproducción de un mural en Templo Mayor que representa figuras, vestimenta, adornos, al estilo de éste códice en el Templo de Tláloc, misma donde se ve una evocación teotihuacana ya que en el mural hay ojos acuáticos. Algunos diseños recuerdan patrones textiles, de color blanco, rojo entretreídos en diseños que representan tiras de papel colgantes.

<sup>16</sup> La reproducción está en el museo de Teotenango.

<sup>17</sup> Principalmente la cerámica maya.

<sup>18</sup> Donde se enmarca una figura frontal, una diosa de la cual brota agua de sus manos imagen cultural que comprende atributos de todos los elementos, agua, aire, tierra y fuego, entre enlazamientos serpentinos, plumas, penachos, jaguares y chalchihuites.

<sup>19</sup> En el Postclásico, en casi todos los centros del Altiplano central hubo ciudades, templos y palacios donde el color daba vida a la piedra.

<sup>20</sup> A las hileras de lajas que sostienen taludes y tableros se les llama *ixtalpatetes*.

<sup>21</sup> En la persistencia de algunos elementos, es importante evaluar los cambios y los niveles de resistencia existentes, que generalmente se ven relacionados a la religión y a las creencias que han conformado una totalidad indígena mesoamericana.

<sup>22</sup> Los objetos o imágenes sagrados se encuentran en todas las culturas, asociados con la religión y la cosmovisión. Son análogos a los mitos, porque representan la realidad sagrada en forma plástica, de la misma manera que los mitos la representan en forma narrativa. (Doris Heyden, 1998:13)

---

23 Las formas para Jung, son individuales y los modelos generales son colectivos.

24 Concibo la cosmovisión como un hecho histórico de producción de pensamiento social inmerso en decursos de larga duración, hecho complejo que se integra como un conjunto estructurado y relativamente coherente por los diversos sistemas ideológicos con los que una entidad social, en un tiempo histórico dado, pretende aprehender racionalmente el universo. La religión, en su carácter de sistema ideológico, forma parte de ese complejo. (López Austin, 1994:13)

25 *Quincunx*: según el *Oxford English Dictionary* significa, entre otras cosas, "un arreglo o disposición de cinco cosas colocadas de modo que cuatro ocupan las esquinas, y la quinta el centro de un cuadrado o rectángulo." (Vogt, 1993:31)

26 Para los nahuas; el oriente se relaciona a Tezcatlipoca rojo, es el Tlapallan con el símbolo caña. El norte regido por Tezcatlipoca negro, región del Mictlampa con el símbolo pedernal. El lado sur es regido por Tezcatlipoca azul, que es Huitzilopochtli y la región del Huitztlampa y cuyo símbolo es el conejo. El poniente es donde baja el sol al mundo de los muertos, ahí está Quetzalcóatl, es el Cihuatlampa y el color es el blanco con símbolo casa.

27 Estos nueve niveles eran relacionados como un retorno a la madre tierra, en sentido inverso para reintegrarse nuevamente a ella. Eran como los nueve meses para nacer, pero inversamente recorridos nueve niveles para llegar al vientre eterno que es la tierra. Relacionados también al calendario ritual integrado por 13 meses y 20 días, dando una totalidad de 260 días.)

28 Ojos de dios se le ha llamado a la ofrenda huichola donde cada ojo representa a un dios.

29 Otros elementos que también conservan la herencia prehispánica son las bandas transversales como los de huipiles mixtecos de Santa Catarina Estetla.

30 Referente a la gente común.

31 Sin embargo, la "visión del mundo" es más que una herramienta del etnólogo. Existe como una unidad cultural producida principalmente a partir de la lógica de la comunicación, y gracias a esta lógica alcanza altos niveles de congruencia y racionalidad, independientemente de que en su producción los hacedores de ella no posean conciencia de la participación creativa (López Austin, 1994:14).

32 En la creación nahua del Quinto Sol, también figuran personajes importantes en la creación y transformación como es Nanahuatzin y Tecciztécatl, los cuales se sacrifican para surgir transfigurados como el Sol y la Luna.

33 En otras sociedades los modelos cíclicos y mitos son los mismos; Osiris egipcio, Orfeo y Balder, todos de origen divino o semidivino. Las sociedades como las mesoamericanas los rituales son cíclicos.

34 En Europa tiene asociación con los laberintos.

<sup>35</sup> Igualmente con el mismo sentido, se realizan rituales cíclicos en festividades agrícolas o de iniciación, incluso en la actualidad. Acerca de los héroes y la iniciación, Jung menciona en su análisis de 1984, que actualmente los podemos encontrar por ejemplo que sobreviven en especies de rituales a los que se tienen que someter los jóvenes de pruebas sin esperanza de triunfo, como son las novatadas, de alguna manera se tiene que estar dispuesto a morir y aunque la señal es representativa de esa prueba puede ser moderada como ayuno, extracción de un diente, tatuarse, etc. o más dolorosas como mutilación, circuncisión, incisiones, e incluso tatuajes, etc, la intención siempre es la misma; crear sensación simbólica de muerte, de la que surgirá la sensación simbólica de renacimiento.

<sup>36</sup> "Un ejemplo es Navidad, que aunque no creamos en el nacimiento divino del niño, creemos en el simbolismo del renacer, aunque no tengamos una fe consciente. Es una reliquia de una fiesta solsticial, que es más antigua, que tenía el sentido de renovar el paisaje invernal del hemisferio septentrional. La Pascua y los huevos, hay una relación de historia-nacimiento-muerte resurrección. Es un tema cerrado, que se conmemora, por ello tal vez los primeros cristianos suplementaron algunos elementos de un ritual de fertilidad más antiguo, necesitaban la promesa de resurrección y es por eso que lo simbolizan con el huevo y el conejo de Pascua." (Jung 1994:71)

<sup>37</sup> Como Jonás y la ballena. éste es tragado y transportado en una noche de por el mar de Occidente a oriente, simbolizando así el supuesto tránsito del Sol desde su puesta hasta la salida al amanecer.

<sup>38</sup> A éste dios en la época prehispánica, ciclicamente se le sacrificaba en el mes de *tepeilhuitl* en el templo de los cuatrocientos conejos.

<sup>39</sup> Por ejemplo en San Miguel del Milagro, Tlaxcala cerca de Cacaxtla existía un culto y veneración al dios del agua en la época prehispánica en la cueva y una poza llamada Tzopiloatl, llamada así porque "De este género de cuervos debía de ser guarida o receptáculo dicha barranca, y el agua de ella les debía de servir para beber y para bañarse, porque como son tan calientes, son muy inclinadas a refrescarse en el agua que les sirve también de lavar las inmundicias y quitar el mal olor que contraen de los cuerpos corruptos; y a la causa, el agua que en ella había le pusieron por nombre agua de zopilotes los mexicanos, *Tzopilotitlan* (que quiere decir lugar de zopilotes) porque en él se recogía en cantidad." (De Florencia, 1998:45)

Ahora en el mismo sitio mantenido el simbolismo mágico y curativo del lugar, es visitado por personas para llevar un poco del agua milagrosa, para sanar sobre todo enfermos de la piel y tullimiento como hacen referencias algunos documentos del s.XVII esto es interesante si recordamos que los enfermos de bubas o relacionados a enfermedades del agua que morían por esas causas tenían que ver con Tláloc, dios del agua venerado en cuevas, ríos y otros lugares acuáticos., mismo dios que causaba enfermedad y tenía la capacidad de curar.

<sup>40</sup> También este huipil es usado en la fiesta de San Lorenzo y Santo Domingo, los alferes los usan siendo *Kùk 'umal chilil* que representa a damas vanidosas, criticándolas porque no sirven para el matrimonio.

<sup>41</sup> El huipil chinanteco para bodas y fiestas; tiene el estilo rojo típico de Valle Nacional, éste parece haber desaparecido casi totalmente a consideración de Johnson (1996), presenta tres lienzos elaborados en telar, cuyos laterales llevan franjas transversales rojas, alternadas con franjas teñidas de añil, es hecho sobre algodón, ornamentado totalmente con diseños de rombos concéntricos y ganchos policromos.

---

42 El diseño del águila bicéfala coronada es europeo, al parecer cubre el gusto indígena por lo que hacen copias de este diseño.

43 Continúa la cita "Nos parece que la interpretación de Furst de los diseños alados, como imagen y escudo del alma en el mundo mexica, puede ayudar a explicar la ubicuidad del águila de los Habsburgo en los textiles mesoamericanos a partir de la Conquista, independientemente de las reencarnaciones mitológicas subsecuentes (creemos), geográficamente más restringidas de esta figura. En el caso de las tejedoras de Choapan, no sabemos si en su tradición oral la protagonista era el águila bicéfala, como en los mitos chinantecos. o la gran serpiente de los cuentos mixes."

44 Entre las imágenes simbólicas de presagios y sueños más representadas están los animales, entre ellos figuran las serpientes como uno de los símbolos más comunes. Otros también soñados y representados son las aves, lagartos, felinos, peces.

45 En el pensamiento simbólico egipcio, había diosas-serpiente, por ejemplo una diosa cobra era la encargada del crecimiento de las plantas.

46 Entre las mujeres indígenas que mejor bordan están consideradas las huicholas, puesto que practican esta actividad desde muy pequeñas, enseñadas por sus madres, mientras que el padre hace las ofrendas que van a ser colocadas en los templos *calihueyes*. Estas consisten en pequeñas telas con bordados unidos a diminutos "ojos de dios", para pedir a los dioses les conceda a sus hijas esta habilidad. Una característica particular de los bordados huicholes, es el dejar algún motivo sin terminar, con las hebras colgando, pues existe la creencia de que de esta manera se asegura la prolongación de la vida.

47 Camisa que anteriormente era tejida de lana y llega a las rodillas por encima del pantalón.

48 Consultar De Ávila en Artes, 1996

49 Por lo que el movimiento aparente del Sol, permitió conocer al mexica el orden del universo, el que formó parte de su visión y estructura del cosmos y por tanto de su religión y sistema calendárico, lo que se manifestó en la planeación de ciudades, organización social y vida cotidiana.

50 Este como todos los animales cambiantes ya sea de color, piel, forma, etc., están asociados a la luna por la analogía existente de las diferentes fases lunares.

51 Hay ranas de tierra y ranas de agua.

52 Tamoanchan es paraíso terrenal según Sahagún, porque viene de "buscamos nuestra casa" pero hay más probabilidad que venga de temohua descender: se descende a nuestro hogar. Seler dice que es nacer, bajé o nací de onitemoc, onitlacat. Viene del nahuatl de la Sierra norte de Puebla donde el tl es diferente, tlami aquí es tami- terminar, tamoua-terminado Tamoanchan- su morada termina. López Austin opina que lo más cercano es de temoa inchan- se descende a su hogar.

53 En todo el mundo los árboles tienen relación con lo sagrado, existiendo paralelismo en significados con el mundo indígena, por ejemplo el sicómoro egipcio "...era un árbol propio de Egipto: se consideró uno de los avatares de la diosa de los cielos; sus hojas y su sombra simbolizaban

---

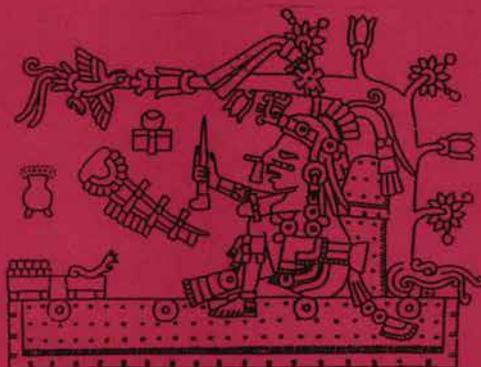
la paz y la serenidad del otro mundo, y gustaban de imaginar las ánimas de los difuntos como pájaros que habitaban en el ramaje de unos sicómosos (Beker, 1997:298). (El sicómoro, familia de las higueras, fue un árbol de madera incorruptible que fue usado para hacer las cajas de sus momias.)

<sup>54</sup> La *cacaloxóxitl* sigue siendo utilizada en celebraciones de semana santa, en Morelos, principalmente en Ocotepec y Tepoztlán, donde ornamentan altares y diferentes santas, con guirnaldas de ésta flor.

<sup>55</sup> Cuando Ixchel es diosa de la medicina tiene relación con la plumería, pero no cuando es diosa del tejido.

<sup>56</sup> Hoy ciudad Santos.

# REFLEXIONES FINALES



## REFLEXIONES FINALES

La vestimenta más allá de los fines de cubrir y proteger, guarda diversos elementos que mantienen mensajes completos relacionados a la naturaleza, las creencias, los mitos, a los rituales, las fiestas y por lo tanto a la cosmovisión. En los textiles se advierten las intenciones humanas de equilibrarse con el entorno natural y cósmico perpetuando la historia a través de las técnicas, los colores y los diseños.

Las descripciones de ruegos y deseos se plantean al tejerse; con la voluntad de realizarlos se eligen texturas táctiles y visuales especiales, siempre manteniendo a la par el gusto de concebir algo bello. Como se ha mencionado a lo largo de este trabajo, existen algunos diseños textiles con más insistencia en las representaciones que otros y que han pervivido desde la época prehispánica hasta ahora. Entre ellos se encuentran diversos elementos vegetales, animales, geométricos, que están vinculados al origen del mundo, a la comunidad y a su historia.

En los componentes textiles se pueden obtener datos de una comunidad; extraídos no sólo de los diseños, sino de los materiales utilizados, deduciendo en ellos el ambiente geo-climático. Así también la habilidad y destreza en el uso de técnicas que tiene que ver con la forma de organizar diversos elementos de su entorno para utilizarlos como satisfactores de sus necesidades. Otras observaciones son la sensibilidad, carácter y la forma de interpretación del mundo, aspecto ideológico que integra el simbolismo y la religión, además de los aspectos económicos y sociales.

Se ha perpetuado en forma tejida el simbolismo mesoamericano enmascarado, que se repite de forma infinita, seguramente con la misma finalidad de siempre, para explicarse y tener coherencia con el mundo. También la mitología es tejida con elementos sincréticos; palomas que reflejan el Espíritu Santo, padre, madre, santos, y algunos como arañas, ranas, sapos, (Fig.V.29) monos, culebras a veces emplumadas, que protegen a la gente en una hebra continua entramándose en el tejido mítico e histórico.

El atuendo al ser producto del medio ambiente, se vuelve espejo de los colores y los habitantes del entorno (Fig.IV.13). Quien porta una determinada prenda, refleja su idiosincrasia, así un huichol bordará para lucir, maíces, venados y peyotes luminosos en sus ropajes. O en Teotitlán del Valle, Oaxaca en sus tejidos incorporan elementos zoomorfos, de los cuales predominan palomas, peces y también flores, mientras que en Magdalenas, Chiapas, las milpas, el cielo y las flores bromelias, serán su descripción del mundo (Fig.V.15).

Los colores, tonalidades y diseños siempre serán acordes a su hábitat. Por ejemplo, colores más intensos y diseños más ricos y variados corresponden a un ambiente tropical o selvático, mientras que en zonas áridas o desérticas se presenta una policromía limitada, pero la belleza creativa se enfoca en los diseños como puede verse en el área del Mezquital, Hidalgo.<sup>1</sup>

Así diversas comunidades indígenas, a través de sus colores y diseños tomados de su entorno natural, plasman su visión del mundo, que generalmente es mágica y que al plasmarlos los vuelven amuletos, elementos propiciatorios o protectores, motivo por el que vemos incorporados en tramas o en los bordados; insectos, alacranes, serpientes además de una infinidad de elementos mitológicos.

Desde comunidades cazadoras recolectoras, donde los diseños fueron manifiestos en distribuciones lineales o en las sedentarias agrícolas donde los esquemas son cuatripartitas y circulares, (Fig.V.2 y V.21) se han representado seres aliados a los hombres, ya sea porque propician buena caza y cosechas o porque acercan a las fuerzas divinizadas e incluso son la presencia de alguna divinidad o contienen el mapa del mundo. Algunos elementos fitomorfos, mantienen estrecha relación con los humanos e igual que los animales hay ciertas plantas propiciatorias o de protección que funcionan favorablemente al ser plasmadas en un textil.

En la vestimenta indígena de diversas comunidades, se establecen sistemas de señales y como se ha visto en ejemplos anteriores, el lenguaje tejido infinidad de veces en conjuntos de rombos, pájaros, flores, árboles, líneas ondulantes entre otros, en algunos tiene traducción. Quien porta un atuendo con estos elementos conjuntados, lleva un mundo simbólico que lo vuelve parte de ese universo mostrándolo a la comunidad, misma que tiene la capacidad de penetrar en la profundidad de éstos signos.<sup>2</sup> (fig.II.3)

Ante la armonía simbólica de un textil, (Fig.II.6) ya sea huipil, manta, ceñidor, capa, *quechquemitl*, *cuéitl*, o cualquier otro, siempre hay una conmoción estética y afectiva resultado de un acuerdo de la expresión colectiva. Siguen patrones estéticos significativos creados por las propias comunidades con mensajes que ellos mismos comprenden, por ejemplo entre ellos algunos diseños que funcionan a manera de firma de las tejedoras. (Fig.IV.12)

En los textiles los elementos iconográficos cumplen la función de armonizar varios aspectos del sentir social, ya que con un diseño se puede sintetizar y esquematizar la esencia de una idea. Al encadenar éstos una y otra vez para combinarse con otros más, permite visualmente completar un esquema que jala a un sentir especial, e induce a un enfoque determinado, dirigido con cierta intención.

Los elementos al ser encadenados visualmente tienen la probabilidad de ser invocativos, sugerir plegarias. Considerando que el sentido simbólico del elemento iconográfico ejerce de alguna manera alguna un poder sobre la colectividad, así la cultura puede estar dirigida a través del icono

La forma en que los diseños son ordenados es significativa y se vuelve imprecante cuando son reiterados de maneras uniformes o lineales. La repetición permite la sustitución de uno y otro elemento a sí mismo, volver a repetir es empezar de la misma imagen infinitamente, es duplicidad, triplicidad etc. En los discursos se ve la retahíla de uno y otro elemento en forma alternada, en series infinitas, inversión en espejo, imagen reflejada o invertida. En algunos textiles, la imagen se vuelve un canto de repetición, encontramos en ellos una letanía no dispersa, sino un conjunto de elementos elaborados que en sí forman una textura, un discurso letánico generalmente relacionado a la cosmovisión y a la fertilidad.

Con los esquemas de repetición, hay diversos ejemplos de textiles elaborados en comunidades actuales como son los nahuas de Huejutla, Hidalgo, que representan diseños en forma de grecas a la altura de los hombros en sus *quechquemitl* y una estrella rodeada de motivos repetitivos por el frente y la parte posterior que simbolizan con ello el Sol. Los nahuas de la Sierra de Puebla, por ejemplo utilizan diseños que varían visualmente y sirven para distinguir a un pueblo de otro, en ello utilizan elementos reiterativos representando aves, animales, grecas, rombos, entre otros.

Al considerar que una población presenta en forma frecuente los mismos diseños en la textura de sus atuendos, que han sido establecidos y aceptados en una comunidad. Podríamos tomar el conjunto de ellos como una *letanía masiva*, la cual sería el resultado de una repetición visual y constante, que varía de una comunidad a otra. Presentando un lenguaje oculto para unos y tal vez claro para el grupo que lo posee y lo muestra.

De estos esquemas surge la idea de que los diseños al ser llevados sobre el vestuario se convierten en *letanías visuales en movimiento*, encontrando que los diseños representados con más frecuencia en una población pueden entrar en un esquema de:

- *letanías individuales*

- *letanías de comunidad*

Para explicar la *letanía individual*, tomo como ejemplo una prenda del atuendo femenino; el *huipil*. Esta prenda presenta secuencias y textura en la repetición de diseños tejidos, que pueden ser analizados en su reiteración como conjunto letánico del *huipil*. Encontramos que muestran un lenguaje propio y al ser portadas por la mujer entonces los diseños se convierten en lo que llamo tentativamente: *letanías ambulantes o deambulantes*, porque se mueven con la persona que los porta. Considerado este aspecto podemos ver que no tienen significado sólo los diseños en el conjunto de la prenda, sino también, cuando un grupo más extenso de personas llevan puesta esta vestimenta que se repite y despliega visualmente ya sea cuando se encuentran en reuniones en un mercado, en una festividad o en un atrio religioso.

A través de los diseños de prendas del vestuario se forman discursos que se incorporan a otros más al ser repetidos en conjunto. Desglosando el esquema; en un primer plano encontramos un diseño aislado con su simbolismo específico. Para después ver que éste mismo en un conjunto de diseños que puede abarcar la totalidad o sólo parte de la prenda textil, para formar un discurso con un significado distinto y más intenso que en forma individual. Al ser reunidos éstos conjuntos de atavíos portados por varias personas conforman la universalidad de atuendos de una comunidad, a las que pienso que podríamos denominar como *letanías de colectividad o de conjunto*, mismas que al ser vestidos por las personas dentro de sus actividades cotidianas o festivas, estas agrupaciones de diseños se ven en movilidad junto con las personas.

Apreciándose visualmente la totalidad como una muestra de *letanías en movimiento*.

Por otra parte el tejido conserva recuerdos en forma de diseños, mantenidos en los esquemas simbólicos que lo único que tienen en común con el pasado son sus letanías reiteradas una y otra vez en los textiles. Repetir es recordar lo no olvidado, los símbolos son colocados juntos en combinaciones. Con el tiempo a veces cambian como también cambia el sentido de la expresión y es ahí cuando el significado de los símbolos puede modificarse, afectando la memoria histórica de la iconografía de un textil. Sabemos sin embargo, que muchos conceptos básicos han permanecido relativamente estables durante varios siglos y los ejemplos los encontramos en Oaxaca, Chiapas, Puebla. (Figs.V.12, V.29 y V.67)

Con voz dulce y rimada nos cantó en tzotzil los rezos que le hace a San Juan Bautista, a Santa Rosa y a la Virgen del Rosario. Juan nos dijo que para los chamulas estas dos santas son como diosas. Ellas fueron las primeras que tejieron y quienes enseñaron a las chamulas el oficio. Muchas veces las sueñan mostrándoles cómo bordar un diseño en especial. A ellas les prenden velas y les piden que el tejido que realicen sea del agrado del hombre a quien está destinado o que lo venda pronto y bien. (Orellana,1993:45)

Según documentos históricos, las mujeres tzeltales de Tenejapa no conocían el brocado. De acuerdo con la historia oral, algunas mujeres soñaron que Santa Lucía, patrona de las tejedoras, pidió un traje brocado. Para cumplir su deseo, estas mujeres fueron a los pueblos tzotziles de San Andrés Larráinzar y San Pedro Chenalhó para aprender el arte del brocado. Adaptaron los diseños tzotziles a un nuevo estilo que ahora es propio de su pueblo. (Morris,1993:50).

Las comunidades nahuas son tal vez el grupo más grande de México, para su vestimenta por ejemplo en Puebla, la región de Teotitlán del Camino, las mujeres más ancianas usan un *huipil* de manta con listones en hilera alrededor del escote. En el área de Oaxaca, chochos, triques y mixtecos hacen huipiles de algodón con franjas fabricadas en telar de cintura. En San Andrés Chicahuaxtla combinan la técnica de gasa con el tejido sencillo, para su vestimenta, existiendo prendas de uso ceremonial y significados especiales entre ellas.

El *uipil* bordado de boda antes era exclusivo de la novia indígena. Se calcula que tiene aproximadamente mil años, y sigue presente. Los diseños y los colores tienen su significado: en conjunto todos los dibujos representan las virtudes que debe tener la esposa que lleve este huipil. Hace muchísimos años cuando la Mixteca era gobernada por reyes y reinas, este *uipil* fue traje de boda de las princesas y la reina. El bordado que lleva este uipil era hecho con hilo de algodón teñido con caracol de mar y cochinilla; es los que dice doña Francisca Ruiz de Cruz, de Pinotepa Nacional, Oaxaca. (Cruz, 1994:139)

Se elaboran y utilizan también en la cotidianeidad piezas complementarias con técnicas antiguas<sup>3</sup> como servilletas, morrales, mantas, *chomites* o cintas para el pelo, ceñidores y fajas. El ceñidor y el paño, parecen estar asociados a los miembros de consejo de ancianos oaxaqueños, que tienen mayor autoridad, aunque realmente ya están en desuso.

Ahora existe una tendencia a ornamentar más los textiles, con más colores y nuevos diseños. ¿Tendrá tal vez que ver con alguna necesidad de incrementar en el icono más fuerza para dar sentido y respuestas a necesidades y carencias materiales? de manera hipotética, la globalización y comercialización de valores dejan vacíos intensos, que no cubre ya la religión. La cohesión de los pueblos se disuelve ante la confusión social influenciada de elementos externos y propios de los alcances de la modernidad que ha transgredido hábilmente la integración de las sociedades indígenas.

Tal vez por ello a manera de peticiones surgen, se incrementen y condensen los diseños, como si se diera más énfasis, en crear plegarias, formuladas al tejerlas y repetirlas. Tras las representaciones se encuentran intenciones ancestrales, entre ellos poderes, deidades y su culto, sorprendentemente aún se mantienen en diferentes formas, tal vez como protección frente a la incertidumbre, angustia y las carencias actuales, relacionadas como siempre, a la sobrevivencia y estabilidad cósmica y social.

Las letanías visuales se forman con los fragmentos recordados que aún se pueden traducir en el tejido que conllevan mitos y ritos, que son aspectos ligados a los elementos del textil y por lo tanto se tejen con los mismos hilos de otros más antiguos que no han dejado de ser repetidos constantemente, para no perderlos.

Los mitos y creencias relacionan muchos elementos que a través de los diseños se resguardan. Se reproducen esquemas no olvidados por medio de la tradición oral, la tradición visual y la tradición tejida, hilo a hilo transmutado de madeja a texto complejo de tiempo femenino, plasmado con el sentir indígena, con el fin de sobrevivir, vestir, lucir y transmitir mensajes a manera de letanías visuales. El ejemplo siguiente es un mito representativo del origen del tejer, de San Juan Chamula, Chiapas.

## COMO LA LUNA NOS ENSEÑÓ A TEJER

Antes hacían los hilos como ahora hacemos nuestros hijos.  
Los hacían ellas mismas con la fuerza de su carne.  
Cuando empezó el mundo, dicen que la Luna subió a un árbol.  
Allí estaba tejiendo, allí estaba hilando, allí en el árbol.  
A lo mejor así fue  
"Ustedes deben tejer", les dijo a las primeras madres.  
"Ustedes deben hilar". Les enseñó a tejer desde allí arriba.  
Así fue que empezó el tejido. Así fue que empezó el brocado.  
Es que ni sabíamos como cardar la lana. Ella nos enseñó eso también.  
Tenía sus cardadores allí arriba, su telar y su huso.  
No sé si tenía sus borregos allí arriba en el árbol.  
Tal vez allí estaban.  
La Luna tenía su vara para medir la urdimbre, su komén. Para medir el hilo.  
Era largo su komén y salía de la copa del árbol.  
Ya había hilado su hilo, ya que había acabado el trabajo de huso, media el hilo en su komén. Tejía en lo blanco de una blusa las semillas coloradas del brocado. Arriba en el árbol amanecía. Allí estiraba su urdimbre, allí arriba. Si no fuera por la luna, no sabríamos tejer. Es que nos dejó dicho como hacerlo.  
Hizo sus lienzos sus bastidores. Cortó las ramas del árbol e hizo su telar. Si no fuera por eso no sabríamos crecer.  
Así aprendieron nuestros antepasados.  
Cardó, hiló, tejió y así empezó el tejido antes.  
Dijo ella: "Así lo voy a hacer para que así aprendan mis hijas".  
Lo que estaba en el árbol es ahora la Luna. Siguió subiendo y subiendo en el árbol, y después subió su kómen como escalera y se quedó en el cielo. O a lo mejor lo hizo de un brinco, meciéndose en las ramas.  
Todavía tenemos su telar, quedó con nosotras. La Luna nos dejó también su huipil cuando se fue. Dejó su telar y su machete.  
Los mayordomos los cuidan y durante la fiesta sacamos los huipiles que llevaba puestos la Luna cuando se hizo el mundo.  
Eran tan grandes que ya ni podemos tejerlos.  
(Lexa Jiménez López Ep'ál Ch'en, Artes N°19, 1996:40)

Actualmente la memoria ancestral fluye en los pueblos que se cubren de hilos enlazados con esquemas simbólicos, propiciando el resguardo de sus costumbres, de su filosofía, identidad, su modo de compartir con la naturaleza y con el universo.

## Notas

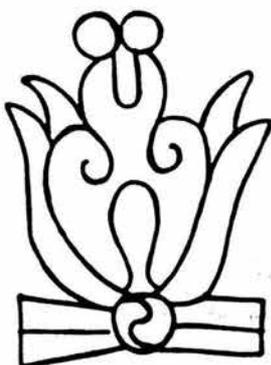
### Reflexiones finales

---

<sup>1</sup> También en la cerámica y en la cestería se perciben estas características.

<sup>2</sup> El signo puede ser también vivido como una presencia inmediata de lo sobrenatural que utiliza diversos soportes materiales o rituales: el caso de lo que los pueblos de lengua náhuatl llamaban *ixiptla* no es quizá ajeno a esta dimensión. (Gruzinski, 1993: 35)

<sup>3</sup> En los altos de Chiapas se utiliza la lana que reemplazó al pelo de conejo que se utilizaba para la elaboración de prendas para el frío en la época prehispánica.





# BIBLIOGRAFÍA

- Alcina Franch, José  
1953. Las "pintaderas" mejicanas y sus relaciones. Consejo superior de investigación científica. Instituto "Gonzalo Fernández de Oviedo"  
Lunwerg editores, España
- Alvarez Heydenreich, Laurencia Indumentaria en el Códice Nattal. En Boletín del INAH  
1976 No. 18. Epoca II. Septiembre. pp 39-48. México
- Alzate y Ramírez, Joseph Antonio de Gacetas de Literatura de México.  
1831 4 Tomos. , reimpresos en la oficina del Hospital de San Pedro  
Puebla, México.
- Andrade L. Guillermo Conservación preventiva (un programa para la capacitación en conservación preventiva del patrimonio cultural)  
1988 Tesis para la Licenciatura de Conservación y Restauración. INAH-SEP.  
México.
- Artes de México N° 19 Textiles en Chiapas. Encuadernadora mexicana  
1993 Méxioco.  
1996 Textiles de Oaxaca. N° 35. México
- Beker, Uldo Enciclopedia de los símbolos, Océano.  
1997 México
- Benitez., Fernando Los indios de México. Biblioteca Era, México.  
1985
- Bernal, Ignacio El Valle de Oaxaca hasta la caída de "Monte Alban.  
1986 Historia de México. Vol. 3 Salvat, México.
- Beyer, Hermann El origen, desarrollo y significado de la greca escalonada  
1965 en El México Antiguo. Sociedad Alemana Mexicanista.  
T. X. México
- Brody, J.J. El arte de los mimbres: forma e imaginaria. En El Arte de  
1993 La Antigua América. Grupo Azabache. México. pp. 89-102.
- Brunfiel, Elizabeth Tejer y Cocinar" Las mujeres en la producción en el México Azteca.  
1990 AlbionCollege. Albion MI 49224

- Carrasco, Pedro y Johanna Broda Economía política e ideología en el México prehispánico.  
1985 Ed. Nueva Imágen. CIS-INAH, México.
- Castelló Y., Teresa. Mapelli M. Carlotta El Traje Indígena en México. INAH México  
1965
- Castillo Farrera, Victor Fuerzas y Relaciones mexicas de producción en Historia de México.  
1986 T. S. p. 799-826. Salvat, México
- Castillo T, Noemí, Flores Lorenza Diccionario de Términos básicos para catalogar e  
1984 inventariar las colecciones arqueológicas de México. Cuaderno de trabajo  
No. 37. INAH. México.
- Clavijero, Fco. Javier Historia Antigua de México. México, D.F.,  
1979 Ed. Porrúa, Sepan Cuantos.
- Códice Mendocino, Echegaray, V.1 (Ed.) San Angel Ediciones, S:A: México, D:F:  
1979
- Cortés, Hernán Cartas de Relación Ed. Concepto, México, D.F.  
1967
- Cruz Ortiz, Alejandra El huipil de novia en La pintura de la muerte y los destinos  
1994 Libro explicativo del llamado Códice Laud. FCE. México
- Chevalier, Jean y Gherbarant, Alain. Artes de México, N° 19  
1993 Encuadernadora mexicana. México.
- Davidoff M., Alberto Arqueologías del Espejo. Un acercamiento al espacio  
1996 ritual en Mesoamérica. Danzing Monastir. México.
- De Ávila, Alejandro Textiles arqueológicos y contemporáneos de Oaxaca  
1993 rev. Arqueología Mexicana vol III. N° 17. p34-41  
ed. Raices, México.
- 1996 Tejidos que Cuidan el Alma. Textiles de Oaxaca  
en Artes N° 35. pp.38.53 México
- De Florencia, Francisco Narración de la maravillosa aparición de El Arcangel  
1992 San Miguel del Milagro 5ª edición conmemorativa  
en Tlaxcala 1992, con motivo del 3er. Centenario de la 1ª  
Edición, por el Pbro. Gilberto Cervantes G.México.
- De la Garza, Mercedes Aves sagradas de los mayas.  
1995 Centro de Estudios Mayas. UNAM

- De Landa Diego      Relaciones de las cosas de Yucatán.  
1961                  Ed. Porrúa, México
- De León, Imelda      Artesanías Tradicionales de México.  
1984                  SEP (Cultura) Fonart, México
- Del Villar, Mónica    La indumentaria en los cautivos mayas del Clásico.  
1996                  en rev. Arqueología mexicana. vol III N° 7. pp 66-71  
ed. Raíces, México.
- De Orellana, Margarita Textiles de Chiapas. Artes de México.  
1993                  N° 19 Primavera. México.
- 1993                  Voces entretejidas. Testimonio del arte textil.  
Artes N° 19. México. pp.43-59
- Díaz del Castillo, Bernal    Conquista de la Nueva España.  
1955                  Ed. Porrúa, México.
- Díaz, Salvador Oraciones, adagios, adivinanzas y metáforas del Libro Sexto del Códice  
1993    Florentino. Ciudad de México, Librería y editora, S.C., México.
- Diccionario Enciclopédico UTEA T.VI, Unión tipográfica editorial  
1963                  Hispano Americana. México
- Diccionario de la lengua española. Real Academia española.  
2002    Ed. Espasa Calpe, España.
- Durán, Fray Diego de    Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra  
1967                  Firme                  Edit. Nacional, 2 vols.. México
- Du Solier Massieu, Wilfrido Indumentaria antigua mexicana.  
1979                  (Prólogo de M. Toussaint). SEP-INAH. México
- Eliade, Mircea            Tratado de Historia de las Religiones.  
1988                  Biblioteca Era. México.
- Enciso, Jorge            Design Motifs of Ancient México.  
1953                  Dover Publications, INC. New York.
- 1971                  Designs From Pre-Columbian México. Dover  
Publications, Inc. New York, U.S.A.
- Fábregas, Puig Andrés El textil como resistencia cultural. en Artes  
1993                  de México N° 19. México. pp 65-74

- Florescano, Enrique Memoria mexicana. Ed. Contrapuntos  
1987 México, D.F.
- 1999 Memoria indígena. ed. Taurus  
México
- Franch/ León Portilla/ Matos Azteca Mexica  
1992 Lunwerg Editores, S.A. España.
- Frazer, James La rama dorada. FCE. México.  
1986
- Foley, Theodore Malacates de Mesoamérica Boletín del museo del hombre dominicano.  
1974
- Galinier, Jaques La Mitad del Mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes. U.N.A.M. I.I.A. México.  
1990
- García Cook, A: Menrio C. Leonor.  
1974 Malacates de Tlaxcala. Intento de una secuencia evolutiva.
- Garibay K, Angel María Veinte himnos sacros de los nahuas.  
1958 Divulgación literaria UNAM
- 1961 Llave del Náhuatl. Ed. Porrúa, México
- 1962 Poesía indígena de la Altiplanicie.  
Divulgación literaria. U.N.A.M.  
México.
- Gendrop, Paul Arte prehispánico en Mesoamérica  
1985 Trillas, México.
- González Quintero, Lauro Probables significados Iconográficos de un textil mexicana.  
1988 Arqueología 3 INAH. México pp 207-225
- González, Rul, F. La cerámica en Tlatelolco. Colección científica INAH. México.  
1988
- González, Yólotl El culto a los astros entre los mexicas.  
1975 Sep/setentas 217. México.
- 1991 Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica. Ed. Larousse. México.

- Guzmán, Eulalia      Huipil y máxtlatl. en Esplendor del México Antiguo  
1988                      ed. Del Valle de México. México
- Heath Coustolale, Hilaxia Joy "Lucha de clase: La industria textil en Tlaxcala. Ed. El  
1982                      Caballito.
- Herskovits, Melville   El hombre y sus obras. FCE., México  
1969
- Heyden, Doris           Mitología y Simbolismo de la Flora en el México  
1985                      Prehispánica, U:N:A:M. México.
- 1988                      México. Orígenes de un símbolo  
I.N.A.H. México.
- Historia de los mexicanos por sus pinturas. Nueva colección de documentos para  
1941                      la historia de México Ed. Chávez Hayohoe.
- Holander, Stacy         Tradiciones que sobreviven en el arte folclórico  
1991                      americano. New York
- Horcasitas, Fernando, Sarah O. de Ford y Thomas Ford  
1972                      Malacates del México Antiguo, Hilado y Tejido  
Sobretiro de A. William Cameron Townsend. Año XXVI.  
L.V. FGNA
- Huehuetlatolli  
1988      Huehuetlatolli. Testimonio de la antigua palabra. Estudio introductorio León-  
Portilla. Versión del náhuatl de Librado Silva Galeana. Comisión Nacional  
conmemorativa del V Centenario del Encuentro de Dos Mundos. México
- Ixtlixochitl de Alva, Fernando   Obras Históricas Tomo TI y TII UNAM-México  
1985
- Johansson K., Patrick   La palabra de los aztecas.  
1993                      ed. Trillas, México
- 1994                      Voces Distantes de los Aztecas. Estudios sobre la  
expresión náhuatl prehispánica. Fernández editores. México.
- Johnson Weitlaner, Irmgard Esplendor del México Antiguo Hilado y Tejido p.-439-478  
1959      Centro de Investigaciones Antropológicas de México Vol. 1 México
- 1977      Los textiles de la cueva de la Candelaria, Coahuila  
Depto. de Monumentos prehispánicos No. 51 Colección  
científica. Arqueología. México

- 1986 El textil mexicano: técnicas de producción.  
en Textil mexicano. Museo Rufino Tamayo.  
México.
- 1999 Anatomía de una tradición textil en Artes  
de México, N°. 35. México, pp 24-30
- Johnson W. Irmgard/Mac. Dougall "Chichicaztli fiber, the Spinning and weaving of it in  
1966 Southern Mexico Archiv für Volkerkunde:No. 20; 65-73-Sounder-  
druck
- Jung, C. Gustav El hombre y sus símbolos. Ed. Carat.  
1984 Biblioteca universal contemporánea.  
Barcelona.
- Kubler, George Renascence y disyunción en el arte mesoamericano.  
1984 Cuadernos de arquitectura mesoamericana. N° 2  
U.N.A.M. México.
- 1985 La Iconografía del arte de Teotihuacán  
Editado por Thomas Reese, Yale University  
Press. New Haven and London.
- Landa, Fray Diego de Relación de las cosas de Yucatán. E. Porrúa, Biblioteca Porrúa  
1978 13.México, .D.F .
- Larralde de S., Jacqueline Crónicas en barro y piedra Arte prehispánico de México  
1986 en la Colección Saenz. El período formativo. UNAM. México
- Lavín, L., Balassa, G. Museo del traje mexicano. vol.I El mundo prehispánico.  
2001 rev. Clío. México.
- Lawlor, Robert Geometría sagrada. Ed. Debate, S.A. Madrid  
1993
- Lazalde, Jesús Durango indígena Panorama cultural de un pueblo prehistórico en el  
1987 NE de México Impresiones gráficas, México pp.114-115
- Lechuga, Ruth D La indumentaria en el México indígena/ Las técnicas textiles  
1982 en el México indígena. Fonart SEP-México
- 1991 El traje de los indígenas de México Ed. Panorama México, D.F.  
1996 Mirando los Textiles oaxaqueños  
en Artes N° 35. México.pp 11-23..

- León-Portilla, Miguel La instrucción cultural del comercio prehispánico.  
1962 Estudios de Cultura Nahuatl. vol.3:23-54., México.
- 1983 De Teotihuacán a los aztecas Fuentes e interpretaciones históricas 11  
Antología. UNAM México
- 1992 Ritos, sacerdotes y atavios de los dioses. Fuentes indígenas de la cultura  
náhuatl Textos de los informantes de Sahagún:I UNAM, México Instituto  
de Investigaciones Históricas-Fuentes 1
- 1996 El destino de la Palabra De la oralidad y los códices  
mesoamericanos a la escritura alfabética. F.C.E. México.
- 1997 Quince poetas del mundo náhuatl.  
Ed. Diana. México.
- López Austin, Alfredo Cuerpo e Ideología UNAM, Serie Antropológica Num. 39 México  
1984
- 1994 Tamoanchan y Tlaocan  
FCE, México
- Luna Cárdenas, Juan Las artesanías prehispánicas. No. 25. Instituto Federal de Capacitación  
1964 del Magisterio SEP- Mexico
- Maclagan, David Mitos de creación. Ed. Debate, S.A. Madrid  
1977 España.
- Martínez Cecias, Ricardo. SNA Jolobil-La casa del Tejido México desconocido  
1990 Julio. Año XIII No. 161. México
- Mastache de Escobar, Alba Guadalupe. Técnicas prehispánicas del Tejido. I.N.A.H. México  
1971
- Matamoros, Noemi Preciosos textiles de la Wirráricas o indias huicholas  
1999 de Nayarit. Excelsior. Año LXXXII. T.I Sección B
- Matos, Eduardo Vida y muerte en el Templo Mayor. Ed. Océano  
1986 México.
- Milla Villena, Carlos Génesis de la cultura andina. Colegio de arquitectura  
1983 del Perú. Ed. Fondo Editorial C.A.P. Colección  
Biena, Perú.
- Mirambell, Lorena/Sánchez, F. Materiales arqueológicos de origen orgánico: Textiles  
1986 Cuaderno de Trabajo No. 30 INAH. México.

- Mircea, Eliade Tratado de Historia de las religiones. Biblioteca Era México  
1988
- Mohar, Luz María Trajes de guerreros mexicas. en rev. Arqueología mexicana  
1996 vol. III N° 7 pp60-65
- Morales, Bartola Imaginación bordada en palabras. en Artes de México.  
1996 N° 35 México. pp.54-61
- Morante López, Ruben B. Chalchihtlicue-en México Desconocido.  
1993 No. 191 Año XVII - 46-47. Ed. Jilguero, México
- Moreno Toscano, Alejandra Geografía económica de México Siglo XVI  
1968 México, .D.F., El Colegio de México
- Morley, Sylvanus La civilización maya FCE. México.  
1961
- Morris, Walter F. Mil años del tejido en Chiapas. Instituto  
1984 de Artesanía Chiapaneca. México.
- 1993 Simbolismo del huipil ceremonial. en Artes N° 19  
México. pp.65-74
- 1994 Textiles de Chiapas. La colección Pelezzi en Chiapas  
Arqueología mexicana N° 8 Vol. II. PP 45-49. Ed.  
Raíces. México
- Müller, Florencia La alfarería de Cholula SEP, INAH. Arqueología México.  
1978
- Museo Rufino Tamayo El textil mexicano. Línea y color.  
1986 Catálogo del museo. México.
- Nicolle, Jaques . La simetría Compañía general Fabril Editora.  
1961 Argentina.
- Noguera, Eduardo La cerámica arqueológica de Mesoamérica. Instituto  
1965 de Investigaciones Históricas UNAM. Serie 86. México
- Orozco y Berra, Manuel Historia antigua de la conquista de México, ed. Porrúa,  
1960 México.

- 1988 La civilización azteca Cien en México, SEP (Introducción Patrick Johanson), México
- Panofski, Erwin El Significado de las Artes Visuales  
1970 Ediciones Infinito. Buenos Aires, Argentina.
- Parsons, Mary H. Spindle Works from the Teotihuacán Valley, México.  
1972 University of Michigan Museum of Anthropological Papers 45.
- Paso y Troncoso, Fco del Fray Bernardino de Sahagún: Historia General de las Cosas de la Nueva España. Madri  
1957
- Pastory, Esther El mundo natural como metáfora cívica en Teotihuacan.  
1993 en El arte de los parajes sagrados. Grupo Azabache México. pp. 140-141
- Pérez Segovia, Alejandra Indumentaria indígena en México  
1991 En México Desconocido Nov. No. 177. Año XV. México pp. 68-81
- Pomar, Ma. Teresa La importancia del Algodón y sus variedades en el desarrollo Textil de las zonas indígenas. 2a. mesa redonda sobre Problemas Antropológicos de la Sierra Norte de Puebla en Cuetzalan México  
1977
- 1984 Danza Máscara y rito-ceremonia.  
FONART-SEP México, D.F.
- Quezada, Noemí Amor y magia amorosa entre los aztecas  
1984 UNAM, I.I.A. México
- Ramírez, Rosario Iconografía de los malacates en el área de Tlatelolco  
1994 Tesis de Licenciatura en Arqueología. E.N.A.H. México.
- Rodríguez, María La mujer azteca. U.N.A.M., colección Historia/6  
1997 México.
- Rodríguez, Vallejo, José Ixcatl. El algodón mexicano FCE. México.  
1982
- Rojas R. Teresa/William T. Sanders Historia de la Agricultura Epoca prehispánica SXVI.  
1985. Las plantas útiles en el México antiguo según las fuentes del siglo XVI  
INAH Serie Historia. Colección Biblioteca INAH. México
- Roquero Ana, Córdoba Carmen Manual de Tintes de Origen natural para lana  
1981 Ediciones del Serbal. Barcelona, España.

- Sahagún, Fray Bernardino de Historia General de las Cosas de Nueva España.  
1975 México, D.F., Ed. Porrúa, .S.A.Colección Sepan Cuantos
- 1989 Historia general de las cosas de la Nueva España  
T. 2 , Alianza Editorial Mexicana. Consejo Nacional  
para la Cultura y las Artes. México, D.F.
- Sánchez, Carlos Máscaras y danzas tradicionales. Cuaderno de cultura  
1999 universitaria N° 4. Universidad Autónoma del Estado de
- Séjourné, Laurette Arqueología del Valle de México, I Culhuacán.  
1970 I.N.A.H, México.
- 1983 Pensamiento y religión en el México antiguo. FCE-México
- Seler, Eduard Códice Borgia. 3T, FCE, México, D.F.  
1993
- Solís, Felipe El temalacatl-cuahxicalli de Moctezuma Ilhuicamina. en *Azteca*  
1992 Mexica, Lunweg. España
- 1995 Pintura mural en el Altiplano Central  
Arqueología Mexicana, Vol III, Núm.16  
Ed. Raíces, México. pp. 30-35, México
- Soong, Henry Ciudades Desaparecidas. Misterio de las Civilizaciones olvidadas.  
1980 Selección del Reader's Digest. CHANG'AN - Edad del oro del Celeste  
Imperio.
- Soto Soria, Alfonso Vestidos diseños y ambiente en *El textil mexicano*.  
1986 Línea y Color. México. Museo Rufino Tamayo. México.
- 1998 La mujer en el mundo prehispánico. Arqueología  
mexicana N° 29. Ed. Raíces. México.
- Soustelle, Jacques La vida cotidiana de los aztecas en víspera de la conquista. FCE, México  
1983
- Stuart, David Testimonios sobre la guerra durante el Clásico maya.  
1998 En Arqueología mexicana. vol. VI, No.32. ed. Raíces, México.
- Suárez, Lourdes Técnicas prehispánicas en los objetos de concha.  
1981 Colección científica. Arqueología N° 14 INAH  
México.

- Torquemada, Fr. Juan de Monarquía Indiana. Ed. Salvador Chávez. 3° ed.  
1943 3 vols. México.
- Townsen, Richard (ed)  
1993 La antigua América El arte de los parajes sagrados. The art Institute of  
Chicago. Grupo Azabache México
- Turok, Martha Diseño y Símbolo en el Huipil Ceremonial  
1981 de Magdalena, Chiapas. México Indígena.  
Arte I México Año II 1a. época
- 1988 Cómo acercarse a la artesanía.  
Plaza y Janés editores. SEP. México, D.F.
- 1996 Xiuhquilitl, nocheztli y tixinda. en rev. Arqueología Mexicana  
Indumentaria prehispánica, vol. III, n° 17 ed. Raíces. México
- Vaillant, George La civilización azteca.  
1985 FCE México
- Vega, Constanza Forma y decoración en las vasijas de tradición azteca  
1975 Colección científica Arqueología Num. 23  
INAH. México
- 1976 El curso del sol en los glifos de la cerámica azteca tardía  
Estudios de Cultura Náhuatl Num. 17 UNAM, México
- Vitebsky, Piers Los chamanes. Duncan Bairs Publishers  
2001 Singapore
- Vogt, Evon Ofrenda para los dioses  
1993 FCE, México.
- Von Winning, Haso La iconografía de Teotihuacan Los dioses y los signos  
1987 Tomo I y II UNAM I.I.E. México
- Wallace, Guillermo Diccionario manual de las sagradas escrituras  
1951 ed. La Aurora, México
- Wolf, Eric Pueblos y culturas de Mesoamérica. Biblioteca Era. México  
1967

INDICE



# INDICE

INTRODUCCIÓN	1
Notas	12
I- INDUMENTARIA PREHISPÁNICA	13
- Indumentaria masculina	15
<i>Máxtlatl</i>	15
<i>Patío</i> y paño de cadera	16
<i>Tilmatlí</i>	17
<i>Ichcahuipilli</i>	20
<i>Xicolli</i>	21
Trajes guerreros completos	21
Yelmos y armas	23
Tocados y peinados	24
Máscaras	25
Ornamentos	27
<i>Cactli</i>	30
Modificaciones corporales	30
- Indumentaria femenina	33
<i>Cueitl</i>	35
<i>Huipil</i>	35
<i>Quechquemitl</i>	37
Ornamentos y maquillaje	38
Uso del cabello y tocados	40
Notas	41

## II- TÉCNICAS Y MATERIALES EN EL TEJIDO INDÍGENA

- Hilado	42
. Husos	43
- Tejido	45
. Técnicas de tejido	47
- Fibras textiles	51
. Fibras de origen vegetal	52
Algodón	53
<i>Ixtle</i>	55
. Fibras de origen animal	57
Pelo y pluma	57
Seda	58
Lana	59
- Tinturas para textiles	60
. Tintes de origen vegetal	61
Añil y otras plantas tintóreas	61
. Tintes de origen animal y mineral	63
Grana cochinilla	63
Caracol púrpura	64
. Técnicas para teñir	65
. Teñido corporal	66
Notas	67

III- TRADICIÓN TEXTIL Y MEMORIA TEJIDA	68
- Ciclo de vida femenina	68
- La memoria tejida	73
. Transmisión a través de los sueños	77
Notas	81
IV- LETANÍAS Y COSMOVISIÓN	83
- Letanías visuales en otras expresiones artísticas	88
. Letanías visuales pictóricas	90
Enmarcamientos	95
. Arquitectura y letanías	96
- Geometría textil y geometría del cosmos	99
. Los ciclos y la renovación periódica del cosmos	104
. Imágenes de la dualidad	110
. Representación de animales y plantas relacionados a la fertilidad	116
Notas	139

REFLEXIONES FINALES 145

Notas 152

BIBLIOGRAFÍA 153