

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**División de Estudios de Posgrado**  
**POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE**

*In cihuatl, in cihuapilli, la mujer y la señora según sus  
imágenes en el Códice Borgia*

Tesis que para optar por la Maestría en

**HISTORIA DEL ARTE**

presenta

**ANA MA. ELENA BRISEÑO SENOSIAIN**

**Bajo la dirección de la Dra. Durdica Ségota y la asesoría de la**

**Dra. Marie Areti Hers Stutz y el Dr. José Rubén Romero**

**Galván.**

**México D.F., marzo 14, 2007.**



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.

## INDICE

### *In cihuatl, in cihuapilli, la mujer y la señora según sus imágenes en el Códice Borgia*

#### **Presentación**

#### **I. Códice Borgia.**

El signo “U” en el Códice Borgia.

Variables del signo “U”.

Figuras femeninas con el signo “U” en el Códice Borgia.

1. *Tlazoltéotl*.

2. *Cihuatéotl*.

3. Diosa de la tierra y del maíz con la cabeza de *Tláloc* dios de la lluvia.

4. Diosa el agua junto al metate.

5. *Mayáhué*. Diosa del maguey.

6. *Tzitzimime*.

7. Figuras masculinas con el signo “U”.

*Patécatl* Dios del pulque.

El Dios lunar. Con nariguera, de color azul.

*Ahuiaatéotl*, dios lunar

Dios del Pulque con atributos de *Tlazoltéotl*.

Recapitulación.

#### **II. In cihuatl, la mujer.**

1. Piel, *eoatl* y carne, *nacatl*. Proporción, postura y vistas del cuerpo.

2. Cabeza, *tzontecómatl*.

3. Ojo, *ixtelolotli*.

4. Cara (o rostro), *xaiacatl* y nariz, *toiac*.

5. Diente, *tlantli*.

6. Labio, *toten*.

7. Cerviz, *quechtepolli*.

8. Hombros, brazos, dedos, *acuilli*, *matzotzopaztli*, *mapilli*.

9. Torso, *tlactli*. Genitales femeninos.

10. Pierna, *icxitzl*.

11. Huesos, *tomio*.

12. Órganos internos.

13. Órganos pequeños.

14. Lo putrefacto, la mugre.

Recapitulación.

#### **III. In cihuapilli, la señora.**

Actividades.

1. Ciclos vitales.

2. Autoridad.

3. Ritual.

4. Guerra.

Postura del cuerpo.

El espacio

El adorno.

1. El color del cuerpo.

2. Color facial.

3. Cabello.

4. Tocado.
  5. Banda de algodón sin hilar, *ichcaxóchitl*.
  6. Huso, *imamalacayo*.
  7. Triple penacho, *ihuitemalli*.
  8. Otros penachos.
  9. Sombrero huasteco, *cuextécatl*.
  10. Manto corto.
  11. Vestido.
  12. Falda, *cuéitl*.
  13. Manto corto.
  14. *Quechquémitl*.
  15. Calzado, *cactli*.
  16. Nariguera, *yacametzli*.
  17. Orejera, *nacochtli*.
  18. Collar, *cózcatl*.
  19. Pectoral.
  20. Bracete, *matemecatl*.
  21. Bolso con cabeza de guajolote.
  22. Cintas.
  23. Lazos alrededor de las pantorrillas.
  24. Manta.
  25. Otras figuras humanas.
  26. Animales.
  27. Cielo, *ilhuicatl*.
  28. Sol, *Tonatiuh*.
  29. *Metzli*, la Luna.
  30. Elementos de la naturaleza.
  31. Montaña.
  32. Agua.
  33. Construcciones.
  34. Encrucijada, *omáxac*.
  35. Objetos y ofrendas.
  36. *Tzitzimime*.
  37. Noche y día.
  38. Signos de los días.
  39. El signo "U".
- Recapitulación.

#### **IV. Conclusiones.**

1. El aparato genital femenino, la Luna, Metzli y el signo "U" en la transformación de la mujer en deidad.
  2. Ponderación de la importancia del papel de la mujer.
  3. La belleza femenina.
  4. El estilo.
  5. La naturaleza biológica de la mujer.
  6. Actividad de la mujer.
  7. Adorno de la mujer.
- Otras posibilidades del análisis iconográfico.  
Comentario final  
Glosario.

## BIBLIOGRAFÍA

## ***In cihuatl, in cihuapilli, la mujer y la señora según sus imágenes en el Códice Borgia***

*La hembra, creación de la naturaleza, las mujeres, invención de la cultura.*  
Edmundo O’Gorman, 1992.

### **Presentación**

¿Es posible acercarse al tema del género en la Mesoamérica prehispánica, plenamente conscientes de que nuestra tradición occidental condiciona su comprensión?

Venimos al mundo desnudas y nos revestimos de adornos, prendas metafóricas de códigos culturales. El cuerpo desnudo tiene una historia que contarnos, de cómo lo biológicamente femenino ha sido percibido en diferentes culturas y, los adornos, por su parte, ofrecen testimonios de los valores sociales, morales y estéticos de sus hombres y mujeres.

A partir de un acercamiento de cómo la cultura que elaboró el *Códice Borgia*, percibió visualmente el cuerpo de la mujer, *in cihuatl* y cómo lo adornaron como señora *in cihuapilli*, propongo la transformación de la mujer en señora, por su pertenencia a un grupo, por su actividad y por su adorno y su transformación en diosa al quedar plasmada su imagen en este caso, en el *Códice Borgia*.

Las fuentes escritas por los frailes del siglo XVI, específicamente Motolinía, Sahagún y Durán, narran detalladamente las ceremonias y rituales religiosos de los antiguos mexicanos; durante aquellas fiestas del calendario mexicano que eran dedicadas a las deidades femeninas, se describe la costumbre de seleccionar a una mujer para ser la imagen de una diosa determinada para que durante cierto tiempo fuera su representación terrenal a venerar. Sus seguidoras la vestían y adornaban con los atributos correspondientes y en todos los sentidos era tratada como la diosa a la que representaba en las procesiones, bailes y rituales para luego ser sacrificada.

En otro tipo de información, la visual, encuentro correspondencia con lo que narran los textos y planteo hipotéticamente que las diosas pintadas en el *Códice Borgia* son proyecciones de las mujeres de un grupo social encargado de esos rituales. Así, en vez de realizar la lectura de las imágenes desde el ámbito de lo divino, lo hago desde su especificidad como mujer y como parte de un grupo social vinculado e identificado por las actividades y adornos. Y, a diferencia de los estudios realizados desde el punto de vista de lo religioso, ritual o calendárico, que parten de la interpretación del manuscrito como un *tonalámatl*<sup>1</sup> esta investigación se ha servido de la categoría de “género” como el elemento ordenador de la lectura y del análisis iconográfico, para estudiar el cuerpo y su adorno en 59 imágenes femeninas representadas en el *Códice Borgia*, manuscrito que no tiene ninguna influencia occidental por lo que al estudiar sus imágenes, se dimensiona lo que se ha dicho tradicionalmente de la mujer nahua.

---

<sup>1</sup> Se ha clasificado al *Códice Borgia* como un *tonalámatl*. Los *tonalámatl* contenían el *tonalpohualli* o “cuenta de los días”, el año ritual de 260 días. Es el registro de tipo calendárico para medir el tiempo y poder utilizarlos como almanaques y como libros para diferentes tipos de interpretaciones y predicciones.

Ante la necesidad de delimitar el corpus de la investigación y con la premisa de que las imágenes son reflejo de los ámbitos de las mujeres, el primer paso fue identificar el cuerpo femenino y analizar cómo fue percibido y pintado, análisis que presento en el apartado “*In cihuahatl*, la mujer”. Con la propuesta de que la forma de percibirlo y concebirlo es manifestación de una ideología que ve al cuerpo como el envoltorio de las fuerzas vitales, estudio la representación de la naturaleza biológica de mujer, exponiendo la forma como el tlacuilo dibujó las partes del cuerpo humano y confrontando la imagen visual con el texto de Sahagún y sus informantes. Me planté observar si se advierten jerarquías en la representación de las partes del cuerpo, privilegiando algunas y ocultando, como en algunos periodos del arte occidental “las partes vergonzosas” ante un paradigma de “pudor”; si sus proporciones, movimiento y posturas se pueden considerar más que meros mecanismos de ejecución, formas de adaptación y de reacción del cuerpo ante las circunstancias del contexto; si se puede hablar de una coherencia, una lógica interna para detectar lo motriz y lo sensible del esquema corporal; si se puede percibir una mujer ideal y si existía un paradigma de “belleza femenina” ¿cómo describirla?

El segundo paso fue interpretar las actividades de las imágenes femeninas, analizar su adorno y distinguir los elementos comunes, entre ellos, la presencia de lo que he llamado signo “U”,  el cual me permitió vincular a las señoras que lo portan como parte de un grupo social específico, cuestión que desarrollo en el apartado “*In cihuapilli*, la señora”. Al interpretar las actividades y los gustos que proyectan a través del adorno, ¿pueden considerarse sus actividades y gustos, indicios que adquieren sentidos inéditos frente a otras formas culturales de concibir y representar el cuerpo humano? ¿Que visión del mundo y de lo social muestran el cuerpo y su manipulación con el adorno? ¿Qué significa que aparezcan en ciertas secciones y no en otras?

Al considerar el cuerpo y el adorno como proyección del género y de lo cultural, como conclusión en el capítulo final, presento un resumen de las interpretaciones desarrolladas a lo largo de los capítulos anteriores: que las mujeres, al quedar fijadas como imagen, eran transformadas en deidades, en una dinámica donde lo biológico se vuelve cultural y que en el registro, trasciende al ámbito de lo divino.

Estudio el cuerpo de la mujer y sus adornos como señora a partir del análisis iconográfico, orientada por los estudios de género y apoyada por fuentes textuales del siglo XVI. Dado que esta investigación se inició con el estudio de los manuscritos pictográficos, la revisión de lo que se ha escrito sobre este sistema de registro, y el estudio del *Códice Borgia*, presento muy brevemente, a manera de introducción, mi corpus de estudio: el *Códice Borgia*, el signo “U”  y las 59 figuras femeninas que lo portan en este manuscrito. Los estudios de género me permitieron elaborar las preguntas que se deberían de hacer a las imágenes, desde su especificidad como imágenes de mujer, y utilizar el adorno, entendido como todo lo que acompaña a la imagen, como elemento de identificación y vinculación de un grupo social.

¿Qué revela el estudio del cuerpo de la mujer en sus representaciones en el *Códice Borgia*? ¿qué revelan sus actos y sus adornos? ¿estas imágenes, tenían la capacidad de convertirse en modelos de conducta y gusto para quienes las veían? Nosotros, a través de ellas ¿qué podemos conocer de la cultura que lo creó? ¿aportan datos para vislumbrar la n a una más cabal comprensión de la situación actual de la mujer mexicana? 

## I. *Códice Borgia*.

El *Códice Borgia*<sup>1</sup> es uno de los pocos manuscritos pictográficos sobrevivientes de nuestro pasado prehispánico<sup>2</sup>; se ha supuesto que registraba sus contenidos en náhuatl y que fue confeccionado en la zona de Puebla-Tlaxcala durante el postclásico.

Por la complejidad de su registro y por los más de quinientos manuscritos pictográficos que se tienen del siglo XVI, si se tiene en cuenta su material perecedero<sup>3</sup>, estos registros son producto de una práctica centenaria, extendida y estimada en la Mesoamérica prehispánica conocida como *tlacuillo*; esta palabra no tiene una correspondencia idéntica en las palabras “escritura” o “pintura”, del español; como concepto náhuatl según el *Diccionario* de Molina<sup>4</sup> significa "escritura o pintura", donde la *tlacuilloztliztli* sería el acto de "escribir o pintar" y alude a un sistema de registro o escritura, con características propias según la cultura, y cuyo desarrollo se inició desde el preclásico, muy posiblemente en la zona olmeca (Gareth Lowe, 1991; Sylvia Méluzin, 1995)<sup>5</sup>.

Las culturas mayas, las del Altiplano Central y las de Oaxaca, desarrollaron este sistema de registro –no sólo sobre piel de animal curtida, papel indígena o lienzos de algodón o henequén, sino

---

<sup>1</sup> *Códice Borgia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

<sup>2</sup> Se han fechado en el posclásico y hay cierto consenso sobre su origen: seis poblano-taxcaltecas (*Borgia, Laud, Cospi, Fejervary-Mayer, Vaticano B, 3773, Fragmento 20 De Aubin*), nueve mixtecos (*Nuttall, Bodley, Becker, Vindobonensis (Codice Viena), Fragmento Gomez De Orozco, Selden, Rollo Selden, Becker 2, Colombino*), tres mayas (*Dresde, Madrid (Tro-Cortesiano), Paris (Peresiano)*) y uno solo nahua, (*Tonalámatl de Aubin*). Los manuscritos nahuas, *Borbónico, Boturini* y la *Matrícula de tributos* parece que fueron empezados poco antes de la conquista por lo que en forma y contenido son prehispánicos.

Desde la llegada de los españoles, son utilizados como fuentes para la escritura de las obras coloniales. A partir de las últimas décadas del siglo XX, se ha evidenciado un interés creciente para utilizarlas como fuente primaria de toda clase de estudios del universo prehispánico. Al respecto se pueden citar los estudios de Carmen Aguilera, José Alcina Franch, Alfonso Caso, Víctor Castillo, Charles Dibble, José Luis Franco, Joaquín Galarza, John Glass, Nelly Gutiérrez, William F. Hank, Elizabeth Hill Boone, Stephen Houston, John Justeson, Mark B. King, Patrick Johannson K., John S. Justeson, Miguel León Portilla, Leonardo Manrique, Joyce Marcus, Sylvia Méluzin, Walter D. Mignolo, John Monaghan, Xavier Noguez, Henry Nicholson, John Pohl, Luis Reyes, Don S. Rice, Donald Robertson, Mary Elizabeth Smith, Eric Thompson, Perla Valle (Ver referencia en la bibliografía final).

<sup>3</sup> Constantino Reyes Valerio (1989) en su trabajo sobre la pintura mural del siglo XVI, da una cifra aproximada -entre 200 y 300 mil metros cuadrados- de muros de monasterios pintados durante el siglo XVI por los pintores indígenas, los *tlacuilos*. Por la cantidad de metros pintados se concluye que el trabajo indígena fue indispensable. La misma observación se puede hacer para el caso de manuscritos del siglo XVI: si bien no se puede demostrar por registros de autores o de obras, tenemos la obra misma que alcanza unos 500 manuscritos conocidos a la fecha (Glass, 1964) lo que da idea de lo importante y extensa que fue esta actividad.

<sup>4</sup> Molina, fray Alonso de. *Vocabulario*, 1977.

<sup>5</sup> El estudio de Joyce Marcus (1992) propone que en Mesoamérica precolombina se desarrollaron cuatro sistemas de escritura: Azteca, Mixteca (Puebla y Oaxaca), Zapoteca (Valle de Oaxaca e Istmo de Tehuantepec) y Maya (desde Chiapas y Tabasco hasta Honduras); Marcus advierte ciertos obstáculos para estudiarlas: no son contemporáneos; diferentes medios o soportes; escasos textos accesibles. Las similitudes y diferencias se pueden deber a que presentan desarrollos paralelos al ser grupos parcialmente en contacto, a que pudieron tener un origen común y luego divergen desarrollando sus características especiales de forma independiente y/o a que un grupo desarrolló el sistema escritural y el otro simplemente lo adaptó.

sobre otros soportes como piedra, madera, muro o hueso— con características propias, pero en todos los casos se transmitían los contenidos con imágenes de figuras humanas, animales, formas arquitectónicas, formas de objetos, y otras formas con más o menos parecido a la realidad, que funcionaban como signos o símbolos dentro del contexto. Según la función que las imágenes tenían dentro del sistema, han sido clasificadas y denominadas genéricamente como “pictografías o pictogramas”, “iconografías o ideogramas” o como “glifos pictográficos, iconográficos, logográficos y fonéticos”<sup>6</sup>.

La complejidad de estos registros, sobre todo en los manuscritos de contenidos ritual-calendáricos<sup>7</sup>, los *tonalámatl*, la homogénea organización formal y las representaciones que siguen convenciones precisas, la distinción de un repertorio de formas, entre ellos los signos-símbolos, permiten hablar de un estilo<sup>8</sup> con peculiaridades específicas según el grupo cultural y percibir a sus creadores, los *tlacuilos*,<sup>9</sup> como hombres sabios instruidos en este arte.

El *Códice Borgia* es una larga tira de piel de ciervo de c1027 x 34 cm plegada en forma de biombo y pintada por ambos lados con una sucesión de escenas. Posiblemente se elaboró en la zona poblano-

---

<sup>6</sup> Para acercarse a la *tlacuillo* hay que tener presente algunas consideraciones: 1) En este sistema de registro parece no haber distinción entre texto e imagen y entre escritura y lectura (Hill Boone, 1994, 2000); Reents Budet (1994). 2) El vínculo con la oralidad. Miguel León-Portilla (2003) ha insistido en la importancia de la oralidad, *itoloca* en su confección y lectura. Mark King (1994:102-136) Patrick Johansson K. (1999:69-124) 3) También se ha hablado de “escrituras alternativas” en las cuales participan otros ámbitos de la experiencia humana. John Monaghan (1994), Walter Mignolo (1994).

Sobre el tipo de registro han trabajado: Maricela Ayala Falcón 1995; Alfonso Caso, 1960:16; Charles Dibble, 1971: 322-332; Víctor Castillo, 1974; Joaquín Galarza, 1986; Elizabeth Hill Boone, 2000, Elizabeth Hill Boone y Walter Mignolo, 1994 (Esta obra recoge diversos enfoques en el estudio de los registros mesoamericanos; a lo largo de la obra se citan frecuentemente otros estudios de lo que se infiere un creciente interés en este tema). Patrick Johansson K., 1999; Mark King, 1994; Miguel León-Portilla, 2003; Leonardo Manrique Castañeda, 1988:159-170; Joyce Marcus, 1992; Carlos Martínez Marín; Sylvia Meluzin, 1995; Xavier Noguez; John Pohl, 1994; Durdica Ségota, 1994:245-251; Elizabeth Smith. 1983:238-245;1973; Mauricio Swadesh 1984: 56-73; Perla Valle, 1986.

<sup>7</sup> Se ha interpretado que transmitían contenidos históricos y genealógicos, rituales y calendáricos, económicos y tributarios y, aunque no se tiene ningún ejemplo prehispánico, por los manuscritos coloniales, se presume que también los había de tipo cartográfico.

<sup>8</sup> Se ha mencionado que la práctica de la *tlacuillo* no sólo no se interrumpió con la conquista sino que durante el siglo XVI se siguieron elaborando, muchos de los cuales fueron estudiados por el investigador estadounidense Donald Robertson en su obra *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period. The Metropolitan Schools* (1959). Este estudio permite coleccionar las **características del estilo prehispánico** porque, analiza el estilo de los manuscritos elaborados en el periodo prehispánico y los del Periodo Colonial Temprano que comprendería desde el momento de la consolidación de la conquista española hasta finales del siglo XVI.

<sup>9</sup> Sobre sus creadores, se ha generalizado la palabra nahua *tlacuilos* “el pintor-escribano”, *-ah ts'ib* para el ámbito maya— y los *tlamatini*, “el sabio, el maestro”, “el dueño de la tinta negra, la tinta roja, el que tiene los libros, el que los guarda...” *tlileh, tlapaleh, amuxhuah, amoxeh* (*Códice Florentino*, 1979: vol. I, libro III fol. 39 r).

tlaxcalteca (Alfonso Caso, Carlos Martínez Marín y Doris Heyden<sup>10</sup>), por hablantes de lengua náhuatl durante el posclásico, hacia principios del siglo XIV.

Ha sido estudiado y fuente de muchos estudios del mundo prehispánico<sup>11</sup>. Se destaca el de Eduard Seler (Prusia, 1849-1922) de fines del siglo XIX. Su extenso estudio sobre este códice está basado en la comparación con otros códices lo que lo llevó a proponer el “grupo del Códice Borgia”; comprende además de éste, el *Códice Vaticano 3773 (Códice Vaticano B)*, el *Códice Bolonia (Códice Cospiano)*, el *Fejérváry-Mayer* y el *Laud*, de carácter augural o libros de vaticinio, *tonalámatl*, que coinciden en “una serie de laminas con extrañas y complicadas imágenes que representan al planeta Venus”. Para su estudio Seler mandó elaborar dibujos con la reconstrucción de cada una de sus 76 láminas, dibujos que se presentan en la edición consultada del FCE<sup>12</sup> que está encuadrada en forma de libro, cosido por el lomo, con láminas que oscilan entre 27 x 26.5cm colocadas una después de otra, de la primera a la 76. En el original, que se plegaba en forma de biombo, la sucesión de los espacios que se han definido como “láminas” aparecen contiguas en su anverso y reverso, pintadas sobre una capa de algún material mineral sobre la piel de ciervo tratada.

---

<sup>10</sup> Alfonso Caso (1927: 139-172) reporta que en Tizatlán, Tlaxcala se encontraron las ruinas de un templo y en ellas dos altares que designó con las letras "A" y "B". Ambos aparecieron recubiertos de pinturas. En el altar "A" Caso identificó a un personaje pintado como *Tezcatlipoca* cuya representación es muy parecida al del *Códice Borgia*, lo que le hace suponer que una misma cultura produjo ambas representaciones; describe las analogías entre la deidad que él identifica como *Tlahuizcalpantecutli* representada en el altar "A" con el dios *Xipe*, además de coincidencias como círculos y los *tlaloques*; también describe las semejanzas entre las pinturas de otras partes del altar con la cerámica procedente de Tlaxcala, con la "piedra de *Itzpapalotl*" y con la cerámica de Cholula. Otros elementos decorativos aparecen tanto en estos altares como en los manuscritos *Nuttall* y *Magliabecchiano*. Carlos Martínez Marín los ha agrupado bajo el rubro “Poblano Tlaxcalteca” por su procedencia. Doris Heyden (1984:23) ha encontrado similitudes entre la representación de las anteojeras de *Tlāloc* en vasijas mexicanas, en las deidades acuáticas -por ejemplo *Chalchiuhtlicue-* del *Códice Borgia* y las pinturas murales de Tizatlán, Tlaxcala, lo que la ha inducido a pensar que es esta región el lugar de procedencia del códice.

<sup>11</sup> Cito algunos ejemplos: estudios de las deidades a partir del análisis iconográfico (Bodo Spranz, 1984); cuestiones de arqueoastronomía (Daniel Flores Gutiérrez, 1991:343-388); estudio de los volátiles y su significación (Jonathan Kendall, 1992); Eduardo Piña Garza (1999:257-266) utiliza el *Códice Borgia* en sus explicaciones aritméticas de cómo funcionaban el *tonalpohualli* y el *xiuhpohualli*; para conocer las significaciones de los animales y su influjo en la vida mesoamericana (Mercedes de la Garza, 2002)..

<sup>12</sup> Seler, Eduard, *Comentarios al Códice Borgia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963. Tomo 1, 278 págs. Tomo 2, 254 págs. Traducción al español de Mariana Frenk. La primera edición, en alemán, data de 1904: *Codex Borgia. Eine altmerkanische Bilderschrift der Bibliothek der Congregatio de Propaganda Fide*. El original está resguardado actualmente en la Biblioteca Apostólica Vaticana de Roma. Parece ser que en los primeros años de la conquista fue enviado a Europa. En el siglo XIX Edward King, vizconde de Lord Kingsborough, mandó hacer una copia del original, misma que publicó en su monumental obra *Antiquities de México* publicada en 1831 en Londres. Eduard Seler estudió esta copia y en 1904 publicó su extenso y muy importante estudio en alemán, el cual fue traducido por Mariana Frenk en 1963 para la edición que realizó el Fondo de Cultura Económica. Él mismo da noticias de que en el siglo XVIII José Lino Fábregas, jesuita expulsado de la Nueva España, escribió sus comentarios para el Cardenal Borgia publicados en el Tomo V de los *Anales del Museo Nacional de México* y que Alexandre de Humboldt en 1805 lo vio y lo llamó “erróneamente” “Manuscrito de Velletri”

Por sus contenidos, el *Códice Borgia es un calendario o almanaque*, en náhuatl *tonalámatl* "papel o libro de los días"; era el libro en que estaba pintado el *tonalpohualli*, "la cuenta de los días", el año ritual de 260 días con los rituales y augurios que eran leídos e interpretados por el sacerdote, el *tonalpouhqui*.

En la sucesión de 76 láminas o escenas que conforman el manuscrito, se distinguen 28 secciones, base del estudio de Selser, porque siguen un mismo formato en la estructura o composición de la escena de las láminas, porque están compuestas con imágenes idénticas o muy similares, de donde se deduce que cada sección trata un tema específico. De tal manera que para "leer" el manuscrito en la edición que se estudia, se tendría, hipotéticamente, que desencuadernar y pegar en sus extremos laterales para formar la tira original y leer cada sección como leemos ahora los diferentes capítulos de un libro.

Para Maricela Ayala Falcón (1995:384-417) el *Borgia* no se ha podido descifrar, no se sabe qué transmitía y en su opinión, el estudio de Selser, al dividirlo en secciones por la estructura de sus láminas, puede aportar algo. En este sentido, el análisis iconográfico que distingue 28 diferentes secciones, como si fueran 28 diferentes capítulos de un libro, abre la posibilidad de estudiar, analizar y comparar su estructura y los elementos que la componen con el objetivo de hacer distinciones e identificaciones susceptibles de nuevas interpretaciones. Ante la imposibilidad de realizarlo en esta etapa, sólo transcribo los contenidos de cada sección, según el estudio de Selser: **1)** el *tonalámatl*, **2)** las deidades regentes de los 20 días, **3)** los dioses guardianes de las nueve horas de la noche, **4)** 20 deidades relacionadas con las series de los periodos de Venus, **5)** *Tezcatlipoca* y los signos de los días, **6)** las ocho deidades tutelares de las seis regiones del mundo: arriba, este, oeste, norte, sur y abajo, **7)** dos ciervos (símbolo del fuego), el del este y el del norte, **8)** otras divinidades relacionadas con los 20 signos, **9)** los cinco periodos de Venus como "Lucero matutino" representados por sus guardianes, deidades con lanzardos, **10)** los guardianes de los periodos de Venus como "Lucero vespertino", **11)** el año solar y la lluvia en la imagen de *Tláloc* y **12)** comparación de los años solares con los periodos de Venus; **13)** el viaje de Venus hacia los infiernos, esto es, desde que se transforma de Lucero del alba en Lucero Vespertino y su desaparición en el Cielo hasta su regreso. En la sección **14)** cinco *Tlazolteótl*, cinco *cihuateteo* y cinco *ahuiateteo* constituyen partes del *tonalámatl*; en la **15)** las cinco regiones del mundo representadas como árboles con sus deidades,

---

<sup>13</sup> Las obras consultadas citan estudios de: Beyer, Nowotny, Thompson, Barthelemy, Borson, Paulinus de Sancto Bartholommaeo, Zoega, Chadwick y Mac-Neish, Chavero, Fábrega, Márquez, Lehmann. Selser cita a Alexandre de Humboldt quien en 1805 lo vio y lo llamó "erróneamente" "Manuscrito de Velletri".

atributos y acciones se lleva acabo el renacimiento marcado por elementos como el palo de fuego y las parejas representadas en el acto carnal. Sobre las cinco regiones de la sección **16)** se representan los cuatro dioses sostenes, guardianes o protectores del Cielo y las cuatro columnas de la tierra. **17)** *Xochipilli* y los signos de los días. **18)** Se marcan los días iniciales de los periodos de Venus a través de la imagen de *Tlahuizcalpantecuhtli*, como Venus, lanzando sus dardos sobre cada una de las cinco regiones. **19)** Los seis caminantes celestes. **20)** *Mictlantecuhtli* y *Quetzalcóatl*, representados como “una traducción o ilustración plástica del término *yohualli ehécatl*, “noche y viento”. **21)** Las seis parejas divinas con signos de los días, escena y astros. **22)** Veinticinco parejas divinas en 12 grupos y un grupo independiente ubicados por trece horas nocturnas y trece horas del día: veinticinco aspectos de *Xochiquétzal*, la joven diosa lunar venerada por los sacerdotes.**23)** Otra forma de *tonalámatl*: dispuesto en veinte trecenas. **24)** El Sol, *Tonatiuh*, y las 13 horas del día. **25)** Los cuatro rumbos y los cuatro tipos de agua. **26)** *Mictlantecuhtli* y *Quetzalcóatl* y los signos de los días. **27)** *Tlazoltéotl* y *Ahuiatéotl* con los signos de los días y claras implicaciones sexuales y **28)** los cuatro cuartos del *tonalámatl* desplegados sus deidades y signos.

Al considerar al *Códice Borgia* como un *tonalámatl*, las imágenes estudiadas se ubican en espacios cronológicos, siempre con la presencia de los signos de los días, cuestión que se tendría que estudiar desde la perspectiva de las observaciones astronómicas, del calendario y de la ideología que se desarrolla a partir de ellas. Por ejemplo, en la decimotercera sección que es, según Seler, la más larga, puede interpretarse como una parte central o sustantiva del manuscrito, en la cual se despliega todo el conocimiento que los antiguos mexicanos pudieron tener sobre el movimiento del Sol y el planeta Venus, a partir del cual elaboraron su forma de ver el mundo, esto es, su cosmovisión. El Sol nace, recorre la tierra, al descender muere, recorre el inframundo para volver a nacer, a salir. En su recorrido, el planeta Venus, personificado por *Quetzalcóatl* interactúa con el Sol y al volver a nacer éste en el cielo oriental, Venus aparece como *Tlahuizcalpantecuhtli*, el “*Quetzalcóatl* como Lucero matutino”.

### **El signo “U” en el *Códice Borgia*.**

A simple vista las láminas o escenas de este manuscrito presentan complejas estructuras y tratamientos del espacio pictórico y aparecen saturadas de imágenes. El análisis iconográfico realizado de cada sección y de cada una de las láminas de la sección respectiva, mostró un número limitado de composiciones (28) y un número limitado de las imágenes que componen las escenas: reconocí 781 figuras humanas pintadas, de las cuales 571 son perceptiblemente masculinas y 210

perceptiblemente femeninas: una contundente presencia femenina, el 33%, o sea la tercera parte. Según el estudio de Seler basado en el análisis iconográfico y su comparación con otros manuscritos, 188 imágenes femeninas corresponden a 27 diosas, cada una con un número variable de apariciones:

<i>Xochiquétzal</i>	32	<i>Tonacacihuatl</i> la diosa anciana	4	<i>Cuaxólotl</i> , la diosa que dio a luz gemelos	1
<i>Cihuateteo</i>	27	<i>Cintéotl</i> , la diosa del maíz	3	Diosa de la hierba	1
<i>Tlazoltéotl</i>	26	Diosa del fuego, diosa anciana, madre de los seres humanos	3	Diosa del agua junto al metate	1
Diosa de la Tierra	21	<i>Itzapálotl</i> , diosa chichimeca	3	Diosa desnuda.	1
<i>Chalchiuhtlicue</i> Diosa del agua viva	18	<i>Mayáhuel</i> , diosa del maguey	3	Diosa lunar	1
Diosa de la muerte	12	Diosa del cielo	2	<i>Ilamatecuhtli</i> , la diosa anciana, la primera mujer	1
<i>Tzitzimime</i> , los demonios femeninos que bajan a la tierra	8	Diosa del pulque	2	<i>Ilancueye</i> , la vieja diosa del cielo	1
<i>Mictlecacihuatl</i> , diosa de la muerte	7	<i>Chántico o Cuaxólotl</i> , diosa del fuego	1	<i>Metlapilli</i> , la diosa del maíz junto al metate	1
<i>Ixquimilli</i>	6	<i>Cipactónal</i> , la vieja maga	1	<i>Tecciztécatl</i> , la del caracol marino, la diosa de la Luna	1

Observé que en un número de ellas, aparecía siempre un elemento especial y decidí convertirlo en el tema de referencia de esta tesis y que denominé “**signo “U”**”. En el *Códice Borgia* aparece en 121 ocasiones, con seis variables, en las 59 imágenes que corresponden a mujeres identificadas por Seler como siete diosas y sobre cuatro varones identificados como dioses, además de ser el signo de *Metztli*, la Luna. También aparece sobre siete objetos.

### Variables del signo “U”.



48 ocasiones como *yacametzli*, nariguera amarilla, de oro.



11 ocasiones como *yacametzli*, nariguera roja.



4 ocasiones como *yacametzli* de “hueso”



47 ocasiones sobre prendas de vestir y otros objetos



11 ocasiones como signo de la Luna



En la lámina 34 la franja celeste tripartita con símbolo del cielo formado por varios signos “U”

### **Figuras femeninas con el signo “U” en el *Códice Borgia*.**

En este apartado presento mi corpus de estudio, las imágenes de las 59 figuras femeninas que aparecen en el *Códice Borgia* con el signo “U” que desde esta perspectiva de similitud iconográfica, representan el mayor conjunto, seguido por las imágenes de las identificadas como *Xochiquétzal*.

He planteado que las figuras femeninas en el *Códice Borgia* son proyecciones de mujeres pertenecientes a grupos sociales específicos, encargadas de los rituales de las deidades. Uno de estos grupos, que se reconoce por la presencia del signo “U”, estaría formado por las seguidoras encargadas de vestir, adornar, alimentar y tratar a la mujer elegida para representar a la deidad antes de ser sacrificada en su honor. Al quedar plasmada su imagen en un registro, en este caso en el *Códice Borgia*, la deidad proyecta en su imagen la concepción que se tenía sobre el cuerpo de la mujer y muestra sus actividades, vestido y adorno.

Mi análisis iconográfico mostró que las 59 figuras con el signo “U”, se dibujaron con las mismas características formales, vestidos y adornos y realizan un repertorio limitado de actividades.

Por algunas variables se distinguen seis deidades; para nombrarlas, mantengo la identificación de Seler (nombre, advocación y referencia en el texto):

- 1) 24 imágenes de *Tlazoltéotl*<sup>14</sup>
- 2) 31 imágenes de las *Cihuateteo*, las difuntas transformadas en diosas
- 3) 1 imagen de *Cihuatéotl*
- 4) La diosa de la tierra y del maíz con la cabeza de *Tláloc* dios de la lluvia
- 5) La diosa del agua junto con el metate
- 6) *Mayáhuel*. Diosa del Maguey

Asimismo dejo constancia del nombre y títulos que da Seler y su referencia en el texto.

### **1. *Tlazoltéotl*.**

24 imágenes identificadas como *Tlazoltéotl*; aparecen en 13 de las 28 secciones. En este punto, se abre la pregunta sobre la significación que pudiera tener su presencia o ausencia en cada una de las 28 secciones. Para Seler en otras seis ocasiones esta deidad está representada por sus símbolos<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Dos de estas *Tlazoltéotl* son identificadas por Seler como “Diosas del pulque”.

<sup>15</sup> Ver Capítulo III, “El signo “U””

Lámina 12. **Segunda Sección**. “Los veinte signos de los días y sus deidades”.

II.L12s1. Seler: I,117-125.<sup>17</sup>

*Tlazolteótl* es una de las veinte regentes de los dioses: Diosa regente del signo catorce, *ocelótl*.



Lámina 14.

**Tercera Sección** “Los nueve señores de las horas nocturnas”.

III.L14s1. Seler, I,27,163, 171-177.

Una de las nueve horas de la noche: *Tlazolteótl* como la diosa regente, acompañante, señora o guardiana de la séptima hora de la noche.



Lámina 16

**Cuarta Sección**: “Los cuatro veces cinco guardianes de los periodos de Venus”

IV.L16s2. Seler, I, 204.

*Tlazolteótl* indica el día inicial de la cuarta serie que corresponde al planeta Venus como estrella vespertina o “lucero de la tarde”.

---

<sup>16</sup> **II** (Sección). **L** (Lámina). **1,2,3** (izquierda, centro o derecha de la lámina). **i, c, s** (parte inferior, central o superior de la lámina). **Seler** (referencia en la obra de Seler) **I, II** (tomo).

<sup>17</sup> Para su ubicación en el códice, registro con números romanos la sección (I a la XXVIII); los números de Lámina (1 a la 76); el sitio donde aparece en la lámina (con números su situación vertical: 1 a la derecha de la lámina, 2 al centro, 3 a la izquierda; con letras su situación horizontal: i en la parte inferior, c, en la parte central, s en la parte superior): **II** (Sección). **L** (Lámina). **1,2,3** (izquierda, centro o derecha de la lámina). **i, c, s** (parte inferior, central o superior de la lámina). **Seler** (referencia en la obra de Seler) **I, II** (tomo).



Lámina 23

**Octava Sección:** “Otra serie de veinte deidades”

VIII.L23s. Seler, I,231-232.

*Tlazoltéotl* es regente de un signo del día, en este caso, del signo diecisiete *ollin*.



Lámina 40

**Décima tercera Sección.** “El viaje de Venus a través del Infierno: Invisibilidad de Venus después de su aparición como estrella vespertina”

XIII.L40i1. Seler, II, 43.

Para Seler, *Tlazoltéotl* como *Tlamanime*



Lámina 40

XIII.L40i2. Seler, II, 43.

*Tlazoltéotl* como testigo del nacimiento del Sol



Lámina 41, XIII.L41i1, i2. Seler II.43-44.

Dos *Tlazolteótl* identificadas como las diosas de la tierra y también como *cihuateteo*,



Lámina 41, XIII.L41s2, s3.

La *Tlazolteótl* amarilla con la enagua de dos colores (roja y negra) y la *Tlazolteótl* “muerta” con la enagua roja descenden del cielo al *Mictlampa*



Lámina 47

**Décimacuarta Sección.** “Las cinco *cihuateteo*, mujeres deificadas, genios del Oeste, y los cinco *ahuiateteo*, dioses de la voluptuosidad, genios del Sur.”

XIV.L47i1. Seler, II:64-69

La primera *Tlazolteótl*, Blanca, del Este; *Chicunahui ácatl*, 9 Caña; diosa de la Luna



Lámina 47

XIV.L47i2. Seler, II-65.

La segunda *Tlazoltéotl* Azul , del Norte; *Nahui técpatl*. Cuatro Pedernal. Joven diosa lunar.



Lámina 48

XIV.L48i1

La tercera *Tlazoltéotl* Amarilla. (del Oeste) *Chicuacen ácatl*, 6 caña. La diosa del crecimiento.



Lámina 48

XIV.L48i2

La cuarta *Tlazoltéotl* Roja (del Sur). *Chicuey ácatl*. 8 caña. La vieja diosa lunar.



Lámina 48

XIV.L48i3. Seler. II-63

La quinta *Tlazoltéotl* Blanca (del centro o de la región inferior). *Ce cuauhtli*, uno águila. Diosa del maguey y el murciélago descendente.



Lámina 50  
XV. L.50.c3.  
*Ahuiatéotl* y *Tlazolteótl* como dioses lunares.



Lámina 55  
**Decimanovena Sección.**  
“Los seis caminantes celestes”  
XIX. L.55. i1 Seler II-130  
*Tlazolteótl*.



Lámina 57  
**Vigésima primera Sección.** “Las seis parejas divinas”  
XXI. L57i2.Seler, II-142.  
Para Seler *Tlazolteótl* aparece como Diosa del Pulque y pareja del dios del Pulque



Lámina 59

**Vigésima segunda Sección.** “Las veinticinco parejas divinas”

XXII.L59c1.Seler, II-159

“Una de las Las veinticinco parejas divinas, Diosa lunar, diosa del pecado” y compañera de *Xochipilli*.



Lámina 63

**Vigésima tercera Sección.** “El *Tonalámatl* dispuesto en veinte trecenas”

XXIII.L63i.Seler, II, 179-182.

*Tlazoteótl* está representada como guerrera.



Lámina 70

XXIII.L70s2.Seler, II-199.

*Tlazoteótl* es la deidad regente de esta trecena 11<sup>a</sup>



Lámina 68  
XXIII.L68s2.Seler, II-206.  
*Tlazoltéotl*, diosa de las inmundicias, diosa lunar la deidad regente de la trecenas 13<sup>a</sup>



Lámina 72  
**Vigésima quinta Sección.** “Las cuatro serpientes emplumadas”  
XXV.L72i1.Seler, II-246  
*Tlazoltéotl*, diosa de las inmundicias y deidad lunar, en la región del Norte, el *Mictlampa*.



Lámina 74  
**Vigésima séptima Sección.** “Los dioses de la voluptuosidad y sus signos”  
XXVII. L74s.Seler, II-249  
*Tlazoltéotl*, Diosa de las inmundicias, anciana deidad de la tierra y de la Luna, diosa de la voluptuosidad y la gran paridora



Lámina 76

**Vigésima octava Sección.** “Los cuatro dioses luminosos y sus diferentes aspectos”

XXVIII. L76i2.Seler, II-251

*Tlazoltéotl* como uno de los cuatro dioses luminosos



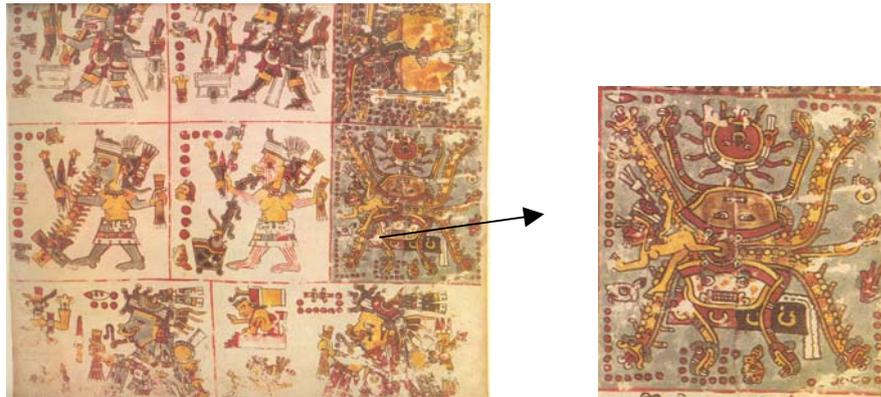
## 2. *Cihuatéotl*.

Aparece en 3 de las 28 secciones. 32 imágenes de *Cihuatéotl* en cinco momentos o advocaciones:

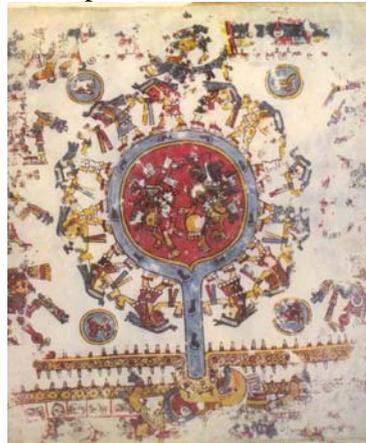
1) el nacimiento de las *cihuateteo* desde la piedra preciosa, 2) como jóvenes en procesión ritual, bailando, 3) muertas ya ascendiendo al cielo, 4) como mujeres ya deificadas y 5) descendiendo a la Tierra:



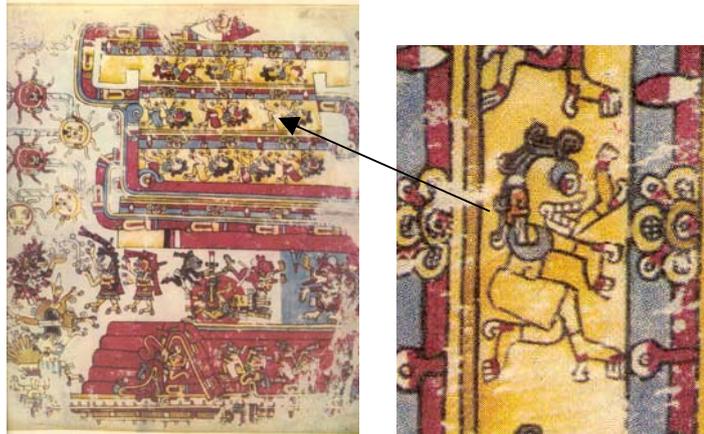
1) Lámina 47. **Sección décimocuarta.** “Las cinco *cihuateteo*, mujeres deificadas, genios del Oeste, y los cinco *ahuiateteo*, dioses de la voluptuosidad, genios del Sur. XIV.L47c1, Seler, II-73. “El descenso, el nacimiento de las *cihuateteo* desde la piedra preciosa” ataviada con el tocado de las cinco figuras de *Tlazolteótl*.”



2) Lámina 39. **Décima tercera Sección.** “El viaje de Venus a través del Infierno”. XIII.L39c. Seler, II, 41. Doce jóvenes como *Cihuatéotl*, en procesión ritual, bailando.



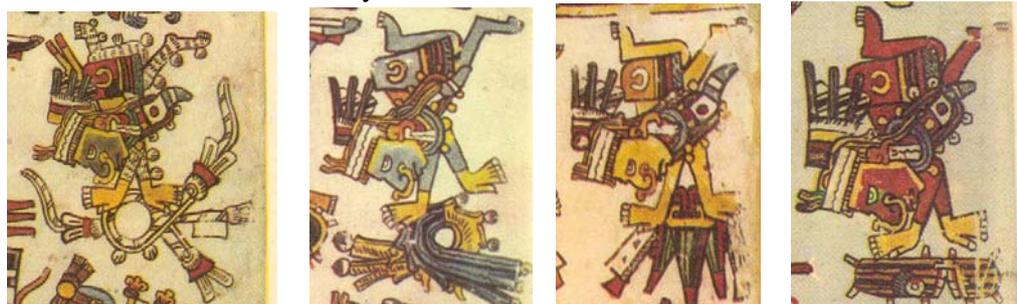
3) Lámina 34. Sección XIII.L34cs10. Seler, II, 22. Las diez *Cihuateteo* de la lámina 34 representan a las mujeres difuntas ascendiendo al cielo.



4) Láminas 47-48. **Décimacuarta Sección.** “Las cinco *cihuateteo*, mujeres deificadas, genios del Oeste, y los cinco *ahuiateteo*, dioses de la voluptuosidad, genios del Sur.” XIV.L.47c2. XIV.L.47c3. XIV.L.48c1. XIV.L.48c2. XIV.L.48 c3III. Las *Cihuatéteo* como mujeres ya deificadas, las difuntas transformadas en diosas, las mujeres muertas de parto cuyas almas son iguales a los de los guerreros muertos.



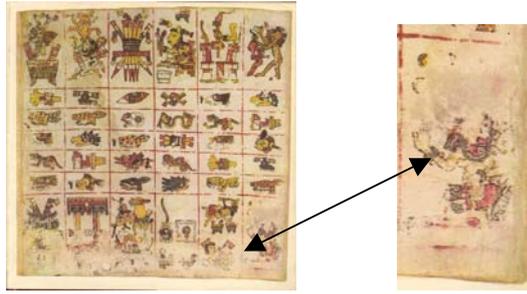
5) Láminas 49-52. **Décima quinta Sección.** “Las cinco regiones del Mundo y sus deidades” XV. L49i1 Seler II-96. XV. L50i1 Seler II-96. XVI.L51i1 Seler II-97. XV. L52. i1 Seler II, 97. Las *cihuateteo* descendiendo con los vestidos y atributos característicos de *Tlazolteótl*.



### 3. Diosa de la tierra y del maíz con la cabeza de *Tláloc* dios de la lluvia.

Lámina 5. **Sección primera.** L5i1.Seler: I.24-25<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Deidad tutelar o regente del tercer cuarto del *Tonalámatl*, del Oeste. Signo inicial *Ce mázatl*, 1-Ciervo. “...esta cabeza de *Tláloc* ostenta, si no se equivocó el dibujante de Kingsborough, el *yacametzli*, la nariguera en forma de media luna de *Tlazolteótl*” (Seler:I.24) Además presenta mazorcas y cabeza de *Tláloc*, el dios de la lluvia, “el que da a los hombres los mantenimientos necesarios para la vida corporal” (Sahagún, Lib. 1, fol. 2, p.14r).



**4. Diosa el agua junto al metate.**

Lámina 43. **Sección** decimotercera. XIII.L43i3. Seler II:48.



**5. Mayáhuēl. Diosa del maguey.**

Lámina 16. **Sección** decimosexta. XVI.L16s1.Seler I:203



**6. Tzitzimime.**

Lámina 34. **Sección** decimotercera. XIII.L34.i1,2. Seler II, 22.

En el *Códice Borgia* hay seis imágenes idénticas que Seler identifica como *Tzitzimime*, cinco en la lámina 34 y uno en la lámina 47. Seler se refiere a ellos como “Los demonios femeninos que bajan a la tierra” , como cinco rostros de *Tlalzoltéotl* o *Cihuatéotl* y como “los demonios de las tinieblas que descienden del cielo”. La representación de los cinco rostros de los *Tzitzimime* con signo “U”, más que representaciones físicas, se deberán estudiar como glifos iconográficos sujetos a interpretaciones simbólicas que abren numerosas preguntas para su interpretación (cf. Capítulo III, 36.*Tzitzimime*)

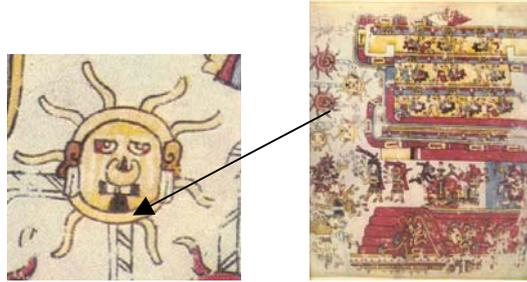
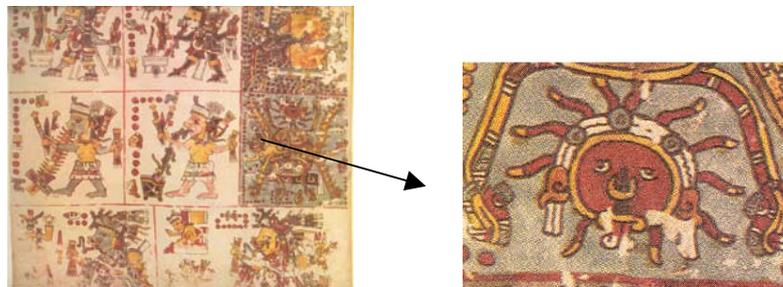


Lámina 47. **Sección décimocuarta.** XIV.L47c1, Seler, II-73. “Las cinco cihuateteo, mujeres deificadas, genios del Oeste, y los cinco ahuiateteo, dioses de la voluptuosidad, genios del Sur.” “El descenso, el nacimiento de las *cihuateteo* desde la piedra preciosa.



### 7. Figuras masculinas con el signo “U”.

Hay cuatro figuras visiblemente masculinas con el signo “U” y otros adornos como el pectoral, la cabeza de guajolote o la banda de algodón *ixcaxóchitl*.

<p><b>Patécatl Dios del pulque.</b> Lámina 13. <b>Sección</b> segunda. II.L13s1. Seler: I,107-112.</p>		<p><b>El Dios lunar. Con nariguera, de color azul.</b> Lámina 50. <b>Sección</b> decimoquinta. XV.L50. c2. Seler II:90</p>	
<p><b>Ahuiatéotl, dios lunar</b> Lámina 50. <b>Sección</b> decimoquinta. XV. L.50.c3. Seler II, 90.</p>		<p><b>Dios del Pulque con atributos de Tlazoltéotl.</b> Lámina 57. <b>Sección</b> vigésimoprimera. XXI. L57i2. Seler II-142</p>	

### Recapitulación.

En las páginas anteriores presenté mi corpus de estudio: el *Códice Borgia*, el signo “U” y sus variables y la ubicación de las 59 imágenes femeninas que aparecen con el signo “U”. A partir del

análisis de la imagen, desarrollo el objeto de estudio de esta investigación: interpretar cómo fue percibida y representada su naturaleza biológica, primero como mujer, *in cihuatl*, y su transformación como señora, *cihuapilli*, al irle incorporándosele valores culturales, principalmente a través de la actividad y del adorno.

En relación con el sistema de registro y si se acepta que estas imágenes son los elementos con que la *tlacuillo* transmitía sus contenidos, se abrirían numerosas preguntas para su interpretación, entre ellas me interesa destacar la significación de que las figuras femeninas con el signo “U” aparezcan en ciertas secciones del *tonalamatl*. 🌀

## II. *In cihuatl*, la mujer.

*Inic ce parrapho intechpa tlatoa, in tonacaio, in toquichtli, iona in cia ioan in ixquich itech ca.*

Primer párrafo, en el que se dice, que habla del cuerpo y la piel del hombre y de la mujer y de todo lo que le pertenece. (CF. ff. 72-74)<sup>1</sup>

En este capítulo analizo la naturaleza del cuerpo femenino, tal y como fue percibido y representado por el talcuilo en las 59 imágenes femeninas del *Códice Borgia*, seleccionadas porque portan el signo “U”.

Además de las imágenes del *Códice Borgia*, tenemos dos fuentes escritas para dilucidar cómo los antiguos nahuas entendían el cuerpo humano, ambas elaboradas por franciscanos hacia la mitad del siglo XVI: el *Vocabulario* de fray Alonso de Molina y el capítulo XXVII del Libro Diez de la *Historia General de las cosas de Nueva España*, o *Códice Florentino*, de fray Bernardino de Sahagún, capítulo que presenta la particularidad de que sólo se escribió en náhuatl<sup>2</sup> y no es hasta 1961 que aparece la traducción al inglés de Charles E. Dibble y Arthur J.O. Anderson<sup>3</sup>. Para la época contemporánea, sobresale el estudio de Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología* (1984)<sup>4</sup>, quien continúa la nómina de las partes del cuerpo nombradas en las

---

<sup>1</sup> Fray Bernardino de Sahagún. *Códice Florentino*. h,1579. Volumen III. Libro Diez, Capítulo XXVII. Folios 72-99. CF: *Códice Florentino*. ff: folios del tercer volumen.

<sup>2</sup> *Códice Florentino*. México, Secretaría de Gobernación, Archivo General de la Nación, editada por la Casa Editorial Giunti Barbèra, 3 tomos. 1979. “Capítulo XXVII de todos los miembros exteriores e interiores, así del hombre como de la mujer”, del Libro Diez de la *Historia General de las cosas de Nueva España* de fray Bernardino de Sahagún. Este capítulo aparece en el Libro Diez del tercer volumen de la *Historia General*; como todo el manuscrito, presenta el texto en dos columnas, una en náhuatl y la otra en español pero en este caso la columna en náhuatl describe las partes del cuerpo humano y la columna en español trata de la lámina 72 a la 86 otro tema, “los oficios, y habilidades, vicios y virtudes, que después [del tiempo de su infidelidad] aca an aquirido”; a partir de la lámina 86v hasta la 97 sólo está escrita la columna en náhuatl que continúa hablando sobre las partes del cuerpo humano.

<sup>3</sup> Sahagún, Bernardino de. “The People” Book 10 en *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain..* Translated from the Aztec into English by Charles E. Dibble y Arthur J.O. Anderson. USA: The University of Utah. 1961. 197 págs. Dibble y Anderson, en la nota a la página 95 escribieron: “El Capítulo xxvii es un catálogo de cuerpo humano como fue conocido por los nahuas. Así se presenta aquí (como en el *Códice Florentino* y en el Manuscrito de la Academia de Historia), como una lista de partes y atributos traducidos por nosotros. Esta parte no fue traducida al español. La información de las ideas nahuas sobre anatomía fueron tomadas principalmente de los vocabularios disponibles del siglo xvi. Mismos que fueron elaborados por españoles según las tradiciones medievales. El conocimiento anatómico era limitado e inexacto. Además, lo que los aztecas veían sólo puede ser adivinado. Muchas preguntas surgen que no pueden ser satisfactoriamente contestadas...” La traducción de Dibble y Anderson se presenta en columnas, la primera con la parte del cuerpo, en inglés y la segunda con la palabra nahua seguida de coma, para indicar que así aparece en el texto original, que está en forma de párrafo, con las palabras seguidas separadas por coma. El punto significa que pasa a otro párrafo.

<sup>4</sup> López Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. México: UNAM. 1984. 2 vols. 489 y 333 págs. En el Apéndice 3, (II. 135-200) “Nómina de partes del cuerpo humano”, López Austin dice que “Integran esa nómina los nombres de las partes del cuerpo humano, de sus excrementos y de sus desechos...”(137) según el *Vocabulario* de fray Alonso de Molina, los documentos en lengua náhuatl de fray

dos fuentes, observa qué partes captaron la atención de los nahuas, de cuáles no se tienen nombres, cuáles se consignan a grandes rasgos y cuáles con detenimiento.

Cualquier acercamiento al tema del género femenino en la Mesoamérica prehispánica, está condicionado por nuestra tradición occidental. Por mi parte, he tratado de observar, analizar e interpretar las imágenes femeninas seleccionadas del códice, desde el punto de vista formal con el enfoque de los estudios de la historia del cuerpo humano<sup>5</sup> y los estudios de género<sup>6</sup>, contempladas en la llamada “Nueva Historia”<sup>7</sup>. Ésta postula los estudios “desde abajo”, propone revisar las experiencias de la “gente corriente” y la historia de las mujeres, distinguida de la de los hombres. Es en este sentido que trato de aproximarme al cuerpo humano femenino, tal y como fue percibido por el tlacuilo en las imágenes seleccionadas del *Códice Borgia*, un manuscrito que, destaca, carece de cualquier influencia occidental.

Otros trabajos que desde la perspectiva de género estudian el papel o papeles de la mujer en diferentes culturas son: G. Duby y M. Perrot (2002) coordinan una historia de las mujeres en Occidente; Marija Gimbutas (1999) estudia las deidades femeninas europeas del neolítico y su

---

Bernardino de Sahagún y el *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana* de Rémi Siméon. López Austin advierte que ante “la carencia de otra fuente semejante a los documentos de Sahagún que hable de las partes del cuerpo humano hace difícil ver hasta qué punto el franciscano intervino en la estructuración de sus textos y en la secuencia de los nombres y descripciones de sus listas, y hasta dónde los propios informantes participaron en la presentación definitiva. Sin embargo, hay categorías que muestran criterios de clasificación que distan mucho de las concepciones europeas...”(I:194)

<sup>5</sup> Se advierte un creciente interés en los estudios del cuerpo humano en la tradición occidental: Jacques Le Goff, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Alain Corbin (coordinador), *Historia del cuerpo*. Ortiz, Mauricio. *Del cuerpo*. T

<sup>6</sup> Los estudios de género proporcionan herramientas de análisis para considerar a las mujeres como una categoría social fija con identidad política, una entidad, con situaciones y funciones. Es en la segunda mitad del siglo XX cuando se dio un gran impulso a los llamados “estudios de género” que, en términos generales, se pueden apreciar desde dos perspectivas o enfoques:

1. Los estudios sobre la historia de la mujer. Estudiar el papel de la mujer en diferentes sociedades.
2. La mujer como una categoría intelectual que ofrece una metodología para estudiar cualquier proceso. El papel de la mujer como un aspecto que condiciona y determina el desarrollo de las sociedades.

Joan Scott (1991:55-77; 1999:59-58) es una buena fuente para introducirnos a las propuestas de los estudios de género. Para ella, es en la historia social donde se legitima el estudio de las mujeres y a la realidad de la experiencia vivida por ellas al entender a las mujeres como una categoría social, con una naturaleza diversa. En los 70's se trató de integrar su estudio en la historia al mismo tiempo que fijar su identidad separada. La integración parecía difícil de lograr. El término utilizado para teorizar la cuestión de la diferencia sexual fue el de “género”. Su desarrollo ha ampliado los objetivos del estudio de las mujeres prestando atención a las relaciones masculino/femenino y a ciertas cuestiones sobre cómo se percibe el género y cuáles son los procesos que establecen las instituciones genéricas y a las diferencias que la raza, la clase, la etnia y la sexualidad han generado en la experiencia histórica de las mujeres.

Otra obra ineludible sobre el tema es la coordinada por Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las Mujeres en Occidente*. En su introducción “Escribir la historia de las mujeres”, se preguntan ¿qué se sabe de las mujeres? “A las mujeres se las representa antes de describirlas o hablar de ellas, y mucho antes de que ellas mismas hablen” (2000:22). De aquí la importancia de los “ensayos iconográficos” donde las imágenes de las mujeres son el material en sí mismo, aunque siempre miradas por el hombre que las construye.

<sup>7</sup> Burke, Peter (ed.) *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza Universidad. 1999.313 págs.

proyección en la cultura occidental europea; en la *Historia del cuerpo* coordinada por Alain Corbin (2005) se trata profusamente la representación del cuerpo femenino en occidente. Para Mesoamérica, María J. Rodríguez en *La mujer azteca*<sup>8</sup> hace una reseña crítica de diversos estudios contemporáneos sobre la situación de la mujer en el México antiguo; es interesante comentar que esta autora señala que todos los estudios utilizan las mismas fuentes, crónicas y códices, pero desde diferentes posiciones teóricas y marcos conceptuales (al respecto y como se ha mencionado, esta investigación se apoya en el análisis iconográfico desde la perspectiva de los estudios de género y del cuerpo humano). Otros estudios e investigaciones son las realizadas por Noemí Quezada (1996) y Laura Ibarra (1996), R. A. Joyce (2000), F. Báez-Jorge (2000) y el trabajo coordinado por Cecelia F Klein (2001).

Cabe señalar que tanto los estudios de la mujer en otras culturas como los mesoamericanos, me sugirieron un número inagotable de preguntas a resolver, la primera, conocer cómo el tlacuilo dibujó las partes del cuerpo humano, confrontando la imagen visual con el texto de Sahagún y sus informantes. Si se acepta que la forma de concebirlo y percibirlo es la manifestación de una ideología que ve al cuerpo como el envoltorio de las fuerzas vitales, ¿se perciben jerarquías y ocultamientos de algunas partes del cuerpo humano? ¿sus proporciones, movimiento y posturas se pueden considerar más que meros mecanismos de ejecución? ¿hay una coherencia o lógica interna entre lo motriz y lo sensible) ¿se puede percibir una mujer ideal? ¿existía un paradigma de lo que la tradición occidental considera como “belleza femenina”? ¿cómo describirla?

Para responder a lo anterior, a continuación presento mi análisis de la naturaleza biológica del cuerpo femenino a partir de las 59 imágenes de mujeres con el signo “U” en el *Códice Borgia*. Para presentar mi análisis iconográfico, opté por seguir el mismo orden y nomenclatura del capítulo de Sahagún, apoyada con la interpretación del cuerpo humano de Alfredo López Austin. Estructuré dicho análisis en 14 apartados, tal y como está compuesto el capítulo XXVII del Libro X de la *Historia General* de fray Bernardino de Sahagún y sus informantes; cada uno de estos apartados está dedicado a una o varias partes del cuerpo según un orden que nos acerca a la concepción que se tenía de la composición y funcionamiento de nuestro cuerpo: primero se describe la parte exterior, luego sus partes de arriba hacia abajo, luego lo

---

<sup>8</sup> 2002. M.J. Rodríguez clasifica los estudios revisados en dos grupos, los que ven a la mujer con una situación social privilegiada y los más, que la ven con una situación subordinada o de sometimiento.

interior y finalmente lo que se expelle o desecha<sup>9</sup>. Título mis catorce apartados, que en la obra de Sahagún se llaman “párrafos”, con el mismo título dado por Sahagún, en náhuatl y castellano: en el *Florentino* cada uno de los catorce párrafos está encabezado por un texto que anota el número de párrafo *Inic ce parrapho* (Primer párrafo), *intechpa tlatoa*, “que dice, que habla de”, *in tonacaio*, *in toquichtli*, *iona in cio* “cuerpo y la piel del hombre y de la mujer” y termina con *ioan in ixquich itech ca* “y de todo lo que le pertenece.” Esto es, primero se menciona el o los nombres de la parte del cuerpo y luego se habla de sus características, cualidades y las ideas asociadas que le atribuían a la parte que se describe.

Escribo los nombres de las partes del cuerpo en español y en náhuatl (según las nomenclaturas de Sahagún, Molina, Dibble y Anderson y López Austin). En relación con las características y cualidades atribuidas en el texto a cada una de las partes del cuerpo y con el fin de **solamente** dar una idea de ellas, en algunos casos presento una breve sinopsis de lo que se dice con una traducción muy liberal del náhuatl al español a partir de las traducciones de los autores citados con el fin de mostrar la gran cualidad metafórica del discurso indígena<sup>10</sup>.

### **1. Piel, *eoatl* y carne, *nacatl*. Proporción, postura y vistas del cuerpo.**

*Inic ce parrapho* (Primer párrafo), *intechpa tlatoa*, “que dice, que habla de”, *in tonacaio*, *in toquichtli*, *iona in cio* “cuerpo y la piel del hombre y de la mujer” *ioan in ixquich itech ca* “y de todo lo que le pertenece.” (CF. ff. 72-74)<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Hay otras formas de clasificar el cuerpo humano. López Austin en la obra citada, dice que se puede dividir el cuerpo humano en dos partes, una superior y otra inferior, *tlactli* y *tetlaquehuia*, y los relaciona con elementos míticos. O en parte derecha e izquierda y en este caso es interesante su observación de que para el mundo nahua no existió el sentido negativo de izquierda; la derecha poseía la fuerza del corazón y la izquierda la de las actividades cotidianas.

<sup>10</sup> Al hablar del léxico nahua y específicamente del significado etimológico de las palabras de las partes del cuerpo humano, López Austin advierte que “el náhuatl de la época inmediata a la conquista era una lengua en la que la composición de vocablos era eminentemente descriptiva: existía una asombrosa cercanía entre el significado de las palabras y sus elementos constitutivos.” (31) En este sentido sería interesante estudiar qué representa la palabra y qué es lo representado por la palabra, esto es, qué es lo que significa la palabra en sentido literal y qué es lo que significa en sentido alegórico, y al trasladado al universo visual, ver la correspondencia entre lo que mencionan los textos y las imágenes pictográficas y ver si la parte descriptiva de lo que se nombra está contenida en la imagen.

<sup>11</sup> Fray Bernardino de Sahagún. *Códice Florentino*. h,1579. Volumen III. Libro Diez, Capítulo XXVII. Folios 72-99. **CF**: *Códice Florentino*. **ff**: folios del tercer volumen.

Texto original:

*Éoatl, teoaiio, topoanecoaiio, iztac, tlatlactli, chichiltic, chchilpátic, tlatlactpátic, iaiactic, iaiauhqui, catzaoac, cacatzactic, cacatzactli, tilitic, oltic, teceoac, nextic. Iamanqui, totonqui, itztic, cecec, itzcaltic, itzcapatic, cecec, cecepatic, cecepalatic, oapaoac, oapactic, tequaqua, teçontic, chachaquachtic, paltic, camaoac, cuechaaoc, quappitztic, quappitzauhqui, tilaoac, tilactic, tilacpatic, quauhtilac*

Traducción de Dibble y Anderson:

Skin, our skin, our outer skin, white, ruddy, chili-red, very chili-red, very ruddy, swarthy, swarthy, dirty-colored, black, black, black, rubby-colored, chalky, ashen, warm, hot, cold, cold, very cold, very cold, cold, very cold, very cold, rough, rough, rough, rouge, wet, tender, moist, harsh..."

Mi interpretación:

Piel, nuestra piel, nuestra piel exterior, blanca, bermeja, colorada, muy colorada, muy bermeja, morena, morena, de color sucio, cosa sucia, suciedad, color de hule, blancuzca, ceniza, blanda, caliente, fría, fría, muy fría, fría, muy fría, muy fría, áspera, áspera, áspera, áspera, áspera, áspera, mojada, húmeda, áspera, áspera, gruesa, gruesa, muy gruesa, muy gruesa...



Lámina 14

En el texto se describe el aspecto del tejido, los colores y la temperatura de la piel y el grosor de la “carne”, *nacatl* “sangrienta, gorda, blanca, *chichiliui*, colorada, negra, pálida, tibia, caliente, fría, arrugada, lisa, húmeda, áspera, con pelos, gruesa, se vuelve flácida, se cuelga.”

En nuestras imágenes se destaca el efecto de lisura y el color claro y luminoso del cuerpo de la mujer sobre el fondo de color claro del soporte (la tira de casi diez metros de piel de ciervo cubierta al parecer con una capa de estuco) donde la figura se delinea con una línea contorno continua que sólo se arruga en el vientre.

Así como Sahagún y sus informantes hablan primero de la piel, yo comienzo describiendo la forma de representar el cuerpo de la mujer. Destaco el equilibrio logrado entre la proporción de las partes, la postura y el movimiento, equilibrio que dota de gracia a la representación del cuerpo femenino.

El tlacuilo pintó figuras uniformes en el tamaño y en la proporción de sus partes: siempre el cuerpo mide dos cabezas (las cabezas miden entre 1.5 y 3 cm y los cuerpos entre 1 y 4 cm, esto es, una proporción promedio cabeza/cuerpo de 2 cabezas en un cuerpo)<sup>12</sup>. No sé si se pueda

<sup>12</sup> Al estar trabajando con una copia facsimilar, no he pretendido registrar las dimensiones reales sino sólo la proporción que guarda la cabeza con el resto del cuerpo, según el número de cabezas que pueden caber en el cuerpo. En 44 figuras de pie con el signo “U”, medí la cabeza desde el mentón hasta el nacimiento del cabello y el cuerpo desde la media entre la punta del mentón hasta los pies. La medida de la cabeza osciló entre 1.5 y 3 cm y el cuerpo entre 1 y 4 cm; lo que dio una proporción promedio cabeza/cuerpo de 2 cabezas en un cuerpo. En el caso de las

establecer un canon de las proporciones en la representación de la figura femenina en el *Códice Borgia* y si pudiera tener relación con algún aspecto cultural, pero se advierte una constante en la proporción entre las medidas del cuerpo y la cabeza.

Como en otros manuscritos pictográficos (*Laud, Nuttall, Bodley*), sólo se representan dos formatos en las figuras humanas, sin variaciones, uno grande y otro pequeño, cada uno con ciertas diferencias: las figuras más grandes aparecen con complejos atuendos<sup>13</sup>, se identifican como personajes principales (deidades o sus sacerdotes o sacerdotisas) y es el caso de todas nuestras figuras.

Se requirió de una gran habilidad de los tlacuilos para superar la dificultad de combinar las vistas de perfil o de frente de las diferentes partes del cuerpo, y de destreza para manejar las posturas con estas vistas (la cara de perfil con el ojo de frente, los hombros y el pecho de frente y la cadera y las piernas de perfil; 26 están de pie, 11 sentadas, 1 de espaldas, 6 de cabeza, flotando, en 22 ocasiones tienen las piernas dobladas, 2 hincadas con una rodilla sobre el piso y 2 sobre sus piernas.).

Si bien no hay retratos<sup>14</sup> en el sentido occidental pues la figura humana se representa con rasgos faciales y corporales estereotipados, se destaca que no hay dos figuras estrictamente iguales pues diferentes detalles las individualizan.

---

figuras sentadas con el signo “U”, medí 20 figuras sentadas con el signo “U.” La medida de la cabeza osciló entre 2 y 3.4 cm y el cuerpo entre 3.2 y 5 cm por lo que la proporción promedio de la cabeza/cuerpo se establece, también, en 2 cabezas en un cuerpo. E. Panofsky (1983) entiende *la historia de las proporciones como un reflejo de la historia de los estilos*, y la teoría de las proporciones humanas como “un sistema que establece relaciones matemáticas entre los distintos miembros de un ser viviente, en particular de los seres humanos, en la medida en que estos seres se consideran como objetos de una representación artística.”

<sup>13</sup> En su obra, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period. The Metropolitan Schools*, (1959, 1967:145-164) Donald Robertson analiza el estilo de los manuscritos elaborados en el periodo prehispánico a partir de lo que él llama el Periodo Colonial Temprano. Distingue dos formatos en el tamaño de las figuras: uno que deja al descubierto cabeza, brazos y piernas como si estas partes del cuerpo estuvieran añadidas o ensambladas y otro pequeño, siempre para figuras desnudas, con la figura unificada, como un todo, sin partes separables (se identifican como prisioneros o esclavos).

<sup>14</sup>De la Fuente, Beatriz. *Peldaños en la Conciencia. Rostros en la plástica prehispánica*. 1985. Los retratos de personajes en Mesoamérica. Al estudiar la representación de los rostros en la escultura y la pintura tanto en cerámica como en muro -no alude a la pintura en manuscritos- opina que van desde la más pura esquematización y sintetismo general y de sus facciones, hasta la más asombrosa similitud a las fisonomías reales.

## 2. Cabeza, *tzontecomatl*.

*Inic ome parrapho: itechpa tlatoa in tzontecomatl, ioan in ixquich itech ca.* Segundo párrafo que habla de la cabeza y de todo lo que le pertenece. (CF, ff74v-76v). Lámina 48



El texto del *Florentino* diferencia dos acepciones de cabeza: *tzontecomatl* e *ilhuicatl tzontecomatl* donde “Tzontecomatl. Cabeza cortada y apartada del cuerpo.” (Molina:154) es la parte con cabello, parte posterior, el colodrillo, *tocuezco*, la nuca, *cotuxcoch*, el codo o nuca, *cuexcohtetl* y la frente. En mis imágenes no se distinguen las partes posteriores de la cabeza, de la nuca y sólo en las cinco *cihuateteo* difuntas de las láminas 47-48 se les distingue el cuello.

“Ilhuicatl. Cielo” (Molina: 38) es “la parte celestial, nuestra cabeza, *quitznequi*, *totzontecon*, la que se acuerda, *tlalnamiquini*, la sabia, *tlamatini*, la que ejecuta, la que concluye, con honor, *mauiziotl*, venerable, *mauiztioani*. Es la que venera, es humilde, *mocnomatini*, recuerda, sabe, es prudente, venera”.

La parte *tzontecomatl*, es “pequeña, diminuta, pequeñita, grande, redonda, cóncava, cilíndrica, suave, con pelo” y tiene ojos, oídos, nariz, boca. En ella está el cabello *tzontli* que es “negro, carbón, azul fuerte, verde, café, amarillo, colorado, blanco”, “ondulado, lacio, fino, largo, blanco, rapado, ralo, con liendres, se vuelve negro, amarillo, rojo, blanco, se corta, se peina, se suaviza con agua.” Para López Austin (182), el cabello tenía características mágicas por su proximidad con la coronilla de la cabeza, era el sitio bañado por el *tonalli*, una de las entidades anímicas y explica que “...de las regiones del cuerpo, es la cabeza la que recibe las más variadas atribuciones...” con correspondencia con las partes del cosmos, donde *tzontecomatl* es la cabeza en su totalidad e *ilhuicatl* (el cielo) la capacidad de raciocinio; forma con el corazón y el hígado los tres centros anímicos y es donde se ubicaban la conciencia y la razón. El cabello tiene un papel muy importante con diversos y complicados peinados que trataré en el siguiente capítulo.

Al hablar de las proporciones cabeza/cuerpo humano, se destacó el tamaño no natural de la cabeza en las imágenes (dada la relación aproximada de dos cabezas en el cuerpo, que aparece siempre del mismo tamaño y de forma idéntica) que tiene frentes amplias, despejadas, que concuerdan con la importancia que se le da en el texto: *ixquatl* es el “frente de la cara”, es una protuberancia, es redonda, lisa, tersa, arrugada, es radiante, “Tonameio.con claridad de rayo de

sol” (Molina: 149v), hermosa, *tlaqualnextia*, *temauiziotia*, da honra, glorifica, hace aparecer sabia, *teixtlamatcanextia*.

### 3. Ojo, *ixtelolotli*.

*Inic ei parrapho: itechpa tlatoa in ixtelolotli, ioan in ixquich itech poui ioan itechpa in toiac, ioan in ixquich itech ca.* Tercer párrafo “que habla del ojo y todo lo que le pertenece, y de la nariz y de todo lo que le pertenece.” (CF, ff76v-78)



En el texto el ojo, *ixtelolotli*, es espejo, suave, redondo, blanco, amarillo, rojo brillante, transparente, negro, nublado, se mueve, se pone en blanco, recorre, se cierra, se abre, con él se ve, se ve a los lados, se ve arriba, abajo, con él se reconoce a la gente, a las cosas, ve, ilumina, conduce, mantiene, debilita, decae, reduce, duerme. Sus partes son el blanco de los ojos, *toztacau*, “nuestro iris”, *totliliuhca* y “la pupila de nuestro ojo”, *tixtotouh*. El párpado, *ixquatolli* (“cilíndrico, con pelos, con ceja, muestra enojo, parpadea”); la ceja, *ixquamolli* (“con pelo, peluza, negra, amarilla, terminada en punta, pequeña, oscura, gruesa, rala, que hermosa, *tlaqualnextia*, que hace resplandecer”); la órbita del ojo, *ixcallocantli* (“agujero, redondo, se llena (con lágrimas), exuda (lágrimas)”); el agujero de nuestro ojo, *tixcomol* (“nuestras cuencas, agujeros, profundos, hundidas”); el interior del párpado, *ixquempalli*, la glándula lacrimal, *ixtecuilchilli* (“colorada, expele, vierte (las lágrimas)”). Nuestras pestañas, *tocochia* (“con pelo, negras, coloradas, amarilla, rubicundas, como abanico, con ellas los ojos se hacen brillar”).

Para López Austin el concepto de “centros anímicos” es fundamental para entender cualquier sistema ideológico. Son partes del organismo en los que se supone existe una concentración de fuerzas anímicas y de sustancias vitales (diferentes a las tres entidades anímicas). Propone 12 grupos, uno de ellos el *ix*, “ojo o rostro”, de gran importancia porque en él está el campo conocimiento y las funciones de la percepción y la sensación.

El ojo en mis imágenes puede aparecer de cuatro formas:

- Ojo semiredondo; es la forma más representada (49); en el que se distinguen el blanco de los ojos (bulbo ocular), la pupila y el iris.
- En algunas ocasiones la línea superior se pintó semicurva, como si el párpado estuviera “caído.”

- Se dibuja la órbita del ojo en las *cihuateteo* muertas, sobre la calavera. Es interesante observar la banda negra, ancha sobre la órbita. Pudiera ser una convención para acentuar la sombra de las cuencas, más que una representación de las pestañas.
- La convención del ojo salido o colgado de una cuenca cerrada se ha interpretado como “muerte” o “llanto.”
- **Se destaca que todas las formas de ojo, *ixtli*, de las figuras femeninas tienen color rojo en un extremo del blanco del ojo.** Es interesante observar que no tienen este color rojo las figuras masculinas que portan el signo “U” como el *Patécatl* de la lámina 13 y el dios del pulque de la lámina 57 [Cf. *Introducción*. 7. Figuras masculinas con el signo “U”]
- Se aprecian claramente las órbitas, el blanco del ojo, el iris y la pupila pero no se dibujan las cejas, el párpado ni las pestañas.

#### 4. Cara (o rostro), *xaiacatl* y nariz, *toiac*.

*Inuic naui parrapho: itechpa tlatoa in xaiacatl, ioan in ixquich itech ca.* Cuarto párrafo “de la cara o rostro, carátula o maxcara y de todo lo que le pertenece” (CF, F78-79v)



L.23

Se tienen tres palabras para cara: *xaiacatl*, *yhiotl* e *ixtli*, donde *xaiacatl* e *ixtli* se refieren a la parte propia de la cara e *yhiotl* se traduce como “aliento”. La cara es el sitio donde están los sentidos y a cada una se le otorgan muchas y variadas cualidades.

En la cara o rostro *xaiacatl* está el paladar, *camatapalli*, la región de las muelas, *ixtilli*, la mejilla, *camatetl* (“distendida, gruesa, redonda, carnosa, suave, se rompe, se hincha”); el maxilar, *camachalli* (“hueso, cruje”) y la mandíbula, *camachalacaliuhcantl*. La cara, rostro, *xaiacatl* “es limpia, es sucia, es oscura, negruzca, negra, sudorosa, buena, limpia, maravillosa, *mauiztic*, es “cosa maravillosa y preciosa”, *tlazotli*, es preciosa, necesaria, deseable, se enoja, espanta, enferma, ofende, se vuelve pura, es blanca, colorada, rubicunda, refresca, tiene honor, estima, emana esplendor, se hace famosa, es honrada, enoja a otros, ofende, es opresora, enferma. En ella está la sien, *conaocantli* “nuestra sien, con agujeros, con poca piel, con poco pelo [vello]”.

Más adelante, en el párrafo sexto (F81-81v), se dice que la cara es también el aliento, “la cara, con honra, con fama, severa, afligida, cortés, buena, de buen parecer, emana esplendor, por ella uno es famoso, tiene honor, por ella uno es honrado, desgracia, se calma”.

La cara, rostro, *ixtli* “palidece, se vuelve verde, amarillenta, se cubre de sustancia viscosa, manchada, famosa, con honor, amable, afligida, valiente, amable, triste, cara inflamada con enojo, cara que tiene honor, rostro con úlcera, negruzco, que arde, en la cara abro mi ojo, *nixtlapoui*, ‘lo cierro, lo abro, soy sabio’”.

López Austin habla de los sentidos y los realizadores que están en la cara. Para él, los sentidos eran el razonamiento pues “los antiguos nahuas ligaban estrechamente la percepción del mundo exterior con la comprensión, y aun creían en su íntima relación con el razonamiento mismo...” de donde “tanto los sentidos en general como cada uno de ellos recibían los nombres de *tonematia*, 'nuestros sentideros', 'los que conocen', y de *ontlamatiliztli*, 'donde se conocen', (o se sienten) las cosas...”; “.. la vista era *tlachializtli* ('acción de mirar las cosas') o *teittaliztli* ('acción de ver a la gente'); el oído *tlacaquiliztli* ('acción de oír las cosas'); el olfato era *totlanecuiaya* ('nuestro oledor de las cosas'), y el tacto, *tlamatocaya* ('el palpador de las cosas'). Se creía que los sentidos era, pues, centros particulares de cierto tipo de conciencia...”<sup>15</sup>

En mis imágenes, los rostros de las figuras masculinas y de las femeninas son idénticos pero el género es evidente por el cuerpo, el adorno y el vestido.

En contraste con la detallada descripción textual de la cara (en su parte exterior, interior y funciones), en nuestras imágenes la cara está dibujada sorprendentemente simple e invariable, desarrollando un modelo propio característico e inconfundible. Combina la vista frontal (frente y boca) y de perfil (la nariz). 38 tienen el perfil a la izquierda, 17 a la derecha y 19 tienen la cabeza hacia abajo. (Sólo los cinco rostros de las *Tzitzimime* se presentan de frente pero más que representaciones físicas, podrían ser glifos iconográficos sujetos a interpretaciones simbólicas).

La cara está delimitada por una forma pentagonal trazada con una línea contorno oscura. Esta forma permitió al tlacuilo combinar la vista del perfil frente-nariz-mentón y la vista de frente de la parte superior, donde nace el cabello y el extremo de la oreja. Se destaca que la oreja nunca se ve porque todas mis figuras portan orejeras.

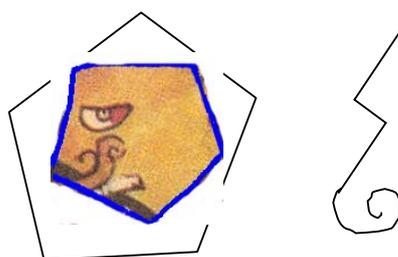
La línea contorno que dibuja la cara, baja de la parte superior y forma una frente amplia. Se quiebra para dar a dibujar a la nariz, *iacatl*, y con una espiral a los orificios nasales. Se continua

---

<sup>15</sup> López Austin: 190-191.

desde la punta de la nariz, con un ángulo forma el mentón, con otro ángulo el lugar de la oreja (visto de frente) hasta cerrarse en la parte superior de la cabeza (visto de frente).

Todas las figuras del manuscrito, femeninas y masculinas siguen este modelo de cara que coincide con las descripciones de Sahagún: “son de buen parecer, emanan esplendor, son limpias, no están cubiertas de nada, ni siquiera de pelo, ni presentan ningún defecto”. La variación se da en la forma del ojo y en la boca.



La igualdad de la nariz en todas las imágenes femeninas y masculinas son otro de los elementos que configuran el estilo propio del manuscrito. Contrasta la sencillez en la resolución visual con su descripción en el texto: la nariz<sup>16</sup> es nuestro agujero de humo, *yotlecallo*, es el “lugar de entrada y salida del aire de nuestra nariz, lugar para respirar”. La nariz, *iacatl*, nuestra nariz, *toiaca*, resopla; es nuestra fuente de vida, ahí hueles, con ella olfateas; es cilíndrica, como arpón, puntiaguda, plana, gruesa, delgada, con agujeros, huele, se suena, tiene pelos, tiene catarro, estornuda, inhala”; el largo de la nariz, *iacaquauhiutl* la hace “curvada, cilíndrica, plana, como escudilla, se extiende como un arpón”.

Se destaca que las orejas, *nacaztli*, nunca se ven (mientras sus partes están muy detalladamente descritas en el *Códice Florentino* en el párrafo sexto) porque como se verá en el capítulo siguiente, todas portan orejeras que reproducen, agrandando con cierta exactitud lo que se dice en el texto sobre ellas.<sup>17</sup>



<sup>16</sup> En el texto de Sahagún, se habla de la nariz en el párrafo anterior, el tercero.

<sup>17</sup> La oreja, *nacaztli*, “agujero de humo, redondo, ancho, forma de disco, oye cosas, parloteos, crujidos, se tapa, duele”. En nuestra oreja, *tonacazco*, “aburrida, agujero de humo, hay cosas que oye, lugar para oír, nuestro lugar para oír, está cerrada, difícil de entender, duele” donde “tener oído” es metáfora de hombre sabio, prudente.

## 5. Diente, *tlantli*.



*Inic macuilli parrapho: itechpa tlatoa in tlantli, tlancochtli, tocooatlan.* Quinto párrafo, “que habla de los dientes, muelas y colmillos.”(CF, F79v-80v).

Dice el texto que el diente, *tlantli*, es un hueso “blanco, amarillo, como maíz maduro, como concha, oscurecido, negro, de varios colores, manchado, largo, pequeño, grueso, redondo, como la aguja del huso, en punta, como peine, se mueven, rotos, con caries, sucios, muerde cosas, corta cosas, mastica cosas, pulveriza cosas, muele cosas”.

En mis imágenes la boca siempre está vista de frente pintada con líneas semicirculares con sus extremos hacia abajo. Se dibujan los labios y en casi todas las ocasiones se muestra abierta con dientes, *tlantli*; sólo en ocho ocasiones aparece la boca semicerrada o cerrada. La boca, *camatl* es el “agujero, bocina de caracol, *quiquiztli*, lugar para comer, recibir, puede estar cerrado, ahí está el sonido, el discurso, con ella comes, masticas, hablas, cantas”; en ella está la encía, *quetolli*; la lengua, *nenepilli*, “esa que se mueve, se agita, gruesa y ancha, en punta, estrechada, suave de un lado, áspera en el otro, controla el discurso, apedrea.” Su voz, *tozquitl* es “nuestra voz, el soplador, el resonador, ahí donde hablamos, nuestro lugar para hablar, ladra, enroquece, se aclara, tiene frío, ruge, gruñe, apedrea.” El esófago, *cocotl*, “traga y avienta para abajo.”

Es interesante observar que la presencia o ausencia de dientes es un elemento que individualiza la imagen, comprende un cambio en el significado de la figura, esto es, indica que son difuntas, que están ¿naciendo?, descendiendo o en coito.

Las cuatro *cihuateteo* difuntas de la sección 14: de su boca salen chorros y lo que se muestra es parte de ese chorro



## 6. Labio, *toten*.

*Inic chiquace parrapho: itechpa tlatoa in totexipal, ioan in oc cequi itech ca. Párrafo sexto “que habla de los labios y otras partes que le corresponden” (CF, F80v-82v)*



El sexto párrafo habla de los labios *tentli*, “nuestro labio, suave, rojo, rubicundo, colorado, pálido, moreno, grueso, como una hoja de caña, delgado, se adelgaza, palidece, tiembla, controla la palabra, el aliento, sopla, sopla como una trompeta, sopla el fuego, le pego en los labios [>enmudece], le pongo unguento, pinto sus labios”; el labio, *texipalli* es “ancho, delgado, se abre, se cierra. Puede tener bigote; acompaña a *tattia*, el mentón, *tenchalli*, la barba, *tentzontli*, los pelos de los agujeros de la nariz, *iacatzontli* y el pelo de la cara, *ixtzontli*.

Otro de los elementos visuales que caracterizan el estilo de la figura humana en este manuscrito es la forma en que el labio se representa: siempre aparece y en mayor o menor medida se marca y se prolonga hacia arriba el labio inferior con una línea oscura, de mayor o menor grosor.

## 7. Cerviz, *quechtepolli*.

*Inic chicote parrapho itechpa tlatoa in quechtepolli, ioan in ixquich itech ca. Séptimo párrafo, “que habla del pescuezo y sus circunstancias”, donde Molina traduce *quechtepolli* como “pescuezo o cerviz”<sup>18</sup> (CF, F82v-83)*

El cuello, *quechtepolli*, “es grueso, con huesos, piel, lleno de nervios, fuerte, largo, pequeño, minúsculo, como enano, gordo; se vuelve gordo, grueso, carnoso y sus partes son la vértebra cervical”, *quecquauhiutl*, el “hueso, fuerte, articulado como una caña, cruje”; los huesos del cuello, *quechomitl* son “nuestra región del cuello, *toquechtla*, suave, grueso, se hace pequeño, se alarga”; nuestra región occipital, *tocuechcochtla*; la tráquea, *cocotl*, el tragadero o gatzate, *tlatolhoaztli*, “que traga, avienta” y la nuez de la garganta, *cocoxittontli*.

En mis imágenes, sólo a las cinco *cihuateteo* difuntas de las láminas 47-48 se les distingue el cuello. En las demás aparece cubierto con la parte superior del *quechquémitl* y con collares.

---

<sup>18</sup> Parte dorsal del cuello, que en el hombre y en la mayoría de los mamíferos consta de siete vértebras, de varios músculos y de la piel.

## 8. Hombros, brazos, dedos, *acuilli*, *matzotzopaztli*, *mapilli*.

*Inic chicuei parrapho: itechpa tlatoa in acuilli ioa in matzotzopaztli, ioan in mapilli.* Octavo párrafo “que habla de los hombros, brazos, manos y dedos.” (CF, F83-84).



L.48

El hombro, *acuilli*, “, resiste, es escudo, con él se defiende, con carne, es duro, se vuelve delgado, se rompe.”

En mis imágenes, al igual que el cuello, los hombros aparecen generalmente cubiertos por el *quechquémitl* o los collares pero cuando se representa se distingue la forma curva que baja del cuello para continuarse formando las diferentes partes del brazo: antebrazo, el lugar donde se dobla el brazo, el brazo, la muñeca, el dorso y la palma de la mano y los cinco dedos con sus uñas largas.

En el texto se distinguen las partes del brazo, *matzotzopaztli*, (Molina: “brazo, generalmente *mahtl*”): el omóplato *aculchimalli* (¿“rodela del hombro”?) que “es fuerte, duro, firme, sostiene cosas, soporta cosas”; el codo y el brazo, o sea la parte gruesa, la parte delgada y la parte interior, curvada; los huesos de la muñeca y la muñeca, la mano (palma, dorso) y los cinco dedos de la mano. No se distinguen la axila, el sobaco, *ciacatl*, “hueca, tibia, con pelo, firme, con pelo del sobaco, *ciacatzontli*”.

El brazo, *matzotzopaztli* es “largo y grueso, haciéndose grande hacia arriba, reduciéndose hacia abajo, con él hay guerra, con él hay resistencia, ayuda, defiende.” El texto distingue la parte gruesa de nuestro antebrazo, *tomatzotzopaztomaoca*, la parte delgada de nuestro antebrazo, *tomatzotzopazpitzaoaia* y la parte interior, curvada, del brazo *macochtli*, “suave, *iamanqui*; cariñosa, *tlaçoi*.” Al respecto, se observa que Dibble y Anderson traducen *tlaçoi* como “loving”, “cariñoso” y en Molina (119) se lee, “Tlaçoloa. Yr rodeando a alguna parte.” También es *tlacaiotl*, donde “*tlacayotl*, es “cosa humana y piadosa”, “humanidad”; “que ama a los otros”; manifiesta deseo, *tlanequiliztli quinextia*; ama a uno, *tetlazotla*; lleva a abrazar, *temacochuia*; abraza, *temacochoa*.

La mayoría de mis imágenes se dibujaron con los brazos extendidos, correspondiendo la descripción textual con la visual: se dibujó la curvatura del hombro, la parte gruesa del antebrazo, el codo con una curva y el brazo adelgazándose hasta la muñeca.

En cuanto a la postura, se destacan las siguientes:

La mayoría tienen los brazos extendidos a los lados, ligeramente hacia arriba, algunas con su parte interior dibujada hacia el frente cuando están sosteniendo algo con las manos. En este sentido, ¿podría pensarse que esta postura da sentido a la palabra *macochtli*, que la describe como cariñosa, *tlaçoi* “ir rodeando a alguna parte”, que lleva a abrazar, *temacochuia*?



L.48

En otras ocasiones se representa una posición muy difícil, si no de lograr, si de mantener: los brazos semiextendidos ligeramente hacia arriba pero ahora con su parte superior del brazo dibujada al frente por lo que los dedos pulgares están en los extremos.



L.16



L.34



L.72

El codo, *molicpiltl* es “puntiagudo, final en punta, arrugado, suave, nuestro lugar para presionar, para soportar, con él se ataca como con una piedra, con el uno es empujado.”

Característico de algunos manuscritos como el *Laud*, *Nuttall* y *Bodley* es una posición que muestra el brazo más cercano al espectador hasta el codo y el brazo más lejano, hacia arriba con un dedo con uña larga, como señalando y los otros dedos cerrados sobre la mano. Esta posición supone que el brazo doblado esté cruzado sobre el pecho, probablemente con la mano en el hombro opuesto.



L.12

Tanto en las imágenes como en los textos, se describen con detalle las partes de la mano, *maintl*. Los textos visuales muestran los dedos, largos y puntiagudos, sobre todo el pulgar *vei mapilli* y el que apunta; la uña del dedo, *iztitl* se detalla visiblemente, especialmente la del índice, de tal manera que parecería uña larga o algún tipo de uñas postizas.

El texto escrito habla de la mano, *maitl*, “nuestra mano, es larga, muy larga, pequeña diminuta, agarra un puñado, mano disminuida, extendida, hecha, trabaja, toca, agarra, abraza a uno, abraza cosas” y se nombra a los huesos de la muñeca, *quequeiolti*, la muñeca, *maquechtlantli*, la palma de la mano, *macpalli*, el dorso de la mano, *macpalteputzli*, la superficie de la palma de la mano, *macpalixtli*.

El dedo, *mapilli* es “largo, pequeño, grueso, delgado, diminuto, agarra cosas, agarra cosas firmemente, alcanza cosas, hace cosas, trabaja con cosas, es capaz de todo, emprende todo, puede hacer todo, es instrumento de hacer, instrumento de trabajo.”

La uña del dedo, *iztitl* es “hueso, duro, firme, fuerte, suave, hundido, rasga, araña”; el dedo pulgar, *vei mapilli*, “grueso, pequeño, agarra las cosas firmemente, fuertemente, las envuelve”; el dedo, *mapilli* que “apunta, indica”; el dedo largo, *mapilli: uiac* “grueso, de en medio”; el dedo que sigue, *oallatoquilia mapilli*, “suave, tocador”; el meñique, *mapilxocoiotl*, “pequeño, delgado, con él se rasca la oreja.”

Se destaca que en algunas ocasiones, la postura de las manos es imposible:



En todas las imágenes los brazos están pegados al cuerpo y no dejan ver la axila.

## 9. Torso, *tlactli*. Genitales femeninos.

*Inic chicunau parrapho: itechpa tlatoa in totlac.* El párrafo nono “que habla del torso y de todo lo que le pertenece.” (CF F85-89v).

En el texto el “torso” es el tronco del cuerpo que está formado por el hueso del cuello, *omicozcatl*, esternón, *elacaliuhiantli*, tórax, *chiquiuhitol*, las costillas, *omiciulli*; se hace diferencia entre el pecho de hombre, *elpantli*, y el de la mujer, *chichiualli*, el costado, *iomotlantli*, la espalda, *teputztl*, la cintura, *topitzaoaia*, la curva lumbar, *tocuitlaxilotca*, el lomo, *tomimiliuhca*, los pulmones, *tomimiaoia*, el surco de la espalda, *tocuitlapanacaliuhca*, la columna vertebral, *cuitlatetepontli*, la cadera, *tocuitlaxaiac*, el abdomen, *ititl*, *xillantli*, la parte baja del abdomen, *xiccueiotl*, el ombligo, *xictli*, la depresión de la cadera, *queztl*, la nalga,

*tzintamalli*, el cóccix, *tzinchocholli*, el hueso izqui<sup>19</sup>, *tzintepitztl*, el ano, *tzincamactli*, la entrepierna, *maxactli*, el muslo, *nepiciantli*, la ingle, *quexilli*; el pene, “miembro de varón”, *tepo[u]lli*, *xipintli*, *tototl*, *xolo*, *tlamacazqui*, *quatlaxcon*, *tocincul*; la “natura de hembra” [vulva], *tepilli*, *nenetl*, *cocoxqui*, sus labios, *tepilltexpalli*, “su vagina” (de ella), *yatlauhiacac* (“larga y angosta, lugar constreñido, constriñe, se cierra, *mopiqui*”), el himen, *chittolli*; el clítoris, *çacapilli* (“puntiagudo, ancho, se ensancha”); la parte final del clítoris, *çacapilquatl*, “su lugar (de ella), *iittaloia* (“de gozo, da gozo, se tiene el coito”).

Sahagún incluye los **genitales femeninos** como parte del torso. En las 59 imágenes analizadas, ocho se representaron desnudas y 44 con el torso desnudo (otras ocho están vestidas). Se destaca que no hay en todo el manuscrito figuras masculinas en formato grande desnudas y que cuando aparecen desnudas son pequeñas, sin ningún adorno.

En seis de las ocho pinturas de mujeres desnudas, el cuerpo se delinea con una línea contorno fluida logrando un extraordinario equilibrio entre el tamaño del cuerpo y la proporción sus partes (2 cabezas el tamaño el cuerpo), y entre la postura (de pie, caminado, sentadas, hincadas o boca abajo) y la vista (de frente, de perfil, de 3/4) convenciones que las dotan de movimiento y gracia. Con esta economía de elementos formales y una línea contorno fluida, el tlacuilo pudo manifestar las características sexuales femeninas: el vientre, *cihua ytitl*, los senos, *chichiualli*, la vulva, *tepilli nenetl*, y las nalgas *tzintamalli*.

En la imagen de la lámina 14, una línea contorno dibuja el perfil de la espalda *teputztli*, se abre para la cadera, *tocuitlaxaiac*, y la nalga, *tzintamalli*. Al frente, se dibuja el perfil del seno que nace en el pecho, y la línea se ondula para mostrar la piel flácida del abdomen, *ititl*, *xillantli* y de la parte baja del abdomen, *xiccueiotl*, debida al embarazo. Con una pequeña espiral se muestra el ombligo, *xictli*, y una rayita la vulva, *tepilli*, *nenetl*, *cocoxqui*.



L.14



L.48

La mujer de la lámina 48 con piel en brazos, piernas y pies, se representó con los dos senos y el vientre también arrugado y la espiral para ¿ombligo o pubis?

<sup>19</sup> Hueso que en los mamíferos adultos se une al ilion y al pubis



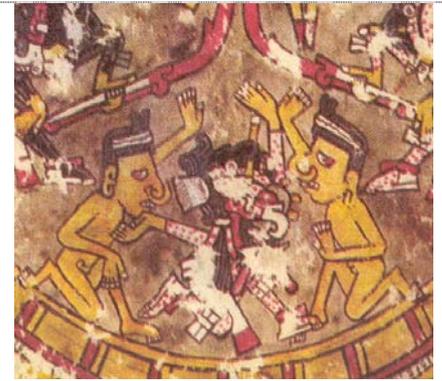
L.47

Se interpreta a esta mujer desnuda como “naciendo.



En coito. Lámina 50

En la lámina 41, Seler identifica a dos figuras como *Tlazoltéotl*. Dice Seler de esta imagen (II.43-44): "Como en el camino lo acompañan también aquí dos figuras desnudas de la diosa de la tierra, dos *chuateteo*." Si aceptamos la convención del vientre arrugado para significar que la mujer ha estado embarazada, se podría suponer en la otra figura es un varón con la forma del pene *tepolli*, *xipintli*, *tototl*, *xolo*, *tlamacazqui*, *quatlaxcon*, *tocincul* volteado sobre el cuerpo. No hay en todo el manuscrito figuras masculinas desnudas en el formato grande; si hay muchas figuras pequeñas, sin nada de vestido y de adorno. Ninguna tiene la espiral para el ombligo. Algunas tienen pene<sup>20</sup>.



L.41

La pintura de la mujer desnuda de la lámina 72, *Tlazoltéotl*, sobre una encrucijada con huellas, sorprende por la forma de armonizar la posición con la vista de las diferentes partes del cuerpo, así como la exactitud en el detalle: los brazos en la posición difícil que hemos advertido, el torso adelgazándose hacia la cintura, los dos senos a los lados vistos de perfil, la cadera vista de perfil mostrando la nalga y el muslo de la pierna cercana al espectador y la entrepierna de la otra pierna. El vientre ondulado y una espiral que podría representar el ombligo o la pubis.

Es interesante observar de que cada uno de sus orificios está expeliendo algo que se une a cinco signos de los días: la oreja y el signo *océlotl*; el ojo que no vemos y *tecatl*; la boca *itzcuintli* y la vulva, *mízquitl*; y el ano *tzincamactli*<sup>21</sup> con *ehécatl*.

<sup>20</sup> Para Alfredo López Austin (188, 190), "los órganos de la reproducción se caracterizan por la pluralidad de los nombres que reciben; por el sentido metafórico, y algunas veces picante; de dichos nombres; por la tendencia a llamarlos como a personas reales o imaginarias (como es el caso del pene *tototl*, *xolo*, *tlamacazqui*, *quatlaxcon*, *tocincul* "pájaro, sacerdote, criado, madre, muñeca)" y por la detallada nomenclatura de sus partes..."

<sup>21</sup> "Año, *tzoiotl*, agujero, *coionqui*, humeado, se abre, pasa el excremento, profundo, redondo como un cima, *pepeliui*, se vuelve profundo, se vuelve redondo, su abertura *tzinatlahuhtlil*, se expande, se contrae; tiene labios *tzoiotentli*, apretados, *motzultic*, es cilíndrico, colorado, suave, tiene hemorroides"

Llama la atención que la palabra para “entrepierna” (la derecha) es *maxactli*, “prensa, se vuelve prensador, lugar de prensar, de donde se dice, encrucijada”, *omaxac*, nuestra encrucijada, *tomaxac*, prensa, *maxalatic*, lugar que prensa, *tmaxaliuhia*, “de donde se dice encrucijada”.



Lámina 72



L.74

Otra imagen extraordinaria, por la sencillez y proporción con que se dibujó, es la mujer desnuda de la lámina 74, sentada, con las piernas abiertas mostrando la “natura de hembra” [vulva], *tepilli*, *nenetl*, *cocoxqui*, de la cual está saliendo una flor; el texto dice que “es caliente, tiene bordes (labios), *tepiltentli*, prominencias, como adobe, que se abren, son gruesos, delgados, vienen juntos, con carne gruesa, suaves, se hinchan, o engrosan hacia fuera.”

Vestida o desnuda, siempre es visible la parte superior del torso, *tlactli*, adelgazándose ligeramente hacia la cintura, *topitzaoaia*, “delgada, se vuelve delgada.” En la mayoría de las ocasiones se representa de frente y con excepción de la lámina 14, no se detallan el costado, *iomotlantli*, ni la espalda.



L.23



L.47

17 mujeres se representan con senos, “teta”, *chichiulli*, *cioachichioalli*; no se detalla el pezón pero la mayoría, 13, se dibujaron con el perfil terminado en punta y 4 redondos [¿podría significar que traen una piel encima?]. 11 mujeres se representan con dos senos y 6 sólo con uno.

El color de la piel es el mismo que el cuerpo, *ciciotcaiutl* (“nuestro tejido del seno, blanco, muy blanco”).

Los textos de Sahagún hacen distinciones precisas sobre los senos: el seno viejo caído, *quauhtzotzocatl*; el seno sin desarrollar, *tzotzocatic*; el seno de niña, *cioapilchichioalli*; el seno incipiente, *tomoltic*; el seno (de ella) muy grande, *ichichioal*, *uiuiiac*; el seno de la mujer con grandes pechos, *chichioalmecapalli*; suave, *altoltic*; se caen, *in quauhtzotzocatl*; el seno de doncella, *ichpuchchichioalli*; como fruta, *xocotic*; como fruta dura, *xocotetic*; resistente, *ioiollo*. Los pechos de la mujer embarazada, *otztl ichichioal*; con las puntas oscuras, *iacatileoac*; duro, *tetepitzti*; fluye la leche, *memeia*; se cuelga, *piloo*; nutre, *tlaoapaoa*; me nutre, *teoapaoa*; nutre al hombre, *tlacaoapaoa*; es de leche, *mopatzcá*; es mamado, *mochichi*; se mama, *quichichi*.



Se destaca que las *Cihuateteo*, si bien se representan con torso desnudo, no representan senos ¿podría significar que son doncellas que todavía no alcanzan la edad del desarrollo?

Lámina 34

El abdomen, barriga o vientre, *ititl*, “es delgado, largo, redondo, draga, se hincha, suave, como una olla, crece, se hincha, se rompe”.

En las imágenes, en 16 ocasiones se muestra ondulado, arrugado, convención para indicar que la mujer ha estado embarazada.



L.48

En todas las imágenes, vestidas o desnudas se perfila la cadera vista de perfil, *tocuitlaxaiac*, “ancha, con carne delgada, con carne rala, se ensancha” y las nalgas, *tzintamalli*, “con carne, redonda como bola, gruesa, resistente, fuerte, suave, muy suave, delgada, gorda, arrugada, se vuelve lisa, suave.”

En las mujeres desnudas se aprecia la parte del muslo, *nepiciantli* “lugar de abrazadera, nuestro lugar de abrazar, con surcos, constreñido, se contrae, abraza, se abre” y la ingle, *quexilli* “extensa, delgada, llena de carne”.

Como la *Tlazoltéotl* de la sección 14 que aparece en coito con *Ahuiatéotl* y que se pintó con una posición muy complicada: cabeza de perfil, hombros de frente vistos por detrás, mostrando la parte del muslo que baja de la cadera visto también de perfil.



L.50

El ombligo, *xictli* (“ahuecado, saliente, redondo, profundo”) es, para López Austin (179, 186) "uno de los[puntos] más importantes en el pensamiento mágico, ligado a la idea del punto central de la superficie de la tierra..."<sup>22</sup> pues se consideraba el punto de distribución de conductos a todo el cuerpo; por ahí entraba la medicina y representaba el vínculo entre el ser humano y un sitio determinado a distancia, de donde se interpretan las prácticas de enterrar el ombligo del recién nacido, el del varón en el campo de batalla y el de la mujer en el hogar.

En 27 mujeres, se pintó la espiral después de las ondulaciones del vientre, como la representación del ombligo *xictli*. (Pero esta misma convención en alguna de las mujeres desnudas, dibujada más abajo, podría ser la convención para la representación del pubis).

Se destaca que todas las figuras masculinas tienen el vientre liso, sin ninguna marca.



Lámina 16



## 10. Pierna, *icxiti*.

*Inic matlactli parrapho: itechpa in tocxi ioan ixquich itech poui.* Párrafo décimo párrafo “que habla de de las piernas y todo lo que les pertenece” (CF F89-91)

Los brazos extendidos y las manos abiertas dan movimiento a las figuras, así como las posiciones de las piernas.



L.14

En 6 ocasiones presentan las piernas dobladas, una de ellas hacia atrás. Se destaca la difícil posición de la imagen de la lámina 48 y el realismo al dibujar la parte de la entrepierna *maxactli*, de la pierna levantada.



L. 48

Nuestras figuras muestran las piernas *icxiti*, vistas de perfil, que “es huesuda, carnuda, cada una larga, como una cuerda, se mueven, de donde se dice que cojea, el pie viene como un cactus de melón, se vuelve gruesa, delgada, larga.”

<sup>22</sup> López Austin, 1984: 65. Al explicar la estructura del universo (Tierra, 13 pisos celestes y 9 pisos del inframundo), la Tierra se concebía como un rectángulo rodeado por las aguas. La superficie terrestre estaba dividida en cruz en 4 segmentos donde el centro, el ombligo, se representaba con una piedra verde preciosa, horadada, a la que se le unían los cuatro lados como cuatro pétalos de una gigantesca flor (símbolo del plano del mundo).

Se aprecia la “depresión de la cadera”, *quezcomoliuhiantli*, “ahuecada, como escudilla”; el muslo, *metztli*; “nuestros muslos, se ensanchan arriba, delgados abajo, como una planta en una colina, se agruesa, se vuelve delgado, crece, se agranda”.

La línea contorno dibuja el perfil de la rodilla, *tlanquaitl*, “dura, redonda, esa que comprime, la que endereza, me arrodillo, me levanto” y de la pantorrilla, *tlanitztl* “huesuda, con carne, larga, corta, diminuta, cilíndrica, se mueve, se curva, se vuelve ancha, se vuelve delgada, se alarga.” No se dibuja el tobillo, *xoquechtlantli* “flojo, inseguro, flexible”.

23 imágenes aparecen sin calzar. El pie, *xocpalli*, “huesudo, con carne, ancho y grueso, lo crecemos, con él pateamos, con él se camina, caminador, rompe la tierra, nuestro doble pie, nuestro pie cojo, nos espinamos, uno que camina despacio, él viaja tranquilo” se dibuja también sólo con la línea contorno, visto de perfil y curvándola hacia abajo para dar la forma del empeine, *xocpalteputztli*, que “posee una protuberancia, se hincha” y de los dedos de los pies. Se marca el talón visto de perfil, *quequetzolli*, “pelota del pie, de goma, con callo, duro, firme, colorado, suave, como un tomate y la planta del pie, *xocpalixtli* “callosa, piel de la planta del pie, gruesa, dura, se araña, se adelgaza, se desgarrar, se unta, se espina, se perfora, se raspa.”



L.23

Para indicar que son difuntas, se siguen otras convenciones: en las imágenes de las *cihuateteo* difuntas de la Sección 14, sobre el talón pueden aparecer dos protuberancias ¿huesos salidos? [en personas de cierta edad las protuberancias son producto de las llamadas enfermedades degenerativas de hueso, músculo y tendón]. En las *cihuateteos* de sección 13, aparecen con garras y espolón.



L.47



L.34

Los dedos de los pies, *xopilli*, al igual que los de las manos, están muy marcados, largos, con sus uñas *iztetl*, “muestra las cosas de avanzada” y vistos de frente y hacia abajo, “tiene juntas como una caña, cada uno se rompe, tiene uñas, son cinco, largo, grueso, pequeño, agarra algo, patea algo. El dedo grande, *vei xopilli*, es “grueso, redondo como una pelota, pequeño, en él se extiende la uña, es instrumento para usar la sandalia”.

## 11. Huesos, *tomio*.

*Inic matlactli oce parrapho itechpa tlatoa in ixquich tomio, tonacaio inic onoc.* El párrafo onceavo “que habla de todos los huesos en los que la carne descansa” (CF F91-92)

El texto habla de los huesos cervicales, *quetetepontli*, entendida como la parte dorsal del cuello, que en el hombre y en la mayoría de los mamíferos consta de siete vértebras, de varios músculos y de la piel<sup>23</sup>.



L.40

Las *cihuatéotl* difuntas se representan con la calavera, *quaxicalli* (“con agujero en su interior, como una olla, como una jarra, redonda, como un escudilla, ahuecada”). Se distingue la parte llamada *tixomio*, (“nuestro hueso frontal, nuestra mejilla, nuestra quijada, cruje, instrumento con el se cruje”). Se destaca lo que parecen ser cejas muy tupidas, ojos redondos y garras en vez de manos y pies.

Las faldas de las *cihuateteo difuntas*, además del ojo salido y de las protuberancias sobre los talones, tienen su falda, *cueitl*, adornadas con huesos de la pelvis.

Lámina 48



L.48



L.10

El signo de Luna, *Metztli*, representa los huesos de la pelvis, los que contienen el útero y los ovarios.



La representación de la nariguera en forma de “U”, *yacametzli*, se interpreta como una derivada de la matriz, útero, *conexiqujpilli* “alargado, restringido, caliente, forma a uno, forma,

<sup>23</sup> El párrafo habla de la cerviz, vértebras cervicales, nuestro tórax, huesos del cuello, nuestro omóplato, largo del omóplato, hombro, codo, punto del codo, antebrazo, hueso de la cintura, dedo, tórax, pecho, esternón, parte baja del esternón, costillas, final de las costillas, espina vertebral, pelvis, cóccix, cabeza del fémur (cadera), parte redonda del fémur, final de la cabeza de nuestro fémur, huesos del trasero, hueso de la cadera, hueso púbico, rótula, espinilla, hueso del dedo del pie. Dice López Austin que a las articulaciones les daban diversos nombres y se consideraban puntos débiles por los que podían penetrar al organismo las fuerzas sobrenaturales.

carga a uno; el útero, *cioatl*, su útero (de ella) y *cioaio*, suave, para embarazo, se preña, su matriz la enferma, su matriz está enferma”.

## 12. Órganos internos.

*Inic matlactli omome parrapho, ytechpa tlatoa, in toujujtecca in tlattic onoc.* El doceavo párrafo, “que habla de los órganos interiores” (CF F92-95).

En este párrafo se describe el cerebro *quatextli* y otros muchos órganos no mostrados en mis imágenes<sup>24</sup>, entre ellos, el hígado, *eltpachtli*, “ancho y grueso, colorado”, el cual dice López Austin (219) que es junto con la cabeza y el corazón, uno de los tres centros anímicos mayores, en él se concentraban los sentimientos y pasiones que pudieran estimarse más alejados de las funciones de conocimiento.



Asociado a mis imágenes, sólo con el dios lunar de la lámina 52, se representó el corazón, *joiollotli*, “nuestro corazón, *toiollo*, redondo, caliente, nos mantiene, vive, late, salta, late repetidamente, siento en mi corazón, por el que hay existencia, vida, hace que uno viva, me agita, me desmayo, mi corazón está encantado, conozco en mi corazón, el corazón gobierna todo.” Es otro de los tres centros anímicos mencionados por López Austin en el cual se ubicaban todo tipo de procesos anímicos. Se desprende su importancia, no sólo por el extraordinario número de ocasiones en el que se le menciona en los textos, sino porque, siguiendo con López Austin, cubría los campos de la vitalidad, del conocimiento y de la aflicción.

<sup>24</sup> El cerebro, *quatextli* (“blanco, húmedo, textura muy fina, frío, para recordar, para conocer, causa que se conozca, que se recuerde”); nuestro grueso [el tejido grasoso], *tilaoacaiutl* (“está en todos lados, carne gruesa, se hincha, se agranda”); la parte estrecha de la espalda, *tocujtlaxilotca* (“cilíndrica, derecha, se hace larga”); nuestro lomo, *tomjnjliuhca* (“el que acompaña a la columna”); nuestro pulmón, *tomjnjiaoio* (“nuestro aliento, ese que jadea”); los testículos, *cujtlapanaatetl* (“dan placer, uno siente su frotamiento”); el semen, *omjctel* (“semilla de hombre, blanco, transparente, de textura fina, caliente, tibio, beneficio de la mujer, la abre, la engorda, la hace florecer, la preña, le da un abdomen grande”). La vejiga, *axixtecomatl* (“se llena, se calma, se quiebra, dura, con nervios, tiene arena”); la uretra, *cocotli* (“tubo, caña, largo, ancho, como un lugar de paso, delgado, la uretra de uno se obstruye, se llena con material fino, con el tubo es vertical la uretra es buena, la caña es vertical para orinar, ahí esta la orina, pasa agua”). También se mencionan la saliva, *chichita*; la bilis, *chichicatl* (“gruesa, delgada, verdosa, azul, nuestra ira, sale en uno enojado, crece con la ira, de donde se dice mi bilis no ha salido”); nuestro estómago, *totlatlaliaia*, *totlatlalil*, *totlatlalilteco*, *cujtlatecomatl*, (“alargado, restringido, irregular, áspero, fuerte, se llena, está lleno, se contrae, se extiende”); el intestino, *cujtlaxcuilli*: *coatl* (“grueso, delgado, largo, se quiebra está dañado”). La transpiración, *jtonalli* (“líquida, caliente, huele mal, exuda, fluye”); los fluidos serosos, *chiaviçatl* (“líquido, podrido, fétido, apesta, hiede, corrompe”); la pus, *temalli*, *timalli* (“muy espesa, como atole, huele mucho a muerte, huele a excremento, cosa que huele a maldad”). El nervio, *tlaloatl* (“nervios delgados, todos los nervios son por lo que nosotros estamos vinculados”). Sobre el semen, López Austin escribe que “Se creía que la generación se iniciaba por la mezcla de dos líquidos, uno proveniente del padre y otro, equivalente, de la madre... El líquido maculino (*oquichyotl*) o femenino (*cihuáyotl*) (190). López Austin advierte que no se menciona el páncreas.

Hay varias representaciones de chorros de sangre, *eztli*, “nuestra sangre, roja, nuestra rojez, nuestro líquido, nuestro crecimiento, nuestra vida es sangre, es colorada, esa que da vida, humedece, moja la carne, es como barro, hace crecer, sale a la superficie, la cubre a uno como la tierra, hace a las cosas coloradas, hace a las cosas rubicundas, fortalece, uno es fortalecido.” Se menciona el vaso sanguíneo, *ezcocotli* “nuestra caña, nuestra corriente, ahuecado, como tubo, grueso, cada uno grueso, sangra.” En nuestras imágenes, las *cihuateteo* de la lámina 48 se representaron con chorros de sangre que le salen de la boca y a la *Tlazolteótl* de la lámina 50 le salen chorros de sangre que bajan hacia dos hombrecitos sin cabeza. Dice López Austin que tenían la creencia de que la sangre fortalecía, hacía vivir y crecer, humedeciendo los músculos y se untaba para aumentar capacidades físicas.



L.48



L.48



L.50

López Austin (1984:194) observa que "Curiosamente el menstuo no aparece, en sus múltiples términos, señalado etimológicamente como impureza: sus nombres aluden a él simplemente como hemorragia, como emisión periódica o como enfermedad. Esta última característica se encentra en el nombre *cihuah incocóliz* ('la enfermedad de las mujeres') y cuando se llama *cocoxqui* ('el enfermo') a los genitales femeninos externos." ¿Podría pensarse que la pintura corporal con líneas rojas hace alusión bien a los vasos sanguíneos o a la menstruación?



L.47

### 13. Órganos pequeños.

*Inic matlactli omey parrapho, itechpa tlatoa, yn oc cequj tepitoton touiuiltca: in tonacaio itech ca.* Párrafo décimo tercero "que habla del resto de los órganos más pequeños que son parte del

cuerpo” (CF F95-98)

En este párrafo se habla, entre otras cosas, de las fracturas, *topoztecca*; de nuestras articulaciones, *toujltecca*, nuestros lugares que se abrazan, *tonepicia*, nuestro cartílago, *tocelica*, nuestra gordura, *totilaoaca*, nuestras extensiones, *totlatecoaca*. De los lugares donde nosotros somos útiles para nosotros: nuestra cara, en nuestra mano, en nuestro brazo, en nuestra pierna; nuestro sentido de sentimiento, *tonematia*; nuestros sentidos. Lugares donde sentimos, temblamos. Nuestros surcos, nuestros brillos, nuestras arrugas, nuestras adherencias, nuestra gordura, nuestros poros. Nuestros agujeros de humo o huecos de humo, *tlecallotl*, nuestra boca, nuestra nariz, nuestra garganta, los del frente, los de atrás, nuestros lugares con agujeros de humo.

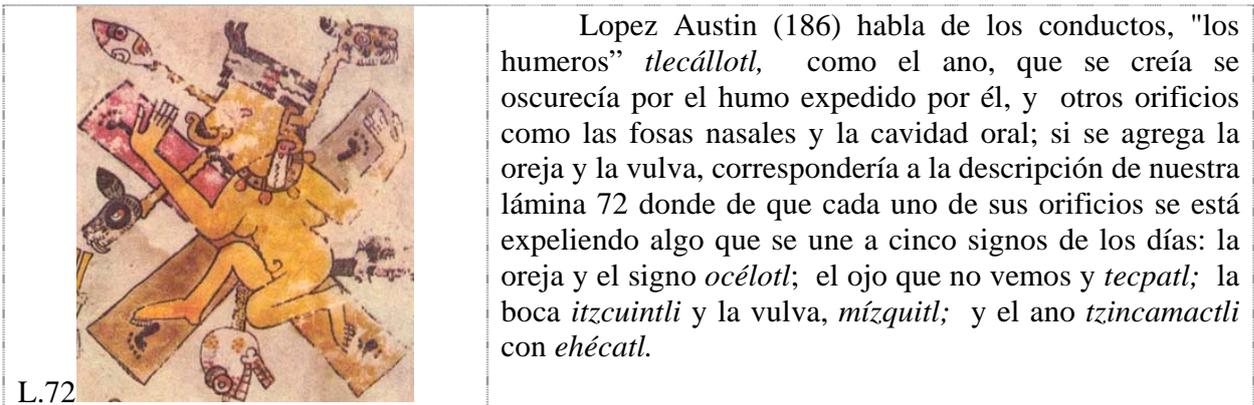
#### 14. Lo putrefacto, la mugre.

*Inic matlactli onnauj parrapho, itechpa tlatoa, in ipalanca, in itlahello.* Párrafo décimo cuarto “que habla de lo putrefacto, la mugre”(CF F98-99)

En el texto se describe “nuestro interior, *titic* como “interior de nuestro vaso, excremento, evacuación intestinal que fluye, flujo de sangre, flujo purulento, excremento en forma de mazorcas de maíz, excremento seco, excremento duro, excremento purulento, excremento mohoso, del ojo, cera de las orejas, moco nasal, moco de la garganta, suciedad en los labios, suciedad en los dientes, lengua con capa, suciedad en las nalgas, esmegma<sup>25</sup>, materia acuosa corrupta del pene, capa de la vulva, materia acuosa corrupta de la vulva, humor, humor rectal, humor de la vulva, secreción aceitosa de la vulva, secreción como resina de la vulva, sangre en la vulva, transpiración, de la cara, del cuerpo, del brazo, de los pies, de la ingle, de la vulva, humedad de la vulva, de las nalgas, del pene, suciedad en la ingle.” También se menciona la orina, *axixtli*, “con pus, con sangre, amarilla, con piedras”, la saliva, *chichita* y la flema, *alaoac*.

---

<sup>25</sup> Secreción de las glándulas prepuciales



## Recapitulación.

En este capítulo he presentado la naturaleza biológica del cuerpo femenino tal y como fue percibido y representado en 59 imágenes femeninas seleccionadas por portar el signo "U".

El análisis iconográfico me permitió ir distinguiendo las partes exteriores del cuerpo humano descritas en el texto de Sahagún y sus informantes; observé que la forma como se dibujaron con una línea contorno fluida, con economía de recursos formales logrando un gran equilibrio entre las proporciones, movimiento y posturas. En mi opinión, son estos elementos con los que se construye el cuerpo humano y que dan ciertos indicios de la ideología, técnicas y gustos de sus creadores, entre los que destaco:

Se infiere que el tlacuilo tenía una concepción integral del cuerpo de la mujer, no se evidencia un énfasis especial en las particularidades sexuales y se visualizan las partes descritas en el texto de Sahagún y sus informantes. Tampoco se establecen jerarquías o se privilegian o se ocultan algunas partes, como en algunos periodos del arte occidental los genitales femeninos

Las proporciones, movimiento y posturas además de que se pueden considerarse formas de adaptación y de reacción del cuerpo ante las circunstancias del contexto, son coherentes, mantienen una lógica interna entre lo motriz y lo sensible del esquema corporal.

La naturaleza biológica se dibuja con una economía de elementos formales al mismo tiempo que se muestran todas las partes de su feminidad logrando **imágenes plásticas** que con concisión de formas logra representar con exactitud del **cuerpo de la mujer**.

Es evidente un sistema de registro consolidado, producto de un desarrollo, con patrones invariables, convenciones definidas y un catálogo de formas limitado, esto es, un estilo que aparece a primera vista extraordinariamente sencillo por la economía de estos elementos formales, entre los que destaco la utilización de la línea contorno oscura que nace de la frente y da forma a la nariz, la boca y el mentón; la forma pentagonal del rostro (en todas las figuras

humanas del manuscrito) que podría dar la percepción de estereotipos pues si bien no son retratos se marcan las distinciones; la invariable proporción de dos cabezas el tamaño del cuerpo; la combinación de las vistas de frente, de perfil y de  $\frac{3}{4}$  según la parte dibujada y la variedad de las posturas del cuerpo que dan sensación de movimiento; la convención de representación de senos, vientre y genitales.

Siguiendo con el aspecto formal, mencioné que Seler distinguió 26 secciones, cada una estructurada con una forma de composición y con un número limitado de formas, lo que me ha llevado a sugerir que cada sección se podría leer como leemos actualmente los capítulos de un libro y en este sentido sería interesante interpretar la presencia de las figuras femeninas con el signo “U” en el contexto de la sección y también en el contexto del *tonalámatl* porque como lo ha estudiado Alfredo López Austin, esta percepción y representación de las partes del cuerpo humano, son producto de una larga tradición cultural que relacionaba las partes del cuerpo humano, sus funciones y sus mitos y en la cual el cuerpo aparece insertado en una cosmovisión.

Otro aspecto que hay que tener presente es el sistema de registro de la *tlacuillo* en el cual las imágenes van transmitiendo otras significaciones además o aparte de la imagen que proyectan.

Por lo anterior, ¿se puede percibir en las imágenes estudiadas en el *Códice Borgia* un cuerpo femenino ideal para la cultura que lo elaboró? ¿se puede hablar de un paradigma de “belleza femenina”? Si se tiene en cuenta la relación uniforme de dos cabezas el tamaño del cuerpo ¿se puede hablar de un canon en la representación de las proporciones? Creo que sí: el tlacuilo dibujó con concisión, exactitud y fuerza expresiva toda la naturaleza de un **cuerpo femenino** dinámico, con gracia, y destaque, sin un énfasis especial en las particularidades sexuales.

En el siguiente capítulo planteo que esta naturaleza biológica de la mujer se fue revistiendo y cargando de adornos, relacionándola con otros elementos que al quedar fijados en la imagen se convierten en testimonios de sus actividades y de un grupo social diferenciado, esto es, la naturaleza biológica de la mujer se fue culturalmente reconstruyendo como “señora” *in cihuapilli*.



---

<sup>26</sup>De la Fuente, Beatriz. *Peldaños en la Conciencia*. Rostros en la plástica prehispánica. 1985. Los retratos de personajes en Mesoamérica. Al estudiar la representación de los rostros en la escultura y la pintura tanto en cerámica como en muro -no alude a la pintura en manuscritos- opina que van desde la más pura esquematización y sintetismo general y de sus facciones, hasta la más asombrosa similitud a las fisonomías reales.

### III. *In cihuapilli*, la señora.

“...iban todas rodeadas de la que había de morir, que iba compuesta con los ornamentos desta diosa”  
(*Códice Florentino*. Libro IX F.56v).

En este capítulo planteo que sobre la naturaleza biológica de la mujer, se ordenan una serie de atavíos y adornos que la transforman en señora. Se le construye con vestidos, adornos y todos los elementos que se le cuelgan para desempeñar las actividades a las que está destinada.

No sólo en Mesoamérica prehispánica, en todas las culturas y en todos los tiempos, a la naturaleza de la mujer se la viste, adorna y carga de elementos según su actividad y pertenencia a un grupo específico, actividad-adorno que al quedar plasmados en imágenes sobre cualquier soporte o medio, funcionan como testimonios visuales de la cultura que las crea, susceptibles de leerse y como modelos a seguir. Así como la percepción que cada cultura tiene de la naturaleza del cuerpo tiene una historia que contarnos, la ropa y el adorno imponen identidades condicionadas por la actividad que se realiza y juntos, cumplen un papel retórico, donde la cadena **género-actividad-adorno** va construyendo culturalmente a la señora como parte de un grupo y con un papel o papeles específicos.

Rosemary A. Joyce en su libro *Gender and Power in Prehispanic Mesoamerica* propone que el género en Mesoamérica prehispánica, más allá de una cuestión de diferenciación sexual o biológica, implicó una construcción que se llevaba a cabo desde el nacimiento hasta la vejez y que tenía que ver con la actividad que se realizaba. Esta construcción se iba realizando en los rituales por medio de prácticas de “incorporación física” que iban modificando y transformando el cuerpo. En el espacio público de la arquitectura monumental se desarrollaban los muy complejos rituales y en las esculturas, relieves o pinturas se mostraban las representaciones de las actividades, *registros* concebidos como las normas para transformar el acto individual aislado en un acto colectivo que hacían que las acciones se volvieran inteligibles para los observadores. Así, estas prácticas eran fijadas en los medios para ser aprendidas, como guía para quienes los veían y como modelo para las generaciones futuras.

Con base en las fuentes del siglo XVI, he planteado que las imágenes femeninas con el signo “U” en el *Códice Borgia*, son proyecciones de las encargadas del ritual de vestir, adorar y tratar como diosa a la mujer que sería sacrificada en su honor. Dicho con otras palabras, rituales, vestido y

adorno de la mujer-diosa son proyecciones de las integrantes del grupo que el tlacuilo deja plasmados en las imágenes del *Códice Borgia*.

Los textos de Motolinia, Sahagún y Durán describen profusamente las fiestas mensuales del año mexicano dedicadas a las deidades masculinas y femeninas en las que participaban sacerdotes y sacerdotisas. Durante estas fiestas una mujer o varón se convertía por cierto tiempo, en la imagen terrena de la deidad a venerar y sus seguidores los adornaban, alimentaban y trataban como tal. A las diosas adornadas como señoras de palacio se les sacrificaban mujeres adornadas como diosas, con rituales muy elaborados que incluían, ofrendas de papel, hule, copal y codornices; se llevaban a cabo ayunos, sacrificios y autosacrificio, cantos, bailes, tañido de atabales, cornetas y caracoles, elaboración de alimentos especiales y estatuas de masa y figuras de papel. En Motolinia se lee que:

Había otro día en que hacían fiesta al dios del agua. Antes que este día allegase, veinte o treinta días, compraban un esclavo y una esclava y hacíalos morar juntos como casados; y allegado el día de la fiesta, vestían al esclavo con las ropas e insignias de aquel dios, y a la esclava con las de la diosa, mujer de aquel dios, y así vestidos bailaban todo aquel día hasta la media noche que los sacrificaban...<sup>1</sup>

En el Libro I del *Códice Florentino*, “Capítulo VI se trata de las diosas principales que adoraban en esta Nueva España” Sahagún y sus informantes hablan de *Cihuacóatl*, una diosa que se “aparecía muchas veces, según dicen, como una señora compuesta con unos atavíos como se usan en palacio”. Más adelante se lee que

Todos los arriba dichos hacían cada año una fiesta a esta diosa en la cual compraban una mujer y la componían con los ornamentos que eran de esta diosa, como parecen en la pintura que es de su imagen y todos los días de su fiesta hacían con ella areito, y la regalaban mucho, y la halagaban para que no se entristeciese por su muerte ni llorase. Y le daban a comer delicadamente, y convidaban con lo que había de comer, y la rogaban que comiese, como a gran señora...<sup>2</sup>

En Durán, leemos:

Este día y fiesta del octavo mes aplican una cerimonia y sacrificio de las parteras y médicas de las ciudades...Lo que hacían era que buscaban una moza doncella y vestían muy galana y aderezada, compuesta de muchas rosas, a la manera que la diosa de este día estaba, y salían de México con ella, llevándola en medio con mucha honra, todas, sin quedar ninguna de aquel oficio, y sin mezclarse con ellas ninguna que no lo fuese...La moza íbase derecha al templo y subíase por las gradas arriba y toda aquella canalla de indias tras ella. Y en estando arriba, hacínala bailar cuanto media hora y cantar y si veían que no lo hacía con contento y placer, embriagábanla con cierto brebaje y volvíase alegre. Después de haber bailado y cantado, entregábanla a los carniceros, los cuales le abrían el pecho y sacábanla el corazón y ofrecíanlo al sol, y con la santre untaban los lumbrales del templo y los ídolos.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Motolinia, Fray Toribio de Benavente. *Historia de los indios de la Nueva España*: Pág. 33.

<sup>2</sup> Sahagún, *Códice Florentino*, 1967:I,ff 39 y 41.

<sup>3</sup> Durán, Diego. *Historia de las Indias de Nueva España*. I: 267

Con el lenguaje de las imágenes, encuentro una información semejante en el *Códice Borgia* e interpreto que las imágenes de las figuras femeninas representan a diosas que tienen correspondencia con el grupo de mujeres que eran sus seguidoras. Su adorno, esto es sus peinados, tocados, pintura facial y corporal, vestidos, joyas, ornamentos, los animales, objetos y signos que las acompañan y los lugares donde se representan son manifestaciones de género, de un ámbito social diferenciado, en este caso, por la presencia del signo “U”.

Propongo que el signo “U” en el contexto de las actividades de las figuras femeninas y presentadas a continuación, se transforma de adorno en un glifo iconográfico, símbolo que desarrolla una cadena de significantes basados en el conocimiento del cuerpo humano femenino, su relación con la Luna y la observaciones de los ciclos concepción/nacimiento, significantes que determinan la advocación de las deidades a las que las señoras sirven, en este caso, deidades relacionadas con los ciclos de la vida.

## Actividades.

Nuestras mujeres se adornaban y eran adornadas para realizar diversas actividades. Interpreto que las 59 imágenes de mis mujeres con el signo “U” se muestran **principalmente** representadas en algún momento del ciclo de vida: engendrando, pariendo, naciendo, amamantando, alimentando, realizando actividades corporales y muriendo. Que estas actividades muestran que son seguidoras de deidades relacionadas principalmente con los ciclos vitales y que estos ciclos vitales se solemnizaban en rituales personificados por ellas.

En menos ocasiones se muestran realizando actos de autoridad y rituales de ofrenda y de guerra.

### 1. Ciclos vitales.

<p>Abrazada a un varón y cubiertos por una manta se ha interpretado como convención de “cópula” [los chorros de sangre que bajan hasta dos figuras antropomorfas en una posición que se acerca a la fetal, sin cabeza ¿podrían</p>	<p>Engendrando Lámina 50</p>	
--	----------------------------------	---

<sup>4</sup> Motolinia, Fray Toribio de Benavente. *Historia de los indios de la Nueva España*. México: Porrúa. 1984. 221 págs. Pág. 33:

<sup>5</sup> *Codice Florentino* 1967: I, ff 39 y 41.

<sup>6</sup> Durán, Diego. *Historia de las Indias de Nueva España*. México: Porrúa. 1965. 2 vol. Tomo I pág. 267.

<p>interpretarse como seres concebidos?]. Saliendo de un <i>chalchihuitl</i>, como flotando en un fondo oscuro.</p>	<p>Naciendo Lámina 47</p>	
<p>Descendiendo con armas u ofrendas en el contexto de la sección XV que interpreta la realización de un “renacimiento” marcado por elementos como el palo de fuego, las parejas en acto carnal, los árboles, etc.</p>	<p>Naciendo ¿para la guerra o para ofrendar? Láminas 49-52</p>	
<p>Con las piernas abiertas, lazos atados en las pantorrillas, testimonio de la costumbre de amarrar las piernas en las mujeres en el momento del parto<sup>7</sup> y una flor (la “joya” o “flor”&gt; el niño que nacerá) saliendo de la vagina<sup>8</sup>.</p>	<p>Pariendo Lámina 74</p>	
<p>Sentada en el <i>tlatoca icpalli</i>. Con la boca de una figurita humana en la boca del seno.</p>	<p>Amamantando Lámina 16</p>	
<p>Moliendo maíz frente a un metate.</p>	<p>Elaborando el alimento Lámina 43</p>	

<sup>7</sup> Médicos que han realizado su Servicio Social en la década de los sesenta en la zona cercana a Papantla, Veracruz, en comunidades hablantes de totonaca, han informado la costumbre de amarrar las piernas en las mujeres en el momento del parto. Por otra parte, las antiguas mesas utilizadas para la atención del trabajo de parto todavía en uso en los años sesenta y setenta en algunas unidades médicas rurales, tiene correas para amarrar las piernas.

<sup>8</sup> Sahagún enfatiza la importancia de la palabra en los discursos que se pronunciaban ante ciertos acontecimientos como en el caso de la joven pariendo (*Historia*: I:395): “...No sabemos la joya o sartal de flores con que ha adornado nuestro señor a esta mozueta, porque la merced que nos ha hecho nuestro señor está en ella abscondida, como en un cofre... y esta maravilla, saldrá por ventura al mundo aquello con que está esta moza adornada, y el don que se le ha dado, cualquiera que él es, hembra o varón...” donde se refieren a “joya” o “flor” al que niño que nacerá.

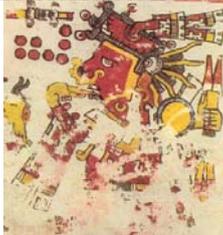
<p>Con chorros que salen de los orificios del cuerpo. López Austin ha explicado que en la concepción del cuerpo humano que tenían los mexicanos, eran importante los orificios o “humeros”. Vemos en la lámina como de cada uno de los orificios (oído, nariz, vagina, ano y oreja) salen chorros hacia cinco de los signos de los días. Más allá de su posible interpretación en el contexto del <i>tonalámatl</i>, se muestran funciones vitales del cuerpo humano</p>	<p>Funciones del cuerpo humano Lámina 72</p>	
<p>Ascendiendo. Mujeres descarnadas (&gt;muertas) pero sin senos (&gt;jóvenes) que ascienden por las líneas horizontales marcadas con signos “U” (&gt;cielo)</p>	<p>Muriendo, hacia el cielo Lámina 34</p>	
<p>Con cabeza de calavera</p>	<p>Muertas Lámina 40</p>	

## 2. Autoridad.

<p>Sentadas en el <i>tlatoca icpalli</i><sup>9</sup>, el sillón con respaldo alto y adornos de <i>chalchiuitl</i> (&gt;precioso, con valor), iconografía que simboliza la autoridad, el mando. Además de la posición de la mano y el dedo indicando.</p>	<p>Jerarquía, autoridad, mando Lámina 12</p>	
<p>Con vírgulas, iconografía con una cadena de simbolismos: hablar, declarar, mandar, cantar, acciones relacionadas con autoridad.</p>	<p>Hablando mandando Lámina 47</p>	<p>&gt;</p> 

<sup>9</sup> Una de las cinco figuras masculinas con signo “u”, *Patécatl* aparece también sentado en el *tlatoca icpalli* y mandando

<sup>10</sup> Una de las cinco figuras masculinas con signo “u”, *Patécatl* aparece también sentado en el *tlatoca icpalli* y mandando

<p>Caminando y señalando con los dedos extendidos. Junto con los símbolos de la guerra (rodela y flechas) muestra acto de mando, autoridad.</p>	<p>Mandando Lámina 35</p>	
<p>La figura muy ataviada, con símbolos de guerra (rodela y flechas), enfatiza su importancia al dibujarla con los dedos extendidos vueltos hacia su boca.</p>	<p>Callando &gt; mandando. Lámina 48</p>	

### 3. Ritual.

<p>Una posición característica de adoración, con una pierna sobre el suelo y la otra flexionada; se complementa con la postura de los brazos alzados.</p>	<p>Adorando Lámina 41</p>	
<p>En los textos de Motolinia, Sahagún y Durán se tienen descripciones de las fiestas del calendario ritual en honor de alguna deidad, en las cuales las mujeres y mozas, iban en procesión, bailando, en areito, acompañadas de instrumentos musicales, guiadas por los sacerdotes.</p>	<p>Bailando Lámina 39</p>	
<p>En posición de ofrendar, con los brazos extendidos y una pierna adelantada, con grupos de objetos como ofrendas.</p>	<p>Ofrendando Lámina 14</p>	
<p>La convención del ojo salido muestra que está muerta; la posición de avanzar y los brazos extendidos sosteniendo objetos de sacrificio, además de las ofrendas, aluden al sacrificio.</p>	<p>Muertas sacrificando Láminas 47 y 48</p>	

#### 4. Guerra.

Aparecen otras mujeres con rodela, macana y flechas, pero esta muestra explícitamente el acto de guerra al sostener de los cabellos a una figura masculina pequeña que indica que está haciendo prisioneros.

Haciendo prisionero>  
Guerrera  
Lámina 63



#### Postura del cuerpo.

En el capítulo anterior se observó que se requirió de una gran habilidad de los tlacuilos para superar la dificultad de combinar las vistas de las diferentes partes del cuerpo (la cara de perfil con el ojo de frente, los hombros y el pecho de frente y la cadera y las piernas de perfil) y de destreza para manejar las posturas (26 están de pie, 11 sentadas, 1 de espaldas, 6 de cabeza, flotando, en 22 ocasiones tienen las piernas dobladas, 2 hincadas con una rodilla sobre el piso y 2 sobre sus piernas.)

Algunas observaciones sobre las posturas:

- Un número importante de mujeres sentadas, 11; 6 sobre el *tlatoca icpalli* (>autoridad, jerarquía). Parece que sólo el extremo de la cadera descansa sobre el asiento.
- 6 “flotando”, de cabeza (>¿naciendo?)
- La única mujer sentada en la forma tradicional indígena, sobre sus piernas, es la Diosa el agua junto al metate de la lámina 43.



#### El espacio

Al ser el *Códice Boragia* un *tonalámatl*, se observa que las imágenes estudiadas se ubican en espacios cronológicos, siempre con la presencia de los signos de los días, cuestión que se tendría que estudiar desde la perspectiva de las observaciones astronómicas, del calendario y de la ideología que se desarrolla a partir de ellas. Además, pueden aparecer los siguientes espacios físicos: sobre montículo de tierra, caminos y encrucijadas, frente a templos y una montaña, en un temascal, frente a la Luna, frente a ofrendas, dentro del juego de pelota y de recintos cerrados, en contextos con elementos de la naturaleza con plantas, árboles, y agua.

## **El adorno.**

Entiendo como adorno<sup>11</sup>, cualquier elemento no natural al cuerpo humano y todos los elementos que la acompañan, incluyendo otras figuras humanas, animales, el cielo, el Sol, la Luna, elementos de la naturaleza como las montañas y el agua, construcciones, objetos y ofrendas y símbolos o signos.

El adorno funciona como expresión de identidad a través de los cuales hombres y mujeres se identifican y se diferencian y en este sentido está condicionado por el grupo social al que se pertenece, y por tanto a las actividades de ese grupo, de tal manera que se puede decir que la actividad es condicionante del adorno pues lo determina.

Las imágenes estudiadas en el *Códice Borgia* se vinculan por portar el signo “U”; el análisis iconográfico mostró que además comparten un número muy importante de adornos comunes que he clasificado en 39 grupos, cada uno con un número de variables. Considero que estos adornos son testimonios que, entre otras cosas, reflejan gustos y patrones de conducta y dan indicios para suponer el papel o papeles de las mujeres y, también, para inferir cómo era percibido el género por la sociedad que las representó en el manuscrito.

### **1. El color del cuerpo.**

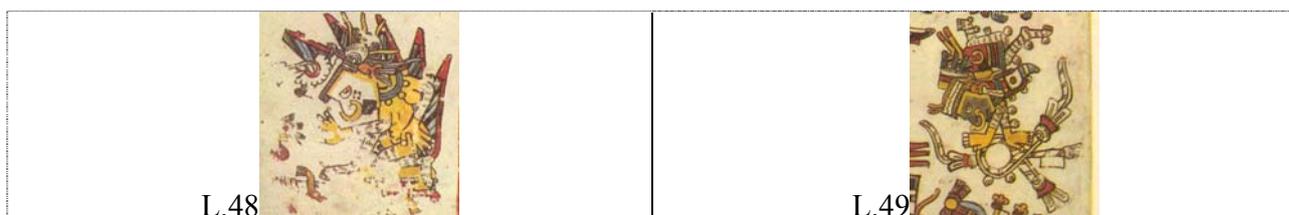
En la reproducción del *Códice Borgia* del F.C.E. todas las figuras humanas con el signo “U” tienen el amarillo con tono naranja como color base que se distingue del color crema del fondo de la lámina. La mayoría tiene color facial, otras facial y extremidades del mismo color y, las menos, color en el cuerpo. El color más usado es el rojo, le sigue en frecuencia el gris con gradaciones tonales y negro y rojo para detalles. Sólo cinco figuras no tienen color facial o en el cuerpo: la diosa de la tierra y del maíz con la cabeza de *Tláloc* dios de la lluvia de la lámina 5 y 4 imágenes de *Tlazolteótl*.

---

<sup>11</sup> En su *Historia de la belleza*, Umberto Eco (2004) presenta 10 tablas con imágenes que muestran cómo se ha representado en la historia del arte occidental a Venus y a Adonis, vestidos, desnudos y sus rostros y cabelleras; a María y a Jesús y a algunos reyes y reinas. Comparando el adorno de las representaciones de todas las reinas pintadas por artistas como Tiziano, Rubens, Boucher y Gainsborough con nuestra *Tlazolteótl*, ésta se representa mucho más “adornada”, “aderezada” o “engalanada” o “compuesta”. Es interesante lo expresado por Eco sobre la palabra “adorno” que, dice, proviene, en su sentido más general de la palabra griega, *kosmos*, “κόσμος”, “orden u ornamentos” (la palabra cosméticos tiene el mismo origen). Isidoro de Sevilla (S.vi-vii). Etimologías, XIII. “Los griegos en verdad pusieron nombre al mundo por el adorno, por la diversidad de los elementos y la belleza de las estrellas. En efecto, ellos lo llaman Kósmos, que significa “adorno”. En realidad, nada vemos más bello que el mundo con los ojos de la carne”. Citado por U. Eco, 2004:82

34 figuras tienen color en el cuerpo. El color más frecuente es el rojo (12), le sigue el gris (4) y el amarillo con rayas blancas (4). 4 figuras tienen el rostro y las extremidades con rayas blancas y otras 4 con rayas rojas.

Dos figuras con el signo “U” se dibujaron con “rayitas” en brazos y piernas, posiblemente, la convención para indicar que vestían algún tipo de piel animal o humana en dichas partes.



## 2. Color facial.

El color facial característico de las imágenes con signo “U” sigue un patrón blanco-negro: dos rayas negras en la mejilla; cuadro negro alrededor de la boca; pintura negra en el perfil. Observo ciertas semejanzas con el diseño blanco-negro de la cabeza de la codorniz Moctezuma, *Cyrtonyx montezumae*, ave de las montañas de México, el hecho de que los aztecas conocían sus conductas peculiares de reproducción y que es recurrente leer en los textos sobre los sacrificios de codornices<sup>12</sup>.



También son características las rayas blancas sobre amarillo.

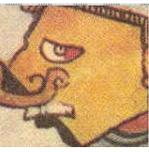
Sahagún describe cómo las mujeres se pintaban la cara de blanco, amarillo, amarillo y colorado, negro, con “marcaxita” (pirita de color dorado con visos pardos), negro debajo de la nariz y también “usaban las señoras de poner mudas en la cara con color colorado o amarillo o prieto, hecho de encienso quemado con tinta”<sup>13</sup>

Todas las imágenes presentan color en el rostro: de éstas 22 se dibujaron con el mismo color en el rostro y en las extremidades.

Dos rayas horizontales gruesas oscuras en la mejilla	6: en 3 imágenes de <i>Tlazoltéotl</i> , 2 de <i>Cihuateteo</i> y 1 de la diosa del pulque.
--	---

<sup>12</sup> Sahagún en el Libro undécimo. p.710, muestra que se conocían sus conductas, peculiares, de reproducción: En el Párrafo sexto, de las codornices escribió: “Hay codornices en esta tierra que se llaman zuli o zulli... corren mucho. Ponen muchos huevos. Sacan a treinta y cuarenta pollos. Comen maíz y chían. Los machos destas aves se llaman tecuzoli. Tienen grandes pechugas. Tienen el pecho leonado y pintado. Tienen un tocadillo....”

<sup>13</sup> Sahagún, *Historia*: II, 521.

<p>Pintura negra <i>motenolcopintíac</i>: “pintura de hule negro alrededor de la boca” Seler, I, 204</p>	<p>5: en 4 imágenes de <i>Tlazoltéotl</i> y en la única imagen de <i>Mayahuel</i> con signo “U”</p>	 <p>L.12.</p>
<p>Pintura en el perfil</p>	<p>En 12 imágenes de <i>Tlazoltéotl</i>.</p>	 <p>L.23</p>
<p>Rayas verticales</p>	<p>23: las <i>Cihuateteo</i> y todos los <i>Tzitzimime</i> presentan el rostro amarillo con rayas blancas. También 3 <i>Tlazoltéotl</i>.</p>	 <p>L. 39</p>
<p>Rectángulo rojo</p>	<p>En 2 <i>Tlazoltéotl</i>, las de la lámina 16 y la de la 76</p>	 <p>L.16</p>

### 3. Cabello.

El peinado más representado es con dos mechones parados o enhiestos sobre la frente: “los cabellos tocados como las señoras, con sus cornezuelos”<sup>14</sup>. 37 mujeres están peinadas con los “cornezuelos” y con otro mechón hacia atrás, como una especie de coleta.

Dicen Sahagún y sus informantes que el cabello *tzontli* es “negro, carbón, azul fuerte, verde, café, amarillo, colorado, blanco, ondulado, lacio, fino, largo, blanco, rapado, ralo, con liendres, se vuelve negro, amarillo, rojo, blanco, despeinado, cae liso, derecho, se corta, se peina, se suaviza con agua, se peina, se seca”, descripciones que se apegan a nuestras imágenes por la variedad de peinados y color del cabello. Además de los cornezuelos, se presentan las siguientes variables:

Las *cihuateteo* de la lámina 39 muestran melena larga; las *cihuateteo* difuntas de la lámina 34 tienen el cabello formando espirales.

<sup>14</sup> Sahagun, *Historia*: I, 42.

L.39



L.40



Las cinco *Tlazoltéotl* de la sección 14 se dibujaron con peinados muy elaborados, entretejidos con el tocado.

L.48



Algunas mujeres muestran una especie de “peluca” dorada, corta (3) y larga (7).

L.16



Usaban las señoras de poner mudas en la cara con color colorado o amarillo o prieto, hecho de encienso quemado con tinta. Y también untaban los pies con el mismo color prieto, y también usaban traer los cabellos largos hasta la cinta. Y otros traían los cabellos hasta las espaldas y otras traían los cabellos largos en una parte y otra de las sienes y orejas, y toda la cabeza tresquilada; y otras traían los cabellos torcidos con un hilo prieto de algodón, y los tocaban a la cabeza, y así lo usa hasta ahora, haciendo dellos como unos cornezuelos sobre la frente; y otras tienen mas largos los cabellos, y cortan igualmente al cabo de los cabellos por hermosearse, y entrocéndolos y atándolos parecen ser todas iguales; y otras tresquilaban toda la cabeza. Usaban también las mujeres teñir los cabellos con lodo prieto, o con una yerba verde que se llama *xiuhquilitl* por hacer relucientes los cabellos a manera de color morado. Y también limpian los dientes con color colorado o grana. Usaban también pintar las manos con todo el cuello y pecho. También las señoras usaban de bañarse y exabonarse. [Y en] señábanlas a ser vergonzosas y hablar con reverencia y tener acatamiento a todos y ser diestras y diligentes en las cosas necesarias a la comida y bebida, etcétera<sup>15</sup>.

#### 4. Tocado.

A excepción de las 10 *cihuateteo* difuntas de la lámina 34, todas las figuras con signo “U” portan tocados mas o menos elaborados, la mayoría con la banda de algodón *ichcaxóchitl*.

Sobresale el elaborado tocado de las *Tlazoltéotl* de la Sección 14: sobre un peinado rematado con roleos y ojos está el *ichcaxóchitl*, una especie de roseta de la que salen ¿banderolas de papel? y

<sup>15</sup> Sahagún, *Historia*: Libro octavo, Capítulo XV, de los atavíos de las señoras, II,521-522.

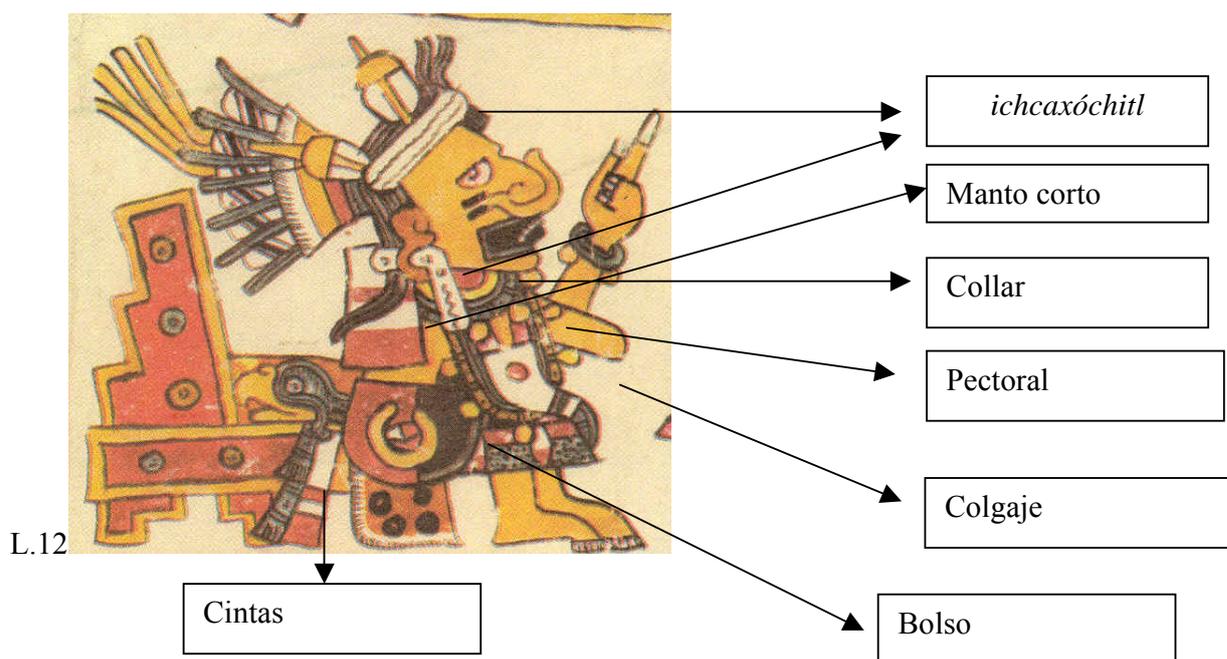
el penacho de plumas amarillas sobre plumas oscuras cortas con bola de plumón igual al de la imagen de *Mayahuel* de la lámina 16.



L. 47



L. 16



### 5. Banda de algodón sin hilar, *ichcaxóchitl*.

El *ichcaxóchitl*<sup>16</sup> o banda de algodón sin hilar es uno de los adornos que aparecen en casi todas las imágenes: 46 lo portan. Puede aparecer en los tocados más sencillos, como los de las 12 *cihuateteo* de la lámina 39.

### 6. Huso, *imamalacayo*.

En 8 ocasiones uno o dos husos *imamalacayo* (o rucas) están insertados o sostenidos en el *ichcaxóchitl*.

<sup>16</sup> Seler I, 124: “Le rodea la cabeza una gruesa venda de algodón sin hilar, *ichcaxóchitl*, y una tira del mismo material cuelga de la parte hueca de la barra orejera... Preuss sostiene que este adorno es alusión al nombre y a la naturaleza de *Tlazolteótl*; interpreta los ganchitos dibujados en el algodón como *tlzoll*, “basura inmundicia, pecado”. Esta suposición no es nada descabellada. Pues *tlazolli* significa “lo deshilachado”, palabra que podría aplicarse al carácter de la tela misma y al dibujo que lleva. Sin embargo, creo yo que este adorno tiene el objeto de caracterizar a la diosa como la de la tierra del algodón o como hilandera (y tejedora)”

...Y las mujeres también quemaban todos sus hatos y sus alhajas: su petaquilla y sus husos y la greda con que hilaban, y los vasitos sobre que corre el huso, y el ordidero y las cañas, y el tupidero con que texía, y los lizos y el ataharre, y los cordeles con que atan la tela para que esté alta, y la caña para tupir, y las espinas o puntas de maguey, y la medida para texer...<sup>17</sup>

### 7. Triple penacho, *ihuitemalli*.

Se distinguieron varios tipos de penachos, de los cuales, el más característico es el llamado “triple penacho” *ihuitemalli*, en 10 figuras. Sobre una base formada por franjas negra, roja, amarilla y blanca, se acomodan 7 plumas de **codorniz** sobre otras plumas con líneas diagonales grises y negras, igual que el plumaje del ala de guajolote representado en las láminas 50 y 64. Sobresalen 4 plumas largas amarillas (también usadas por las figuras de *Tláloc* de las láminas 38 y 67).



L.12



L.40

### 8. Otros penachos.

<p>Plumas amarillas sobre plumas oscuras cortas. Seler se refiere a este tipo de penacho que portan las imágenes de las Láminas 47-48 sobre la coronilla, “el <i>aztaxelli</i>, el penacho de plumas de garza de los guerreros”</p>		<p>Penacho de plumas negras (¿de águila?) con plumas rojas (5)</p>	
<p>Corona de plumas Seler llama <i>ihuitzoncalli</i> a este tipo de penacho.</p>		<p>Penacho de plumas blancas que salen de un ¿copo de algodón? (5)</p>	

También aparecen otros tres tipos de penachos: 5 de plumas amarillas sobre plumas oscuras cortas; 5 remates de tocado, largo, amarillo con concha y borlas blancas y otros 5 remates de tocado, largo, amarillo, con signo "U".

<sup>17</sup> Sahagún, *Historia*: I,159.

Se destaca que sólo las diosas muy ataviadas portan penacho, no así, las que podríamos considerar como mujeres jóvenes como las *cihuateteo* difuntas de la lámina 34, las 12 *cihuateteo* bailando de la lámina 39 y las de las láminas 42, 42, 43, 49, 50, 72.

### 9. Sombrero huasteco, *cuextécatl*.

El *cuextécatl*, sombrero huasteco en forma de cono, de la diosa del pulque de la lámina 57 ha sugerido el probable origen huasteco de *Tlazoltéotl*<sup>18</sup>.



L. 57

### 10. Manto corto.

En las 10 *cihuateteo* de la lámina 39 y en otras diez ocasiones visten una especie de manto corto rectangular a la altura del cuello, con los mismos colores y diseño que la falda y las cintas que cuelgan de los brazos<sup>19</sup>.

### 11. Vestido.

El vestido femenino consta de cuatro piezas: la falda, *cuéitl*, el manto corto, el *quechquémitl* y el calzado (solo usado por la mitad de mis figuras). Se destaca la coordinación del color y del diseño en el tocado, el manto, la falda, el *quechquémitl*, y unas cintas, largas, que pueden colgar de los brazos<sup>20</sup>.

### 12. Falda, *cuéitl*.

54 mujeres con faldas, *cuéitl* “saya, faldellín, faldillas o naguas” (Molina) con tres estilos: 1) corta con o sin algún adorno o remate en su borde inferior, generalmente rojo y negro; 2) 3 faldas larga,

---

<sup>18</sup> Seler I, 123-124: “Es muy probable que el culto a Tlazoltéotl se haya importado en la región netamente mexicana unto con los atavíos cuextécatl (el gorro cónico huasteco) y las divisas cóstic teocutlacopilli e íztac teocuitlacopilli, cuando los mexicanos sometieron a su dominio el territorio cuexteca... La incorporaron al culto de la deidad de la cosecha y se fundió con ella, lo que parece muy natural cuando tenemos presente que lo represenado por esa diosa de la voluptuosidad es el supuesto de todo nacer... La tierra de origen de Tlazoltéotl era conocida como región de exuberante vegetación como un Tlalocan”

<sup>19</sup> En el texto en náhuatl del Libro octavo de la *Historia* de Sahagún se describen 48 tipos de mantas y 11 taparrabos. Se infiere el valor de las mantas, posiblemente del trabajo de la mujer.

<sup>20</sup> Joyce profundiza sobre el tema de la producción de **ropa**; así como su intercambio con otras casas y su provisión a las autoridades civiles. En su opinión la ropa era el último bien-tributo para los aztecas: daban posición social y era muy importante en las ceremonias religiosas, “... woven cotton cloth signified civilized existence for the Mexica...”(2002:164). Advierte la importancia de la ropa en los textos de Sahagún, de su manufactura, de los adornos que dan posición social y reconocimiento como en las descripciones de los que los hombres que vestían y ataviaban con las vestiduras propias de la deidad.

azul/gris con signos “U” y 3) en 24 ocasiones, debajo de la corta, otras enaguas con distintos motivos y colores; distinguí 43 diseños de falda, el color predominante es el rojo y la combinación rojo-negro. En 32 faldas aparece el signo “U”.

L.16



L.63



### 13. Manto corto.

20 figuras portan un manto corto a la altura del cuello por lo que podría considerarse parte del tocado. Variedad en el diseño y color pero, siempre tienen el mismo color de la falda *cuéitl* y de las cintas que cuelgan de los brazos; el diseño puede variar: círculos amarillos, puntas de flecha, huesos y pedernales y en siete de ellos el signo “U”.

### 14. *Quechquémitl*.

9 figuras usan el *quechquémitl* con diseños a base de franjas de colores. 5 portan encima un collar y 3 tienen el signo “U”.

### 15. Calzado, *cactli*.

30 figuras portan *cactli*, *cacles*, zapatos o sandalias (Molina). Sahagún utiliza los términos “cactles” y “cotaras”. “Las cotaras que llevaban eran blancas y los calcaños eran tejidos de algodón”<sup>21</sup>. Su imagen siempre es la misma: suela y calcaño de color blanco, cordeles rojos y a excepción de las 10 *cihuateteos* de la lámina 39, los cordeles rematan en *chalchiuitl*. No encuentro relación de por qué las siguientes imágenes no portan calzado: *Ahuiatéotl*, 2 *Cihuatéotl*, la diosa de la tierra y del maíz con la cabeza de *Tláloc*, la diosa del agua junto con el petate, la diosa del pulque y 10 *Tlazoltéotl*.

### 16. Nariguera, *yacametzli*.

La nariguera en forma de “U”, *yacametzli* (*yacatl*, nariz; *metztli*, Luna) es portada por la mayoría de figuras analizadas<sup>22</sup>, con las siguientes variables:

45 amarillas, ¿de oro? De éstas, 3, con protuberancias parecidas a las articulaciones lo que significaría que era de hueso.

10 rojas, una en forma de hueso

<sup>21</sup> Sahagún, *Historia*: I, 169.

<sup>22</sup> Las 10 *cihuateteo* difuntas con cabeza de calavera de la lámina 39 y la *Tlazoltéotl* con cabeza de calavera de la lámina 40 no portan el *yacametzli* pero, en el caso de las primeras, están acomodadas entre las franjas del cielo con signo “U” y la segunda lo porta en la falda.

4 en forma de hueso, tres amarillas y una roja



L.16



L.39



L.48

Al respecto, Sahagún describe que señores y señoras principales llevaban “en las narices una media luna de oro, encasada en la ternilla que divide la una ventana de la otra”. Durán describe que a los valientes guerreros, "...Y así, les horadaron las narices y les pusieron aquellas insignias de valerosos"<sup>23</sup>

Se observa que las narigueras de las figuras masculinas son blancas.

### 17. Orejera, *nacochtli*.

He observado que las orejas, *nacaztli*, nunca se ven (mientras sus partes están muy detalladamente descritas en el *Códice Florentino*) pero todas las imágenes portan orejeras que reproducen, agrandando con cierta exactitud lo que se dice en el texto sobre ellas<sup>24</sup>. Sahagún habla de la diversidad de orejeras, de turquesa, de oro “muy pulidas y resplandecientes”, de cristal, de cuero, “que colgaban hasta los hombros”.

A excepción de 5 que son redondas (las de las *Tlazoltéotl* de las láminas 14, 55, 60, 68 y 76), todas las demás ¿podrían considerarse una estilización de la oreja?



L.55



L.23

<sup>23</sup> Diego Durán, 1967: II, 151. "En este lugar, antes que los mexicanos alzasen el real, mandó el rey [Huehue Motecuzoma] que a todos los que habían hecho en esta guerra su deber, que, para señalarlos por hombres de valor, les agujerases las narices y que entrasen en México todos con una plumas y joyas de oro, colgadas de las narices, a manera de bigotes, pasadas de una parte a otra por dentro de la ternilla, y así fue"

<sup>24</sup>La oreja, *nacaztli* “agujero de humo, redondo, ancho, forma de disco, oye cosas, parloteos, crujidos, se tapa, duele”; el cartílago de la oreja, *nacazquauhiotl* (“se vuelve firme, duro, fuerte”); nuestro lóbulo de la oreja, *toacazelica* “suave, pequeño pedazo de carne, suspende, cuelga”; el reborde del pabellón de la oreja (Dibble y Anderson traducen como “helix”, “reborde del pabellón de la oreja”), *nacazteuilacachiuhcauitl*, “forma de disco, redonda, cilíndrica”; la parte de la oreja en forma de cuchara, *tonacazcopichauca*; la profundidad de la oreja, *tonacazpatlaoaca*. En nuestra oreja, *tonacazco* (“aburrida, agujero de humo, hay cosas que oye, lugar para oír, nuestro lugar par oír, está cerrada, difícil de entender, duele”, de donde “Tener oído”era metáfora de hombre sabio, prudente.

En las orejeras de 45 figuras cuelga el *ilcaxóchitl*, la cinta de algodón sin hilar, igual que la banda de la frente.

### 18. Collar, *cózcatl*.

Uno de los elementos que portan casi todas las figuras humanas es un collar grueso, *cózcatl*, “sartal de piedras preciosas”, formado de varios aros, con distintas combinaciones de colores; pueden o no estar rematados por aros amarillos ¿oro? o rojas. Puede portarse sobre el *quechquémitl* o sobre el pectoral.



L.55

### 19. Pectoral.

O peto. En el Capítulo IV del Libro doce de la *Historia* de Sahagún<sup>25</sup> se describe “lo que proveyó Motecuzoma cuando supo la segunda vez que los españoles habían vuelto”. Entre los obsequios se cuentan: máscaras de turquesas, rodelas, medallas, sartales de piedras preciosas, cotaras, penachos, orejeras, **peto**, coselete, manta, atavíos de diversidad, orejeras, báculo ornamental, mitra, collares.

10 figuras portan un pieza ovalada sobre el pecho, debajo del collar, rematado por aros y sobre él un colgaje en forma cola serpiente con círculo rojo sobre el fondo blanco; para Seler<sup>26</sup> es este un “extraño pectoral curvo en forma de coma, que quizá sea un trozo de la parte axial del huso de un caracol grande y que fuera de estos dos númenes encontramos sólo en la figura del dios del pulque”.

### 20. Bracelete, *matemecatl*.

Sahagún llama al brazo, *matzotzopaztli* de donde *matzopetzli*, brazaletes. 19 figuras humanas portan una o dos pulseras, gruesas, con aros, “usaban también traer en la mano izquierda unos brazaletes de turquesas muy buenas”<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Sahagún, *Historia*:II,821-25.

<sup>26</sup> Seler:I,142.

<sup>27</sup> Sahagún, *Historia*:II,507

### 21. Bolso con cabeza de guajolote.

3 imágenes con una especie de bolsa, 2 negra y roja y una roja, ubicadas a la altura de la cadera, de las que sale una cabeza de guajolote con cintas. Las tres bolsas tienen el signo “U”. Las imágenes que la portan son las *Tlazoltéotl* de las láminas 12 y 68 y el dios del Pulque de la lámina 70. La imagen de Patécatl de la lámina 13 presenta sólo la cabeza, sin la bolsa. Se observó que otras deidades masculinas están acompañadas de esta imagen.

### 22. Cintas.

28 figuras portan cintas dobles: al frente, en la espalda, en la cadera, en el antebrazo, en el brazo o en la muñeca; también cuelgan del cuello del guajolote que sale del bolso. Pueden tener diferentes remates como flores o flecos pero siempre tienen el mismo color y diseño de las otras prendas. La forma es similar a las cintas que anudaban el *máxtlatl*.

### 23. Lazos alrededor de las pantorrillas.

La *Tlazoltéotl* de la lámina 74 aparece con lazos alrededor de la pierna, debajo de las rodillas. Por estar desnuda, por las piernas abiertas mostrando el perfil exterior de la vagina, y por tener una flor saliendo de ella, se podría suponer que esta pintura muestra la costumbre de amarrar las piernas de las mujeres pariendo.



L.74

### 24. Manta.

No hay ninguna figura humana con signo “U” con manta. En la lámina 50, sobre el margen izquierdo, al centro, una pareja frente a lo que Seler identifica como una montaña blanca formada por “ganchitos” [> convención para algodón deshilachado]. Los tapa una manta roja con diseño de caracoles [manta>convención para el acto de copular] de la cual bajan chorros de sangre hacia dos figurillas masculinas [¿fetos?].



L.50

## 25. Otras figuras humanas.

Otras pocas figuras humanas aparecen en el mismo contexto de las imágenes con el signo “U” y que por su tamaño, atavió y adorno se pueden considerar no dioses: bultos mortuorios (figurilla humana, con los ojos cerrados, enfardelado y atado > convención para “difunto”); en la representación de *Metzli*, la Luna aparece en tres ocasiones entre dioses con ofrendas de figurillas humanas pequeñas; una figura humana cargando a *Metzli*, Luna sobre su espalda; un hombre comiendo ¿excremento? y de su ano sale una corriente ¿excremento? hacia el símbolo de la luna; un personaje pequeño, desnudo, mamando; un hombrecito con soga (>esclavo) y una mujer pequeña en el agua; un hombrecito y una mujer pequeña, desnudos y una calavera; entre su boca y el pezón de *Tlazoltéotl* con una corriente de sangre.

## 26. Animales.

Sin tomar en cuenta los signos de los días que representan algún animal, los animales que aparecen en los mismos contextos de las figuras con el signo “U” son los siguientes:

18	Serpientes con las siguientes variables: una doble serpiente anudada, 2 colas de serpiente como adorno y 1 en ofrenda y 1 sólo la cabeza
6	<i>Ocelótl</i> como ofrenda, como deidad, <i>Tepeyollotli</i> ; con pedernales, como guerrero ataviado para el sacrificio, sin cabeza y saliendo de su cuello chorros de sangre
5	Ciempíes (según Seler)
4	1 Guajolote y tres cabezas
3	<i>Tochtli</i> , conejo dentro de la luna
2	<i>Tecolotl</i> frente a calli con cortina de un haz de hierba <i>malinalli</i> y en ofrenda
1	<i>Cuauhtli</i> , águila que desciende
1	Animal fantástico que Seler llama "murciélago arrancador de cabezas"
1	<i>Cozacacuauhtli</i> , buitre
1	Cabeza de mono en tocado
1	Coyote, con banderola y papel de sacrificio
1	<i>Cuauhtli</i> , sin cabeza, del cuello salen chorros de sangre
1	Pez (siendo amamantado > asociado a la fecundidad)

Se representan los animales con cierto grado de fantasía; puede aparecer sólo la cabeza, o una parte del cuerpo, o sin cabeza, o formados de diferentes partes de animales. Muchos de los signos de los días o glifos calendáricos son animales y se representan con ciertas variables en los manuscritos pictográficos; son: *cipactli* (lagarto), *cuetzpalin* (lagartija), *cóatl* (culebra), *máztatl* (venado), *itzcuintli* (perro), *ozomatli* (mono), *océlotl* (tigre), *cuauhtli* (águila) y *cozcacuauhtli* (zopilote).

**27. Cielo, *ilhuicatl*.**

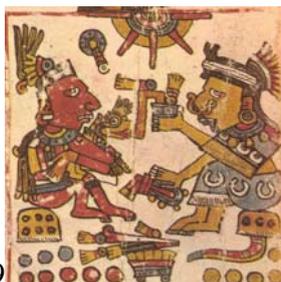
En la lámina 34, se representan las bandas celestes, convención para el cielo, franjas celestes con las estrellas tripartitas y ojos que en este contexto he identificado como otras formas del signo “U”.



L.34

**28. Sol, *Tonatiuh*.**

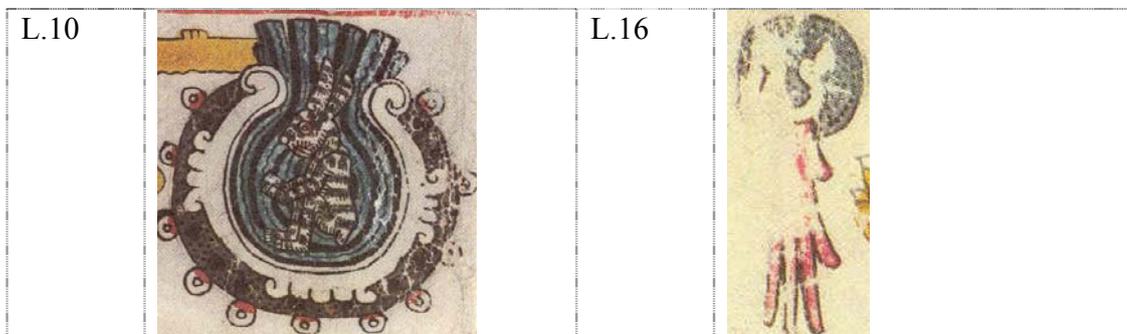
Aparece en 4 ocasiones en el mismo contexto del signo “U”:

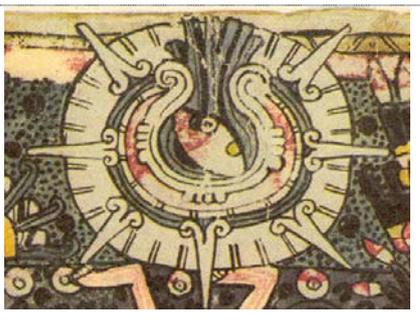
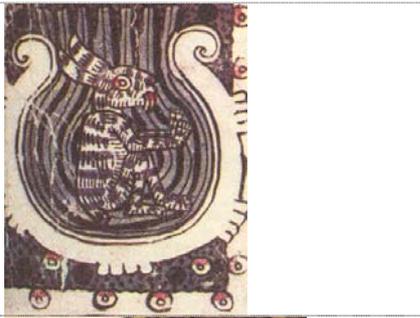


L.59

**29. *Metztli*, la Luna.**

El símbolo de *Metztli*, la Luna aparece 11 veces en todo el manuscrito, en tres ocasiones en el mismo contexto de *Tlazoltéotl*. Es interesante observar que para representarla se utiliza el signo “U” y no una forma humana.



L. 18		L.33	
L.50		L.50	
L.55		L.57	
L.58		L.59	
L.71			

### **30. Elementos de la naturaleza.**

Las imágenes de maguey, *metl*, árboles, *quauitl*, con o sin flor, *xóchitl*, haces de juncos, planta de maíz, *ácatl*, hierba, *malinalli* se representan esquematizadas, con las raíces de fuera, con ramas estilizadas de las que brotan flores que siguen patrones simétricos.

Si bien pueden representar directamente lo que representan, se ha supuesto que flor, *xochitl*, es también un signo relacionado con “lo precioso”, “la vida” y *malinalli*, *ácatl*, y *xochitl* son signos de los días.

### **31. Montaña.**

En la lámina 50 se observa a *Tlazoltéotl* y *Ahuiatéotl* frente a lo que Seler identifica como una montaña blanca formada por “ganchitos” con árboles floridos. Se ha considerado que los ganchitos son una convención para designar al algodón deshilachado. Son numerosas las menciones de Sahagún sobre prendas de algodón; se ha estimado la región huasteca como gran productora de algodón en el México prehispánico (Lorenzo Ochoa, 1995) y se ha propuesto el probable origen huasteco de *Tlazoltéotl* (Patrice Giasson, 1999).

### **32. Agua.**

La convención para representar el agua son líneas ondulantes de color oscuro; en los mismos contextos del signo “U” hay tres estanques con agua, uno de ellos el de la lámina 47 frente a *Tlazoltéotl* del Este de la Sección 14, se dibujó abajo de una casa sin techo, convención de incendio, de donde agua e incendio podrían significar “guerra”. De las 11 imágenes de *Metztli*, 9 tienen líquido o agua en su interior.

### **33. Construcciones.**

En el mismo contexto del signo “U” aparecen 11 construcciones:

La forma “T”<sup>28</sup> aparece siempre vista de perfil con las siguientes variables: 2 con techo de paja, 1 con cortina de hierba, 2 que abarcan toda la lámina y detallan el basamento, la cámara y el techo en un caso piramidal y en otro caso dividido en tres franjas, convención para representar el cielo (lámina 34). Pueden tener animales o a *Tlazoltéotl* o a *Metztli* en la cámara. El de la lámina 47

---

<sup>28</sup> Las formas arquitectónicas en los manuscritos mesoamericanos siguen convenciones estereotipadas con la forma en “T”; Donald Robertson (1959) nombra como forma “T” a las construcciones que presentan el perfil del templo o una jamba con dintel dejando el espacio extremo abierto extendiéndose esta convención a la representación de las dos jambas con dintel vista de frente, ésta forma varía sólo en tamaño, en techumbre y adornos; pueden aparecer a nivel del suelo o sobre plataformas escalonadas, vistos de frente o de perfil. Al relacionarse con otros símbolos pueden tener la función de topónimos y probablemente de glifos fonéticos. Por su parte la imagen *calli* es uno de los 20 signos de los días por lo que también es un glifo calendárico.

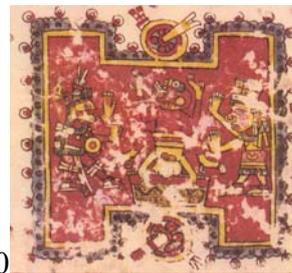
presenta el techo desprendido y las vírgulas de fuego, convención para significar conquista, guerra o terremoto.

Se destaca la forma “T” de la lámina 74 con techo de paja y con *Tlazoltéotl* sentada al frente de la cámara y vista de perfil con las piernas abiertas sujetas por lazos, posible convención para indicar que está pariendo y con base en esto podríamos suponer que la construcción es un temascal.

En la lámina 40 *Tlazoltéotl* esta dentro de un juego de pelota *tlachtli*, cuya convención formal es una forma en "H" y puede aparecer como tal, como topónimo acompañada de glifos fonéticos para indicar un lugar específico y como lugar mítico.



L.47



L.40

El cuerpo de las cuatro serpientes de la lámina 72 podría indicar un recinto cerrado.

### 34. Encrucijada, *omáxac*.

En la pintura de la mujer desnuda la lámina 72, *Tlazoltéotl*, sobre una encrucijada con huellas advertimos la coincidencia entre la palabra para “entrepierna” *maxactli*, “prensa, lugar de prensar, de donde se dice, encrucijada”, *omaxac*, nuestra encrucijada, *tomaxac*, prensa, *maxalatic*, lugar que prensa, *tlamaxaliuhia*.

Con nuestras imágenes aparecen cinco encrucijadas. En las láminas 14 y 72 se ven dos representaciones de *Tlazoltéotl* desnuda, muy similares, con encrucijada, también similares; en ambas los colores de sus cuatro partes son gris/azul, rojo y café y tienen dibujadas huellas. En la lámina 76 se nota una parte de otra encrucijada frente a la imagen de *Tlazoltéotl*. Al respecto, en el Libro I:42 de su *Historia*, Sahagún relata que las “diosas, llamadas *cioapipilti*, eran todas las mujeres que morían del primer parto.... andan juntas por el aire y aparecen cuando quieren a los que viven sobre la tierra, y a los niños y niñas los empecen con enfermedades, como es dando enfermedad de perlesía, y entrando en los cuerpos humanos. Y decían que andaban por las encrucijadas de los caminos haciendo estos daños”.



L.14



L.72

### 35. Objetos y ofrendas.

Hay que tener presente que al igual que otros elementos, bien pueden aludir directamente a lo que representan o pueden tener la función iconografías para transmitir otras significaciones. Por esta razón, no presento un listado separado de cada uno de los objetos que aparecen en los contextos del signo “U”, sino que describo los conjuntos de objetos que en términos generales considero que son 1) ofrendas, 2) objetos que traen los personajes en las manos para el sacrificio, tal vez, ligados con el sacerdocio, 3) objetos de guerra.

Las representaciones de los objetos son esquematizadas; no siguen una misma convención de representación, así pueden aparecer dibujados vistos de frente, de perfil o de planta.

El *chalchihuitl*, jade, en forma de dos círculos concéntricos de color azul-verde que aparece frecuentemente, está asociado a una importante cadena de simbolismos para “lo bello”, “lo precioso”, “lo vital”, “el agua”, etc.

El *tlatoca icpalli*, la silla con respaldo que en el contexto que estudio se dibuja rojo con borde amarillo y *chalchihuitl* (2) con un taburete de piel (6), se asocia con “jerarquía” y “gobierno”. También aparecen 2 bancos rojo con *chalchihuitl*, con cola de serpiente.

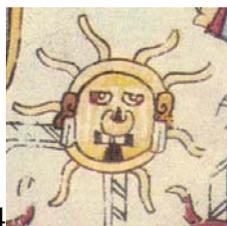
A continuación presento una tabla con los conjuntos de objetos que aparecen en los contextos del signo “U” y la interpretación que de ellos da Seler.

L.10	Excremento, <i>cuítatl</i>	Pecado
13	<i>Yaóyotl</i> : rodela, flechas, macana. Banderolas y papel de sacrificio, <i>tetéhuítl</i> sobre una base que parece de hierba y bolas de plumón	Guerra, sacrificio.
14	Ofrenda sobre las manos: un haz de leña, <i>tlatatilcuauhquetzali</i> , una bola de hule, <i>oltelolotli</i> , sobre la cual está atada una pluma de quetzal: ofrenda destinada a quemarse. Ofrenda sobre una encrucijada con huellas, haz de leña, adornos de bapel y bulto mortuorio.	Ofrenda.
16	Signo de luna con chorro sangre.	Sacrificio.
23	Bracero con espuma y copal con fuego	Ofrenda.
41	Vasija con líquido y cajete formado de <i>chalchihuitl</i> .	Ofrenda.
41	Vasija con líquido y cajete con pierna de animal con garra.	Ofrenda.
42	Vasija en la que se ve “la escoba, <i>zácatl</i> , popota, y la venda de algodón sin hilar, <i>ichcaxóchitl</i> . nariguera de oro en forma de media luna, <i>yacameztli</i> , y el dibujo de ganchitos o ángulos agudos, <i>tlahitzcopintli</i> . Encima de la vasija hay	Ver en el apartado “signos y símbolos”

	una encrucijada.	
43	Metate con ¿maíz? rematado de <i>chalchiuhuitl</i>	
45	La olla sobre las rodillas de un personaje, con signo "U" guarnecida con banderitas de papel; de su cuello sale espumeando el <i>tizacoctli</i>	Cf. "El signo "u""
47	Haz de hierba, <i>malinalli</i> y flechas.	Sacrificio.
47	Haz de hierba, <i>malinalli</i> y banderola de papel, escudo y flores	Guerra, sacrificio.
47	Vasija negra con bola de copal, vírgulas de humo. En las manos cuchillo de obsidiana, punzón de hueso, espina de maguey con flores y haz de hierba, <i>malinalli</i>	Ofrenda, sacrificio.
47	Encrucijada con huellas. En las manos cuchillo de obsidiana, punzón de hueso, espina de maguey con flores y haz de hierba, <i>malinalli</i>	Sacrificio.
48	Haz de hierba, <i>malinalli</i> y flechas.	Sacrificio.
48	Banderola de papel, escudo y flechas	Guerra.
48	Cajete negro con esqueleto con corazón con vírgulas en la mano y pedernal en otra; cabeza discos solares; de su boca salen dos chorros de sangre: a un pezón y a su boca. Cuchillo de obsidiana, punzón de hueso y espina de maguey con flores y manojo de hierba.	Ofrenda, guerra, sacrificio.
48	Cajete negro con serpiente con fuego. En brazos 2 serpientes. Cuchillo de obsidiana, punzón de hueso y espina de maguey con flores y manojo de hierba.	Ofrenda, guerra, sacrificio.
48	Cajete negro con una lechuza con chorro de sangre sobre un vasija. En las manos, cuchillo de obsidiana, punzón de hueso y espina de maguey con flores y manojo de hierba.	Ofrenda, sacrificio.
49	<i>Aztamécatl</i> , el cordel de sacrificio y una banderola de sacrificio, de papel blanco, <i>amapámitl</i>	Sacrificio
49	El signo "U" debajo del <i>teocpalli</i> , sobre un <i>icpalli</i> , con ofrendas y cronograma.	Cf. "El signo "u""
50	<i>Atl-tlachinolli</i> , 'agua e incendio', símbolo o más bien expresión metafórica de 'guerra': dos corrientes de agua rematadas con <i>chalchiuhuitl</i>	Guerra.
50	Corazón, chorros de sangre. Punzón de hueso y espina de maguey.	Sacrificio.
50	Manta y chorros de sangre	Cópula y ¿nacimiento?.
51	2 banderolas de papel con el dibujo de ángulos agudos entre un maguey.	¿Proveyendo el pulque?
52	Hacha de ¿madera o piedra? con rostro	¿?
55	Rodela y felchas.	Guerra
57	Hacha, vasija con tres pedernales y dos llamas, símbolo de fuego. En medio: vasija con calavera, haz de leña, doble serpiente anudada y sol/luna.	Guerra, ofrenda.
57	Bola amarilla con 'dientes, cajete con jaguar.	Ofrenda-
58	<i>Metztli</i> . Sobre dioses, a su lado cajete con plumas y cajete con líquido.	Ofrenda
58	Sobre vasija de la cual sale un líquido espumante ¿pulque? Representado con los "u" como algodón deshilachado. La vasija a su vez está sobre el agua	Ofrenda.
59	<i>Metztli</i> . Sobre dioses, con cajete con un collar de <i>chalchiuhuitl</i> .	Ofrenda.
60	<i>Chahchiuhuitl</i> , vasija con flores y chorro rojo, sonaja con <i>chalchiuhuitl</i> ; vasija con punzón, espina y flor.	Ofrenda, sacrificio.
63	Rodela y dos flechas. Frente a collar de piedras preciosas, <i>chalchiucózcatl</i> , vasija con maíz y olla con líquido y flores.	Guerra. Ofrenda.
68	Serpiente con vírgulas ¿fuego?	Sacrificio, penitencia.
70	<i>Cuauhxicalli</i> ; rodela con flechas, macanas, hachas, banderola, pedernales y <i>chalchiuhuitl</i> .	Guerra.
72	Sahumerio y cola serpiente frente a encrucijada.	Ofrenda.
74	Sogas en las piernas.	Parto.
76	Haz de leña o de plumas o escoba, <i>popotl</i> , encrucijada.	¿?

### 36. *Tzitzimime*.

He considerado como iconografía la representación de los *tzitzimime* en forma de rostros con *yacametzli*, 5 de las láminas 34 y uno de la 47; se destaca la pintura de rayas blancas sobre amarillo y orejera con colgaje de *ixcaxóchit*. En la 34 las *cihuateteo* difuntas están subiendo al cielo y de éste, con una soga, se interpreta que se convierten *Tlalzoltéotl* o *Cihuatéotl* en *Tzitzimime*, “Los demonios femeninos que bajan a la tierra” o “los demonios de las tinieblas que descienden del cielo”<sup>29</sup>.



L.34

### 37. Noche y día.

El día se dividía entre noche y día. Para los nahuas existían los *Tonalteuctin*, dioses del día y los *Yohualteuctin*, dioses de la noche. En lámina 57 con *Tlazoltéotl* como Diosa del pulque y el Dios del pulque aparece el glifo iconográfico del sol, *tonatiuh*, que simboliza al día y el medio círculo punteado con ojos, glifo iconográfico de noche. Casi todas las representaciones de *Metzli* están sobre la convención de noche.



L.57

### 38. Signos de los días.

En todas las láminas donde aparece el signo “U” hay signos de los días.

El *Códice Borgia*, al ser un *tonalámatl*, está estructurado a partir de signos caléndaricos. Los tres grandes medidores de tiempo son el Sol, *Tonatiuh*, *Metzli*, la Luna y Venus *Tlahuizcalpantecuhtli* y las unidades del calendario nahua eran: el sol o día, *tonalli*; los 20 días<sup>30</sup>, cada uno con su signo, y se combinan con un numeral del 1 al 13.

<sup>29</sup> Seler II, 22.

<sup>30</sup> Se usaron en toda Mesoamérica. Había 20 signos de los días y a cada uno le correspondía un número del 1 al 13 lo que daba 260 combinaciones de los 20 nombres de los días y las 13 cifras. O sea que la combinación de un mismo

### 39. El signo “U”.

El signo “U” aparece en 120 ocasiones en las imágenes que he interpretado corresponden a siete diosas y cuatro dioses. Aparece con seis variables 1) *yacameztli*, nariguera amarilla de oro, 2) *yacameztli*, nariguera roja, 3) *yacameztli* de hueso (con articulaciones), 4) ¿adorno? sobre prendas de vestir y otros objetos, 5) es el signo de *Metztli*, la Luna y 6) las franjas celestes están formadas por varios signos “U”.



1)



2)



3)



4)



5)



6)

- Se utiliza como símbolo para representar a la deidad en los siguientes contextos:



En la lámina 34 con las *cihuateteo* ascendiendo al cielo, la franja celeste tripartita con símbolo del cielo formado por varios signos “u”.



En la lámina 42, sobre la figura de la diosa de la tierra con cuerpo de cuerda *malinalli*, Seler interpreta los varios elementos característicos de *Tlazoltéotl*: la escoba, *zácatl*, *popota*, la venda y el manto de la nuca de algodón sin hilar, *ichcaxóchitl*, con el *yacameztli*. (II, 46).

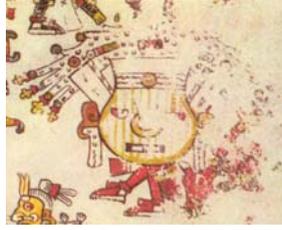
número con un mismo día no se repetirá hasta que hayan transcurrido 13 x 20 o 260 días (13.0 según la anotación maya). Ninguno de los 260 días se llama igual. Si bien hay variaciones entre las formas lingüísticas para llamarlos, sus significados y las representaciones gráficas en todos los calendarios utilizados en Mesoamérica, las unidades y la mecánica del calendario son esencialmente las mismas. En los *tonalámatl* también se registraban los 13 señores del día (Caso, *op. cit.* pag. 19) los *Tonaltecutin* ( el dios que patrocina o tutela), uno por cada uno de los 13 cielos y cada uno con su volátil. Estos eran símbolos de guerreros muertos en la guerra, en el sacrificio. Se convierten en colaboradores del aspecto cósmico. Por ejemplo, *Huitzitzili*, el pajarito solar, el colibrí, el que renace. Los años se nombraban combinando 13 numerales y 4 símbolos epónimos del día: *acatl* (caña), *tecpatl* (pedernal), *calli* (casa), *tochtli* (conejo). Para los hablantes del náhuatl los nombres de los días y su glifos se muestran a continuación:

*cipactli* (lagarto)  
*ehecatli* (viento)  
*calli* (casa)  
*cuetzpalliin* (lagartija)  
*cóatl* (culebra)

*miquiztli* (muerte)  
*máztatl* (venado)  
*tochtli* (conejo)  
*atl* (agua)  
*itzcuintli* (perro)

*ozomatli* (mono)  
*malinalli* (hierba)  
*acatl* (caña)  
*océlotl* (tigre)  
*cuauhli* (águila)

*cozcacuauhtli* (zopilote)  
*ollin* (temblor)  
*técpatl* (pedernal)  
*quiahuatl* (lluvia)  
*xóchitl* (flor)



En la lámina 45, *Otecómatl*, la olla de pulque, se representó con la banda en la frente y en las orejas de *ixchaxóchitl*, el rostro con rayas blancas, el *yacametzli*, banderolas de papel y las tiras de algodón sin hilar en las orejas.



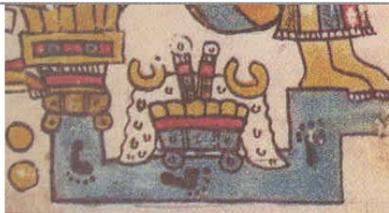
En la lámina 47, la “falda de *Tlazoltéotl* con 4 signos “U”, mitad negra y mitad roja y el *ichcaxóchitl*; sobre ella, de cabeza el rostro de una *Tzitzimime* igual a las representadas en la lámina 34.



En la lámina 49, sobre del *teoicpalli* se representó una peluca con flecho parado, una espina de maguey como tocado y el *yacametzli*.



En la lámina 52, Seler (II,97) identifica al personaje que está sacando fuego como *Tlemalini* del Sur. Saca fuego de un *yacametzli* ¿de oro? que tiene junto al penacho típico de *Tlazolteótl*.



En la lámina 58, dos signos “U” sobre una banda de algodón, *ixcaxóchitl*

## Recapitulación.

Identifiqué y clasifiqué 39 “adornos”, entendiendo “adorno” como todo elemento que se agrega o acompaña a la figura para transformar su naturaleza biológica de mujer y convertirla en integrante de un grupo social determinado e identificado por sus actividades y sus adornos. Con base en los textos del siglo XVI que hablan de grupos de mujeres encargadas de ciertos rituales, he propuesto que el adorno que las vincula, es el signo “U”.

Con base en el análisis iconográfico, el retrato de estas mujeres se formaría con los siguientes elementos: el cuerpo color crema con pintura facial roja/negra o con rayas amarillas; el cabello

oscuro peinado con cornezuelos sobre la frente; en la cabeza el triple penacho con plumas de codorniz, algunas con husos; la frente ceñida con la banda de algodón *ichcaxóchitl* y en la nuca un manto corto. Las mujeres vestidas portan *quechquémitl*, faldas rojo/negra con varios diseños y con el signo “U” como adorno de alguna parte del vestido. La mitad está calzada, la mayoría portan alguna variable de *yacametzli*, todas traen orejeras de las que cuelga el *ichcaxóchitl* y collares. Pueden traer un pectoral y peto característico, brazaletes y cintas y una especie de bolsa a la altura de la cadera y en algunas se ve una cabeza de guajolote. El animal que más las acompaña es la serpiente o una parte de ella, seguido por el ocelote, el ciempiés y la cabeza de guajolote.

Las actividades que desarrollan las mujeres con el signo “U” despliegan funciones vitales que interpreto de concepción y nacimiento y veo actos de amamantar, alimentar y de muerte. Dejando a un lado el espacio cronológico porque siempre aparecen con los signos de los días, se muestran principalmente sobre caminos y encrucijadas, frente a templos y una montaña, en un temascal, frente a la Luna, frente a ofrendas, dentro del juego de pelota y de recintos cerrados y sus objetos son ofrendas, para el sacrificio, tal vez, ligados con el sacerdocio y objetos de guerra. Se observa que sólo una imagen, la de la lámina 46, aparece un objeto tradicionalmente vinculado con las actividades femeninas, el metate; además, también es la única de las imágenes estudiadas, sentada sobre sus piernas, forma en que se representa en otros manuscritos.

Se destaca la silla el *chalchiuhuitl*, jade, en forma de dos círculos concéntricos de color azul-verde que aparece frecuentemente, está asociado a una importante cadena de simbolismos para “lo bello”, “lo precioso”, “lo vital”, “el agua”, etc y el *tlatoca icpalli*, la silla con respaldo.

Por su posible contenido religioso, calendárico y ritual, se puede conjeturar que estas imágenes, al quedar plasmadas en el *Códice Borgia*, se transformarían en deidades que son por un lado retratos idealizados de las mujeres que son sus seguidoras y que por otro lado se convirtieron en los modelos de conducta, de vestido y de adorno. Por modelos de conducta entiendo las actividades de tipo ritual responsabilidad de las seguidoras de esta deidad o grupo de deidades que por la presencia del signo “U”, transformado de adorno en un glifo iconográfico, símbolo que desarrolla una cadena de significantes, las relacionan con el mantenimiento de los ciclos vitales. Así, la suntuosidad en el vestido y en el adorno que se advierten en las pinturas, permiten inferir la importancia de su papel, sin duda de gran relevancia para el grupo social. 🌀

## IV. Conclusiones.

La quinta destas diosas se llama **Tlazultéuti** y es como la diosa Venus. A ésta, con otras tres hermanas suyas, las atribuían todas las obras de los sucios amores y del remedio dellos. Y por esta causa las adoraban, sacrificaban. Y por otro nombre la llamaban Ixcuina, y a todas cuatro ixcuiname, que es nombre de un animal como lobo. De estas cuatro diosas tomaban y toman sus nombres las mujeres mexicanas que son Tiacapan, Teicu, Tlacu, Xucu. Conviene quitárselos. En la historia destas diosas se pone la confesión auricular que usaban estos naturales. *Códice Florentino*. Libro I. Apéndice. f. 37.

¿El análisis iconográfico de la naturaleza biológica de la mujer, *in cihuatl*, su construcción cultural en señora, *in cihuapilli*, y su transformación en diosas, *cihuateteo*, al quedar plasmadas en el *Códice Borgia*, aportan datos importantes para el tema del género en Mesoamérica?

El análisis iconográfico me permitió reconocer cómo la cultura que elaboró el *Códice Borgia*, concibió y percibió el cuerpo femenino y responder afirmativamente a la pregunta inicial: sí es posible tener un acercamiento al tema de género en la Mesoamérica prehispánica, sobre todo si se tiene presente que estas imágenes carecen de influencia occidental.

Al considerar las imágenes del cuerpo humano como pictografías, analicé su naturaleza biológica. Con base en la *tlacuilolli*, consideré las imágenes de las actividades, el vestido y el adorno, como iconografías con cadenas de significaciones culturales derivadas de la forma que proyectan, para proponer que la naturaleza biológica es transformada culturalmente. Al quedar plasmada la naturaleza, actividades y adornos en el código, planteo la transformación de la imagen de la mujer/señora en imagen de mujer/deidad, cuyas advocaciones son al mismo tiempo testimonios de sus creadores y patrones o modelos a seguir por quien los observaban.

En términos generales las conclusiones del análisis iconográfico me permiten ponderar la importancia del papel de la mujer en la sociedad que elaboró el *Códice Borgia*: una contundente presencia femenina, el 33% de las figuras humanas son femeninas; la extraordinaria representación del cuerpo de la mujer que muestra todas sus partes exteriores sin privilegiar ni ocultar ninguna de ellas, con un perfecto equilibrio entre proporciones, movimiento y posturas en las 59 figuras estudiadas por portar el signo “U”; la importancia de sus actividades en el contexto del mantenimiento de los ciclos vitales del ser humano; la complejidad y suntuosidad en su vestido y adorno. Destaco que los textos de Sahagún y Durán, al describir el atavío y adorno de los mancebos mercedores de privilegios y distinciones, mencionan la mayor parte de los adornos que portan las imágenes estudiadas.

Presento a continuación las conclusiones del análisis iconográfico agrupadas en siete propuestas y un último párrafo con otras posibilidades de estudio:

1. El conocimiento del aparato genital femenino, de la Luna *Metztli*, de sus relaciones y significaciones se concentran en el signo “U” y permiten hacer interpretaciones sobre las deidades femeninas en la cultura que elaboró el *Códice Borgia*.
2. Ponderación de la importancia del papel de la mujer.
3. El desarrollo de un concepto ideal de la representación de la mujer, lo que llamaríamos “belleza”.
4. El desarrollo de un estilo formal en el registro pictográfico.
5. La concepción de la naturaleza biológica de la mujer (y sus diferencias evidentes con lo masculino).
6. Las actividades que realizan estas mujeres.
7. Su adorno como códigos culturales con cadenas de significantes, entre ellos el signo “U”.
8. Otras posibilidades del análisis iconográfico.



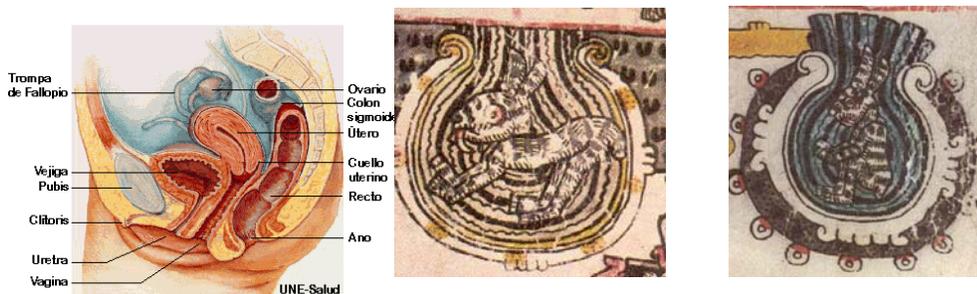
### **1. El aparato genital femenino, la Luna, Metztli y el signo “U” en la transformación de la mujer en deidad.**

El libro póstumo de Marija Gimbutas (1999) presenta las conclusiones de sus investigaciones sobre las diosas femeninas en los pueblos que habitaron Europa y Asia Menor, durante el periodo neolítico, entre 7000 y 3000 a.C., antes de la llegada de los indoeuropeos, y a la llegada de estos pueblos, su asimilación y continuidad en Creta, Micenas, la Grecia clásica, la cultura etrusca, la cultura vasca del norte de España, las culturas celta del centro de Europa, Gran Bretaña e Irlanda, las culturas germánicas de Escandinavia y la culturas de la región Báltica. A partir de comparaciones lingüísticas, mitológicas y arqueológicas Gimbutas propone que la religión de los pueblos neolíticos de la Antigua Europa estaba enfocada en **el nacimiento, la alimentación, el crecimiento, la muerte y la regeneración representada por diosas que se revelaban de diferentes formas a través de muchas facetas de la vida y que fueron descritas con formas simbólicas muy complejas y retratos de gran fuerza**. Su importancia disminuyó cuando fueron asimiladas por los indoeuropeos y su poder fue siendo reemplazado por la debilidad física y por la belleza. La deficiencia de lo femenino se trasladó de la religión a la sociedad y fue heredada a los modelos culturales europeos que continúan hasta nuestro tiempo.

Uno de los símbolos que identifican a las diosas estudiadas por Gimbutas son los “*bucranium*” o “bucrúneos”, imágenes del cráneo de buey que presenta una semejanza con la vista frontal del aparato genital femenino:



El símbolo que identifica a las mujeres estudiadas en en el *CódiceBorgia*, es el signo “U”, imagen que presenta semejanza con el corte sagital del aparato genital femenino y es también el símbolo de la Luna, *Metzli*. Un elemento que podría apoyar esta interpretación es la presencia de las protuberancias que en las pictografías representan a los huesos y que en este caso representarían los huesos de la pelvis que envuelven el útero.



La relación pelvis-liquido-conejo-Luna ha sido mencionada por Laurette Séjourné(1989, 360-361) quien al presentar su estudio sobre el signo “3 casa (*calli*)” describe esta representación de la Luna como un “un semicírculo calificado como cosa “ósea”. Para Félix Báez (2000:157) “el conejo, *tochtli*, era el símbolo de las deidades terrestres al mismo tiempo que representación de la divinidad lunar, tal como lo explica Seler (1980: TI:82-88). En las láminas 10 y 71 del Códice Borgia se representa la Luna mediante un conejo, dentro de un recipiente (que se asemeja a una pelvis humana, parte ósea asociada a la procreación... El conejo se identificaba con el Sur... el agua indica la humedad propiciada por la Luna”. Por su parte Seler al explicar el “jeroglífico de la Luna” en el *Borgia, Vaticano 3776 y Bolonia*, dice que su parte más característica es el anillo hecho de huesos muertos, a modo de nariguera de *Tlazoltéotl*, nariguera de hueso en forma de creciente llena de agua.

En este trabajo se ha mostrado la concepción y percepción que del cuerpo humano tenía la cultura que elaboró el *Códice Borgia* y que permiten suponer que conocían la forma del útero o

matriz y la de los huesos de la pelvis, formas que asemejan a un recipiente o una vasija con líquido, sus funciones en la concepción y sus comportamiento cíclicos en la expulsión del sangrado de la menstruación en periodos similares a los del ciclo lunar y del líquido amniótico durante el parto.

Se sabe que tenían conocimiento de los ciclos lunares derivado de su observación: el ciclo lunar dura 27 días, 7 horas, 43 minutos. Este lapso en todas las culturas tiene relación con el establecimiento del calendario y comparte con el Sol los ritmos cíclicos primordiales del día y la noche que juntos son principio de vida. Las fases de la Luna son cíclicas: crece, se llena y mengua y tiene efectos sobre las mareas, los eclipses y las estaciones (y los ciclos agrarios).

Tanto el aparato genital femenino como la Luna tienen que ver con los líquidos: el agua es el líquido vital, indispensable para la realización de la vida. El ciclo lunar es similar al ciclo menstrual de la mujer que rige su ciclo sexual para la concepción. En ambos hay efectos sobre los líquidos y sus ciclos tienen que ver con nacimiento, desarrollo y muerte. Al respecto, Félix Báez (2000:158) identifica la Luna con los ritmos biocósmicos presentes en las mareas, la germinación, el ciclo menstrual, en la visión explicativa de la fertilidad agraria y de la humana.

Propongo que a partir de este conocimiento del cuerpo humano, del aparato genital femenino, de la Luna y la relación ciclos, líquidos, concepción /nacimiento, se desarrolla la forma “U” como una forma simbólica con una cadena de significantes relacionadas con **Luna**, con la **vida** y con **los ciclos de nacimiento-crecimiento-muerte-renacimiento** evidentes en las funciones naturales de la mujer, como “dadora y sustentadora de la vida”. Así este signo se convierte en el distintivo de las seguidoras y encargadas de los rituales de mantenimiento de los ciclos vitales fundamentales: el control del agua terrestre, el origen de los dioses astrales, la regencia del ciclo vital de los humanos (maternidad y muerte) y la provisión de los mantenimientos y, como se ha propuesto, las imágenes de estas seguidoras al quedar plasmadas en el *Códice Borgia*, se transforman en imágenes de deidades femeninas<sup>1</sup>.



---

<sup>1</sup> Queda por explicar por qué aparece el signo “U” en las representaciones de los cinco rostros del los *Tzitzimime*, evidentemente glifos iconográficos sujetos a interpretaciones simbólicas, y en las cuatro figuras visiblemente masculinas.

El signo “U” transformado de adorno en un glifo iconográfico, símbolo de la deidad lunar, desarrolla una cadena de significantes:

- Es el signo que distingue a un grupo específico de mujeres, quienes lo portan como nariguera o *yacamtetzli*, o dibujado sobre el manto corto, el *quechquémitl*, la falda, el bolso y el pectoral.
- El uso del *yacamtetzli* distingue a sus portadoras como un grupo privilegiado al ser el grupo femenino más numeroso en las representaciones del *Códice Borgia*, seguido por *Xochiquétzal* con 32 imágenes.
- Es el símbolo para representar a *Metztli* (aparece en 11 ocasiones). Al respecto, en el *Códice Borgia* ¿la Luna sólo se expresa a través de este símbolo? ¿qué significa la falta de representación antropomórfica en este manuscrito? Si bien Sahagún identifica a una imagen, *Tecciztécatl*, la del caracol marino, como la diosa de la Luna, tema a estudiar.
- Sus portadoras eran las encargadas de las actividades rituales en honor de la deidad de las que son seguidoras y tenían a su cargo los rituales de mantenimiento de los ciclos vitales fundamentales concepción/nacimiento/crecimiento/mantenimiento/muerte/renacimiento.
- Las deidades con el signo “U” son las deidades **de los ciclos vitales de gestación, nacimiento, mantenimiento y muerte de la vida.**

## 2. Ponderación de la importancia del papel de la mujer.

La presencia femenina en el *Códice Borgia* es contundente: de un total de 780 figuras humanas, 570 son perceptiblemente masculinas y 210 perceptiblemente femeninas esto es, casi un 30% de figuras femeninas.

La exhibición de las partes propias del género: senos, vientre ondulado como signo de maternidad, pubis y caderas y nalgas resaltadas, y su análisis iconográfico, muestra que para la cultura que confeccionó este manuscrito, la imagen femenina era importante, que percibían con gran exactitud el cuerpo de la mujer, otorgando el mismo tratamiento a las partes femeninas en relación con las otras partes del cuerpo exhibidas.

La clase de actividades representadas por ellas representan las funciones vitales de engendrar, nacer, parir, amamantar, alimentar, mostrando funciones del cuerpo, muriendo y muertas.

Es interesante observar que algunas prendas del atavío de los varones descritas en el *Códice Florentino* son parte del atavío y adorno de las imágenes femeninas con el signo “U” que hemos estudiado. En el Libro Segundo, Capítulo XXIV, que habla de la fiesta de *tóxcatl*, se describe como los mancebos / cautivos para sacrificio se escogían “sin tacha ninguna corporal”, idea que se repite,

y se describe el atavío y adorno entre los que se destaca el hecho de entintar el cuerpo y la cara, emplumar la cabeza, ponerles en las orejas ornamentos, al cuello sartaes de piedras preciosas y un jewel de piedra preciosa que colgaba hasta el pecho, ornamentos en las espaldas, sartaes de piedras preciosas en los brazos, *maxtlatl* y cótaras. En el Libro Sexto, Capítulo III, se lee que los *tlacatéccatl* o *tlacochcálcatl* eran los padres y madres de la gente de guerra quienes designaban y distribuían vestidos y adornos como privilegio social y los símbolos de dignidad, otorgados por el dios, como la silla y sus insignias. En el Capítulo XXI donde se reproducen los *huehuetlatolli* con los consejos de los señores principales y padres a sus hijos e hijas exponen también sus atavíos, entre ellos, el escudo y la insignia, el broche del labio y la banda de la frente, la orejera y el bezote.

Las posturas (sentadas y mandando), y las representaciones con signos de autoridad, rituales y de guerra muestran que estas mujeres tenían autoridad, que practicaban una serie de rituales de ofrenda, sacrificio y guerra.

Otra consideración importante es la riqueza en su vestido y adorno y lo que podríamos calificar como equilibrio o coordinación entre ellos. Comparando el adorno de la mujer en representaciones pictóricas del arte occidental, nuestras mujeres se dibujaron con muchos más adornos; identifiqué 39 grupos de adornos, con variables. Sobresale el signo “U” que todas portan, bien como nariguera o como diseño en alguna prenda además de ser el mayor grupo de mujeres en el manuscrito.

Pondero que la importancia del papel de la mujer en la sociedad que creo el *Códice Borgia* se refleja en el número de sus imágenes, en la exhibición de lo femenino, en el hecho social de aparecer como el mayor grupo, en este caso vinculadas por el signo “U”, realizando con autoridad y jerarquía actividades relacionadas con los ciclos vitales y recibiendo en su adorno las mismas distinciones e insignias que las destinadas a los guerreros.

### **3. La belleza femenina.**

¿Se puede percibir en las imágenes estudiadas en el *Códice Borgia* un cuerpo femenino ideal? ¿Existía un paradigma de la “belleza femenina”? Sí, la naturaleza de la mujer en estas imágenes del *Códice Borgia* se da de forma plásticamente impecable y con todas las partes de su feminidad. Como señora, tiene el cuerpo color crema y pintura facial roja/negra o con rayas amarillas; el cabello oscuro peinado con cornezuelos sobre la frente; en la cabeza el triple penacho con plumas de codorniz y en algunos casos con husos; la frente ceñida con la banda de algodón *ichcaxóchitl* y en la nuca un manto corto; viste *quechquémitl* y falda rojo/negra de varios diseños y con el signo “U”

como adorno de alguna parte del vestido; puede o no estar calzada. Se adorna con el *yacametzli*, las orejeras de las que cuelga el *ichcaxóchit*, collares, pectoral y peto, brazaletes, cintas y una bolsa con cabeza de guajolote.

Hablar de imágenes plásticas con concisión, exactitud y fuerza expresiva es hablar de lo que nosotros entendemos con la palabra “belleza”. La belleza no es una cualidad per se, existe tan solo en la mente del que contempla y depende de múltiples consideraciones, entre ellas, su época y su cultura. Hablar de la belleza femenina es plantear que el ideal de belleza femenina es una construcción que, en la tradición occidental, empezó a gestarse a fines de la Edad Media, relacionada con el amor cortés y la pasión amorosa, inspirada en *El cantar de los cantares* y la mitología griega<sup>2</sup>. Hacia 1520 Bernardino de Sahagún está estudiando en la Universidad de Salamanca, el más importante centro cultural renacentista español. Para el simbolismo neoplatónico en la imagen de la diosa griega Venus se concentraba lo sagrado y lo profano, lo celeste y lo terreno, de ahí las numerosas pinturas renacentistas que la tienen como un ideal. Décadas más tarde, en la Nueva España, es posible comprender que cuando sus informantes le platicaron sobre los atributos de la diosa *Tlazoltéotl*, Sahagún la haya comparado con Venus.

Hablar de belleza femenina para la cultura que elaboró el *Códice Borgia*, es ver en la exhibición de todas las partes del cuerpo de la mujeres, el ideal que sus creadores otorgaban a la figura femenina y considerar su representación como un acto estético en el cual lograron una perfecta percepción en la organización del cuerpo y en la capacidad de transmitir esa percepción con formas extraordinariamente homogéneas, claras, de gran plasticidad y suntuosidad por la complejidad del adorno.

#### **4. El estilo.**

Las representaciones de las mujeres con signo “U” en el *Códice Borgia* al mismo tiempo que siguen patrones estandarizados invariables (estilo, tamaño, proporciones, color), logran que cada imagen sea individual. Su estilización es asombrosa porque con el mínimo de trazos se reproduce detalladamente, con exactitud y con una aparente sencillez, la naturaleza biológica, lo que evidencia una tradición estilística en la cual cada detalle tiene importancia para la comprensión de la imagen.

---

<sup>2</sup> Hasta, tal vez, llegar al ideal que tiene el Quijote de su Dulcinea: “... su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son de oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que solo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas.” Cervantes, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. 1996: Libro I: 153.

La economía de elementos formales para exponer todas las partes del cuerpo humano es resultado de un sistema de registro consolidado, en el cual las características de la composición desarrollaron patrones invariables, convenciones definidas y con un repertorio limitado de formas. Sobresale la habilidad del tlacuilo al lograr la conjunción del movimiento del cuerpo humano con diferentes posturas y vistas logrando un perfecto equilibrio en la representación del cuerpo humano y entre lo motriz y lo sensible del esquema corporal, en la invariabilidad en las proporciones, en la utilización de la línea contorno oscura que marca nítidamente los contornos que encierran formas geométricas coloreadas con una gama, también limitada de colores planos, elementos todos estos que dan la percepción de estereotipos pero cuya variación muestra diferencias notorias. De aquí que el estilo aparezca a primera vista como extraordinariamente sencillo, percepción que es aparente porque he mostrado la dificultad de integrar proporciones y vistas muy complicadas, tal vez por una intención explícita de mostrar ciertas partes. Si bien no hay retratos en el sentido occidental pues la figura humana se representa con rasgos faciales y corporales idénticos, se destaca que no hay dos figuras estrictamente iguales pues diferentes detalles las individualizan.

Las características que me permiten hablar de un estilo artístico propio, producto del desarrollo de una tradición pictórica, son las siguientes:

- El empleo de una técnica pictórica con reglas o normas aprendidas que se siguen sin excepción, principalmente en el manejo de la línea, del color, de la composición, el tamaño y la proporción (no natural, siempre de 2 cabezas el cuerpo). La línea que dibuja los perfiles no se detiene, fluye, delimitando claramente las áreas de color.
- La combinación de la vista frontal y de perfil, en cualquier posición que esté la figura (con excepción de brazos y manos), siempre es igual para todas las partes del cuerpo y producen en el espectador un efecto dinámico: vista frontal de la frente, y vista de perfil de la nariz, la boca de frente, la oreja de frente, el cuello y hombros de frente, los senos de frente, la cadera y nalgas de perfil y piernas y pies de perfil. En el caso de brazos y manos pueden combinar diferentes posturas a veces imposibles desde la perspectiva natural.
- No hay retratos, pero cada imagen tiene características que la distinguen de otra (vista, postura, color, variaciones de la parte representada y adorno) sin que se repita nunca una misma.

## **5. La naturaleza biológica de la mujer.**

El análisis iconográfico mostró **imágenes plásticas** que con concisión, exactitud y fuerza expresiva representan el **cuerpo de la mujer**, y un estilo propio e inconfundible que se manifiesta en el

tratamiento integral que el tlacuilo da al cuerpo de la mujer, en una relación de equilibrio, sin un énfasis especial en las particularidades sexuales, presentes como cualquier otra parte importante. Específicamente se destaca:

- El tratamiento del rostro, la solución a la nariz y a la boca. La frente se forma por la línea que baja del borde de la cabeza y se quiebra para continuar.
- La nariz se forma con la línea que baja de la frente, se quiebra ligeramente y termina con una espiral para representar las fosas nasales.
- Los rostros se estructuran con base en una forma pentagonal delimitada por la línea contorno. Sobresale que si bien los rostros de las figuras masculinas y de las femeninas son idénticas, el género es en la mayoría de las figuras es evidente. Se distingue principalmente por el cuerpo, el adorno y el vestido.
- El tratamiento de los ojos. Formalmente se aprecian claramente las órbitas, el blanco del ojo, el iris y la pupila y no se dibujan las cejas, el párpado ni las pestañas. Todas las figuras femeninas analizadas tienen color rojo en un extremo del blanco del ojo (que no aparece en las masculinas).
- Se dibujan labios y dientes.
- La posición más común de los brazos es semi extendidos, hacia arriba; pueden aparecer con posiciones muy difíciles de lograr, quizá para mostrar que “rodean” o “abrazan.” Otras posiciones poco naturales con las manos hacia arriba, con las palmas de frente y los pulgares en el exterior. Las manos, dedos y uñas están muy detalladas. También es característica de varios manuscritos pictográficos, la posición del brazo más cercano al espectador hasta el codo y el brazo más lejano, hacia arriba con un dedo con uña larga, como señalando y los otros dedos cerrados sobre la mano.
- De las 59 figuras femeninas analizadas, ocho aparecen desnudas (sólo hay en el manuscrito una figura masculina en formato grande desnuda).
- La representación de las figuras femeninas desnudas muestra, también con gran economía de elementos formales, todas las características sexuales propias del género: el vientre, *cihua ytitl*, el vientre arrugado como convención de que la mujer representada ha estado embarazada, los senos, *chichiulli*, la vulva, *tepilli nenetl*, y las nalgas *tzintamalli*.
- Todas las figuras femeninas desnudas tienen la espiral que representa el ombligo. Ninguna figura masculina lo tiene.
- Sobresale la exactitud en representar las partes de las piernas, del pie y de los dedos del pie.
- Pocas partes del cuerpo femenino no se dibujaron como las orejas, si bien todas las mujeres

portan orejeras que reproducen agrandando la forma de la oreja. Tampoco se ve la axila. Sólo las mujeres muertas tienen cejas, no se representan las pestañas, ni las orejas, ni los tobillos.

- No tenemos ningún corazón asociado a nuestras imágenes, pero sí chorros de sangre. La pintura corporal con líneas rojas, al presentarse en mujeres ¿puede interpretarse como signo de la menstruación?

Este repertorio de formas que en su estructura son idénticas pero no en el detalle, evidencian el seguimiento de convenciones o códigos que participan en una tradición cultural. Frente a estos planteamientos formales en lo general, ciertos detalles pudieran ser los elementos que sirven para individualizar:

- La edad se indica por las convenciones de falta o presencia de senos, dientes y las protuberancias en el talón. Siguiendo esta línea, la identificación de “difuntas” por el ojo cerrado o salido y la calavera.
- ¿Podría pensarse que la convención de representar mujeres sin pecho (jóvenes), mujeres con el vientre ondulado (maduras) y las protuberancias sobre el talón (viejas) es la forma de distinguir edades?
- Los huesos que se representan en la decoración de la falda, podrían ser los huesos de la cadera. Así mismo se interpreta que la representación de la nariguera en forma de “U” podría ser la parte de la pelvis que contiene a la matriz o útero.
- ¿Podrían explicarse las posiciones a veces imposibles de brazos y manos por una correspondencia con la lengua nahua que describe el brazo y la parte interior, curvada, del brazo *macochtli*, “suave, *iamanqui*; cariñosa, *tlāçoiō*.” donde “*tlacayotl*, es “cosa humana y piadosa”, “humanidad”; “que ama a los otros”; manifiesta deseo, *tlanequiliztli quinextia*; ama a uno, *tetlazotla*; lleva a abrazar, *temacochuia*; abraza, *temacochoa*?
- ¿Qué relación hay entre la palabra nahua para “entrepierna” (imagen de la lámina 72) *maxactli*, de donde se dice, encrucijada”, *omaxac*, nuestra encrucijada, *tomaxac*, prensa, *maxalatic*, lugar que prensa, *tlamaxaliuhia*, “de donde se dice encrucijada” y la representación de las *cihuateteo* sobre una encrucijada?
- Sahagún y sus informantes tratan de los órganos internos, articulaciones, cartílagos, grasa y específicamente de lo que nosotros conocemos como “orificios.” En este sentido, la lámina 72 es

---

<sup>3</sup> “Año, *tzoiotl*, agujero, *coionqui*, humeado, se abre, pasa el excremento profundo, redondo como un cima, *pepeliui*, se vuelve profundo, se vuelve redondo, su abertura *tzinatlauhltlil*, se expande, se contrae; tiene labios *tzoiotentli*, apretados, *motzultic*, es cilíndrico, colorado, suave, tiene hemorroides”

explícita visualmente al mostrar “chorros” o corrientes que se están expeliendo y que se unen a cinco signos de los días: la oreja y el signo *océlotl*; el ojo que no vemos y *tecpatl*; la boca *itzcuintli* y la vulva, *mízquitl*; y el ano *tzincamactli* con *ehécatl*.

## 6. Actividad de la mujer.

Interpreto que las actividades que están realizando mis imágenes son rituales de los ciclos de vida, actos de autoridad, ofrenda, sacrificio y guerra. Al ser un *tonalámatl*, en todas las escenas aparecen los signos de los días, lo que las sitúa en un ámbito ritual-calendárico.

Las fuentes hablan y describen las actividades de “sacerdotisas” para las cuales se adornaban especialmente. Nuestras imágenes muestran mujeres muy adornadas realizando diversas actividades, entre ellas, las relacionadas con la manifestación de los ciclos de vida: engendrando, pariendo, naciendo, amamantando, alimentando, realizando actividades corporales y muriendo. Interpreto que estas actividades eran los rituales que solemnizaban los ciclos vitales y que eran personificados por ellas.

También se representaron realizando actos de autoridad (sentadas en *tlatoca icpalli*>jerarquía, autoridad, mando; con vírgulas >hablando>mandando; señalando>mandando; con un dedo en la boca>callando>mandando). En rituales (hincadas, formando un areito>bailando, con ofrendas, con objetos de autosacrificio y sacrificio); en una escena de guerra (tomando de los cabellos a una figura masculina pequeña> haciendo prisionero y con el *yaóyotl*: rodela, flechas, macana).

Lo anterior se confirma por los objetos con que aparecen, propios de las siguientes actividades:

- En 14 ocasiones los objetos se relacionan con la **ofrenda**: haz de leña, *tlatatilcuauhquetzali*, bola de hule, *oltelolotli*, pluma de quetzal, adornos de papel, bulto mortuorio, bracero con espuma, copal con fuego, vasija con líquido y cajete formado de *chalchiuhuitl*, etcétera.
- En 8 ocasiones los objetos se relacionan con la **guerra**: *yaóyotl*, rodela, flechas, macana, papel de sacrificio, *tetéhuítl* sobre una base que parece de hierba y bolas de plumón, haz de hierba, *malinalli* y banderola de papel, escudo y flores, etcétera.
- En 7 ocasiones los objetos se relacionan con el **sacrificio**: chorro de sangre, cuchillo de obsidiana, punzón de hueso, espina de maguey, el *aztamécatl*, el cordel de sacrificio, banderola de sacrificio, de papel blanco, *amapámitl*.

- Una escena con 2 banderolas de papel con el dibujo de ángulos agudos entre un maguey ¿podría significar que están proveyendo el pulque?
- La escena de la Lámina 39, con doce jóvenes con las manos juntas y los brazos en alto, formando un areito se puede interpretar como escena de baile. La música y la danza ocupaban un lugar preponderante en la vida cultural mesoamericana y son muchas las fiestas que se organizan destinadas a honrar a los dioses con coros, música y coreografías y cuyas descripciones ocupan un lugar muy importante en Sahagún. Michel Graulich (2001:322-340) al estudiar la práctica ritual de las fiestas del calendario mexicano, relaciona la ideología nahua con los ciclos de siembra. Para él, el análisis de los ritos de la veintena de *ochpaniztli* o del 'barrido', indican que era una fiesta de la siembra. Los ritos de *ochpaniztli* reactualizaban los eventos del principio de una edad, antes del nacimiento del sol, era una fiesta de renovación, purificación y renacimiento en honor de *Toci*, “nuestra abuela”, *Chicomecóatl*, *Atlantonan*, *Tlazoltéotl* y *Cintéotl*
- Una escena con manta y chorros de sangre está asociada a la cópula y el nacimiento.
- Las sogas y la construcción ¿temascal? se relacionan con el parto.
- La imagen de la lámina 72 expeliendo excremento, *cuítatl*.



- Se observa que sólo una imagen, la de la lámina 46, aparece un objeto tradicionalmente vinculado con las actividades femeninas, el metate; además, también es la única de las imágenes estudiadas, sentada sobre sus piernas, forma en que se representa en otros manuscritos.

## 7. Adorno de la mujer.

Se destaca que todas las representaciones femeninas con el signo “U” en el *Códice Borgia*, aún las desnudas, están profusamente arregladas: maquillaje, peinado, tocados extraordinariamente elaborados y alhajas que proporcionan información visual con muchos paralelos con la información textual en Sahagún, Motolinía y Durán.

Identifiqué 39 grupos de adornos, con variables entre los cuales sobresale el signo “U” que todas portan, bien como nariguera o como diseño en alguna prenda. Otro de los elementos que con más frecuencia aparece es la banda de algodón sin hilar de la cabeza y de la orejera, *ichcaxóchitl* dibujado con pequeñas “u” o “ganchitos” convención del algodón deshilachado de donde se puede inferir un grupo huasteco de sus portadoras por ser esta región productora de algodón.

El color que predomina es el negro y el rojo, tanto en como color facial como de las prendas de vestir. También son características las rayas blancas sobre el tono crema-amarillo de los rostros.

Todas mis mujeres tienen color facial: dos rayas horizontales, gruesas, sobre la mejilla, y el color negro alrededor de la boca; otros diseños son color negro en el perfil y rayas blancas sobre amarillo. Sobresale que en algunas ocasiones el rostro y las extremidades tienen el mismo diseño y color. Se destacan dos figuras con la representación de piel en brazos y piernas.

El peinado característico presenta cornezuelos y coleta, pero también hay peinados muy elaborados, entretejidos con el tocado o uso de especie de pelucas doradas. Para identificar a las difuntas el cabello se muestra en forma de roleos con ojos.

A excepción de las *cihuateteo* difuntas de la lámina 34, todas las figuras con signo “U” portan tocado. Puede estar compuesto sólo por *ichcaxóchitl*, la banda de algodón, que es elemento que más aparece; las rucas, *imamalacayo* y una especie de manto. Al respecto, las rucas son uno de los objetos que en muchas culturas se muestran con las mujeres y que evidencian su oficio de tejedoras de mantas, actividad primordial en la economía nahua.

Varios tipos de penacho, el más característico es el “triple penacho” *ihuitemalli* con plumas de codorniz. Sólo las figuras más ataviadas portan penacho y no las que podríamos considerar como mujeres jóvenes como las *cihuateteo*.

El vestido femenino consta de tres piezas: la falda, *cuéitl*, el manto corto y el *quechquémitl*. Sorprende la variedad de diseños de la falda y se destaca la coordinación en el color y el diseño en el tocado, el manto, la falda, el *quechquémitl*, y otros adornos como unas cintas que pueden colgar de los brazos.

El color predominante es el rojo y la combinación rojo-negro.

Las sandalias son idénticas en las mujeres que aparecen calzadas.

Entre los elementos asociados a ellas pueden aparecer otras figuras humanas pequeñas y sólo en tres ocasiones formando pareja con un dios masculino (láminas 50, 57 y 59).

El animal que con más frecuencia las acompañan son las serpientes (18), bien entera, bien sólo la cabeza o la cola; en 6 ocasiones aparecen con ellas el ocelote y en 5 con ciempiés.

Las formas de la naturaleza que las acompañan son el maguey, la montaña y el agua.

Las formas arquitectónicas son construcciones en forma de “T”, en una ocasión un juego de pelota y, se destaca, la encrucijada, *omaxac* con huellas. En este sentido ya se ha destacado la similitud entre la palabra *omaxac* y la palabra *maxcatli*, entrepierna. Y vale la pena recordar los textos de Sahagún que hablan de que en ciertas fechas las *cihuateteo* bajaban y las madres encerraban a los niños para que no les diera “perlesía” si las veían y por eso les construían templos o altares en las encrucijadas de los caminos.

Dos *tlatoca icpalli*, la silla con respaldo y 6 con un taburete de piel se asocia con “jerarquía” y “gobierno”.

### **Otras posibilidades del análisis iconográfico.**

A lo largo de la investigación fueron surgiendo muchas cuestiones; ante la imposibilidad de responderlas destaco las siguientes:

- En relación con la estructura o composición del espacio del manuscrito visto como un todo, esto es la larga tira de piel de ciervo, el análisis iconográfico distingue claramente 28 diferentes secciones, como si fueran 28 diferentes capítulos de un libro, cada uno con un número limitado de formas. Analizar y comparar estructura y formas permitiría nuevas interpretaciones. ¿Se podrían interpretar nuevos o distintos temas para cada sección? ¿Tiene alguna significación que las 24 imágenes identificadas como *Tlazolteótl* aparezcan en 13 de las 28 secciones? ¿Cómo interpretar la presencia de las figuras femeninas con el signo “U” en el contexto de la sección y también en el contexto del *tonalámatl*?
- Al registrar contenidos calendáricos despliegan el conocimiento que sus autores tenían de Venus, el Sol y la Luna, los marcadores del calendario, representados por sus deidades.
- El símbolo para representar a *Metztli* (aparece en 11 ocasiones), la Luna ¿sólo se expresa a través de este símbolo? ¿Qué significa la falta de representación antropomórfica en el manuscrito? Sahagún identifica a una imagen, *Tecciztécatl*, la del caracol marino, como la diosa de la Luna.
- Si se tiene en cuenta la relación uniforme de de dos cabezas el tamaño del cuerpo ¿se puede hablar de un canon en la representación de las proporciones que responda a la concepción que del cuerpo humano se tenía?
- En relación con el género se advierte que se deben contemplar las similitudes, diferencias y complementariedad femenino/masculino. Destaco lo siguiente:
- Sólo aparece en tres ocasiones en pareja.

- En el manuscrito ninguna figura masculina tiene la espiral para el ombligo ni presentan el color rojo en el ojo que aparece en la femeninas; los cuatro hombres con nariguera, ésta es de color blanco.
- Todas las figuras femeninas analizadas tienen color rojo en un extremo del blanco del ojo que no aparece en las masculinas.
- Sólo “hombrecitos” de formato muy pequeño, aparecen desnudos con pene con un extremo rojo. Muchos sin cabeza. Solo una deidad, *Macuilxochtil*, de la lámina 72 está desnudo y de su pene sale un chorro hacia el signo *cuetzpalin* (misma lámina con 4 recintos cerrados por cuerpos de serpientes y con chorros que expelen y se juntan con signos de los días, entre ellos, *Tlazolteótl*). Para Alfredo López Austin (188, 190), "los órganos de la reproducción se caracterizan por la pluralidad de los nombres que reciben; por el sentido metafórico, y algunas veces picante; de dichos nombres; por la tendencia a llamarlos como a personas reales o imaginarias (como es el caso del pene *tototl*, *xolo*, *tlamacazqui*, *quatlaxcon*, *tocincul* “pájaro, sacerdote, criado, madre, muñeca”) y por la detallada nomenclatura de sus partes..."



### Comentario final

He comentado que fray Bernardino de Sahagún, religioso, español, célibe y varón del siglo dieciséis, cuando sus informantes le describieron las características de *Tlazolteótl*, la comparó con la diosa

romana Venus (la griega Afrodita), diosa del amor y la sexualidad, imagen femenina de debilidad física pero de belleza. De donde se puede explicar que a este grupo de imágenes Sahagún las bautizara como “*Tlazoltéotl*, es otra Venus” por su relación con el “acto carnal” y adjudicando la carga moral de la religión que se estaba imponiendo, a toda la cadena de significaciones que hemos analizado y que lleva a nombrarla “diosa de la carnalidad” porque en su concepción “tenía el poder de provocar la lujuria y favorecer los torpes amores”. Pero como también tenía el poder de perdonar los pecados de los hombres que los confesaban a sus “sátrapas” era la “comedora de cosas sucias”. ¿Qué tanto esta interpretación ha determinado su valoración posterior junto con su nombre, *Tlazoltéotl* donde “*tlaçolli*”, es basura y “*teotl*” dios, por lo que era “Diosa de la basura” [inmundicia, pecado]? Posteriormente, a finales del siglo XIX Eduard Seler retoma la interpretación de Sahagún y deja asentada su identificación por la presencia del signo “U” en las representaciones femeninas del *Códice Borgia* y su comparación con los otros manuscritos del llamado Grupo Borgia.

La tradición greco-latina heredó la deficiencia de lo femenino en la religión y en la sociedad a los modelos culturales europeos que continúan hasta nuestro tiempo. En Mesoamérica, la conquista española rompió, interrumpió o alteró los paradigmas culturales introduciendo los valores europeos en todos los ámbitos, entre ellos la relación de los géneros. ¿Es posible plantear que la mujer tenía un papel significativo en la cultura que elaboró el *Códice Borgia*? Las imágenes femeninas estudiadas evidencia una presencia importante, se conocen las funciones del cuerpo de la mujer y se exhibe explícitamente lo femenino, suntuosamente ataviado y ordenado, sus actividades tienen que ver con cuestiones de los ciclos vitales, y se interpreta, realizadas con autoridad.

Este trabajo, que ha pretendido aproximarse al conocimiento de la mujer prehispánica a partir de un enfoque iconográfico y desde una perspectiva eminentemente formal, dejando a un lado cuestiones de poder/subordinación, reconoce la preminencia de la mujer en los ámbitos sociales y religiosos en la cultura que elaboró el *Códice Borgia*. Antropomorfismo, deidades femeninas, desnudez, distinción de edad, atributos de guerra, escenas de matrimonio, presencia de danza, objetos rituales y de sacrificio, aparecen en las representaciones de mujeres en otras culturas y están presentes en nuestro manuscrito con imágenes simbólicas complejas y de gran fuerza; no así otros temas que se puedan interpretar como escenas de aislamiento de mujeres con espacios reservados para ellas, de sometimiento, de trabajo doméstico o de transgresión. Interpreto que las mujeres representadas en el *Códice Borgia* estaban lejos de carecer de importancia, que eran equiparables a

los guerreros muertos, que, al quedar plasmada su imagen eran transformadas en diosas, al mismo tiempo reflejo de un grupo específico de mujeres y modelos a seguir. 🌀

## Glosario.

- \*Aderezar: componer, adornar, hermostrar
- \*Areito: canto y danza
- \*Garganta de los pies: región del tobillo
- \**Cactli*, sandalia
- \**Cihuapipiltin*, las nobles
- \**Cihuatlamacazqui*, sacerdotisa
- \**Cihuatlampa*, el rumbo de las mujeres, occidente
- \**Citlálpul*, la estrellota, Venus
- \**Cuaitl*, cabeza
- \**Cueitl*, falda
- \**Huei Citlalin*, la gran estrella, Venus
- \**Huipilli*, camisa femenil
- \**Icpalli*, silla
- \**Ichca*, algodón
- \**Íhuítl*, pluma
- \**Ilhuícalt*, cielo
- \**Inlil*, *intlalpal*, *in huehuetque*, su tinta, su pintura de los viejos
- \**Ixtli*, ojo, rostro.
- \**Iztac*, blanco
- \**Macehualli*, hombre del pueblo
- \**Macuextli*, pulsera
- \**Mamalhuaztli*, el que taladra, encendedor de barrena
- \**Máxtlatl*, prenda de vestir varonil. Banda de tela que pasaba sobre la cintura y entre la piernas para cubrir los órganos genitales y el ano
- \**Mocihuaquetzqui*, la que se levanta como mujer, mujer muerta en su primer parto y divinizada por ello
- \**Nacochtli*, orejera
- \**Nenepilli*, lengua
- \**Palli*, Pintura negra. Tierra negra usada como medicina o como pintura
- \**Pilli*, *pipilti*, *pipiltin*, hijo, noble, hijos, nobles
- \**Quechtli*, cuello
- \**Teci*, abuela de alguien
- \**Tecuhzoli*, codorniz señor, codorniz macho
- \**Teix*, *teácaz*, cara de alguno, orejas de alguno
- \**Teixiptla*, *tepatilo*, imagen de alguno, representante de alguno
- \**Tentli*, labio
- \**Téotl*, *téutl*, dios
- \**Tíctil*, *titici*, médico, partera. Ancianas casamenteras, posiblemente médicas
- \**Tlácatl*, *tlácah*, persona
- \**Tlactli*, parte superior del trono. Tronco y extremidades superiores
- \**Tlahuizcalpantecuhtli*, el señor del lugar de la casa de la luz. Dios de la aurora. [Venus]
- \**Tlalíyac*, tierra apestosa. Tierra mineral que se usaba para hacer tinta
- \**Tlazollalli*, tierra de basura, tierra abonada
- \**Tlazulli*, basura, pecado sexual
- \**Tlilli ócotl*, tinta de tea de pino
- \**Tonalámatl*, libro de los destinos
- \**Tonalpouhqui*, *tonalpouhque*, el lector de los destinos. Sacerdote encargado de interpretar el calendario de los destinos
- \**Topillo*, báculo
- \**Tzitzímítl*, *tzitzimime*, ser sobrenatural, celeste, femenino, descarnado, que se creía que descendería a devorar a los hombres al terminar el Quinto Sol
- \**Tzoalli*, masa de bledos y miel
- \**Uctli*, pulque, bebida alcohólica producida por fermentación del aguamiel del maguey
- \**Ulli*, hule, goma elástica, caucho
- \**Úxitl*, unguento hecho de trementina
- \**Xicalli*, jícara
- \**Xicolli*, prenda de vestir parecida al chaleco
- \**Xíhuítl*, año, turquesa, fuego, hierba, cometa
- \**Yollotli*, *eztli*, corazón, sangre
- \**Zulli* o *zulli* o *zulin*, codorniz. “*Callipepia squamata* o *Cyrtonix montezumae*.”

Tomado del Glosario de la edición de Josefina García Quintana y Alfredo López Austin, de la *Historia General de las cosas de Nueva España* de fray Bernardino de Sahagún, 1989: Tomo II, 863-923

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, Carmen. "Glifos toponímicos en el Mapa de México-Tenochtitlan hacia 1550 (Area de Chiconauhtla) en *Estudios de Cultura Náhuatl* vol. 20. México. UNAM. IIIH. 1990. pags. 163-172.
- ANDERSON, Arthur J.O. y Charles E. Dibble. *Florentine Codex*. Sta. Fe, Nuevo México, USA: The school of American Research and the University of Utah, 1950-1975. 12 vols
- ALCINA Franch, Jose. *Fuentes indígenas de México*. Ensayo de sistematización bibliográfica, Madrid, en Revista de Indias, año XX, num. 61-62, 1956
- "Manuscritos del Grupo Borgia", en *Códice Laud*, Introducción, selección y notas. de Carlos Martínez Marín. México. INAH, SEP. Serie "Investigaciones" No. 5, 1961. p.15-20.
- ALVA IXTLILXOCHITL, Fernando de. *Obras Históricas: Relaciones e Historia de la Nación Chichimeca*, estudio de Edumundo O'Gorman, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Serie de historiadores y cronistas de Indias:4, 2 tomos, UNAM, 1985
- ALVARADO Tezozómoc, Fernando. *Crónica Mexicana*. México, 1944.
- ANGLERIA, Pedro Mártir. *Décadas del Nuevo Mundo*, México. José Porrúa e Hijos, 1964. IV. Década, Libro VIII, p.424-431. Libro X.
- ANTIGUEDADES DE MEXICO, Vols. I, II, III. Basadas en la recopilación de Lord Kingsborough. Notas de Antonio Ortiz Mena y Agustín Yañez; estudio de José Corona Nuñez. Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, 1964.
- Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica*. Papers from a Symposium organized by Doris Stone. John Paddoc, Robert Chadwick, Donald L. Brockington, James R. Ramsey, Donald Robertson, Jacinto Quirarte, Doris Stone. Middle American Research Institute, Tulane University, New Orleans, 1982
- AVENI, Anthony, F., *Observadores del cielo en el Mexico Antiguo*. México. FCE. 1993. 392 pags.
- AYALA Falcón, Maricela. "La escritura, el calendario y la numeración" en Manzanilla, Linda y Leonardo López Luján (Coordinadores). *Historia Antigua de México*. México: CONACULTA/ INAH. UNAM/CH/IIA. Miguel Ángel Porrúa. 1995. Volumen III. 513 págs.
- BÁEZ-JORGE, Felix. *Los oficios de las diosas* (Dialéctica de la religiosidad popular en los grupos indios de México) Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana. 2000. 437 Págs.
- BARASCH, Moshe. *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*, New York, New York University, 1985, 394 pags.
- BASICH Leija, Zita. *Guía para el uso del Códice Florentino*, México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Cuaderno de trabajo 65, INAH, 1987. 252 pags.
- BAUDOT, Georges. "Las literaturas amerindias y la literatura en lengua española de México en el siglo XVI" págs. 24-47 en Garza Cuarón, Beatriz y Georges Baudot, coordinadores. *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*. Volumen 1: Las literaturas amerindias en México y la literatura en español del siglo XVI. México: UNAM, Siglo XXI. 1996. 326 págs.
- BERNAL, Ignacio. "Formación y desarrollo de Mesoamérica", en *Historia General de México*, México. El Colegio de México. 1976. Tomo 1. pags. 125-165
- La pintura en Oaxaca, HAM. vol. 3
- BOCK, Gisela. "La historia de las mujeres y la historia del género: aspectos de un debate internacional" en *Historia Social* 9 (Invierno 1991). Valencia: Instituto de Historia Social. UNED. 1991. págs. 55-77. (Publicado en *Gender & History*, vol 1 No. 1, Primavera, 1989)
- BORGIA Steck, Francisco, O.F.M. *El primer colegio de América. Santa Cruz de Tlaltelolco*, con un estudio del *Códice de Tlaltelolco* por R.H. Barlow. México, Centro de Estudios Franciscanos, 1944, 106 pags.
- BRIGHT, WILLIAM. "Inventory o Descriptive Materials" en *HANDBOOK OF MIDDLE AMERICAN INDIANS* vol. 5, "Linguistics", Edited at Middle America Research Institute, Tulane University, Robert Wauchope, General Editor, University of Texas Press, Austin, 1967. pags. 9-62
- BROTHERSTON, G., GALLEGOS, A. "El Lienzo de Tlaxcala y el Manuscrito de Glasgow (Hunter 242) en *Estudios de Cultura Náhuatl* vol.20. México. UNAM. IIIH. 1990. pags 117-140
- BURKE, Peter (ed.) *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza Universidad. 1999.313 págs.
- BURLAND, C.A. "Algunas notas descriptivas sobre el Manuscrito Laud, Misc. 678. Un documento Mexicano Precolombino de la Biblioteca Bodleiana de la Universidad de Oxford" en *Códice Laud*, Introducción, selección y notas. de Carlos Martínez Marín. México. INAH, SEP. Serie "Investigaciones" No. 5, 1961. p.21-25.
- CALEBRESE, Omar. El lenguaje del arte. España: Píados Ibérica 1997. 279 págs.
- CABRERA Castro, Rubén. "Caracteres glíficos teotihuacanos en un piso de La Ventilla" en *La Pintura Mural Prehispánica en México. I Teotihuacán*. Tomo II Estudios. Coordinadora Beatriz

- de la Fuente. México. UNAM. IIE. CNC. INAH. 1995. P.400-427.
- CASO, Alfonso. "Las ruinas de Tizatlán, Tlaxcala", en *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, No. 5, Editorial Cultura, 1927. pags. 139-172
- Book Review of Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period, México.
- Calendrical Systems of Central Mexico, *HBMAI*, vol. 10
- Interpretación del Códice Bodley*, 2858, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1960, 85 pags.
- Los calendarios prehispánicos*. México. UNAM. IIE. 1967. 266 pags.
- Reyes y Reinos de la Mixteca*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- CASTILLO F., Víctor M. *Nezahualcōyotl, crónica y pinturas de su tiempo*, Texcoco, Gobierno del Estado de México, 1972. 195p.
- "El testimonio de los códices del período posclásico" en *HM*, 1974:fascículo 26.
- Catálogo de Ilustraciones del Archivo General de la Nación, 10 tomos, México, 1979
- CERVANTES, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. España: Alianza Editorial. 1996, 2 vols. Libro I, cap. XIII, pág. 153.
- CLAVIJERO, Francisco Javier. *Historia Antigua de México*, México, Ed. Porrúa (29), 1982
- CODICE BARANDA*, Genaro López, litógrafo. Lit. del Timbre, impresor.
- CODEX BODLEIAN*, en *Antigüedades de México*
- CODEX FEJERVARY-MAYER*, en *Antigüedades de México*
- CODEX MAGLIABECHIANO*. Introducción y facsímil por Zelia Nuttall y *CODEX MAGLIABECHIANO and the lost prototype of the Magliabechiano Group* por Elizabeth Hill Boone, Berkeley, University of California Press, 1983. 2 vols.
- CODEX VATICANUS* 3773. En *Antigüedades de México*
- CODICE BORGIA*. Comentarios de Eduard Seler, México, Bs.As, Fondo de Cultura Económica, 1963
- CODICE BORBONICO*. *Descripción, historia y exposición del CODICE BORBONICO* (edición facsimilar) por Francisco del Paso y Troncoso, con un comentario explicativo por E. T. Hamy, México, Edición de Siglo Veintiuno, 1985.
- CODEX BORBONICUS*. Comentarios de Karl Anton Nowotny y Jacqueline de Durand-Forest, Austria, Ed. Graz, 1974.
- CODICE BOTURINI* o *Tira de la Peregrinación*, en *Antigüedades de México* (ver *Peregrinación de las tribus aztecas...*)
- CODICE COSPI* en *Antigüedades de México*
- CODICE EN CRUZ* por Charles E. Dibble, University of Utah Press, Salt Lake City, Utah, Vol I, 68 pags. Vol. II, *Atlas*, 56 pags. 1981.
- CÓDICE DRESDE*. Thompson J. Eric S., *Un comentario al Códice de Dresde. Libro de jeroglíficos mayas*. México. FCE. (1972) 1993. 310 pags. y reproducción facsimilar procedente las fotografías en blanco y negro de un ejemplar de la edición Förstemann de 1892 en la cual se sobreimpresionaron los colores.
- CODICE FLORENTINO*. México, Secretaría de Gobernación, Archivo General de la Nación, editada por la Casa Editorial Giunti Barbèra, 3 tomos. 1979.
- CODICE FLORENTINO*. Arthur J.O. Anderson, Charles E. Dibble. *Book 12, The Conquest of Mexico*. Sta. Fe, Nuevo México, The school of American Research and the University of Utah, 1975. 126 pags.
- CODICE GOMEZ OROZCO*. Interpretación de Alfonso Caso. Talleres de Impresión y Estampillas y Valores, México
- CODICE IXTLILXOCHITL*. Comentarios de Jacqueline Durand-Forest, Austria, Ed. Graz, 1976
- CODICE KINGSBOROUGH*. Memorial de los Indios de Tepetlaoztoc al Monarca Español contra los encomenderos del Pueblo. Publicado por Francisco del Paso y Troncoso. Madrid, Fototipia de Hauser y Menet, 1912.
- CÓDICE LAUD*. Introducción, selección y notas por Carlos Martínez Marín. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1961.
- CÓDICE LAUD* en *Antigüedades de México*, vol. II, basadas en la recopilación de Lord Kingsborough, estudio de José Corona Nuñez, México, SHCP, 1964.
- CODEX LAUD*, Ms. Laud Misc. 678, Bodleian Library Oxford, introducción C.A. Burland, Akademish Druck-u. Verlagsanstalt, Austria. Graz. 1966.
- CODICE LAUD*. "La pintura de la muerte y de los destinos". Introducción y explicación Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Alejandra Cruz Ortiz. Austria:Graz, México:FCE. 1994.
- CODICE NUTTALL*. Reproducción del facsímil editado por el museo Peabody de la Universidad de Harvard. Introducción por Zelia Nuttall. México: La Estampa Mexicana. 1974.
- CODICE OSUNA*, *Pintura del gobernador, alcaldes y regidores de México*. Estudio y transcripción por Vicenta Cortés Alonso, 2v., Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1976.
- CODICE RIOS* en *Antigüedades de México*
- CODEX SELDEN* en *Antigüedades de México*
- CODICE SIERRA*. Nicolás León, México, Editorial Innovación, 1984.
- CODICE TELLERIANO-REMENSIS* en *Antigüedades de México*
- CODICE TLATELOLCO*. *Anales de Tlatelolco, unos anales históricos de la nación mexicana* y *CODICE TLATELOLCO*. Una edición preparada y anotada por Heinrich Berlin y un resumen de los anales y una

- interpretación del códice por Robert Barlow. Fuentes para la Historia de México. Colección publicada bajo la dirección de Salvador Toscano. 2. México. Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 1948, 127 pags y láminas.
- CODICE VINDOBONENSIS*, "Origen e Historia de los Reyes Mixtecos". Ferdinand Anders, Maarten Jansen, Luis Reyes García. (Introducción y explicación). España, Austria (facsimil), México (libro explicativo). Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademish Druck-u. Verlagsanstalt, Austria. Graz. FCE. 1992. 258 pags.
- CODICE XOLOTL*, edición, estudio y apéndice de Charles E. Dibble, México, UNAM, IIH, Serie *Amoxltli*: 1, 1980. 2 tomos.
- CODICES DE MEXICO LOS*, (catálogo). Yolanda Mercader, Alberto Ruz, Leonardo Manrique, Instituto Nacional de Antropología e Historia, SEP, Exposición temporal. Museo. Nacional de Antropología, México, 1979.
- Los Códices Mayas*. Introducción y Bibliografía por Thomas A. Lee. Chiapas, Mexico, Universidad Autónoma de Chiapas, 1985. 215 pags
- CORBIN, Alain, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello. *Historia del cuerpo*. Madrid: Taurus. 2005. 2 vols.
- CORONA Eduardo. "La tenencia de la tierra en el *Códice Xólotl*", en *Primer coloquio de documentos pictográficos de tradición náhuatl*, Presentación de Carlos Martínez Marín, México, UNAM, IIH, Serie de Cultura Náhuatl, Monografías 23, 1989, 280 pags. p. 53-70
- CORTES, Hernán. *Cartas de Relación*, México, Ed. Porrúa, Sepan cuantos no. 7, 1979 . p.121, 236.
- COUCH, Christopher, N.C. "Images of the Common Man in the Codex Borbonicus", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 17, México, UNAM, IIH, 1984. —Another garden of Eden: Natural imagery in the Durán Illustrations", en *Primer coloquio de documentos pictográficos de tradición náhuatl*, Presentación de Carlos Martínez Marín, México, UNAM, IIH, Serie de Cultura Náhuatl, Monografías 23, 1989, 280 pags. p. 123-135
- COULMAS, Florian. *The Writing Systems of the World*. Oxford UK&Cambridge. USA:Blackwell. 1993.
- CHAVERO, Alfredo. *El Lienzo de Tlaxcala*, publicado en 1892. Versión 1979, Editorial Innovación, México.
- CHEVALIER, Jean, Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder. 1988. 1107 pags.
- DE LA FUENTE, Beatriz. *Peldaños en la Conciencia*. Rostros en la plástica prehispánica. México:UNAM. 1985. 101 pags. 114 ilustraciones. — Coordinadora. *La Pintura Mural Prehispánica en México. I Teotihuacán*. Tomo I Catálogo. Tomo II Estudios. México:UNAM. IIE. CNC. INAH. 1995. 2 volúmenes.
- DE LA GARZA, Mercedes. "Los animales en la mirada de Sahagún" en *Bernardino de Sahagún. Quinientos años de presencia*. Edición Miguel León-Portilla. México: UNAM. 2002. 278 págs. Págs. 151-165
- DE LA TORRE Villar. *Lecturas Históricas Mexicanas*. 5 vols. México: UNAM. 1994. 5 volúmenes.
- DIAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. México, Ed. Patria. 1983. pags.112, 253,254.
- DÍAZ CINTORA, SALVADOR. *Huehuetlatolli. Libro sexto del Códice Florentino*. México:UNAM. 1995. 136 págs.,
- DIBBLE, Charles, E. "Writing in Central Mexico" en *HBMAI*, 1971 , vol. 10 pag.322-332
- El antiguo sistema de escritura en México", en *Revista Mexicana de estudios antropológicos*, p.105-128. —*Códice Xólotl*, edición, estudio y apéndice de Charles E. Dibble, México, UNAM, IIH, Serie *Amoxltli*: 1, 1980. 2 tomos.
- The Boban Calendar Wheel" en *Estudios de Cultura Náhuatl* vol. 20. México. UNAM. IIH. 1990. pags. 173-182.
- SAHAGÚN, Bernardino de. "The People" Book 10 en *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain*.. Translated from the Aztec into English by Charles E. Dibble y Arthur J.O. Anderson. USA: The University of Utah. 1961. 197 págs
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA*. 21ª Edición. 2 tomos. Madrid:Real Academia Española. 1992
- DIRINGER, David. *The Book before printing. Ancient, Medieval and Oriental*. New York: Dover Publications. Inc. 1982. 603 pags.
- The Alphabet*. New Delhi: Munshiram Publishers. 607pags. 1996.
- DONDIS, D.A. La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual. España. De. Gustavo Gilli. 1984. 210p.
- DUBY, GEORGES y Michelle Perrot. *Historia de las Mujeres. 4. El siglo XIX*. España: Taurus, Santillana. 2000. 747 págs.
- DURAN, Diego Fray. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, México, Ed. Porrúa (36), 1967
- DURAND-FOREST, Jacqueline de. "Los oficios en la religión mexicana" en *Estudios de Cultura Náhuatl*. No. 33. Editor Miguel León Portilla. México: UNAM. 2002. 394 págs. Págs.15-24

DAVIES, Nigel. *The Aztec Empire*, University of Oklahoma Press, 1987

—"*Códice Borbónico y Códice Tonalámatl Aubin* semejanzas y diferencias, a propósito de un caso particular: los nueve señores de la noche", en *Primer coloquio de documentos pictográficos de tradición náhuatl*, Presentación de Carlos Martínez Marín, México, UNAM, IIH, Serie de Cultura Náhuatl, Monografías 23, 1989, pags.261-278

**E**CO, Humberto. *Historia de la belleza*. Italia: Editorial Lumen. 2004. 438 págs.

EDMONSON, Munro, S. *Sistemas Calendáricos Mesoamericanos*. El Libro del Año Solar. México. UNAM. 1995. 413 pags

EDWARDS, Emily. *Painted walls of Mexico*, from Prehistoric times until today, Austin & London, University of Texas Press, 1966, 306p.

ELLIOT, J. *Entre el ver y el pensar, La pintura y las escrituras pictográficas, España*, F.C.E. (Breviario 259), 1976. 171 pags.

*ENCICLOPEDIA BARSA*. México. Encyclopaedia Britannica Publishers, Inc., 1981, 16 tomos.

*ENCICLOPEDIA DE LAS BELLAS ARTES*, Vol. I y II, México, Ed.Cumbre, 1984

ESCALANTE Roberto. "Comparación de los nombres y glifos de los días en los calendarios mesoamericanos", en *Primer coloquio de documentos pictográficos de tradición náhuatl*, Presentación de Carlos Martínez Marín, México, UNAM, IIH, Serie de Cultura Náhuatl, Monografías 23, 1989, 280 pags. p.171-176

**F**LANNERY, Kent V., MARCUS, Joyce. *The cloud people. Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*.New York. Academic Press. 1983. 391 pags.

FONCERRADA de Molina, Marta. *Rasgos fundamentales de la pintura mexicana*, HAM, vol.3

— *La pintura mural de Cacaxtla*, HAM. vol. 3

— "Sígnos glíficos relacionados con Tláloc en los murales de la batalla de Cacaxtla", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 50/1. México. UNAM. 1982. pagas. 23-33

FRANCO, José Luis. "La escritura y los códices", en *Esplendor del México Antiguo*, 2 vol. Centro de de Investigaciones Antropológicas de México, México, Editorial del Valle de México, 1976. pags.361-378.

**G**ADAMAER, Hans George. *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme. 1992 (1960)

— *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. Cambridge, 1986.

GALARZA, Joaquín. *CODICES MEXICANOS EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE PARIS*, Guías y

Catálogos 41, México, Archivo General de la Nación, 1981.

—, Maldonado Rubén. *Amatl, Amoxtli, El papel, el Libro, Los códices mesoamericanos*, México, SEIT, ENAH, "AB", 1986

—, Zamez Abraham. *Lectura de la "Imagen Azteca"* México, ENAH, CIESAS, Aguirre y Beltrán ed., 1986.

—, *El color en los códices*. México. Amtalt. 1996 19 pags.

GALDEMAR, Edith. "Peintures faciales de la femme mexica: système chromatique des cosmétiques" en *Estudios de cultura náhuatl*, vol. 22. México. UNAM. IIH. 1992. pags.143-165.

GARCIA GRANADOS, Rafael. *El Códice Cospi*, AIE No. 3, México, 1939, pags. 48-58.

— *Diccionario Biográfico de Historia Antigua de Méjico*. México, Publicaciones del Instituto de Historia, Primera Serie, Número 23. 1952. 3 vols.

GARCIA Icazbalceta, Joaquín. *Bibliografía Mexicana del Siglo XVI*. Edición de Joaquín Millares Carló. México:F.C.E. Biblioteca Americana. 1981. 591 pags.

GARIBAY, Angel Ma. *Teogonía e historia de los Mexicanos*. Tres opúsculos del siglo XVI. México. Ed. Porrúa, Sepan Cuantos, no. 37. 1985. 159 pags.

— *Historia de la Literatura Náhuatl*. 1ª. Edición 1954-1955. México:Porrúa. Sepan cuantos 626. 2000. 926 págs.

GARZA Cuarón, Beatriz y Georges Baudot, coordinadores. Volumen 1: *Las literaturas amerindias en México y la literatura en español del siglo XVI*. México: UNAM, Siglo XXI. 1996. 326 págs.

GELB, Ignace G. *Historia de la Escritura*, España, Alianza Editorial, 1987, 349 pags

GENDROP, Paul. *Arte Prehispánico en Mesoamérica*. México. 1987. 295 pags.

— Murales Prehispánicos, Artes de México, 144.

GIASSON, Patrice. "Tlazoltéotl, deidad del abono: una propuesta" en *Estudios de Cultura Náhuatl*. No. 32. Editor Miguel León Portilla. México: UNAM. 1999. 328 págs. Págs. 133-157

GIMBUTAS, Marija. *The living Goddesses*. Edited and supplemented by Miriam Robbins Dexter. USA: University of California Press. 1999. 286 págs.

— *The Languaje of the Goddess*. USA. Thames & Hudson. 1989. 388 págs.

GLASS, John. *Catálogo de la Colección de Códices*, Museo Nacional de Antropología, INAH, 1964.

— "A Survey of Native Middle American Pictorial Manuscripts" en *HBMAI*, 1975. Tomo XIV.

GOMEZ DE OROZCO. Federico, *La decoración en los manuscritos hispano-mexicanos primitivos*, México, Anales del IIE No. 3, 1939, pags. 48-58

—*La pintura indoeuropea de los códices Techialoyan*, México, Anales del IIE, No. 16, 1948, p.57-67

GONZALEZ Casanova, Pablo. *Estudios de Lingüística y Filología nahuas*. México. UNAM. 1977. 287 pags.

GRAULICH, Michel. "Atamalqualiztli. Fiesta azteca del nacimiento de Cintéotl-Venus" en *Estudios de Cultura Náhuatl*. No. 32. Editor Miguel León Portilla. México: UNAM. 2001. 416 Págs. Págs. 322-340

GRUZINSKY, Sergei. La colonisation de l'Imaginaire, sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique Espagnol, XVI-XVIII siècle, Editions Gallimard, 1988.

GUTIERREZ Solana, Nelly, "Las bolsas ceremoniales en el arte Mesoamericano", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, No. 53. 1983

—*Códices de México*, México, Panorama Editorial, 1985. p.17

—"Sobre el significado de los bultos sagrados y de las figuras incompletas de los Códices", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 57. UNAM. 1986. pags. 23-24

**H**ANK, William F., RICE, Don S. *Word and Image in Maya Culture. Explorations in Language, Writing and Representation*. Salt Lake City. University of Utah Pres. 1989

*HANDBOOK OF MIDDLE AMERICAN INDIANS* vol. 5, "Linguistics". USA: Edited at Middle America Research Institute, Tulane, University, Robert Wauchope, General Editor, University of Texas Press, Austin, 1967.

*HANDBOOK OF MIDDLE AMERICAN INDIANS* vol. 10, "Archaeology of Northern Mesoamerica" Part One. USA: Edited at Middle America Research Institute, Tulane, University, Robert Wauchope, General Editor, University of Texas Press, Austin, 1971.

*HANDBOOK OF MIDDLE AMERICAN INDIANS* vol 14. "Guide to Ethnohistorical Sources". Part Three. USA: Edited at Middle America Research Institute, Tulane, University, Robert Wauchope, General Editor, University of Texas Press, Austin, 1975. 252 págs.

HEYDEN, Doris. *Mitología y simbolismo de la flora en el México Prehispánico*. México. Instituto de Investigaciones Antropológicas, Serie Antropológica 14. UNAM. 1983. 176 pags. 24-32

—"Las anteojeras serpentinadas de Tláloc", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, Tomo 17, UNAM, IIE. 1984. pags.23-32

—"Posibles antecedentes del glifo de México-Tenochtitlan en los códices pictóricos y en la tradición oral", en *Primer coloquio de documentos*

*pictográficos de tradición náhuatl*, Presentación de Carlos Martínez Marín, México, UNAM, IIE, Serie de Cultura Náhuatl, Monografías 23, 1989, pags.211-229

HILL Boone Elizabeth. *Stories in Red and Black. Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*. USA: University of Texas Press. 2000. 296 págs.

—MIGNOLO, Walter D., *Writing without words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Londres. Duke University. 1994. 321 pags.

—"Introduction: Writing and Recording Knowledge" Págs. 3-26

—"Aztec Pictorial Histories: Records without Words" pags. 51-76

*HISTORIA ANTIGUA DE MEXICO*. México. 3 volúmenes. INAH, UNAM, Miguel Angel Porrúa. 1994. Coordinadores: LINDIA Manzanilla y Leonardo López Luján.

*HISTORIA DE MEXICO*. México, 12 volúmenes, Salvat Editores, 1974. (HM)

*HISTORIA DEL ARTE MEXICANO*. SEP, INBA, SALVAT, México.1982. (HAM)

*HISTORIA MEXICANA*. El Colegio de México, Revista trimestral publicada por el Centro de Estudios Históricos. (HM)

*HISTORIA TOLTECA-CHICHIMECA*. Estudios de Paul Kirchhoff, Lina Odena Güemez, Luis Reyes García, México, CISINAH, INAH, SEP. 1976. 287 pags.

HOUSTON, Stephen. "Literacy among the Pre-Columbian Maya: A Comparative Perspective" en *Writing without words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Londres. Duke University. 1994. Págs. 27-49

**I**BARRA, Laura. "Las ideas sobre la mujer en los tiempos más antiguos de Mesoamérica" en *Estudios de Cultura Náhuatl*. No. 26. Editor Miguel León Portilla. México: UNAM. 1996. 484 Págs. Págs. 117-132

**J**OHANSSON K., Patrick. "La imagen en los códices nahuas: consideraciones semiológicas" en *Estudios de Cultura Náhuatl*. No. 32. Editor Miguel León Portilla. México: UNAM. 1999. 328 págs. Págs. 69-124

JOYCE, Marcus. "The Conquest Slab's of Building J, Monte Albán" p.106-108 FLANNERY, Kent V., MARCUS, Joyce. *The cloud people. Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*. New York. Academic Press. 1983. 391 pags.

JOYCE, Rosemary A. *Gender and Power in Prehispanic Mesoamerica*. USA: University of Texas Press. 2000. 269 págs

JUSTESON, John S. *The origin of writing systems: Preclassic Mesoamerica* en *World Archaeology*. "Early Writing Systems", Volume 17, No. 3. February 1986. Ian Glover, Institute of Archaeology, London.

KENDALL, Jonathan. "The thirteen volatiles representation and symbolism" en *Estudios de cultura náhuatl*, vol. 22. México. UNAM. IIH. 1992. pags.99-131.

KING, Mark B. "Hearing the Echoes of Verbal Art in Mixtec Writing" pags. 102-136 en *Writing Without Words. A alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Londres. Duke University. 1994. 321 pags

KIRCHHOFF, Paul. *Mesoamérica. Sus límites Geográficos, Composición étnica y caracteres culturales*. México. Escuela Nacional de Antropología e Historia, Suplemento de la Revista *Tlatoani*. 1960. 13 pags.

KLEIN, Cecelia F., Editor. *Gender in Pre-Hispanic America. USA*: Dumbarton Oaks. 2001.

— "¿Dioses de la lluvia o sacerdotes ofrendadores del fuego? Un estudio socio-político de algunas representaciones mexicas del dios Tlaloc en *Estudios de Cultura Náhuatl*, Tomo 17, UNAM, IIH. 1984. pags.33-50

LANGLEY, James C. *Symbolic Notation of Teotihuacan*, Elements of writing in a Mesoamerican culture of the Classic period. Gran Bretaña, BAR International Series 313. 1986. 184 pags.

LE GOFF, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Paidós.

LEE, Thomas A. *Los Códices Mayas*. Chiapas, Mexico, Universidad Autónoma de Chiapas, 1985. 215 pags

LEHMANN, Walter. "Notas sobre el Códice Laud" en *Códice Laud*, Introducción, selección y notas. de Carlos Martínez Marín. México. INAH, SEP. Serie "Investigaciones" No. 5, 1961. p.27.

LEIBSOHN, Dana. "Primers for Memory: Cartographic Histories and Nahua Identity" . p 161-187 en *Writing Without Words. A alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Londres. Duke University. 1994. 321 pags

LENZ, Hans. "La elaboración del papel indígena", en *Esplendor del México Antiguo*, 2 vol. Centro de de Investigaciones Antropológicas de México, México, Editorial del Valle de México, 1976. pags. 355-360

LEON PORTILLA, Ascensión H. de. Estudio introductorio a GONZALEZ Casanova, Pablo, *Estudios de Lingüística y Filología nahuas*. México. UNAM. 1977. pags.ix-xxxiii

— *Tepuztlahcuilolli, Impresos en náhuatl*, México, UNAM, IIH, IIF, Serie de Cultura Náhuatl, Monografías/22, 1988. 2 vol.

LEÓN PORTILLA, Miguel, y Salvador Mateos Higuera. *Catálogo de Códices Indígenas del México Antiguo*, México, Suplemento del Boletín Bibliográfico de la Secretaria de Hacienda, Año 3, Núm. 111, 1957. 53 pags.

LEÓN PORTILLA, Miguel, "Lenguaje in Culture Studies", en HANDBOOK OF MIDDLE AMERICAN INDIANS vol. 5, "Linguistics", Edited at Middle America Research Institute, Tulane University, Robert Wauchope, General Editor, University of Texas Press, Austin, 1967. pags. 369-384

— "El proceso de aculturación de los chichimecas de Xólotl", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 7, UNAM, IIH, 1968, pag.59-86

— *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972. 198 pags.

— *De Teotihuacan a los aztecas*, fuentes e interpretaciones históricas. Antología. México, UNAM, Lecturas Universitarias 11, 1983.

— *La filosofía náhuatl* estudiada en sus fuentes, Serie de Cultura Náhuatl, Monografías:10, México, UNAM, IIH, 1983.

— "Los franciscanos vistos por el hombre náhuatl", *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol 17, México, UNAM, IIH, 1984

— Sahagún, Fran Bernardino de. *Coloquios y doctrina cristiana*. Edición de Miguel León-Portilla. México: UNAM. 1986. 213 pags.

— *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*. MEXICO. UNAM. Fuentes indígenas de la cultura náhuatl. 1992. 173 pags.

— *Fray Bernardino de Sahagún en Tlateloco*. México: SRE. 1999. 185 págs.

— *Códices. Los antiguos libros del nuevo mundo*. México: Aguilar. 2003. 335 págs

"Leyenda de los Soles" en *Códice Chimalpopoca: Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los Soles*. Introducción. Velázquez, Primo Feliciano (traductor directo del náhuatl). México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1992. 162 Págs. y facsímiles. 119-142

LEROI-GOURHAM, André. *El gesto y la palabra*, Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, Universidad de Venezuela, 1971. 397 pags.

*EL LIBRO PRECOLOMBINO*. Recopilación de textos. Selección de textos y notas de Manuel Galich, La Habana, Casa de las Américas, 1974.

*LIENZO DE TLAXCALA*. Josefina García Quintana y Carlos Martínez Marín, Cartón y Papel de México S.A. de C.v., México, 1983

LOMBARDO, de Ruiz, Sonia. *La pintura mural maya*, HAM, vol.3

- LONG, R.C.E. *Maya and Mexican Writing*, Maya Research. Vol. II. no.1. New Orleans. 1935
- LOO, van Der, Peter I. "Voicing the Painted Image: a suggestion for reading the reverse of the Codex Cospi" pags. 77-86 en *Writing Without Words. A Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Londres. Duke University. 1994. 321 pags
- LOPEZ AUSTIN, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología*, Las concepciones de los antiguos nahuas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Serie Antropológica:39, 1984, 334p.
- "La religión, la magia y la cosmovisión" en Manzanilla, Linda y Leonardo López Luján (Coordinadores). *Historia Antigua de México*. México:CONACULTA/ INAH. UNAM/CH/IIA. Miguel Ángel Porrúa. 1995. Volumen III. 513 págs. Págs. 419
- LOPEZ DE GOMARA, Francisco. *Historia General de las Indias*, tomo II, *Conquista de México*, España, Ediciones Orbis, S.A., 1985, p. 48, 68, 285-286, 334, 336
- M**cQUOWN, NORMAN A. "History of Studies in Middle American Linguistics", en *HANDBOOK OF MIDDLE AMERICAN INDIANS* vol. 5, "Linguistics", Edited at Middle America Research Institute, Tulane, University, Robert Wauchope, General Editor, University of Texas Press, Austin, 1967. pags. 3-7
- MAGALONI Kerpel, Diana. "Imágenes de la conquista de México en los códices del siglo XVI" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. UNAM: México. Volumen XXV, número 82, primavera de 2003. Pág 5-45
- "Imágenes de la conquista de México en los códices del siglo XVI" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. UNAM: México. Volumen XXV, número 82, primavera de 2003. Pág 5-45
- MANRIQUE Castañeda, Leonardo. "Ubicación de los documentos pictográficos de tradición náhuatl en una tipología de sistemas de registro y de escritura", en *Primer coloquio de documentos pictográficos de tradición náhuatl*, Presentación de Carlos Martínez Marín, México, UNAM, IIIH, Serie de Cultura Náhuatl, Monografías 23, 1989, 280 pags.
- MARCUS Joyce. *Mesoamerican Writing Systems. Propaganda, Myth and History in Four ancient Civilizations*. USA: Princeton University Press. 1992. 495 pags.
- "The First Appearance of Zapotec Writing and Calendrics" p.91-96 en FLANNERY, Kent V., MARCUS, Joyce. *The cloud people. Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*. New York. Academic Press. 1983. 391 pags.
- MARTIN, Henri-Jean. *The History and Power of Writing*. U.S.A.: The University of Chicago Press. 1994. 591 pags.
- MARTINEZ, Andrea. "Las pinturas del Manuscrito de Glasgow y el Lienzo de Tlaxcala" en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 20. México. UNAM. IIIH. 1990. pags. 141-162.
- MARTINEZ, José Luis. *El "Códice Florentino" y la "Historia General de Sahagún"*, México, Documentos para la Historia 2, Archivo General de la Nación, 1982. 147 pags.
- MARTINEZ Marín, Carlos. *El reparto de la riqueza*, en HM, fascículo 58-59, p. 195.
- Códice Laud*, Introducción, selección y notas. México. INAH, SEP. Serie "Investigaciones" No. 5, 1961. 83 pags.
- Historiografía de la Migración Mexica*, Estudios de Cultura Novohispana, vol. XII, 1976, pp.121,135
- La edición 1983 del Lienzo de Tlaxcala*, en *Históricas*, Boletín IIIH, #13, UNAM, 1983
- Los orígenes del Lienzo de Tlaxcala. Fechas y Fuentes*, en *Históricas*, Boletín del IIIH #20, UNAM, octubre de 1986.
- Curso de *Códices Mesoamericanos I y Códices Mesoamericanos II*, impartido en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1988.
- "La fuente original del Lienzo de Tlaxcala" en *Primer coloquio de documentos pictográficos de tradición náhuatl*, Presentación de Carlos Martínez Marín, México, UNAM, IIIH, Serie de Cultura Náhuatl, Monografías 23, 1989, 280 pags. p.147-157
- MASON, William A. *A History of the Art of Writing*, Nueva York, 1920.
- MATIAS Alonso, Marcos. "La antropometría indígena en las medidas de longitud", (En documentos de la ciudad de México del siglo XVI), en *Primer coloquio de documentos pictográficos de tradición náhuatl*, Presentación de Carlos Martínez Marín, México, UNAM, IIIH, Serie de Cultura Náhuatl, Monografías 23, 1989, p.177-210.
- MATOS Moctezuma, Eduardo. *Mesoamérica en HISTORIA ANTIGUA DE MEXICO*. México. 3 volúmenes. INAH, UNAM, Miguel Angel Porrúa. 1994. Coordinadores: Lindia Manzanilla y Leonardo López Luján. Pags. 49-73
- MATRICULA DE TRIBUTOS* en *Antigüedades de México*.
- MAYNEZ, PILAR. "La fauna mexicana en la obra de fray Bernardino de Sahagún" en *Estudios de Cultura Náhuatl* vol.21. México. UNAM. IIIH. 1991. pags. 145-162
- El calepino de Sahagún: un acercamiento*. Prólogo de Miguel León-Portilla. México:UNAM/FCE. 2002. 375 pags.
- MENDIETA, fray Jerónimo de. *Historia Eclesiástica Indiana*. México. 1945

- MÉLUZIN SYLVIA, *Further Investigations of the Tuxtla Script: An inscribed Mask and La Mojarra Stela 1*. Porvo, Utha. New World Archaeological Foundation. Brigham Young University. 1995. 133 pags.
- MIGNOLO, Walter. D. "Afterword: Writing and Record Knowledge in Colonial and Postcolonial Situations" en *Writing without words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Londres. Duke University. 1994. Pags. 293-313.
- "Signs and Their Transmission: The Question of the Book in the New World":1994. Pags. 220-270.
- MILLER, MARY ELLEN. *The art of Mesoamerica from Olmec to Aztec*, London, Thames and Hudson, 1986, 240p.
- MOHAR BETANCOURT, Luz María. *La escritura en el México Antiguo*, México. Editorial Plaza y Valdés y Universidad Metropolitana. 1990. 2 tomos.
- MOLINA, fray Alonso de. Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana (1555-1571). México, Ed. Porrúa, No.44, 1977, 163p.
- MONAGHAN, John. "The text in the Body, the Body in the Text: The Embodied Sign in Mixtec Writing". Pags. 87-101 en *Writing Without Words. Aalternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Londres. Duke University. 1994. 321 pags
- MORENO, Roberto. "El Códice Aubin: una revisión necesaria", en *Primer coloquio de documentos pictográficos de tradición náhuatl*, Presentación de Carlos Martínez Marín, México, UNAM, IAH, Serie de Cultura Náhuatl, Monografías 23, 1989, 280 pags. p. 137-146
- MORLEY S.G. *An introduction to the Study of Maya Hieroglyphs*, Bureau of American Ethnology Publication, Bulletin No. 57. Washington D.F., 1915
- La Civilización Maya*, México. F.C.E. 1947. 526pags
- MOTOLINIA, Toribio de Benavente. *Historia de los indios de la Nueva España*, México, Ed. Porrúa, Sepan Cuantos (159), 1969.
- MARIN, Louis. Etudes sémiologiques. Escritures, peintures, 1972
- Estudios Semiológicos*. La lectura de la imagen, Madrid, Comunicación, 1978. 468 pags.
- NICHOLSON, Henry B. *Prehispanic Central Mexican Historiography* en Investigaciones contemporáneas sobre Historia de México, Memorias de la 3a. reunión de Historiadores mexicanos y norteamericanos, (Oaxtepec), México, UNAM, IAH y Col. de México, 1971, p.39-81
- NIEDERBERGER BETTON, CHRISTINE. *Paleopaysages et archeologie pre-urbane du bassin de Mexico*. México. Centre d'etudes mexicaines et centramericaines, Collection Etudes Mésoaméricaines I-II. 1987. 2 vols. Tomo I. 357 pags.
- NOGUERA, Eduardo. *La cerámica de Cholula y sus relaciones con otras culturas*, (Sobretiro del tomo V, nums. 2-3 de la Revista Mexicana de Estudios Antropológicos), México. 1941. pags. 151-161.
- NOGUEZ, Xavier. Rodgers Albro Sylvia, Albro II, Thomas. *Códice de Huexotzinco, Codex*. México. The Library of Congress, Washington, D.C., Coca Cola Export Corporation, Sucursal México, Ediciones Multiarte. 1995. 149 pags.
- El doctor Donald Robertson*. (1919-1948), semblanza bibliográfica, HM, vol XXXV, (139), Núm. 3, 1986. p.511-520.
- Los códices coloniales del Altiplano Central en Apuntes de Etnohistoria* (2), México, Depto. de Etnohistoria INAH, 1986.
- Tres documentos pictográficos sobre tributación indígena del Estado de Guerrero, siglo XVI, HM., vol. XXXI (141), 1986
- *Tira de Tepechpan*. Códice colonial procedente del Valle de México, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1978.
- NUTTALL, Zelia. Introducción. *Códice Nuttall*. Reproducción del facsímile editado por el museo Peabody de la Universidad de Harvard. México: La Estampa Mexicana, 1974.
- OCHOA, Lorenzo. "La zona del Golfo en el Posclásico" en *Historia Antigua de México*.
- MANZANILLA, Linda y Leonardo López Luján (Coordinadores). México: CONACULTA/ INAH. UNAM/CH/IIA. Miguel Ángel Porrúa. 1995. Volumen III. 513 págs. Págs. 11-53.
- OJEDA Díaz, María de los Angeles. *Testimonios Pictográficos. Catálogo de Códices*, México, INAH, Cuaderno de Trabajo 60, 1985. 44 p.
- O'GORMAN, Edmundo. *Aforismos*. México: UNAM. 1992. 98 págs. Pág. 55
- OLMOS, Fray Andres de. *Tratado de Hechicerías y Sortilegios*. México. UNAM. IAH. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. Col. Facsímiles de Lingüística y Filología Nahuas: 5. 1990. 79 pags.
- Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. España: Alianza. 1983. 386 págs.
- Estudios sobre iconología*, 1939.
- PASCUAL SOTO, Arturo, *Iconografía arqueológica de El Tajín*. México. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. Fondo de Cultura Económica. 1990. 320 pags e ilustraciones.
- PASO Y TRONCOSO, Francisco del. *Descripción, historia y exposición del Códice Borbónico*. México. Siglo Veintiuno. 1979. 429 pags.
- Notas incidentales sobre el Códice Laud" en *Códice Laud*, Introducción, selección y notas. de

Carlos Martínez Marín. México. INAH, SEP. Serie "Investigaciones" No. 5, 1961. p.29-32.

PASZTORY, Esther. "El arte" en Manzanilla, Linda y Leonardo López Luján (Coordinadores). *Historia Antigua de México*. México:CONACULTA/ INAH. UNAM/CH/IIA. Miguel Ángel Porrúa. 1995. Volumen III. 513 págs. Págs. 458-513

—El arte mexicana y la conquista española, Estudios de Cultura Náhuatl, vol. 17, México, UNAM,IIH, 1984, pags.101-124

*PEREGRINACION DE LAS TRIBUS AZTECAS que poblaron el Valle de México*, acompañado de algunas explicaciones para su inteligencia por D. Fernando Ramírez, Conservador del Museo Nacional, México, abril de 1858 (Ver *CODICE BOTURINI*)

PIÑA CHAN, Román. (Coordinador) *Cuarenta siglos de arte mexicano*, México, Ed. Herrero, 1969. 2 tomos.

PIÑA GARZA, Eduardo. "Aritmética del tonalpohualli y del xiuhpohualli" en *Estudios de Cultura Náhuatl*. No. 30. Editor Miguel León

PORTER, Roy. "Historia del cuerpo" en BURKE, Peter (ed.) *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza Universidad. 1999.313 págs. Págs. 255-286.

PORTILLA. México: UNAM. 1999. 328 págs. Págs. 257-266

*PLANOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO, SIGLOS XVI Y XVII*. Estudio Histórico, urbanístico y bibliográfico, por Manuel Toussaint, Federico Gómez de Orozco, Justino Fernández. XVI Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación. México. IIE, UNAM, 1990. 200 pags.

PLATON, *Fedro o de la belleza*. Madrid. SARPE 1985, pags. 204-20

POHL, John M.D. "Mexican Codices, Maps and Lienzos as Social Contracts". Pag. 137-160 en *Writing Without Words. Aalternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Llundres. Duke University. 1994. 321 pags.

PORTER, Roy. "Historia del cuerpo" en BURKE, Peter (ed.) *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza Universidad. 1999.313 págs. Págs. 255-286.

*Primer coloquio de documentos pictográficos de tradición náhuatl*. Presentación de Carlos Martínez Marín, México, UNAM, IIH, Serie de Cultura Náhuatl, Monografías 23, 1989, 280 pags.

**Q**UEZADA, Noemí, *Mito y género en la sociedad mexicana*. Estudios de Cultura Náhuatl. No. 26. Editor Miguel León Portilla. México: UNAM. 1996. 484 págs. Págs. 21-40

QUÑONES, Eloise. Art as History: The illustrated chronicle of the Codex Telleriano-Remensis as a historical Source, en *The Native Sources of the Valley of Mexico*, edited by J. de Durand-Forest,

BAR International Series, 44. Congreso Internacional de Americanistas de 1982, Manchester, 1984.

**R**APPAPORT, Joanne. "Object and Alphabet: Andean Indians and Documents in the Colonial Period" en *Writing without words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Londres. Duke University. 1994. Pags. 271-292.

RAY John D., "The emergence of writing in Egypt" en *World Archaeology*. Volume 17, No. 3. February 1986. "Early Writing Systems", Ian Glover, Institute of Archaeology, London

REENTS-BUDET, Dorie, *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*. Durham, London& Duke University Press. 1994. 379 pags.

*RELACION DE MICHOACAN*. con estudio de Paul Kirchhoff. España, M.Aguilar. 1956

REYES GARCÍA, LUIS. (introducción y explicación).*CODICE VINDOBONENESIS*, "Origen e Historia de los Reyes Mixtecos". Ferdinand Anders, Maarten Jansen, España, Austria (facsimil), México (libro explicativo). Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademish Druck-u. Verlagsanstalt, Austria. Graz. FCE. 1992. 258 pags.

REYES VALERIO, Constantino. *Arte Indocristiano*, México, SEP, INAH, 1978. 326p.

—El pintor de Conventos. Los murales del siglo XVI en la Nueva España. México. INAH. 1989. 187 pags

ROBERTSON, Donald. *Mexican Manuscript Painting of the early colonial Period*, The Metropolitan Schools, New Haven: Yale University Press, 1959.

—The style of the Borgia Group of Mexican Pre-Conquest Manuscripts", *Studies in Western Art*, Acts of the XX International Congress of Art, Vol III, 1967, p.145-164

—*Clio in the New World, The Historian's Workshop*,Original Essays by sixteen Historians edited by L.P. Curtis de la Universidad de Berkeley, Calif. New York, Alfred A. Knopf. 1970

—Commentary, en NICHOLSON, Henry B., Prehispanic Central Mexican Historiography en *Investigaciones contemporáneas sobre Historia de México*, Memorias de la 3a. reunión de Historiadores mexicanos y norteamericanos, (Oaxtepec), México, UNAM, IIH y Col. de México, 1971, p.39-81

—*Man, architecture and landscape in sixteenth-century Mexican Manuscript Painting*, Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada, Tulane University, New Orleans U.S.A. 1973 p.239-247

—"Mexican Indian Art and the Atlantic Filter: Sixteenth to Eighteenth Centuries", en *First images of America. The impact of the New World on the old*, 2o.

vol. Berkeley, L.A. University of California Press, 1976. pags. 483-494.

RODGERS Albro S y Albro II Thomas, "Examen y tratamiento de conservación del códice de Huexotzinco de 1531" en Noguez, Xavier, *Códice de Huexotzinco, Codex*. México. The Library of Congress, Washington, D.C.1995. pag. 66.

RODRÍGUEZ-Shadow, María J. *La mujer azteca*. México: Universidad Autónoma del Estado de México. 2000. 276 págs.

RUEDA Smithers Salvador, Constansa Vega Sosa y Rodrigo Martínez Baracs, editores. *Códices y Documentos sobre México. Segundo Simposio*. México:INAH. CNCA. 1997. 2 vol.

SAHAGUN, Fray Bernardino de. *Historia General de las cosas de la Nueva España, México*, Ed. Porrúa, "sepan cuantos" 300, con un Proemio General por Angel Ma. Garibay. 1982. pags.1093

SAHAGÚN, Fran Bernardino de. *Coloquios y doctrina cristiana*. Edición de Miguel León-Portilla. México: UNAM. 1986. 213 págs.

SAHAGÚN, Bernardino. *Historia General de las cosas de Nueva España*. Introducción, paleografía, glosario y notas de Josefina García Quintana y Alfredo López Austin. México. CNCA. Alianza Editorial Mexicana. 1989. 2 vol.

SAHAGÚN, Bernardino de. "The People" Book 10 en *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain..* Translated from the Aztec into English by Charles E. Dibble y Arthur J.O. Anderson. USA: The University of Utah. 1961. 197 págs

SCOTT, Joan. "Historia de las mujeres" en Burke, Peter (ed.) *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza Universidad. 1999.313 págs. Págs 59-88.

SELER, Eduard. *Comentarios al Códice Borgia*. Fondo de Cultura Económica, 1963. 2 volúmenes. 265 y 278 págs.

SÉJOURNÉ, Laurette. *Pensamiento y religión en el México Antiguo*. México: FCE. 1957. 220 págs.

— *Arquitectura y pintura en Teotihuacan*, México: Ed. Siglo XXI, 1966

— *El pensamiento náhuatl cifrado por los calendarios*. México: Ed. Siglo XXI. 1989. 407 págs.

SEGOTA Durdica. "El olvido de una memoria escrita. Los códices prehispánicos en las colecciones europeas" en *México en el mundo de las colecciones de arte*. Mesoamérica 2. México: SER. UNAM. CONACULTA. 1994.340 págs. Págs. 245-251.

—"Arte Mexica", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. UNAM. 54. 1984.

SMITH, Mary Elizabeth. "The Mixtec Writing System". FLANNERY, Kent V., MARCUS, Joyce. *The cloud people. Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*.New York. Academic Press. 1983. 391 pags

—"Codex Selden: A manuscript from the Valley of Nochixtlan?" p.248-255

—"Regional Points of View in the Mixtec Codices". p.260-266

—*Picture writing from ancient southern Mexico*, University of Oklahoma Press, 1973, 384 p.

SOUSTELLE, Jacques, *Los Olmecas*, México. FCE.1992

SPRANZ, Bodo. *Los dioses en los códices mexicanos del Grupo Borgia*. México. F.C.E. 1982. 517 pags.

STECK, BORGIA, OFM. El primer colegio de América. Santa Cruz de Tlatelolco. Con un estudio del Códice de Tlatelolco por R.H. Barlow, México, 1944.

SULLIVAN, Thelma D. *Compendio de la gramática náhuatl*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Serie de Cultrua Náhuatl, Monografías 18, 1983, pags. 21-22

—*El lenguaje y la vida humana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

THOMPSON, J. Eric S. *Maya Hieroglyphic Writing, an Introduction*. U.S.A., University of Oklahoma Press, 1960. 347 pags. Ilust.

—*A catalog of maya hieroglyphs*. Oklahoma, USA, University of Oklahoma Press, 1962. 458 pags.

—*Un comentario al Códice de Dresde. Libro de jeroglíficos mayas*.México. FCE. (1972) 1993. 310 pags. y reproducción facsimilar.

THOUVENOT, Marc. *Chalchihuitl. Le Jade chez les Aztèques*, París, Institut d'Ethnologie, Musée de l'homme, Palais de Chaillot, Place du Trocadero, 16e, 1982. 357 pags.

TIRA DE TEPECHPAN. Códice colonial procedente del Valle de México, Xavier Noguez, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1978.

EL TONALAMATL DE LA COLECCION DE AUBIN. Antiguo manuscrito mexicano en la Biblioteca Nacional de París (*Manuscrit Mexicains No. 18-19*), Lo publica el Estado de Tlaxcala bajo el gobierno del Señor Licenciado Tulio Hernández Gómez. Presentación de Mercedes Meade de Angulo. Estudio introductorio de Carmen Aguilera. Diagramas de cada lámina y tablas explicativas de Eduard Seler.

TORQUEMADA, fray Juan de. *Monarquía Indiana*. México. Ed. Porrúa. 1969

TOSCANO, Salvador. "Los códices del Grupo Borgia", en *Códice Laud*, Introducción, selección y notas. de Carlos Martínez Marín. México. INAH, SEP. Serie "Investigaciones" No. 5, 1961. p.33-34.

TOUSSAINT, Manuel. "La Relación de Michoacán, su importancia artística", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* no. 1. México. UNAM. 1937. pags. 3-13

—*Pintura Colonial en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1965, 308p.

ULLMANN, Stephen, en *Semántica Introducción a la ciencia del significado*, Aguilar, Madrid, 1976, 320 págs.

UMBERGER, Emily. "El trono de Moctezuma" en *Estudios de Cultura Náhuatl*, Tomo 17, UNAM, IIH. 1984. págs.63-83

URIARTE, Ma. Teresa. *Pintura mural del Altiplano*, HAM.vol.3

—*La pintura mural de la costa del Golfo*, HAM. vol. 3

VALLE Pérez, Perla. *El Códice Kingsborough*, análisis etnohistórico de una fuente pictográfica del siglo XVI, Tesis de Maestría, México, ENAH, 1986

—Un registro contable indígena del siglo XVI", en *Primer coloquio de documentos pictográficos de tradición náhuatl*, Presentación de Carlos Martínez Marín, México, UNAM, IIH, Serie de Cultura Náhuatl, Monografías 23, 1989, págs.232-243

WALKER, Barbara G. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. USA: Harper Collins Publishers. 1983. 1121, págs.

WECKMAN, Luis. *La herencia medieval de México*, México, El Colegio de México, 1984.

YONEDA, Keiko. *Los mapas de Cuauhtinchan y la historia cartográfica prehispánica*, México, Archivo General de la Nación, 1981, 285p.

ZAVALA, Silvio. *Filosofía de la Conquista*, México, Fondo de Cultura Económica, Col. Tierra Firme, 1984

—*Las instituciones jurídicas en la conquista de América*. Ed. Porrúa n. 50, México 1981, p. 58.