



**Universidad Nacional Autónoma de México**  
**Facultad de Artes y Diseño**

Análisis Iconográfico del ceñidor textil

Tesis

Que para obtener el título de:  
Licenciada en Artes Visuales

Presenta: Pamela Marcela Olmos Fabela

Director de Tesis: Doctor Mauricio Orozpe Enríquez

México CDMX 2018



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.



## *Agradezco y dedico esta tesis :*

A los tejedores y artesanos que unen fuerzas para compartir y preservar la tradición de la herencia cultural mesoamericana.

A mis padres que me impulsan a crecer y arriesgarme cada día.

A mi hermana, amigos y Bisomixtle por acompañarme entre abismos y en el camino de la persistencia.

## INDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo 1. El textil.....</b>	<b>11</b>
1.1. Antecedentes.....	11
1.1.1 Fuentes relatoras sobre la existencia textil.....	12
1.2 La tradición artesanal: materiales y forma.....	15
de elaboración de los textiles	
1.2.1 Algodón.....	15
1.2.2 El henequén.....	16
1.2.3 Las plumas de aves y los pelos.....	16
1.2.4 Los colorantes y pigmentos.....	16
1.2.5 La confección.....	18
1.3 Indumentaria prehispánica.....	23
1.3.1 Maxtlatl.....	23
1.3.2 Tilma.....	25
1.3.3 Faja.....	27
1.4 El ceñidor: tradición y actualidad.....	28
1.4.1 Testimonios: la actividad textil.....	31
su tradición artesanal	
<b>Capítulo 2. Sistema Ideológico de la cultura prehispánica.....</b>	<b>35</b>
2.1. Ejes que organizan la ideología prehispánica para.....	35
la investigación	
2.1.1. Polaridad.....	37
2.1.2. Espacio y tiempo.....	42
2.1.3. Entrecruzamiento.....	43
2.2. Los símbolos y la tradición.....	45
<b>Capítulo 3. La investigación.....</b>	<b>49</b>
3.1. Método iconográfico.....	49
3.1.1 Descripción pre iconográfica.....	51
3.1.2. Análisis iconográfico.....	52
3.2 Desarrollo.....	53
3.2.1. Diosas.....	53
3.2.2. La flor de cuatro pétalos.....	55
3.2.3. La jarra.....	57
3.2.4 Líneas zigzagüeares y el Tlatoque.....	58
3.3. Análisis iconológico del ceñidor.....	60
<b>Conclusiones.....</b>	<b>69</b>
<b>Glosario.....</b>	<b>72</b>
<b>Fuentes de consulta.....</b>	<b>76</b>

## Introducción

Un día paseando la mirada sobre textiles, saltaban a mi vista colores, líneas y formas, todo aquello lo iba percibiendo sin estar exenta a observarlo con la mirada formada dentro lo artístico y visual; aquellas manifestaciones visuales mostraban complejidad en los cruces de hilos además se apreciaban características que se delimitan entre lo artesanal, lo plástico y estético. Me invitaban a pensar en qué habría más allá de un simple tejido.

Aquel hecho trascendió de una experiencia cotidiana a despertar en mí un interés más profundo sobre el tema del textil artesanal que se extiende por toda república de México. De la investigación surgió la intención de darle valor a la actividad textil con un análisis visual del ceñidor realizado en la zona de Xochimilco, donde también se ubica la antes Escuela de Artes Plásticas y ahora Facultad de Artes y Diseño.

La formación de la licenciatura en artes visuales nos exige asumir de una manera consciente el deber crítico y propositivo de contribuir y promover la cultura en el desarrollo social. El encuentro fortuito y reflexivo con el libro *Mirando alrededor* donde se presenta el ensayo *Modos de hacer* de la escritora y crítica de arte Lucy Lippard nos reitera que para adentrarnos a la cultura es importante comprender la geografía que ubica aquello que investigamos y dejar a un lado el universalismo:

Entender nuestra geografía cultural es condición necesaria para poder reinventar naturaleza. Necesitamos dejar de negar la diferencia y de fingir un confuso universalismo que enmascara y sostiene profundas divisiones sociales. Debemos profundizar en el conocimiento de nuestras relaciones con los demás, como parte de una ecología cultural, y tomar conciencia de nuestra posición como artistas y trabajadores y trabajadoras culturales respecto a los problemas (Lippard, 2001: 56)



Basándome en este argumento me di a la búsqueda e investigación sobre la practica textil artesanal en el área de Xochimilco. Obtener información acerca de la actividad en dicha zona fue complicado ya que son escasas las investigaciones, registros formales o documentos que acrediten y amplíen la información sobre esta tradición, sus antecedentes, la iconografía o su conservación. La manera mas eficaz que me llevo al saber del tema textil artesanal fue el contacto con las personas de la zona. De esta manera conocí a la señora Hortencia Vazquez profesora de primaria y oriunda de San Gregorio Atlapulco en Xochimilco, ella es propietaria de algunas prendas textiles realizadas mayormente por la técnica de bordado y tejido con ganchos, técnica que poco o nada tendría que ver con el verdadero interés de la investigación pero que gracias al contacto con ella se pudo llegar a la etnóloga y directora del museo arqueológico de Xochimilco Anáhuac González González quien amablemente oriento y proporciono información sobre la actividad de textiles realizados en Xochimilco. En el museo se encontraba la exposiciónm temporal de textiles tradicionales elaboradas en telar de cintura por la tejedora Clea Galicia (1900-2010) oriunda de San Gregorio Atlapulco.

De la exposición del museo arqueológico seleccioné el ceñidor para la realiza-ción del análisis iconográfico e iconológico con el método de Erwin Panofsky quien es considerado padre de la iconografía y realizo estudios sobre obras artísticas de la época del renacimiento europeo. Este método consiste en tres niveles, la descripción pre-iconográfica, el análisis iconográfico y la interpreta-ción iconológica. Este método lleva la interpretación y significación en el campo visual y aunque surgió en Europa la metodología cubre las características para acercarse a la significado de cualquier objeto de materia visual.

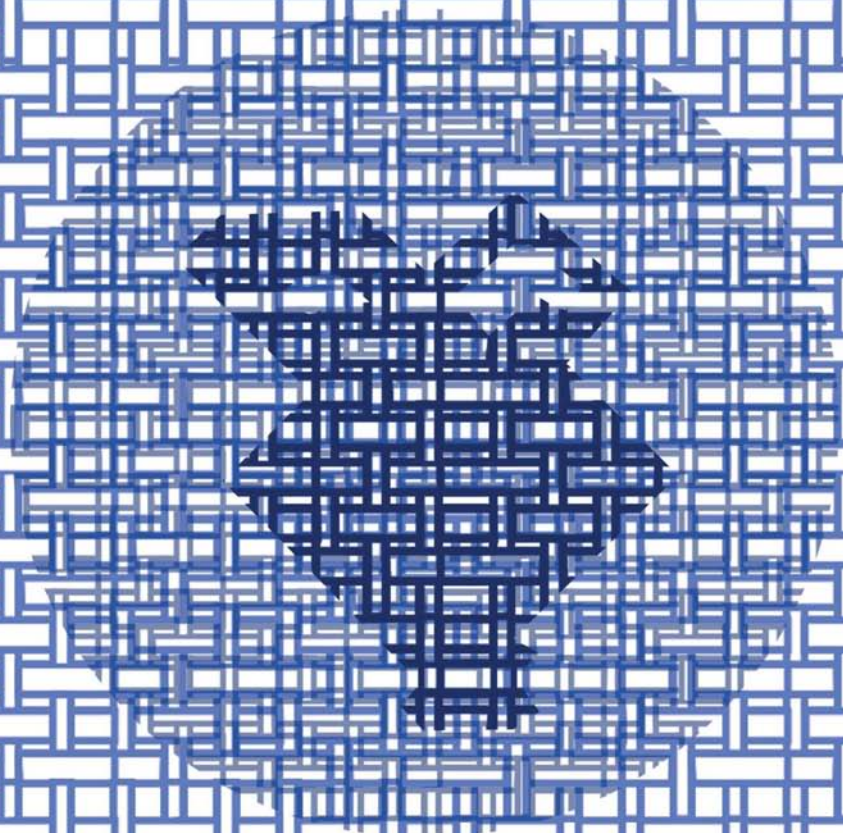
Esta investigación se desarrolla en tres capítulos para realizar el análisis. El primer capitulo revisa los antecedentes de la actividad textil en Mexico y hasta la actualidad ya que responde al primer nivel de significación. En el segundo capitulo se desarrolla la información sobre la estructura ideológica



pre-hispánica de la que surgen los tres ejes o conceptos: dualidad, espaciotiempo y el entrecruzamiento que llevan a entender el segundo nivel de significación. Teniendo como base lo anterior se llega al final de la presente tesis que desarrolla la investigación, se interpreta iconográfica e iconológicamente el ceñidor textil artesanal de Xochimilco. En tal análisis haré notar la importancia del valor y significado de la prenda, un vestigio histórico y patrimonial.







## CAPÍTULO I. LA IMPORTANCIA DEL TEXTIL EN MÉXICO

### *I.I Antecedentes*

Los textiles en México han tenido una evolución a través del tiempo. Antes de la conquista se confeccionaban prendas de vestir que tenían características particulares según la región, como el lugar de origen de la persona que las utilizaba, edad, sexo, oficio y clase social. En la actualidad, las vestimentas artesanales siguen variando según el territorio o localidad, así como también los materiales y técnicas con los que se hayan confeccionado. Según la antropóloga Ruth Lechuga, los primeros hallazgos arqueológicos en los que se reconoce la existencia del textil en México datan de aproximadamente 1500 años a.C. Se han encontrado restos de textiles en cuevas ya que las condiciones climáticas y atmosféricas de dichos accidentes geográficos favorecen su conservación. Algunos ejemplos de estos hallazgos fueron recuperados en las zonas de Tehuacán, Puebla, Mezcala y Chilapa, Guerrero, la mixteca alta de Oaxaca y en el estado de Chiapas. Gracias a la preservación de algunas de ellas se puede conocer las fibras que eran utilizadas para confeccionar tela en Mesoamérica.

Por su parte, la arqueóloga Alba Mastache describe, en sus investigaciones, los hallazgos de artefactos del uso del telar por toda Mesoamérica. Por ejemplo, en Tlatelolco, Ciudad de México, se encontraron dos machetes de madera muy bien conservados, otro ejemplar de estos, muy bien trabajado, fue hallado en una cueva al suroeste de Tehuacán, Puebla. Se trata de una pieza que, a juzgar por la cerámica encontrada en la misma cueva, corresponde al final del periodo clásico o inicios del posclásico.



### 1.1.1 Fuentes relatorías sobre la existencia del textil.

En Mesoamérica, se desarrolló una cultura general. Entre muchas de las necesidades humanas, surgió la de resguardar los cuerpos de las inclemencias ambientales, lo que propició la existencia de vestimentas que más tarde también tuvieron un desarrollo simbólico. Las prendas se pueden apreciar en innumerables esculturas de piedra, piezas de barro y cerámica, así como murales de la época.

En estudios sobre la indumentaria se distingue el uso y función según los quehaceres cotidianos; también se identifican personajes prehispánicos, que representan guerreros, danzantes, nobles, reyes y sacerdotes. En los códices quedó registrada la indumentaria y vestimenta de los antiguos pobladores de Mesoamérica

El códice Mendocino fue realizado en 1540, después de la Conquista, por tlacuilocas mexicas, este se compone de 71 láminas y se divide en tres partes. La tercera parte está dedicada a la vida cotidiana. En la página 66, en la parte inferior derecha, se puede apreciar el proceso de enseñanza a la mujer para aprender la práctica de tejido en telar de cintura. Vease (Figura 1 y 2)



(fig. 1)





(fig . 2)

También existe registro de las costumbres de vestimenta y labores relacionados a ella en las crónicas de los primeros colonizadores de América como la segunda carta de relación de Cortés:

Demás desto, me dio el dicho Muctezuma mucha ropa suya, que era tal, que considerada ser toda de algodón y sin seda, en todo el mundo no se podía hacer ni tejer otra tal, ni de tantas ni diversas y natura les colores ni labores; en que había ropas de hombres y de mujeres muy maravillosas, y había parámetros para camas, que hecho de seda no se podía comprar; e había otros paños, como tapicería, que podía servir en salas e iglesias; había colchas y cobertores de camas, así de pluma como de algodón, de diversos colores así mismo maravillosas, y otras muchas cosas, que por ser tantas y tales, no las sé significar a vuestra majestad (Cortés, 2010, pág. 37).

Pablo Escalante, doctor en historia y profesor en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (2004), hace referencia de cómo era el atuendo de estos habitantes a la llegada de los colonizadores:

Los hombres usaban un calzón o braguero denominado máxtlatl, al que impropriamente se ha llamado taparrabos. Se trata de un lienzo de tela que rodea la cintura y pasa entre ambas



piernas, cuyos extremos cuelgan delante y detrás, formando pequeñas faldillas que coinciden con la ubicación del sexo y de la división de las asentaderas [...] Para cubrir el cuerpo, los hombres empleaban un manto, denominado en náhuatl tilmatl (castellanizado como tilma); se trataba de una especie de sábana que se anudaba sobre un hombro y caía envolviendo el cuerpo [...] En cuanto al vestido femenino, consistía en un lienzo que se enrollaba en la cintura y caía hasta los tobillos, que era la falda o cuéitl; una franja estrecha que apretaba la parte superior de la falda, como un cinturón, y una amplia blusa, el huipillio o huipil. La blusa cubría el cinturón y la parte superior de la falda podía llegar hasta los muslos.(Pablo escalante, 2004: 238)

Se sabe también que fray Bernardino de Sahagún hizo que algunos indígenas plasmaran, en forma de códice, los aspectos de la vida y religión de sus antepasados pertenecientes a la cultura mexica, que era la cultura dominante previo al proceso de conquista. Fray Bernardino se ocupó de aprender la lengua náhuatl y traducir estos datos al español. En el libro titulado Matricula de tributos se registra la realización de tributos en forma de pago con servicios y productos procedentes de cada uno de los pueblos que colindaban en la región. Entre los bienes intercambiados, se entregaron algodón, mantas blancas y con dibujos que simbolizaban la cosmovisión de pobladores prehispánicos. Esta clase de tributos se recogían cada dos años y se llevaba una contabilización. Xochimilco fue uno de los lugares donde se almacenaron tributos. En una de sus crónicas, Bernal Díaz del Castillo escribió lo siguiente:

Estando de aquella manera pareció ser que, como en aquella ciudad [de Xochimilco] eran ricos y tenían unas casas muy grandes llenas de mantas y ropa y camisas de algodón, y había en ellas oro y otras muchas cosas, y plumas, alcanzaron a saber los tlascaltecas y ciertos soldados en qué parte o paraje estaban las casas, y se las fueron a mostrar unos prisioneros de Suchimilco [...]

Como nuestros soldados fueron a las casas, y las hallaron llenas de ropa, y no había guarda en ellas, cárganse ellos y muchos tlascaltecas de ropa y otras de oro y se vienen con



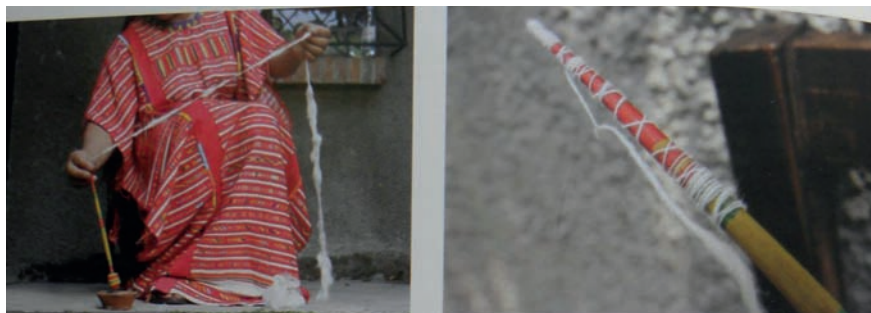
ello al real y como los vieron otros soldados, van a las mismas casas, y estando dentro sacando ropa de unas cajas muy grandes que tenían de madera, vino en aquel instante una gran flota de canoas de guerreros de Méjico, y dan sobre ellos y hieren muchos soldados, apañan cuatro soldados y vivos los llevaron a Méjico, y los demás se escaparon. (Castillo, 2003, pág. 102).

## ***1.2 La tradición artesanal: materiales y forma de elaboración de los textiles***

Después de la conquista vinieron cambios y modificaciones sobre la vestimenta, la forma de producción, elaboración y adaptación materiales. Este proceso ocurrió paulatinamente después del siglo XVI.

### ***1.2.1 Algodón***

En el México antiguo se destacó el algodón de árbol llamado por los mexicas *quauhixcatl*, este crecía en plantas, este mismo también crecía en color café amarillento y se sabe que esta especie de planta solo surgió en América. La planta se sembraba principalmente en las costas de Veracruz y Guerrero, en Morelos y en Yucatán, en la sierra de Puebla y en la huasteca. El algodón se limpiaba para eliminar las semillas y basuras para acomodarlos en haces para después golpearlo con unos palos de manera rítmica y así formar una especie de volumen esponjoso. Posteriormente se hila con la herramienta llamada *malacate* de la cual se han encontrado de diversos materiales como barro, hueso, piedra y madera y hasta la actualidad se utiliza.



(fig. 3)



### ***1.2.2 Henequén***

Este es otra de las fibras que fue utilizada en el valle de México, estado de México y Morelos. Este se extraía de pencas de maguey y para su preparación se debe tostar las hojas del maguey y dejar podrir para poder quitar la carne raspándolas muy bien. Cabe mencionar que la pulpa que se quita se usaba también como jabón y se llamaba xixi. Cuando se tiene los filamentos del maguey se ponen al sol para secarse y luego se lavan.

En el norte del país se usaban fibras de agaves y de palmas de hojas gruesas. El uso de fibras se extendió por hasta el sur de Mesoamérica y la extracción de estos se hace de manera semejante a la del henequén. de amarres en la tela con el fin de reservar el color natural de la tela. El ikat es un método en el que se tiñen los hilos amarrando la urdimbre.

### ***1.2.3 Plumas de aves y pelos de conejo***

Las plumas de aves y los pelos de conejo también se utilizaron para confeccionar vestimentas especiales, de igual manera se buscaba elaborar con ellos prendas que proporcionaran protección para los guerreros. Su realización requiere un proceso diferente en el que se hilan las plumas o los pelos de conejo dentro de la urdimbre y trama, produciendo así un tejido resistente que amortiguaba el golpe de las lanzas y flechas, lo cual reducía la posibilidad de que llegaran al cuerpo.

### ***1.2.4 Colorantes y pigmentos***

Se sabe que, desde tiempos inmemorables e incluso en la actualidad, los colorantes y pigmentos son extraídos de algunas plantas, minerales y animales.

Un ejemplo de los colorantes de origen animal es la grana cochinilla (*Dactylopius coccus*), que es un parasito del nopal que surge en las zonas altas y frías. Este organismo produce un tinte color rojizo; se obtiene a través de la desecación y molienda.

El pigmento obtenido tuvo gran importancia antes y durante el



Virreinato. Sahagún relata que este se vendía en los mercados y era consumida por pintores y tintoreros, como se llamaba a quienes teñían las telas.

El molusco, caracol púrpura (*Plicopurpura pansa*) es otro de los animales del cual surge un tinte: el púrpura. Se encuentra en la costa del Pacífico del territorio mexicano. Es una especie endémica que se encuentra en peligro de extinción debido a su sobreexplotación ilegal. Este pigmento solo se puede obtener de la secreción que produce el animal mientras está vivo.

Los pigmentos de origen mineral provienen de la tierra y de piedras, muchos de estos también se empleaban para pintar muros y cerámica. El tizátl era el color blanco obtenido del yeso, con la malaquita se hace el color verde, los óxidos de hierro crean tonos desde amarillos hasta rojos, gracias al efecto del fuego sobre la materia y el soporte que la recibe.

La aplicación de los tipos de pigmentos anteriores suele ser un proceso en el que se requiere calor para mezclar el pigmento y el mordente, que es la sustancia fijadora, excepto en el caso del tinte de caracol. El mordente, que por lo general es alumbre o caparrosa verde (sulfato de hierro II), aunque también se pueden usar otros compuestos según la zona. Por ejemplo, con el tiempo, se han incorporado la orina humana fermentada, en el Estado de México, y el pulque, en Tlaxcala, para desempeñar esta función.

En cambio, en los procesos de pigmentación vegetal, basta con sumergir la madeja de hilo dentro de una solución. Las etapas para la aplicación de los tintes varía según el color y el tono deseado. Este también se puede aplicar cuando la tela está terminada y existen distintas técnicas que permiten obtener diferentes acabados. Así mismo, existen diversos métodos para aplicar color y obtener figuras. Uno de ellos es el método de reserva, que consiste en resguardar algunas porciones de la tela mediante atados que imprimen patrones. El batik es otra técnica usada desde la época prehispánica y se realiza reservando con cera, parafina o resinas la superficie a tratar.





De manera análoga, el plangi consta de realizar amarres en la tela con el fin de reservar el color natural de esta. Finalmente, el ikat es un método en el que se tiñen los hilos amarrando la urdimbre.

### *1.2.5 La confección*

La confección de las prendas se realizaba, y se sigue haciendo, con las telas que se elaboran a partir de las madejas de hilo en el telar de cintura. Actualmente, en algunas zonas del país, se conserva por completo el proceso de producir el hilo y el pigmento. En algunas otras zonas han optado por adquirir los hilos ya manufacturados por fábricas. La evolución de los procesos ha variado según las nuevas tecnologías y nuevas alternativas de materiales, aunque aún se conserva la actividad del telar de cintura ya que desde la época de la colonia se pueden producir telas resistentes y duraderas con esta herramienta.

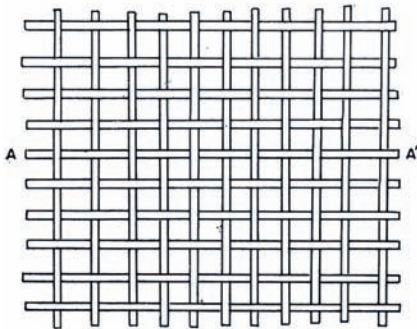
El telar de cintura se sigue utilizando de maneras similares a como se hacía en la época prehispánica; en algunos pueblos se mantiene la tradición que les enseñaron sus antepasados. El procedimiento requiere de que ciertas herramientas se unan al cuerpo y a un eje rígido donde se amarrara el talle de la persona. En el libro *Abuela luna* se encuentra la siguiente descripción del implemento:

El telar de cintura es llamado así por la forma en la que la tejedora tensa la urdimbre; por un extremo se ata a la cintura con un tzinmencapalli (mecapal) y por el otro extremo a un árbol. Es también llamado telar de palitos (ohtlame) o telar de otate por estar hecho de la vara de otate u ohtatl: caña maciza y recia parecida al carrizo. En el Códice Mendocino, en la parte inferior de la lámina 60, aparece la escena de una joven tejiendo, el nombre que se le da a ella junto al telar es Ichpocatlihquiti: muchacha tejiendo. El telar se decía entonces Iquitualoni.

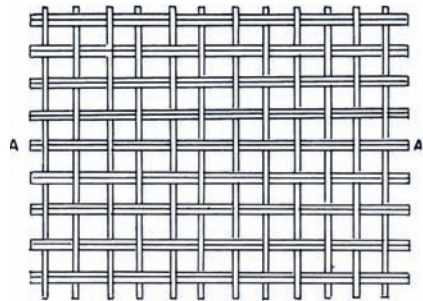


El telar de cintura es caracterizado por emplear el xiotl o jiyote (lizo), mecanismo que permite levantar ciertos hilos de la urdimbre por donde pasará la trama. Aunque el telar de cintura es muy sencillo, permite lograr tejidos complejos y hermosos. Los elementos que conforman el telar varían dependiendo del tejido que se vaya a realizar, para elaborar un tejido sencillo se utilizan seis palitos y el tzotzopaztle. (Sociedad de experimentación,2012: 76)

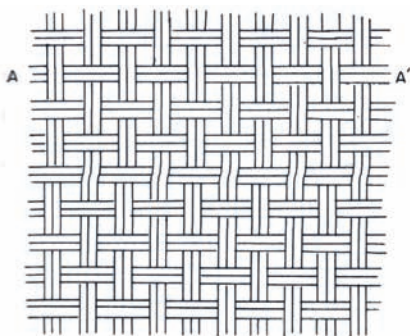
Las técnicas de elaboración varían en función de la zona geográfica y cultura étnica, así como también de los resultados que se visualizan en la tela. Dependiendo de la técnica, se logran los dibujos. Algunas telas son lisas, otras tienen patrones diferentes. Las técnicas más reconocidas son tafetán, taletón, esterilla, tapicería, gasa, enlazado, labrado, tejido de tramas envolventes, sarga, satín o raso, tela doble, demasco o labrado y brocado y bordado como los de las siguientes figuras.



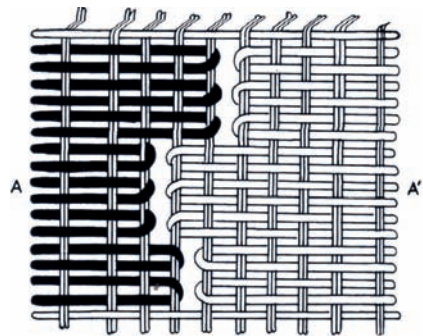
Ligamento de tafetán o tejido sencillo.



Ligamento de taletón

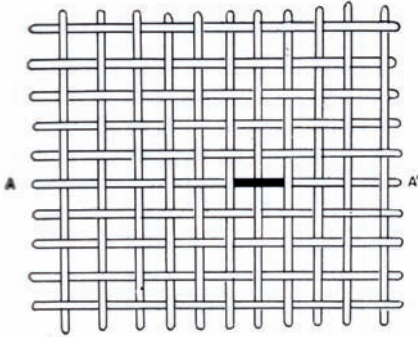


Ligamento de esterilla.

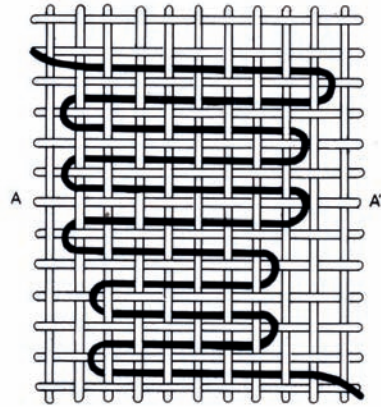


ligamento de tapicería con ranura tipo klim

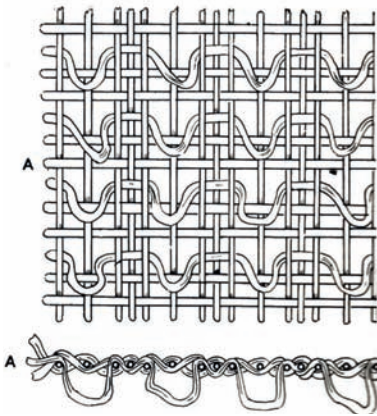




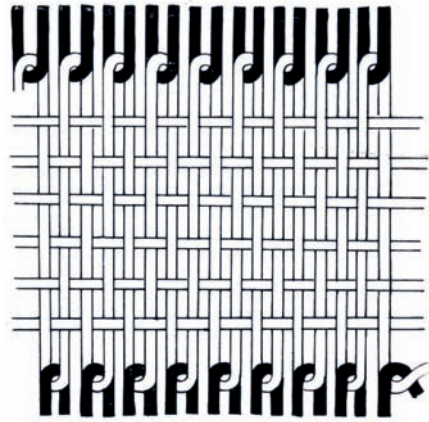
Ligamento de tela doble.



Bordado y brocado sobre una base de tejido tafetán.

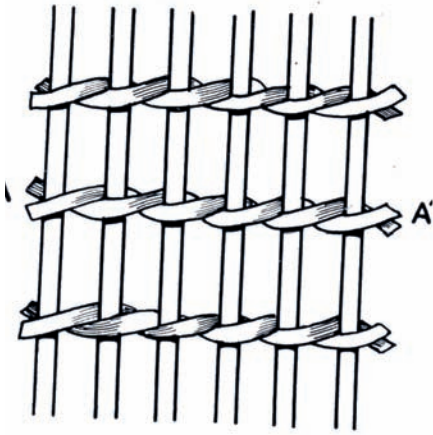


Ligamento de confite o tejido ciopelo.

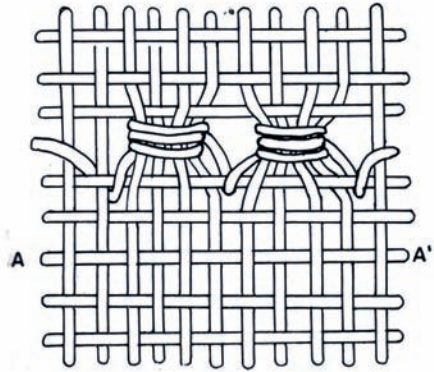


Ligamento de urdimbre enlazada en los extremos.

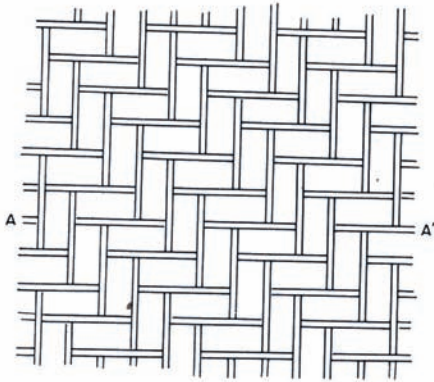




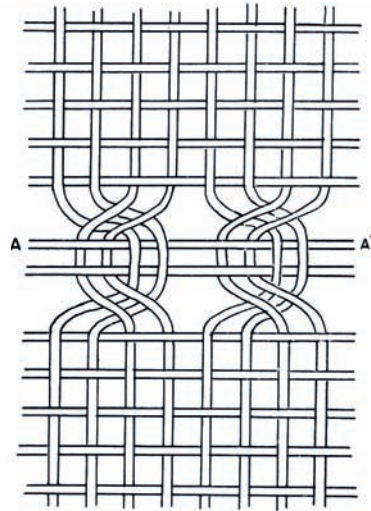
Ligamento de enlazado.



Ligamento de tramas envolventes.



Ligamento de sarga simple.

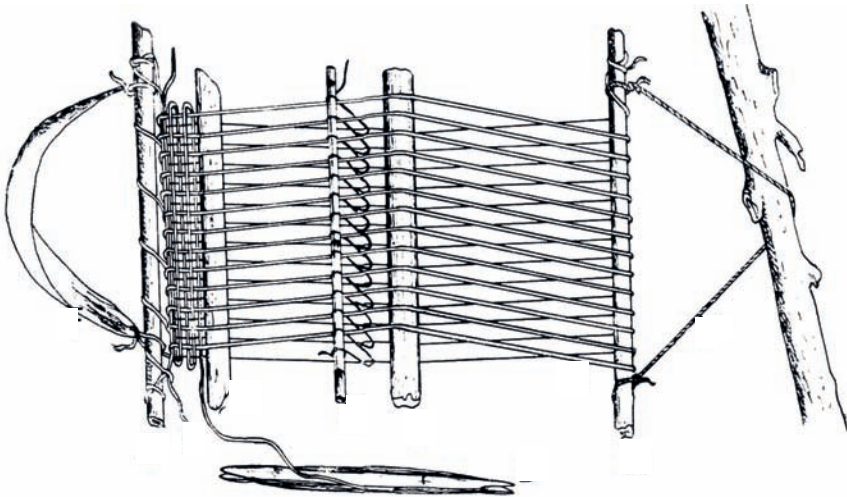


Ligamento de gasa combinado con tafetán.

(fig.4)



Para entender el textil de cintura se requiere saber lo que es la trama y la urdimbre. La urdimbre está conformada por los hilos que se colocan de manera horizontal y la trama es el hilo que cruza de manera vertical el interior de la urdimbre. El eje vertical identifica la urdimbre que es la que el eje rígido o árbol soporta y que, a su vez, tensa los hilos. La Figura 3 ayudará a ilustrar los elementos mencionados.



(fig. 5)

La trama será introducida con una varita corta que cruzara entre medio de los hilos de la urdimbre. El trabajo conjunto de los otates, oyastle y el lizo (vara que contendrá hilos amarrados de la trama) que son los palos que hacen que se cree un túnel por el que pasara la trama y creara así el entrecruzamiento de hilos que irá tejiendo la tela sobre ambos ejes. Este se irá recorriendo y unificando con la herramienta llamada machete. Este es el principio básico para comenzar a tejer, aunque existen diversas técnicas para realizar formas o dibujos, y acabados que varían según la zona.

La anchura de la tela dependerá de la vuelta de hilos que se haya realizado para la urdimbre. La organización de los colores se efectúa en el proceso previo a la actividad de tejer, exactamente cuando se prepara la urdimbre. Lechuga explica al respecto que:



En el momento de urdir la tejedora debe haber planeado con exactitud el tamaño y diseño de su tejido, hecho que supone una programación matemática. El complicado pensamiento que implican estas operaciones se refleja en expresiones de nuestro lenguaje diario: se dice urdir, con el significado conspirar, tramar como sinónimo de planear y se denomina trama al argumento de la narración literaria. (Lechuga, 1987: 26).

El proceso para llegar al resultado de la tela es mas complejo de lo que parece y merece una concentración y planeación, Ruth Lechuga en sus palabras no ha podido decirlo mejor.

### ***1.3 Indumentaria prehispánica.***

#### ***1.3.1 Maxtlatl***

Para hablar del ceñidor, lo cual es el tema principal de este trabajo, es necesario comprender la vestimenta que utilizaban los indígenas antes de la Conquista. Dentro de esta investigación se tendría que hablar primero del llamado maxtlatl (nombre náhuatl). Su empleo se remonta al periodo preclásico, entre 100 y 600 años a. C.

No todas las etnias lo usaban, como los huastecos que, parece ser, andaban desnudos o como los tarascos, quienes utilizaban una túnica que llegaba hasta los glúteos. Según la descripción de Diego Muñoz Camargo, el taparrabos (nombre peyorativo) era una pieza de tela rectangular, que medía aproximadamente 6 metros de largo y entre 15 y 20 centímetros de ancho. Se utilizaba enrollado alrededor de la cintura y piernas de tal modo que los extremos quedaban al frente, también solían dejarse un extremo adelante y otro atrás. Los aztecas se pueden reconocer a través de su vestimenta, ya que al maxtlatl le realizaban un doble nudo al frente. Este era utilizado por los hombres a partir de los siete u ocho años según se relata en el códice mendocino (1992:fol.58r) y este era signo de virilidad.



Las puntas o extremos eran adornados en función a su rango. Diversas estatuillas de diferentes etnias son reflejo del uso del maxtli; por ejemplo, la estatuilla del joven huasteco de la época posclásica originaria de Jalpan en Querétaro (Fig. 6) luce un maxtli adornado cuyos extremos cuelgan al frente y detrás. Esta pieza se encuentra al resguardo en el Museo Nacional de Antropología y aparece publicada en el catalogo de De la Fuente y Gutiérrez con los números CLIXa y CLIXb.

Existieron prendas complementarias al maxtlatl como el paño de cadera, así llamado por Claude Streser. Este se llevaba encima del maxtlatl los extremos se notaban en cierto amarre al costado, era una prenda usada por los dignos de atención, aunque no era obligatoria. Este se puede notar en el codex Borbonicus en el cual el dios Tezcatlipoca (fig.7) lleva un paño de cadera.



(fig. 6)



(fig. 7)

Se cree que esta prenda fue para usarse en los viajes, esto también se puede notar en el códice Kingboroug (1912: fol219v), en donde el dibujo lleva el título “Los mil y doscientos tamemes y los principales”. En este se muestra a los dignatarios y cargadores (Fig. 8)



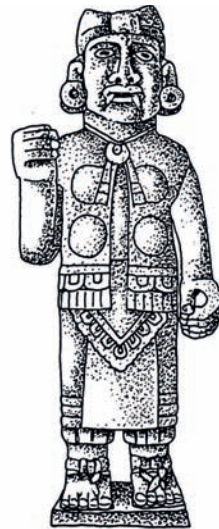


(fig. 8)

El delantal triangular es otra de las prendas que eran usadas. Sus extremos dan vuelta a la cintura y se anudan por el frente, aunque existen algunas esculturas de piedra que muestran el nudo por atrás; por ejemplo, la escultura azteca proveniente de Churubusco (MNA, cat.11-3327) (Fig.9)

### ***1.3.2. Tilma***

Se conoce como una especie de túnica que llegaba a las rodillas y un tipo de faldón por delante que cubría los genitales. Este era usado por los huicholes y los tarahumaras según las investigaciones de Carl Lumholtz realizadas alrededor del año 1902.



(fig. 9)

La tilma, o manta confeccionada con tela cuadrada o rectangular, cubría la mayor parte del cuerpo del hombre, se anudaba en el hombro derecho o hacia al frente. En náhuatl se le conoce como tilmatl o ayatl, y esta podía ser de algodón o ixtle según la clase. Esta tenía más motivos y adornos según el rango o grado que ostentara su portador. Existen diversos testigos de esto en códices como el Ixtlixóchitl (fol. 108r) o en el código Magliabechiano fol (.85r.) (Fig.10)





En el códice Ramírez (lámina XXII), el dios Huitzilopochtli iba ataviado con una tilma adornada con huesos y calaveras como símbolo de la muerte que remitía a su descenso en el centro de la tierra. Aquí se puede apreciar cómo, en el sentido ritual, la ornamentación de las telas implica un significado cosmológico. En el códice Tudela (fol, 50r) también se puede observar el mismo ornato. La tilma, además de lo anterior, tenía fines utilitarios, como el de cargar o transportar, y se utilizaba para abrigarse al dormir (Fig.11).



(fig. 10)



(fig. 11)

El uso de las prendas masculinas cotidianas, rituales, ceremoniales y de guerra tenían diversas características y funciones. Hasta el momento, en las prendas masculinas no se ha notado el uso ceñidor en la época anterior a la colonización. No obstante, en investigaciones sobre la indumentaria femenina se ubica la faja que sugiere características similares a las del ceñidor.



### 1.3.3 Faja

La vestimenta de las mujeres variaba según la cultura a la que pertenecieran, pero, por lo general, llevaban el pecho descubierto o utilizaban el llamado *quechquémitl*, un triángulo con un orificio para la cabeza. Respecto a la parte inferior del cuerpo, ellas usaban faldas llamadas de diversas formas. En náhuatl se les llamaba *cueitl*; como equivalentes de faja de mujer se encuentran los siguientes nombres: *nexillanylpiloni*, *ciuanelpiloni*, *ciuanecuitlapiloni*. Con el transcurso del tiempo han desaparecido estas palabras compuestas y en diferentes zonas del país se les llama de distinto modo. Por ejemplo, en algunos lugares de Puebla se le llama pasha, que significa deformación de faja; también se le conoce como *ilpikat*, lo que ata; en Morelos, es paxajtle cuando se trata de una faja ancha de mujer y cuando es estrecha, se le denomina cuitlapilli.

La falda o enredo, como también se le conoce, es y era un trozo de tela largo que se colocaba alrededor de la cintura. Podía ser tejido en la técnica de forma de aro (fig.12), como lo muestra el códice Magliabechiano (fol: 41r); también podía ir sujeto con una faja. Existen registros ilustrados y en estatuillas con el uso de fajas. En el codex Borbonicus (1899:30), un sacerdote lleva puestas la piel y falda de una mujer, en esta última imagen se puede observar la faja ceñida a la falda (fig.13).



(fig. 12y 13)

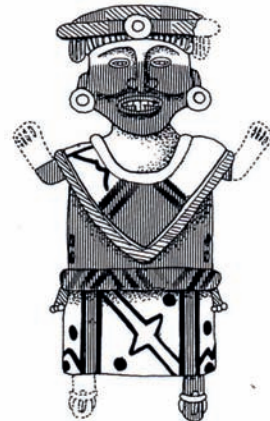


Algunas estatuas aztecas posclásicas visten faldas y *quechquemitl*, y casi todas llevan faja de distintas confecciones, lisas o en forma de serpiente (Solis, 1982, lám. XX y XXI). Algunas otras estatuillas provenientes de la Ciudad de México, como la *Chalchihuhhtlicue*, diosa del agua, lleva una falda adornada ceñida con una faja en forma de serpiente de cascabel.



(fig. 14)

Otras estatuillas encontradas en Nativitas, Tlaxcala, como la que representa a la diosa *Xochitécatl*, visten con falda y faja. Cabe mencionar que las estatuillas aztecas llevan anudada la faja al frente, mientras que las estatuillas de *Xochitécalt* lucen la faja sin nudo como en las siguientes imágenes.



(fig. 15y 16)



En la actualidad, se conserva la costumbre de utilizar la faja, con motivos o lisa, que va colocada con la falda. En algunas localidades se manufacturan de diversos materiales como lana, artisela o seda natural; el ancho de estas va desde los 1 o 2 centímetros hasta los 25.

Se cree que tienen poder y se les compara con la serpiente que puede representar protección, en otro caso se les puede observar grecas de color azul, lo que representa a la fertilidad. Estas ideas y dibujos cambian según el contexto cultural y etnia. Algunas mujeres mantienen la tradición de utilizar fajas bajo su ropa cotidiana para sentirse protegidas.

#### ***1.4 El ceñidor: Tradición y actualidad.***

En nuestro días, el textil en México sigue siendo muy rico y variado. Es un artefacto lleno de color, textura y de elementos estéticos que suelen cuestionarse por no ceñirse a la cultura occidental que jerarquiza de manera distinta al arte y la artesanía. También son confecciones artesanales que cubren el cuerpo de las inclemencias del tiempo. No hay que olvidar que aún conservan los aspectos rituales y los elementos de las cosmovisiones prehispánicas.

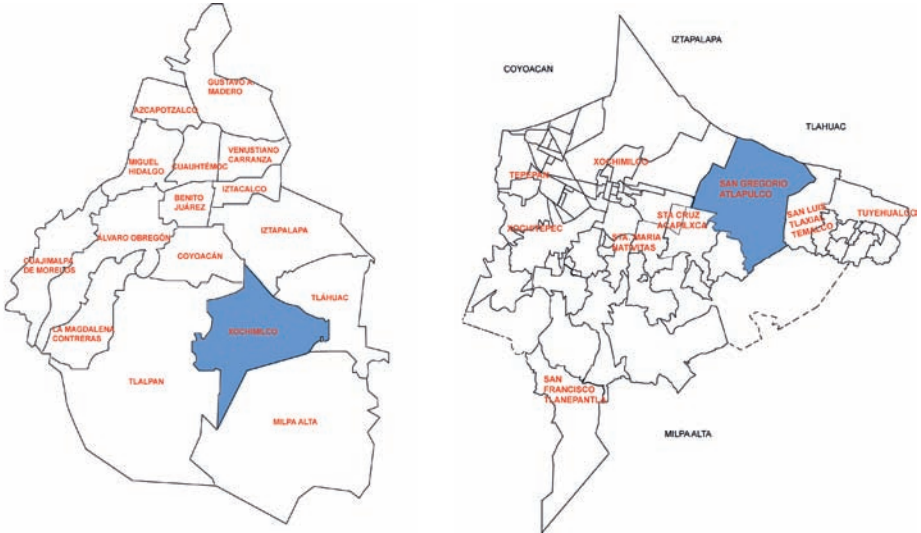
En los años 40, gracias a la antropóloga Claude Stresser-Péan, se supo del uso del maxtlatl en una zona de la ciudad de México.

En Santa Ana Tlacotenco (Milpa Alta, D. F.) [...]nuestra informante Gabina de Caballeros nos contó, en 1990, que cuando ella era niña, hacia 1940, ciertos hombres todavía usaban el taparrabos, conocido localmente como “el caballo”. En el náhuatl de la región, cuando no se llevaba puesto se le llamaba maxtlatl, pero cuando si se llevaba puesto, se le decía tzinmaxtlatl, aludiendo así al tzintli (culo), por ser la prenda destinada a tapar las “vergüenzas” 10 ( (stresser-Peán, 2016, pág. 44).

Lo anterior revelaba que aún existía una gran conexión con la continua actividad y tradición textil artesanal en el área



de Xochimilco hasta los años de 1990, cuando se confeccionó el ceñidor textil del que se hablará en el capítulo 3.



(fig. 17 y 18)

La evolución de la indumentaria textil ha resultado diversa y se pueden distinguir en ello características determinadas por el lugar de origen o procedencia de la persona, edad, sexo y estado civil, entre otras.

Los materiales, técnicas y demás elementos se han ido modificando, pues bien se dice que con la Conquista llegaron influencias, nuevos diseños, instrumentos, técnicas y materiales como la lana, el gusano de seda, el cultivo de lino y cáñamo. Pero también en las épocas posteriores las prácticas han seguido evolucionando de la mano de, por ejemplo, el capitalismo y las influencias internacionales que tienen un impacto en las costumbres, los condicionamientos, el entorno social y ecológico. Un ejemplo de ello pueden ser las blusas que las mujeres adaptaron a su vestimenta, con el que los misioneros pretendían que ellas cubrieran la parte superior de su cuerpo. Es también así que surge la falda, el rebozo, el sarape y el pantalón.

En algunas fuentes se hace una diferencia entre la indumentaria del hombre y la mujer. En estas, no se habla de la



existencia de un ceñidor en la época prehispánica; en cambio, se menciona una faja que se usa en la vestimenta femenina.

El ceñidor se puede usar para llevar a cabo actividades físicamente demandantes o trabajos del campo, y es una prenda más ancha que la faja de mujer. Aún se venden en los mercados o por encargo en la mayor parte de la zona de Milpa Alta. Es utilizada principalmente por los hombres según el testimonio de lugareños y propietarios del ceñidor de la zona de Xochimilco y Milpa Alta, según lo referido por González González.

En el libro publicado por Ruth Lechuga (1987), existe registro del ceñidor o faja masculina y se dice que se utiliza para algunas danzas o a modo de adorno, ya que no es necesario usarse con el calzón pues este tiene su propio soporte. Los ceñidores se tejen en telar de cintura, por lo general son lisos por el centro y se encuentran adornados con motivos por los extremos.

Se parece a las cintas prehispánicas que formaban parte decorada del maxtlatl. Es muy probable que el ceñidor masculino actual sea una reminiscencia del antiguo taparrabo, por la distribución del diseño, y la forma de colocarse, así como por haber sobrevivido tanto tiempo sin ser parte indispensable de la indumentaria masculina.” (Lechuga, 1987, pág. 176)

#### ***1.4.1 Testimonios sobre el ceñidor textil y su tradición artesanal en Xochimilco***

Entrevista a la Lic. Anahuac González González en el Museo Arqueológico de Xochimilco 07/09/2016.

¿Quién es el propietario del ceñidor de la exposición de prendas textiles?

Es propio, lo compre hace tiempo a Doña Cleta.

¿Quién es Doña Cleta y a qué se dedicaba?



Era una mujer oriunda del pueblo de San Gregorio, aquí adelante, ella se dedicaba a tejer en telar de cintura y también era danzante conchera. Ella vivía hasta hace unos años, murió ya muy mayor.

¿Sabe la época y zona en la que se realizó el ceñidor?  
en 1990 ahí mismo en San Gregorio Atlapulco

¿Usted sabe por por cuántas personas y por cuánto tiempo se utilizo y este ceñidor?

Este es mío y yo lo use cuando estuve embarazada, la gente que lo usaba lo ocupaba para hacer trabajos pesados, de campo o de la chinampa.

¿Cómo adquirió el ceñidor?  
Lo compre

¿Sabe algo sobre las figuras del ceñidor, qué son o por qué las tejió la artesana y si esas figuras las puso en alguna otra prenda?

Le hizo sus jarritas, también usaba otros colores como el rojo y el blanco y también hacia otra figuritas dependiendo las que le pidieran.

Testimonio sobre la vida de la artesana Cleta Galicia de parte de Rosa Romualdo Galicia hija de doña celta Galicia 23/04/2018.

Encontrar a la hija de la artesana Cleta Galicia fue una gran tarea, ya que el pueblo de San Gregorio tiene mas de \_ habitantes. El primer conductor para contactar algún familiar de la difunta Cleta Galicia fue la casa de cultura de San Gregorio que sin conocimiento sobre la señora Cleta me enviaron a la coordinación del pueblo dónde tampoco supieron identificarla, sin embargo una de las personas me sugirió buscar al señor Jaime Tirso quien es coleccionista de objetos que enumeran la historia del pueblo y quedo damnificado por el sismo del mes de septiembre del 2017.

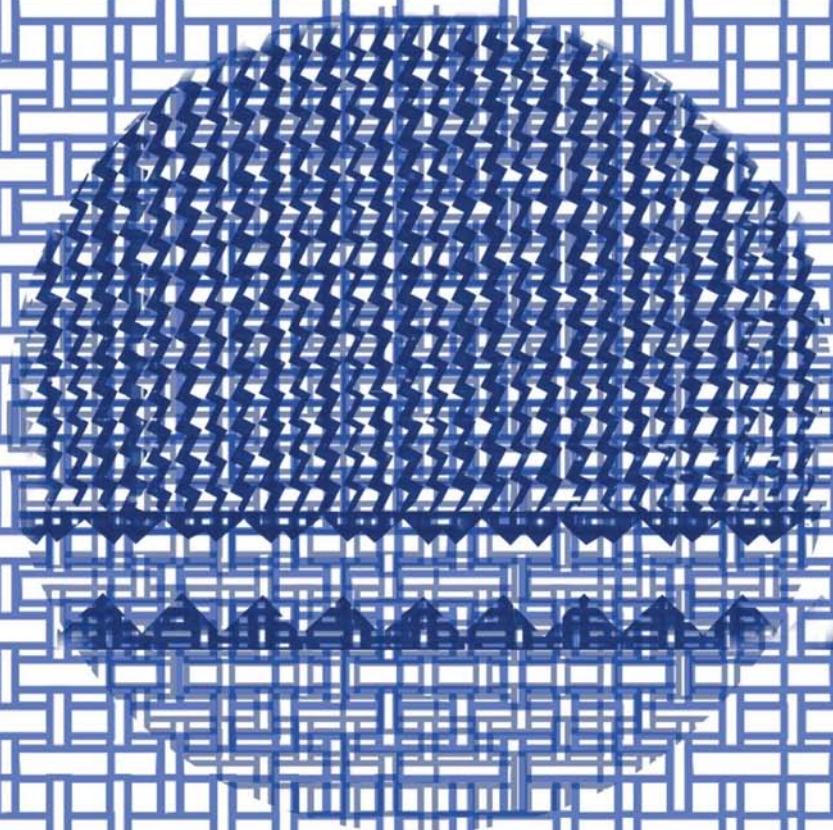


Al caminar por las calles del pueblo aun se podía notar los efectos del sismo, algunos lotes vacíos y otros en los que se alcanzaban a ver las pertenencias y mobiliarios cubiertas con lonas, construcciones en obra negra y mas de una persona con chalecos rojos que parecían ser los constructores y coordinadores de estas construcciones. A pesar de todo esto cuando encontré al señor Jaime tuvo la amabilidad de orientarme para llegar a casa de la señora Rosa Romualdo Galicia que vive por Acueducto subiendo un par de escaleras.

Al tocar la puerta de la casa que unos vecinos me indicaron y después de algunos minutos de espera la señora Rosa me abrió. Después de presentarme y contarle sobre la investigación del ceñidor que hizo su mamá comenzó a contarme que doña Cleta siempre fue oriunda de San Gregorio Xochimilco, viajo por la Republica Mexicana para danzar hasta que tuvo que dejarlo por la mayoría de edad que tenia. Cuando le pregunte sobre la tradición de tejer en telar de cintura me relato que doña Cleta también tejió ya siendo muy mayor, quien le enseñó fue su mamá. Ella se ponía en el patio de su casa, se ataba a un trozo de tronco que tenia; tejía con varios colores, no tenia ninguna preferencia por alguno, su hija comentó que aunque ella no aprendió de su madre a tejer en telar de cintura, si aprendió a coser y bordar, que ella como su mamá carga su bolsita de madejas de hilos “que es lo que me dejo”. Las figuras que tienen las prendas también se las enseñó su mamá y algunas otras las hacía porque así se lo pedían en el encargo. Las esposas de los chinamperos les pedían a Doña Cleta con anticipación los ceñidores antes de que se desgastaran los que ya usaban. Hace siete años que falleció doña Cleta Galicia, su hija aun la recuerda y resiente su partida ya que convivieron juntas 42 años; Doña Rosa padece del corazón y anda con bastón y a pesar de ello su mirada muestra gran vitalidad y fuerza.







## CAPÍTULO 2. SISTEMA IDEOLÓGICO DE LA CULTURA PREHISPÁNICA

La necesidad de interpretar la imagen, requiere revisar diferentes puntos de vista, metodologías y perspectivas teóricas de la historicidad sobre los sucesos humanos y entender los precedentes que involucran el orden humano con sus construcciones ideológicas y tecnológicas que se antepone al desarrollo de la vida. La suma de materiales y rastros que orientan respaldan la indagación sobre los vínculos rotos que tratan de construir un legado de información en el que los objetos o vestigios hallados identifican la intención de expresar y de emplear un lenguaje que configura el simbolismo del sistema ideológico. Que se configura visualmente de representaciones tomadas de la naturaleza, como animales, flores, el sol, la luna, el viento, el ser humano y un sin número de otros elementos que su vez conforman la religión, ritos y costumbres.

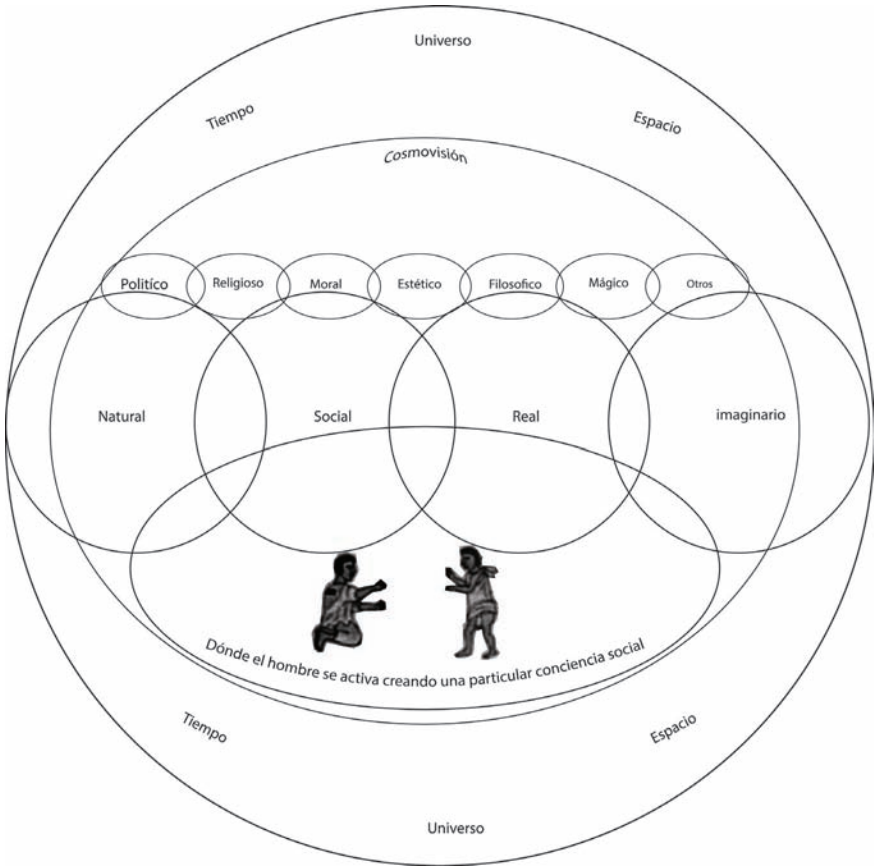
### ***2.1 Ejes que organizan la ideología prehispánica para esta investigación***

El México antiguo se constituyó culturas desarrolladas a lo largo del territorio Mesoamericano y en distintos periodos de tiempo que sin importar la diferencia espacial y temporal se vieron relacionados entre sí. Las herencias ideológicas, tecnológicas, religiosas y mitológicas entre otros saberes de los antiguos habitantes han permanecido hasta tiempos actuales en las culturas étnicas contemporáneas de diferentes zonas de México.

Para comprender el análisis de esta investigación se revisarán tres ejes conceptuales principales de la estructura ideológica originaria, la polaridad, el espacio-tiempo y el entrecruzamiento. En la ideología originaria prehispánica se ven reflejados estos conceptos y se reúnen en las representaciones sociales, políticas, espirituales, míticas, religiosas, estéticas y sobre todo en función a la imagen.



El sistema ideológico está articulado por un conjunto de representaciones, ideas y creencias yendo de lo más simple hasta lo más complejo del entendimiento. Sus elementos se encuentran articulados entre sí por una relativa congruencia interna que los estructura y condiciona socialmente. En los sistemas ideológicos, la acción del hombre se desarrolla de forma heterogénea sobre diversos campos como el político, religioso, moral, estético, filosófico, mágico entre otros. (Fig.16). Ellos se comprenden en el ámbito natural, social, real e imaginario que aprehenden al universo y donde el hombre efectúa una particular consciencia social. (López Austin 2004: 20)



(fig. 19)



La particularidad de los sistemas no es exclusiva del ámbito del universo sobre el cual se rige la acción humana. Los campos se superponen parcialmente entre sí o se comprenden en otros. “Por ejemplo, los sistemas ideológicos de la magia, de la religión y del mito tienen ámbitos imbricados, y se refieren en común a dioses, a poderes, a seres sobrenaturales menores y a almas. En cambio, las formas de acción del campo mágico, del religioso y del mítico son muy distintas entre sí[...]” (López Austin 2004:19)

### **2.1.1 Polaridad**

A partir del gran orden divino se puede entender el concepto de polaridad formado por la oposición dual de cada entidad divina y que a su vez se integran en otros campos.

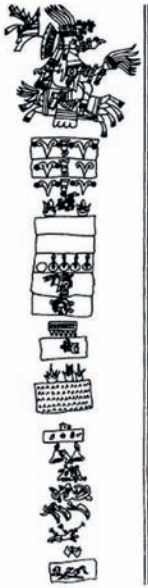
En la geometría del universo se plantean elementos estructurales que se ubican ordenados y ante una polaridad complementaria en el que se explica al cosmos con su diversidad y su movimiento. La polaridad de enuncia en pares opuestos y complementarios que se relacionan entre sí: cielo y la tierra, el calor y frío, luz oscuridad, hombre y mujer, arriba y abajo. La complejidad de la geometría del universo, al ser separada es regida por un orden en expresión numérica básica: 2,3,4,5,9,13,18,20,52,73,104,260,18980, etcétera.

A demás se entendía al universo dividido por un gran plano horizontal que separaba primariamente a la gran madre y al gran padre y sobre las cuales se ubicaban las estructuras más complejas.

En el plano vertical los nahuas dividían el cosmos en trece pisos celestes y nueve pisos del inframundo aunque existen contradicciones en cuanto al número de pisos celestes. La atribución de los fenómenos entre el sol, la luna, las lluvias, nubes, relámpagos, rayos, granizo y vientos en relación a la producción agrícola lo que dio lugar o asignación al mundo de los hijos que se relacionaban a la par con los planos horizontales, el padre y madre.



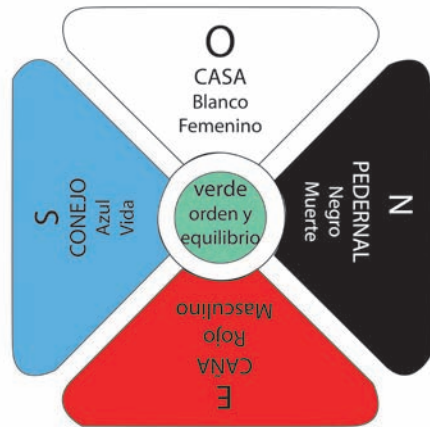
Cada piso del plano vertical estaba habitado por diversos dioses y por seres sobrenaturales menores. Los dioses son representados en parejas de conyugues de acuerdo a la concepción cósmica dual.



		GRAFÍA DEL CODICE	LECTURA PROPUESTA	TRADUCCIÓN	ORDEN PROPUESTO
LUGAR DE LA DUALIDAD	13 Y 12 (9 Y 8)	Homeyoca	Omeyoca	Lugar de dualidad	13° y 12° cielos (9° y 8° cielos superiores)
		Teoti tlatahuca	Teoti tlatahuca	Dios que está rojo	11° cielo (7° cielo superior)
		Teoti cozahuaca	Teoti cozahuaca	Dios que está amarillo	10° cielo (6° cielo superior)
		Teoti yztaca	Teoti yztaca	Dios que está blanco	9° cielo (5° cielo superior)
		Yztapal nanazcaya	Yztapalnanazcayan	Lugar que tiene esquinas de lajas de obsidiana	8° cielo (4° cielo superior)
DIOS QUE ESTA ROJO	11 (7)	Yihuicatl xoxouhca	Ihuicatl xoxouhca	Cielo que está verde	7° cielo (3° cielo superior)
DIOS QUE ESTA AMARILLO	10 (6)	Yihuicatl yayauhca	Ihuicatl yayauhca	Cielo que está negruzco	6° cielo (2° cielo superior)
DIOS QUE ESTANEGRUZCO	9 (5)	Yihuicatl mamaluacoca	Ihuicatl mamaluacoca	Cielo donde esta el giro	5° cielo (1° cielo superior)
LUGAR QUE TIENE ESQUINAS DE LAJAS DE OBSIDINA	8 (4)	Yihuicatl huixtutla	Ihuicatl huixtutla	Cielo lugar de la sal	4° cielo (4° cielo inferior)
CIELO QUE ESTA VERDEZAUL	7 (3)	Yihuicatl tunatiuh	Ihuicatl tunatiuh	Cielo del Sol	3° cielo (3° cielo inferior)
CIELO QUE ESTANEGRUZCO	6 (2)	Yihuicatl iztalicoe	Ihuicatl iztalicoe	Cielo de la Citlaticue (La Falda de estrellas)	2° cielo (2° cielo inferior)
CIELO DONDE ESTA EL GIRO	5 (1)				
CIELO LUGAR DE LA SAL	4 (4)				
CIELO DEL SOL	3 (3)				
CIELO DE CITLALICUE	2 (2)	Yihuicatl tlalocaypanmeztil	Yihuicatl Tlalocaypanmeztil	Cielo del Tlalocan y de la luna	1° cielo (1° cielo inferior)
CIELO DE TLALOCAN Y DE LA LUNA	1 (1)				
LA TIERRA	1	Tlalticpac	Tlalticpac	La tierra	1° piso terrestre
		Apano huaya	Apano huaya	El pasadero del agua	2° piso terrestre
		Tepetl monanamyca	Tepitl monanamyca	Lugar donde se encuentran los cerros	3° piso terrestre
EL PASADERO DEL AGUA	2	Yztepetl Yeehecaya	Yztepetl itzehecayan	Cerro de obsidiana lugar del viento de obsidiana	4° piso terrestre
LUGAR DONDE SE ENCUENTRAN LOS CERROS	3				
CERRO DEL OBSIDINA	4	Pacoecottacaya	Pancuecuetlacayan	Lugar donde treman las banderas	6° piso terrestre
LUGAR DEL VIENTO DE OBSIDIANA	5				
LUGAR DONDE TREMOAN LAS BANDERAS	6	Temiminaloya	Temiminaloyan	Lugar donde es muy flechada la gente	7° piso terrestre
LUGAR DONDE ES MUY FLECHADA LA GENTE	7	Teocoyqualoya	Teocoyqualoya	Lugar donde son comidos los corazones	8° piso terrestre
LUGAR DONDE SIN COMIDOS LOS CORAZONES DE LA GENTE	8				
LUGAR DE OBSIDIANA DE LOS MUERTOS	9	Ymictlan Apochealoca	Itzmictlan Apochealocan	Lugar de obsidiana de los muertos, lugar sin orificio para el humo	9° piso terrestre
LUGAR SIN ORIFICIO PARA EL HUMO					

(fig. 20)

Dentro del mismo concepto la superficie de la tierra era concebida en una especie de segmentación de cruz o de una gran flor de cuatro pétalos dentro de la que existía una configuración entre la orientación de la geometría cósmica terrestre y un color, a demás de que cada uno estaba vinculado a un símbolo concebido dentro la dualidad o polaridad antes mencionada.



(fig. 21)



En el mismo aparato de la investigación sería pertinente hacer mención sobre las investigaciones de Doris Heyden en la que habla de un tipo de estructura flor siendo una de las representaciones más comunes de la iconografía prehispánica sobre todo en Teotihuacán, en la época del clásico (200 a.c.750 d.c.) y post clásico tardío (1300-1521 d.c.) y en algunas referencias de otras culturas mesoamericanas. Teotihuacán, ciudad arqueológica situada al noroeste de la cuenca de la ciudad de México, ejercía influencia sobre Mesoamérica durante la mayor parte del primer milenio de nuestra era.

En Teotihuacán existió un sitio que al parecer pudo haber sido un centro de culto antes de la construcción de la ciudad clásica. Esta cueva tiene la forma de la flor de cuatro pétalos se dice que esta forma no es casualidad ya que se nota la intervención humana y se cree que dicha forma puede simbolizar el corazón de la tierra. Este tipo de flor se manifestó sobre cerámica, escultura, arquitectura y pintura mural y se considera parte de la iconografía teotihuacana (Heyden, 1985, pág. 65). Se piensa que su simbolismo puede referirse a la contemplación de las cuatro partes que forman el mundo y el centro y también puede estar simbolizando la eternidad.

Sobre el plano horizontal se erguía un soporte del cielo; en la cosmovisión mesoamericana se distinguen a los árboles como sagrados por ser conductores o caminos por los que viajaban los dioses y sus fuerzas hacia la superficie terrestre, de los cuatro ejes las influencias de los dioses inferiores y superiores se irradiaban hacia el centro donde el tiempo se transformaba y aparecía el cambio. En el centro habitaba el dios anciano, madre y padre de los dioses, señor del fuego y de los cambios de la naturaleza de las cosas (López, 2004: 66).

Estas vías también pueden estar simbolizadas con largas bandas helicoidales entrelazadas que a su vez con particulares opuestos uno de ellos frío como pedernales y el otro caliente como plumones blancos, que conectan con el lugar de la turquesa, el cielo y el lugar de la obsidiana el inframundo.



Algunas referencias sobre esto pueden provenir de fuentes como códices, relatos y creencias de variadas culturas mesoamericanas como en los textos sobre los aztecas se encuentran descripciones de caminos y senderos que atraviesan en el cielo y el inframundo. En el calendario Tovar sobre el mes azteca Titilt que quiere decir estiramiento, se muestra a un hombre estirando una cuerda para indicar que los dioses así estiran y sostienen la maquinaria del mundo (Fig.22)( kubler y Gib-son, 1951:34), *Titiltl* también se identifica dentro de los ritos de las tejedoras por su evidente acción del hilar y tejer.



(fig. 22)

Según el estudio iconográfico de los murales de Tulum (Miller,1974:167-186) se argumenta que el camino celeste de los lacandones se equiparaba con el cordón umbilical humano, aunque Tozzer lo distingue como una cuerda, en el Popol Vuh dice la cuerda de unir, la línea de unir esto a su vez es una relación con los vientres del cielo y la tierra. La idea de un intestino es que comunica a otros órganos por los que se canalizan los alimentos o en el mito lacandón que Tozzer registra es que existe un camino primordial suspendido en el cielo, que antiguamente transportaba alimentos para los vivos. Los chamulas afirman que su cosmos se ata y mantiene unido por los senderos circulares del sol y la luna. Para los Tsotsiles el camino celestial esta hecho de flores según registros de Holland (Villa, 1973: 140).

De acuerdo al ritual de los *bacab' oob* cuatro serpientes fueron los agentes de la creación y formación del mundo y el glifo maya para el cielo, *Ka'an* también representa el numero cuatro y es muy cercano al glifo kan que significa serpiente. Los lacandones denominan *ka'n* a todas las cuerdas estirados, por lo



que evocan al concepto de *xukut*, los cordeles que los dioses dieron y estiraron para marcar los puntos cardinales.(Bruce,1975:31).

En el relieve del edificio de las columnas El Tajín en Veracruz se observa el ritual de la remoción de los intestinos que fue importante en los ritos post militares entre mayas del clásico y los habitantes de Tajín. La importancia simbólica prehispánica atribuida al intestino también se le relaciona a *Coatl* que significa serpiente, que se estira y extiende (sahagun,1961:libro 10,131) También se sabe que en el norte del territorio mexicano, los huicholes creen que una serpiente bicéfala gigante rodea el mundo. Este concepto podría estar relacionado con el paradigma maya del clásico postulado por Thompson en el que los cuerpos de cuatro cuerpos textiles gigantes llamados Itzam definen la parte superior, la inferior y las cuatro esquinas del cosmos.

El color dentro del pensamiento y la tradición prehispánica contienen significación.

La relación de los colores con la cosmogonía de los pueblos mesoamericanos, es de vital importancia y se representaba al mundo en cuatro direcciones o puntos cardinales y un centro. A cada dirección correspondían colores, dioses y días del calendario” (Dehove, 203, pág. 73)

Como ya se reviso anteriormente las direcciones del mundo en las cosmovisión indígena indicaban un centro que era la unión entre los otros niveles que se encontraban entre la tierra y el cielo. Los colores también era asociaciones con las mismas que a su vez iban relacionados con sus ritos y costumbres. Los lados del mundo eran asociados al color, el norte con el negro, el este con el rojo, el oeste con el blanco y el sur con el azul. Las deidades también conllevaban un indicativo color que a su vez este referencia a alguna acción o actitud que manifestase el dios.





## 2.1.2 *Espacio-tiempo*

Concibiendo que la superficie terrestre con los soportes del cielo interconectados y afianzados por su actividad entre todos los niveles del cielo y el inframundo se puede pasar a entender el tiempo o tiempos de la cosmovisión del pensamiento prehispánico. Se distingue el tiempo de los hombres, en el plano horizontal terrestre en relación o consecuencia a los niveles superiores considerándolo tercer tiempo. El segundo tiempo es el del mito, este se mantuvo vigente después de la existencia del hombre y a su vez se relacionaba con el tiempo tercero. Otro de los tiempos se encontraba en las moradas de los dioses dónde regían y decidían hacer lo suyo, aquellos viajaban por las vías de las columnas comunicantes. Las dobles vías comunicantes determinaban el orden y la secuencia de los turnos marcados en el tiempo terrestre. La secuencia de las correspondencias entre uno y otros tiempos se daban en ciclos de distintas dimensiones, hacían de cada momento del acontecer del tiempo humano un punto de confluencia, una pluralidad de fuerzas divinas. (López, 2004:70)

Es importante distinguir los términos *tlapohualli*-numero, *cáhuítl*-tiempo y *tlacauhuítl*-espacio. Los antiguos nahuas entendían al tiempo como algo dinámico, en constante movimiento, que pasaba y dejaba sobre el espacio, surgía del este, norte, del oeste y el sur.

La cuenta del tiempo entre los pueblos nahuas se le designaba *xíhuítl* o calendario estaba formado por 18 meses de 20 días, mas cinco días fatídicos llamados *nemontemi*. Otro era el *tonalpohualli*-cuenta de los días y los destinos formada por 20 semanas de 13 días que dan como resultado 260 días. Las fechas en función a ambos calendarios se expresaban por signos numerales del 1 al 13 y por 20 glifos ideográficos que se identificaban el nombre de los días.(Portilla, 1980: 184).

Los años eran representados por los símbolos de *Tochtli* conejo, *ācatl*-caña, *técpatl*-pedernal y *calli*-casa a demás de que estos también se concebían en el plano horizontal del tiempo de



los humanos donde ocurrían sucesos con en relación a las fuerzas primordiales, aire, tierra, fuego, y agua cada una de ella a su edad correspondiente con el sol.

Se creía que el dominio solar se había otorgado sucesivamente a varios de los dioses, y que la era de cada uno había terminado al ocurrir un desequilibrio que conducía al caos, originándose así la necesidad de una nueva creación de seres humanos. Se había llegado al Quinto Sol (López, 2004:75)

El *tlamatinime* que fue la quinta edad surgió, después de los cataclismos precedidos a las épocas anteriores, esta edad tuvo una nueva concepción del tiempo y el espacio, al contrario y anterior pensamiento en el que las fuerzas y rumbos cósmicos se regían de forma absoluta y permanente. En esta edad surge la influencia sucesiva de cada uno de los rumbos del universo. Los grupos de 52 años ahora tendrán 13 años con cada signo respecto a su orientación dentro del universo, 13 años conejo sería orientado hacia el rumbo del sur, otros 13 signos caña serán referidos hacia el oriente, pedernal hacia el norte o rumbo de los muertos y finalmente 13 años casa con rumbo al oeste.

El flujo de los años y días en relación a los cuatro rumbos del universo fueron el resultado del tiempo en el antiguo pensamiento: ir dejando y al mismo tiempo ser dejado y permanecer. Son las realidades cambiantes y múltiples que funcionaron para entender las secuencias de sus acciones en un espacio.

### **2.1.3 Entrecruzamiento**

El concepto de entrecruzamiento o cruce también se distingue en la relación y unión del cielo y la tierra, a la contemplación del tiempo y el espacio en sus calendarios donde se distinguen ciclos temporales que sucedían a otros ciclos, de esta manera localizaban un punto de superposición temporal en el horizonte oriental y el límite entre la noche y el día. Así surgía el amanecer



entendido como un ciclo en el que la muerte y el nacimiento estaban presentes. Esto se puede ver relacionado a la actividad textil, la concepción y el nacimiento se compara con los actos de hilar y tejer. Las diosas de la creación y fertilidad aztecas y mayas, se les distinguían como grandes tejedoras. (Klein, 2015) En el códice borbónico se ha representado un infante en el vientre de *Toci*, la diosa azteca de la fertilidad, aquella que sostiene dos cordeles entrelazados que al parecer simbolizan el nacimiento o la creación (fig.23)

El entrecruzamiento en la idea de hilo se reflejan en diversos mitos de varias culturas en distintos periodos. El mito azteca habla del dios *Tezcatlipoca* que desciende a la tierra durante la creación por medio de un hilo de araña (Brundage,1979:94) Aunque Heyden menciona que es una diosa (Heyden, 1985, pág. 73) (Fig.24). Los mayas decían que al inicio de un *katún* la cuerda descenderá del cielo (Chilam Balam). En estos mitos la cuerda o hilo se identifica como metáfora de lo que une dos superficies o elementos, tan semejante como en la actividad del telar de cintura, que tiene el principio básico, de la unión del árbol con el cuerpo como soporte y eje principal para poder tejer.



(fig. 23 y 24)



Los conceptos de lateralidad, entrecruzamientos, partes medias y la relación con el exterior, la tierra con su inframundo, el camino con su otra parte, el cielo, están relacionados con la edificación de las casas y la modalidad de amarres en las vigas. Entre los aztecas se realizó esta labor de tejer con una hierba silvestre llamada *malinalli*, con la que hacían cuerdas o sacos para acarrear cosas y para construir casas. Estos pensaban y tomaban como verdad que los cielos eran también una casa, que se extendía a los confines del mar en todas direcciones y que son un reflejo de las vías conductoras del cosmos con sus otros niveles. De acuerdo con esto, la casa se concebía como un microcosmos, las edificaciones estaban formadas de adobe y caña.

Se podría pensar que si se concibe un microcosmos dentro del cosmos, la actividad de telar de cintura también podría verse de esta manera ya que todos los elementos y herramientas que lo conforman se enlazan con los conceptos de entrecruzamientos, lateralidades. Esta labor se conecta con la deología de la cosmovisión prehispánica hasta tiempos actuales. Las herramientas que sujetan la trama y la urdimbre presentan planos laterales y horizontales, se cruzan e interconectan con ambos niveles, el cielo y el inframundo: el árbol que los soporta y la persona sentada en la tierra es el fundador del tiempo el cual permea entre los hilos, que se conforman de torsiones y puede que sean vías por las que los dioses se convierten en testigos del tiempo terrenal y del concepto de polaridad, o al menos, hasta ahora es donde quedan las historias, las emociones y la vida de quien lo teje, un vestigio de un tiempo atrapado entre hilos y colores que contienen un lenguaje oculto.

## ***2.2 Los símbolos y la tradición***

Los símbolos son expresiones que van contenidas en el lenguaje con características en relación a un significado, muchas veces son ajenos u ocultos y para entenderlos es necesario conocer el contexto en relación a su concepción.



En la historia de los símbolos, los objetos naturales como piedras, plantas, animales, el Sol y la Luna, entre otros, han detonado un proceso de significación simbólica. Con el paso del tiempo, las civilizaciones han agregado otro tipo de objetos, algunos más reconocibles que otros, dependiendo el grado de la abstracción. Los motivos existentes han ilustrado la presencia y la naturaleza del pensamiento humano, además de que se han visto relacionados con la religión durante periodos diferentes de la vida en la Tierra, como las antiguas civilizaciones prehispánicas de las que quedaron vestigios y que nos acercan a conocer aquella estructura ideológica que se integra de símbolos. Con la llegada de la Colonia, no solo se avecinaron cambios positivos, sino que, con ellos, vino la destrucción de la cosmovisión, la concepción de la vida y el humano, los mitos y los ritos (Gonzalez, 2003:13) fueron parte de la herencia que quedó para las sociedades actuales. La compleja reconstrucción dejó algunas edificaciones, imágenes, esculturas, mitos y símbolos de códigos que son rastros para la reconstrucción del entendimiento sobre la cultura originaria de los territorios americanos.

Los usos y costumbres, el simbolismo originario de la religiosidad y ritual, los mitos y cosmogonías de los antepasados se han podido hacer visibles a través del tiempo gracias a esos fragmentados vestigios y testimonios de los cronistas y la supervivencia a través de la tradición y herencia de antepasados.

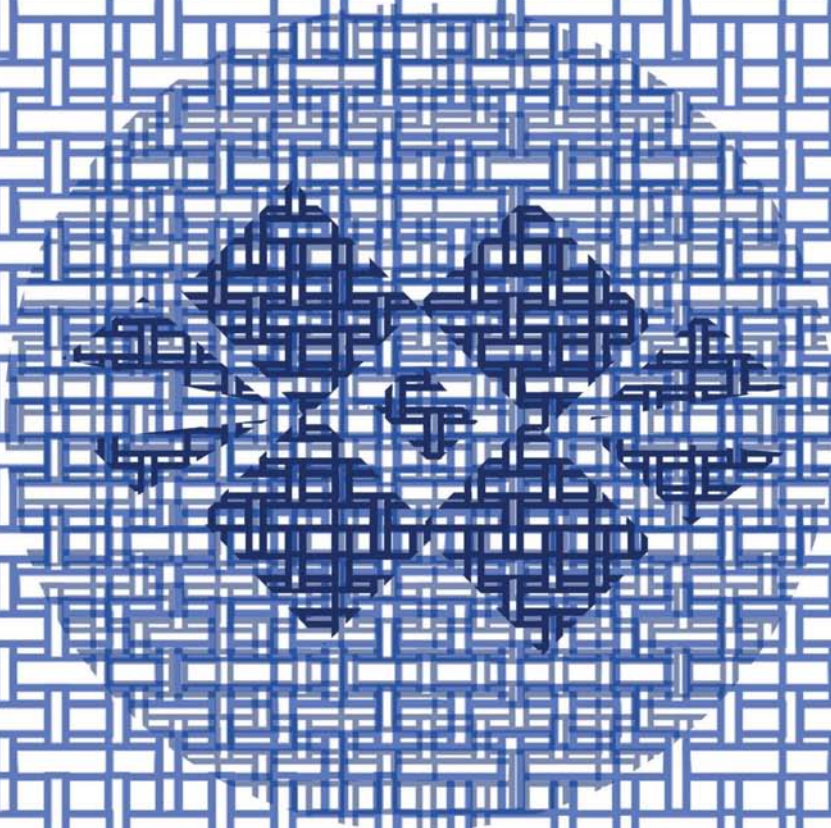
Para las sociedades primitivas o tradicionales el símbolo es una señal dentro de otros conjuntos de señales que se entrelazan y relacionan entre sí a través de la diversidad de significados y estos, a su vez, conforman un lenguaje o código.

El símbolo, el rito y el mito son un puente hacia una realidad sensible, perceptible y cognoscible a simple vista. El misterio de su origen auténtico y oculto se considera sagrado en relación a las fuerzas y energías originales de aquella civilización.



Los vestigios que se han encontrado de aquellas civilizaciones han sido generados en unidad y en ellos se notan colores y formas, líneas y círculos, entre otros elementos, que les otorgan el carácter de conjunto. Esto surge del hombre y su interior; sus vivencias van creando hechos históricos a través de generaciones que se van relacionando para, luego, convertir sus mitos y ritos en símbolos que se vinculan con su destino y las leyes naturales.





## CAPITULO 3. LA INVESTIGACIÓN

### 3.1 Método iconográfico

En la historia de la artes visuales se identifican sin número de métodos para el estudio de la imagen y para la interpretación de la obra y su contenido entre ellos esta la iconografía que es un método utilizado para el análisis de la obra artística. La idea, forma y contenido son claves para acercarse al entendimiento del tal objeto en estudio y con ello su presencia o inercia dentro de las circunstancias que ameritan el presente. Para el estudio de la faja o ceñidor textil se recurrirá a este método el cual se puede consultar en el libro significados del arte. Erwin Panofsky fundo dicho método y el es reconocido historiador de arte y ensayista alemán, considerado el padre de la iconografía quién enfocó su estudio a las obras artísticas de la época del renacimiento en Europa. Como antes se menciona es una rama de la historia del arte; el vocablo griego nos indica que eikon significa imagen y graphien descripción, por lo tanto, podemos entender la palabra como la descripción de las imágenes.

En términos específicos la iconografía se encarga del contenido temático o significado de obras, analiza y discierne sobre los motivos de las representaciones visuales que se constituya por idea, forma y contenido de una construcción representativa.

En el método iconográfico según Panofsky se dice que el investigador recupera los datos que poseen la obra sobre tres pasos de los cuales se distingue al primero, la descripción pre iconográfica:

*Significación primaria o natural:* está conformado por la significación fáctica que se define como el significado de carácter elemental y de fácil inteligibilidad. Serán los elementos identificados de las formas visibles en relación a la experiencia del investigador (ciertas configuraciones visuales de línea, color, estructuras, etc). Dentro del primer paso también se encuentra la significación expresiva que son los elementos que producen en





reacción al contenido de la significación fáctica, el investigador genera una significación expresiva que se comprenderá a través de cierta empatía o sensibilidad que a la vez es parte de la experiencia del investigador. (Actitudes, relaciones mutuas o cualidades respecto al significado fáctico). Se debe ser muy atento dentro del contexto temporal y cultural en el que fueron realizados.

Para comprenderlo mejor, dentro de la configuración completa habrá colores, líneas y volúmenes que identifican al objeto y sus detalles que se complementarán con cualquier información de carácter expresivo. Esta faceta conforma la primera esfera de contenido temático natural o primario.

En el segundo paso de el análisis iconográfico esta: el significado secundario o convencional, consistirá en la identificación de imágenes, historias y alegorías. Se expondran los motivos artísticos, de la imagen. Este paso implica ser descriptivo y no interpretativo para lograr la identificación, descripción y clasificación de las imágenes. Se recurrirá a la historia y fuentes literarias que profundicen en cómo han variado históricamente las representaciones de los temas descriptivos. Sin embargo hay que hacer caso a la advertencia de Heyden respecto al arte en Mesoamérica:

Hay que usar fuentes con cautela: mientras que la estructura de un mito pueden seguir sin cambio, el significado puede ser distinto de una época a otra, o viceversa. De la misma manera, los símbolos gráficos pueden seguir con poco cambio formal pero tener un sentido diferente de una época a otra. Sin embargo en Mesoamérica existió durante milenios una unidad cultural, sin grandes cambios en su exterior [...]  
(Heyden 1985: pp)

El tercer paso es el analisis iconológico:

*El significado intrínseca o contenido* es la explicación del significado parte de tener claro, la nación, época, contexto



historico, social y filosofico . La iconología supondra un proceso interpretativo de modo cauto. Dentro del capitulo 3 se abordara más acerca de este paso.

OBJETO DE INTERPRETACION	ACTO DE INTERPRETACION	BAGAJE PARA LA INTERPRETACION	PRINCIPIO CORRECTIVO DE LA INTERPRETACION (HISTORIA DE LA TRADICION)
I.Asunto <i>primario o natural</i> : A) fáctico, y b) expresivo, que constituyen en universo de los motivos artísticos	<i>Descripción pre-iconográfica</i> (y análisis pseudoformal).	<i>Experiencia práctica</i> (familiaridad con <i>objetos y acontecimientos</i> )	Historia del <i>estilo</i> (estudio sobre la maera en que, en distintas condiciones históricas, los <i>objetos y acontecimientos</i> fueron expresados mediante formas).
II.Asunto <i>secundario o convencional</i> : que constituye el universo de las <i>imágenes, historias y alegorías</i> .	<i>Análisis iconográfico</i> .	<i>Conocimiento de las fuentes literarias</i> (Familiaridad con temas y <i>conceptos</i> específicos)	Historia de los <i>tipos</i> (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los <i>temas o conceptos</i> específicos fueron expresados mediante <i>objetos y acontecimientos</i> ).
II. Significación <i>intrínseca o contenido</i> , que constituye el universo de los <i>valores simbólicos</i>	<i>Interpretación iconológica</i>	<i>Intuición sintética</i> (familiaridad con las <i>tendencias esenciales de la mente humana</i> ), condicionada por una psicología y una <i>-Weltan-</i>	Historia de los <i>síntomas culturales, o símbolos</i> en general (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, las <i>ten-</i>

(fig . 25)

Conociendo los antecedentes generales de la actividad textil en México y el método para la significación se presentara la información para la primera parte de la obtención del análisis iconológico. El estudio de la pieza textil, el ceñidor y la imagen en el tejido pudiese reflejar la herencia de las antiguas civilizaciones prehispánicas de la zona lacustre de México.

### 3.1.1 Descripción pre-iconográfica

El primer paso del nivel de significación primaria y expresiva es la recapitulación de las formas visibles y la reacción en consecuencia a la experiencia del investigador. El ceñidor es una prenda para los trabajos en el campo de uso ritual. Se destaca por ser una tela tejida, resistente, de amplia anchura. de color blanco con motivos azules. Fue realizada en 1990 por la tejedora Clea Galicia oriunda del pueblo San Gregorio Tulyehualco en Xochimilco.



Esta prenda fue realizada en mayor parte en telar de cintura con la técnica de alistonado, con hilos de algodón industriales, con un largo de 300 cm y ancho de 16 cm. En esta zona se visualizan 28 líneas líneas zigzagueantes en color azul sobre fondo blanco.

Los extremos fueron realizados por otra técnica llamada macramé y se finalizó por nudos con la técnica rapacejo. En esta parte se distinguen sobre un fondo blanco figuras por orden de aparición de derecha a izquierda, en color azul una jarra y flor de cuatro pétalos cuadrangulares con un círculo al centro y a su alrededor una especie de romboides que parecen hojas, estas figuras forman una secuencia que se fragmenta cuando se llega a la segunda flor. De manera paralela se distingue una secuencia de triangulos en forma de zigzag.

### ***3.1.2 Análisis iconográfico***

Cuando los motivos se reconocen portadores de significados relacionados a algún tipo de alegoría o historia se le puede llamar o distinguir como imagen y esta parte constituye a la significación secundaria. La identificación de semejantes imágenes, historias y alegorías corresponde al dominio de lo que comúnmente denominamos iconografía. (Panofsky, 1955:48)



(fig. 26)



### 3.2 Desarrollo

Para entrar al significado secundario o convencional podemos empezar por mencionar que la tradición textil en telar de cintura es una actividad muy antigua utilizada desde tiempos prehispánicos, y se ha mantenido en la actualidad como una actividad relevante en muchas familias de México. El códice Mendocino mencionado en el primer capítulo de esta investigación, data como se inculcaba la actividad de tejer en telar de cintura a las jóvenes mujeres. Según investigaciones de Weitlaner se decía que era obligación de la mujer instruir a sus hijas en las artes domésticas, cada hogar recreaba sus propios tejidos y los aspectos del oficio eran conocidos en todas las clases sociales.

#### 3.2.1 Diosas

Lo femenino está fuertemente influenciado a la labor del textil, desde la concesión de la tierra como aparato de fertilidad, en el que se fecunda el ciclo de la vida. La tradición de tejer ilustra aquel carácter que se percibe en la urdimbre y la trama que confecciona la dualidad del nacimiento y muerte, la conexión con las vías donde se encuentran las deidades que orientan y rigen la actividad de los humanos. En leyendas se dice que se otorgó a la mujer el don de hilar y tejer además de tener a diosas que ofrecer esta labor. Para los nahuas, desde el principio de los tiempos las tareas de género estuvieron definidas: el hombre labraría la tierra y la mujer hilaría y tejería. (Ramírez, 2005:69) Esto se ve reflejado en la teogonía e historia de los mexicanos por sus pinturas:

Luego hicieron un hombre y a una mujer: al hombre le dijeron Umuxco y a ella Cipactonal. Y mandárosles que labarasen la tierra, y ella, que hilase y tejiese [...] Y a ella le dieron los dioses ciertos granos de maíz para que con ellos curase y usase de adivinanzas y hechicerías y así lo usan hoy día hacer las mujeres. Y que de ellos nacerían los macehuales, y que no holgasen, sino que siempre trabajasen (Garibay, 1985, cap.II:25)



Otra de las deidades es *Toci* también llamada *Teteoínnan*, -nuestra abuela tiene relación en la labor textil, era diosa del henequén y del algodón.

Las diosas se identifican en códices y alegorías que se relacionan no solo la actividad del textil, también se identifican en la ubicación central de la superficie terrestre de donde se conectan los pisos celestes y los del inframundo, dondó se da la fertilidad de a tierra.

La diosa *Xochiquetzal* es deidad de la tierra ,la agricultura, el amor, la belleza, de todas la artes siendo una de la patrona de laa actividad de tejer e hilar. Se cuenta que fue la primera mujer que había hilado y tejido en la cultura azteca.



(fig. 27 y 28)

Otra de las diosas de la cosmovisión mexicana es *Tlazotéolt* (fig 27) que era considerada diosa del amor y comedora de inmundicias llamada así por ser generadora la vida al convertir las inmundicias en tierra fértil. *Tlazotéolt* esta representada en el códice Borgia con un atavié en la cabeza en la que se reconocen herramientas de la labor textil como el machete y malacates del hilado de algodón, también porta una banda en la frente de algodón crudo. Es regente en la 13a sección en la que se identifica el área de la dualidad y representa el día signo 14: ocelotl que este así vez se orienta al norte de superficie terrestre en donde termina la vida de cada día.





(fig. 29)

Es importante reiterar que la actividad textil se realiza dentro del tiempo de los humanos y se considera sagrada. El soporte del telar de cintura se conecta al *Tamoachan* que une los niveles celestiales y subterráneos donde transitan los tiempos de los dioses. La acción de tejer esta intrínsecamente conectada a los conceptos del tiempo y espacio donde se crea la historia los hechos de la creación, de la vida humana, un sistema de hilos que componen el nacimiento de un cruce y la muerte de otro cruce para crear el plano paralelo dónde se describe algún suceso que hace perpetua la complejidad de su mundo traducidos en motivos imágenes.

### 3.2.2 La flor de 4 pétalos

La flor de 4 pétalos es característica de la iconografía prehispánica de la zona del altiplano de México y ha sido representada en esculturas, pinturas y códices.

Generalmente esta forma se distingue en la cosmovisión sobre la ubicación terrestre que orienta la geometría cósmica en dónde surgen los conceptos de polaridad y espacio-tiempo, cada uno de los puntos cardinales (norte-sur y este-oeste) se conforma por su opuesto concebido con un color y un concepto en la misma condición polar. El azul identifica la zona sur y en ella se



distinguen los conceptos conejo y vida, su opuesto en este caso es el norte con el color negro y los conceptos de pedernal y muerte. El color blanco denota el lado oriente integrando los conceptos de casa y femenino, su opuesto es el lado este de color rojo con los conceptos de caña y masculino.(Austin,2004:66)



### 3.2.3 Jarra

Los entierros fúnebres en donde se han hallado jarras, objetos de verter líquido también han sido una representación plástica dentro de códices, murales y sobre todo escultura.

Ademas cabe señalar que las jarras tienen relación a las ollas que representan a *Tláloc*, dios de las aguas celestes y terrestres, señor de la lluvia y de la tormenta. Tienen un carácter ambivalente, es el dios generoso que proporciona liquido fecundante, el que al crecer como su nombre lo indica, pero también puede nergarlo y provocar desastre, la sequia. Envía el granizo y los rayos que ponen en peligro la vida de los pueblos y su agricultura. (Paul Westheim, 1972: 152).

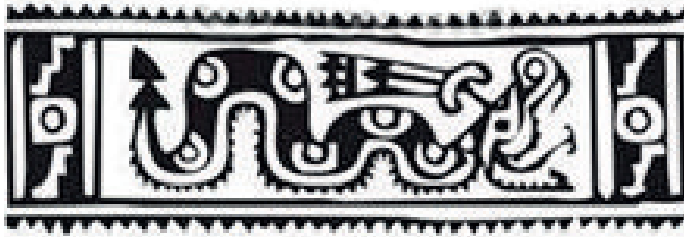


(fig. 31 y 32)

La producción de la ofrecería pasaba por tres pasos, la construcción, el modelado y la decoración que se realizaba con diversos métodos entre ellos el del sello, que a partir de una ruedecilla dentada o planicie con relieves se obtenía la impresión de figuras. Por ejemplo los triangulos o tloques que se remiten al *Tlalocan* que según López Austin es el sitio donde se generan las aguas. Se visualizan como los cerros como contenedores de estas y que así vez esto también se manifiesta visualmente en las jarras de *Tláloc* que contenían la lluvia, que es parte del culto y ritual del agua en la época prehispánica.(fig.33)







(fig. 33)

### 3.2.4 Líneas zigzagueares y el Tlatoque

En el códice maya Trocortesiano (fig.34) es posible identificar al dios *Chac* altamente relacionado con Tláloc.

*Chac* el dios que provocaba la lluvia y los truenos al golpear su machete se encuentra representado en compañía de la serpiente que en la cosmovisión mesoamericana hace referencia a la fertilidad, es importante mencionar que en esta representación también se destacan líneas azules que representan la lluvia. Estos elementos son interesantes ya que encuentran referencia visual y conceptual al tema del ceñidor investigado.



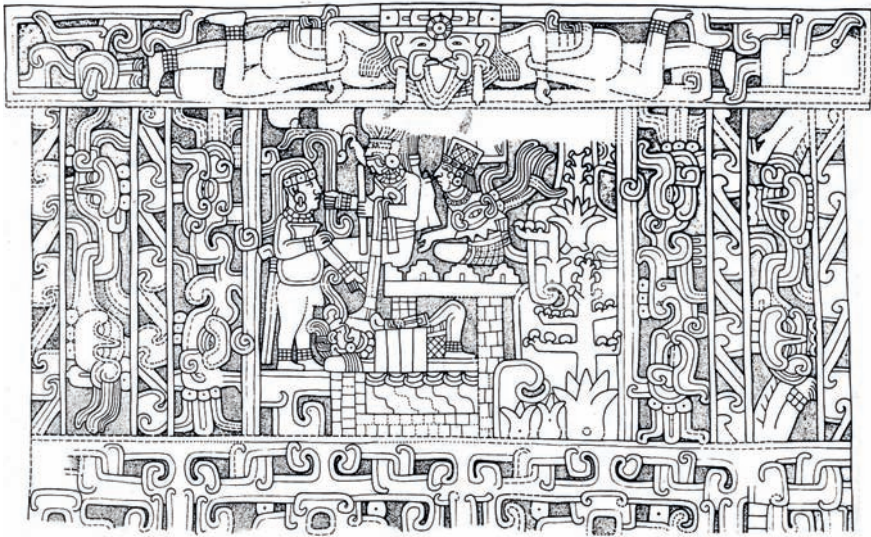
(fig. 34)

En el juego de pelota del Tajín en Veracruz,(Fig.35) en uno de los murales se distingue a un hombre cargando un jarrón. En dicha representación se ubica gráficamente entre varios niveles el inframundo, se distingue a *Tlaloc* y al hombre ojo de reptil



dentro de el junto con otro hombre que carga una jarra, no se sabe si lo que oferta es agua para los ritos agrícolas o pulque.

Se nota una planta del lado derecho frontal que puede ser un maguey o una planta de cacao. La jarra se vuelve una representación mas en el lenguaje del pensamiento prehispánico en el que el agua esta relacionada a los ritos para producir la fertilidad de la tierra y obtener beneficios agrícolas y su relación con la vegetación.



(fig. 35)

Respecto a las líneas zigzagueantes color azul del textil pueden estar ligadas a las grecas escalonadas o *xicalcolihqui*, éstas también han sido representadas en la plástica prehispánica, la cual se desarrolla dentro de los conceptos tiempo-espacio de la cosmovisión antigua. Algunos investigadores creen que el significado de la greca se compone de escalera, gancho, espiral y la masa conoide o piramidal. Cada uno de los elementos conllevan a una función especial, lo que más interesa en esta investigación es la representación de la línea zigzagueante;

Bidimensionalmente el gancho que une la greca-forma la greca-fondo marca el centro u ombligo, donde se alinean la primera con su complementaria, formando sólo un eslabón de una

cadena; igualmente la escalera funciona como frontera de lo interior y exterior.(Orozpe,2010 :209)

Para el arqueólogo mexicano García Payon en la *xicalcohuítqui* de El Tajin, el zigzag es el rayo, la representación total de la *xicalcohuítqui* con todos sus elementos representan un huracán estilizado, tornado o remolino que habiendo recordar estos hechos naturales se presentan en el tiempo de los hombres y traen consigo productividad, vida y muerte.

En algunas otras interpretaciones de mayor complejidad se ha propuesto que el talud y anillo del juego de pelota representa la dualidad cósmica y su lucha de contrarios del principio de la conexión entre la tierra con el cielo al movimiento del sol por el firmamento que se distingue con la espiral blanca y el inframundo con la espiral negra (Orozpe, 2010: 25).

Aunque la manufactura de la indumentaria textil ha sido heredada se ha ido modificando en el transcurso de los tiempos hasta la actualidad, ha llegado permeada de la ideología de la cosmovisión prehispánica en el ámbito técnico e intelectual del uso-imagen-significado en las prendas. Las fajas de mujer han manifestado la idea de la serpiente, la fertilidad y al uso se le adhiere el poder mágico de la protección.

### ***3.3 Análisis iconológico del ceñidor***

El objetivo del análisis iconológico, es interpretar apartar de las fuentes extraídas del análisis iconográfico, en otras palabras es consiste en explicar la significación intrínseca o contenido. Se requiere de cuidado y atención a los procedimientos técnicos, a los rasgos de estilo y a las estructuras de composición tanto como a los temas iconográficos. Ellos son los síntomas de los principios subyacentes –históricos, sociales, filosóficos, literarios etc.-. (Ocampo,1991:145)



Dependiendo del acierto en la significación intrínseca será la corrección del análisis final. Cabe mencionar que sin la adecuada descripción pre-iconográfica no se podrá llegar a un análisis iconográfico y por ende tampoco al iconológico. Como lo dice la etnóloga Heyden:

no cabe duda que sea peligroso tratar de interpretar culturas más antiguas con el uso indiscriminado de los datos del siglo XVI o etnografía moderna, aunque en Mesoamérica se ha notado continuidad cultural vista claramente en algunas costumbres e ideas de los indígenas actuales en relación a la de los antiguos (Heyden, 1985, pág. 12)

Aunque como Garduño afirma que vivimos inmersos en una cultura de culturas, en la que el presente y el pasado dialogan, chocan o se complementan continuamente, atesoramos el pasado como una especie de saber no sabido, nos relacionamos con la historia como si fuera una fuente de fatalidades. (Eduardo Garduño León, 2009, pág. 11)

El arte originario habría que entenderlo sobre el contexto en el que se desarrolló. Estos objetos producidos por hombres y mujeres se extienden sobre un periodo que se ha visto enriquecido de características estéticas y manifestaciones ideológicas. Las relaciones entre expresiones de conceptos complementan una configuración de significados que se relacionan entre sí y que es provisto de un arquetipo original que presupone ha de manufacturar aquellos objetos, con un ideal, una cosmogonía, filosofía y cultura.

La manufactura de los objetos han sido provistos de belleza formal, la riqueza visual y técnica constituyen una entrada a la idea del modo de entender y ver la vida; las claves simbólicas y el conocimiento cosmogónico son visibles para quien se desprende de todo aquello que conoce del mundo actual y su influencia externa-territorial, quien se conecta con un idea diferente de concebir un universo o mundo fundado hace más de cien mil años. Las manifestaciones culturales están



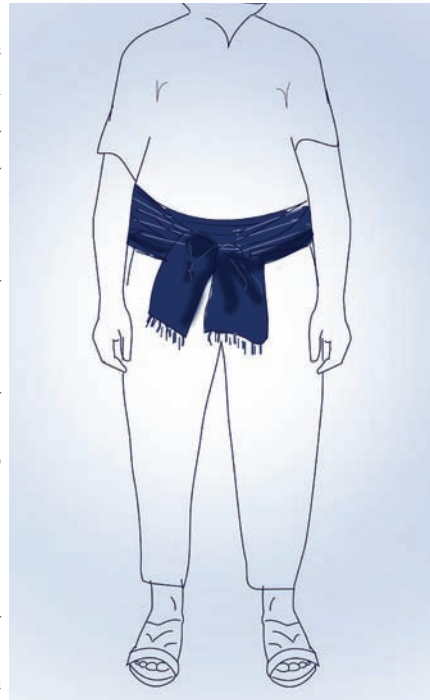
interconectadas con sus deidades y se integran en el modelo cosmológico y cosmogónico.

El ceñidor se distingue en la actualidad como una prenda utilitaria. Probablemente su antecedente más cercano sea la faja que existe desde la época prehispánica. Esta prenda se identifica en la indumentaria femenina como en usos rituales, de adorno o sobre todo para sostener el enredo. Después de la colonia se suscitaron modificaciones en la vestimenta de los antiguos pobladores no solo por las nuevas actividades sino también por la supresión de la antigua cosmovisión y para evitar ser motivo de discriminación. Quizá el ceñidor comenzó a utilizarse de otro modo en esta época de modificaciones al emplear al hombre indígena en trabajos forzados.

No se pudo hallar ninguna fuente que diera evidencia al uso tal del ceñidor en la época prehispánica además de que la indumentaria y ornamentación de los hombres no requería un soporte que ajustara o detuviera su prenda ya que cada una era independiente.

Al tiempo de la conquista se fueron desvaneciendo ideas y costumbres sobre el desarrollo de la vida social, los indígenas sufrían discriminación por los nuevos habitantes que destruyeron gran parte de aquella civilización y en la que impusieron una nueva forma de llevar la vida, con nuevas creencias, usos y costumbres,

otra organización política y social que no beneficiaría del todo a los prehispánicos.



(fig. 36)



La aplicación de nuevas ideas y costumbres existió un nuevo desarrollo en lo político e ideológico, tuvieron que pasar muchos años mas para llegar hasta 1810 en el que se dio la independencia de México y Cien años mas para dar existencia en Xochimilco a la artesana Clea Galicia que a través quien se relacionaría con la herencia prehispánica de la actividad textil y de la danza conchera.



(fig. 37)

Lo principal a notar en la prenda tejida por Clea Galicia en los años 90's es la representación de un imaginario arraigado a la herencia cultural prehispánica, sus interesantes formas no se separan del contenido.

Los elementos visuales organizados en el ceñidor se relacionan entre sí, aunque esta es una superficie plana, se distinguen dos dimensiones que muestra dos orientaciones en vertical su mayor parte y proporción. En horizontal de izquierda a derecha una parte menor. Las estructuras presentan un ritmo en varios sentidos y elementos gráficos. En la parte media la estructura se basa en la repetición de la misma unidad y hacia la misma dirección (líneas zigzagueantes) en cambio en los extremos del objeto donde predomina el color blanco en el que se resaltan elementos gráficos (triángulos flor y jarra) que están en azul, mantienen un ritmo en relación con las figuras.

El lenguaje gráfico de la prenda contiene un significado arraigado la cosmovisión prehispánica donde la habilidad y el ingenio han hecho reflejo de esto.



Los elementos pueden ser muestra de la herencia participativa de los antepasados de doña Cleta Galicia, también una manifestación de los elementos comúnmente usados al tejer en telar de cintura y la aplicación de sus variantes técnicas.

En el pensamiento prehispánico originario y la geometría del universo se refleja en el ceñidor respecto al concepto del entrecruzamiento. Anteriormente se hablo que consiste en unir e inicio de ciclos, traducándose en el tejido de la trama con la urdimbre.

En el esquema de la superficie terrestre de la antigua cosmovisión se localiza la zona sur con los conceptos conejo y vida en color azul, el color blanco se orienta al oeste y sus conceptos son casa y femenino. El ceñidor se realizó en color azul y blanco ha sido realizado en Xochimilco que se orienta al sur de la ciudad y lo femenino esta altamente relacionado con la artesana perteneciendo al género femenino.

La funcionalidad del ceñidor, según la propietaria conllevaba a la ardua labor del campo y agricultura aunque ella no lo use para tal función.

Sin ver más allá de lo entendible sabemos que las personas dedicadas al campo dan de la energía de su vida para dar existencia a la agricultura y los productos que las personas toman como alimento además actualmente esta actividad es importante para la subsistencia de las familias. En los antecedentes de esta investigación se reviso que la faja se piensa como un artefacto de poder y sanación, este actitud es vigente en algunas personas de la república mexicana, no estaría de más creer que a este ceñidor se le atribuyera algún tipo de confianza mágica.



La *flor* o *xóchilt* ha sido una de las muchas representaciones en la plástica prehispánica, aludida a los usos rituales o medicinales en mezcla de otras flores y plantas. En Teotihuacan en la época del clásico y post clásico se sabe de la manifestación de una estructura-flor de 4 pétalos que hacen referencia a las cuatro partes del mundo, esta idea pudo extenderse a otros lugares con los que mantenían comunicación, por ejemplo Xochimilco.



(fig. 38)

La manifestación del concepto espacial y temporal donde sucedía la vida humana plantea una geometría del universo de cuatro lados, en el que los fenómenos naturales y sus dioses convivían mutuamente. El concepto de polaridad esta interpolado al espacio y tiempo, se configura por otros elementos del pensamiento prehispánico. Se distingue una estructura conceptual del pensamiento con la figura flor del ceñidor, aunque no parezca ser la misma, coinciden en características gráficas como se puede observar. La flor muestra cuatro pétalos, un centro y dos pares de hojas, la variación de la forma con el antigua representación visual, puede haberse modificado entorno al tiempo y la técnica. Los pétalos y el centro son cuadrados seguramente para mayor facilidad de la técnica macramé.





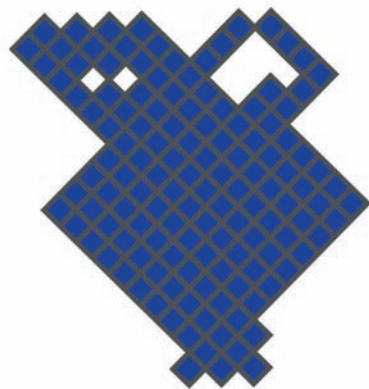
La **jarra** o **apiloli** es otro elemento que se distingue en la cultura prehispánica y para un uso utilitario y representativo.

Por un lado en la época prehispánica los artesanos tenían la fiesta del mes 7 Tecuilhuitontli-fiesta pequeña de los señores, se festejaba con pulque y comidas, se compartían los unos a los otros, se permitía que las concubinas de los señores salieran a las calles con guirnaldas de flores en la cabeza y alrededor del cuello. Se sacrificaba alguna victima a semejanza de *Huixtocihuatl* la diosa de la sal y hermana de *Tláloc*, esta llevaba pintura en la cara de color amarillo simbolizando la flor de la caña de maíz y llevaba el escudo de Nappatecuhtli con decorados de flores acuáticas. Los participantes de la ceremonia llevaban cempaxochitl en las manos y en las guirnaldas e iban sujetas con xochimécatl que es cordón de flores. Se daba permiso de emborracharse a hombres y mujeres de edad avanzada que trabajaban la sal; El pulque se servía en jarras cubiertas de flores. (Heyden, 1985, pág. 120)

Este artefacto de verter liquido que se generó en distintos periodos de la cultura mesoamericana. Se representa en la plástica prehispánica y se conservan algunos ejemplares hallados en exploraciones.



(fig. 39)



La jarra está relacionada a la deidad Tlaloc esta vinculado al concepto de fertilidad por la idea de ser indispensable para crear la vida en la tierra. Es un elemento importante de la plástica,



se ve representado en códices, murales entre otros ya que es un artefacto en el que se ofrecía a los dioses y no queda exento de la actividad alfarera.

Los *triángulos* o *tlaloques* que aparecen por arriba y debajo entre las jarras y las flores se relaciona con los *Tlaloques* que representan la tierra y también se identifican en la plástica prehispánica.

Los antiguos prehispanico creían en el poder de la tierra y el agua para crear alimento, energía vital, en el crecimiento, reproducción, vida y muerte en el tiempo humano.

Se sabe que *Tláloc* es la deidad que hacía llover además se le reconocía la capacidad y función de dar agua, alimento y otros componentes que producían la tempestad como el granizo, relámpagos y rayos.

También pensaban que las grandes montañas almacenaban aguas en su interior y los humanos realizaban ritos al dios *Tláloc* para producir lluvia. Los *tlaloques* eran los ayudantes de esta deidad, se encargaban de conducir y llevar el agua a los sitios precisos para producir rayos y centellas. Ellos moraban en las cumbres de los montes, especialmente los que se cubren de nubes. (Viesca,2009: 253)



(fig. 40)

El ceñidor es muestra del paso del tiempo y la subsistencia de las manifestaciones de aquella época casi inexistente en la actual civilización, es clara la aplicación simbólica y visual a este ceñidor .



La representación de estas líneas *zigzagueantes* se vinculan con la greca escalonada y al concepto de polaridad de la cosmovisión prehispánica. La dualidad cósmica con la lucha de sus contrarios en el principio de la conexión de la tierra con el cielo, el sol por el firmamento se distingue con las líneas zigzagueantes y el infamando con las líneas zigzagueares oscuras. El ceñidor contiene 28 líneas que se vincula con el ciclo lunar que se distingue el aspecto femenino.



(fig. 41)

El concepto de entrecruzamiento que existe del nacimiento del día y la noche también es dualidad. Esta idea se refleja en la actividad de tejer, el plano de la urdimbre y el plano de la trama se cruzan y van uniéndose para formar un tejido que se sostiene del cuerpo aunado a la tierra y al árbol, como el *Tamoachan*. La bicromía se configuran de dos colores con principio en la ubicación espacial del mundo y la dualidad de los opuestos en color azul (vida) y fondo blanco (femenino) de los que surge de la idea de complementarse y crear el equilibrio universal.



## Conclusiones

Abordar la temática artesanal como soporte discursivo no es un tema común en la Facultad de Artes y Diseño, lugar donde regularmente el enfoque es hacia la producción propia del artista o del diseñador; el tema de las artes populares a veces se aísla del carácter artístico dentro del enfoque académico sin embargo esta investigación arroja interesantes y valiosos hallazgos que además de recuperar información cultural se comprende de valores estéticos.

El ceñidor textil que investigue fue realizado por una mujer que sin ser formada académicamente en artes visuales logro transferir de su herencia y experiencia nociones sobre diseño, color, formas y figuras a través de la técnica artesanal del telar de cintura.

Estas prácticas y propuestas artesanales actualmente resguardan y preservan un sentido de identidad cultural además de elementos plásticos e iconográficos que para mi análisis y reflexión tienen suficiente fundamento que se identifican en el contexto artístico. Por esta razón mi intención ha sido fomentar el interés y el valor de estos productos plásticos de los que ocasionalmente cometemos el error de menospreciar por ser la labor artesanal, argumentando ingenuamente la inferioridad cualitativa de ellos. Es bien sabido que todo objeto de estudio tiene muchas aristas y se puede aprender y extraer mucho de ellos sabiendo abordar el tema y atendiendo más los puntos de contacto que las diferencias en cuanto a su profundo valor cultural e iconográfico.

El arte popular como toda manifestación artística tiene una postura de acuerdo al momento histórico, esta investigación ha sido un acto de búsqueda a partir de la reflexión de manera interna y externa del ceñidor.

Este fue el sentir de Juan Acha (2009: 70) cuando intentaba comprender las diferencias entre artes, diseño y



artesanía, él comentó que cuando hablamos de artesanías hacemos referencia a los modelos estéticos pre-capitalistas, que son réplica de un modelo original, y en el cual se expresa una pertenencia tradicional en objetos funcionales, generalmente manualidades. Definición que calza perfecto con mi objeto de estudio el cual se encuentra inserto en la cultura xochimilca tradicional, pueblo de origen nahua que se caracterizó por ser un productor agrario, identificado mundialmente por su producción floral mediante el recurso de chinampas.

Del pensamiento prehispánico y la evolución de los humanos se originaron los ceñidores entre otras aportaciones que se emplean en el trabajo agrícola y subsisten hasta la actualidad, ya no como prenda útil en el trabajo sino como indumentaria tradicional, que desafortunadamente como otros objetos fuera de su contexto original pierden también su significado iconográfico.

Es justo en este punto que la aportación de un productor plástico puede ser fundamental porque traen a luz los significados originales de estos objetos debido en gran parte a la percepción que hemos obtenido de la preparación que se recibe en la licenciatura en artes visuales.

Los diferentes elementos representados en el ceñidor como son: flores, jarras, líneas zigzagueantes y triángulos provienen de un imaginario colectivo tradicional, en el que no siempre se realiza de manera consciente y tampoco la aplicación de estos elementos son simples a la vista de todos, parecen cotidianos pero son parte de un lenguaje que se mantiene por tradición. Por lo que resulta relevante mencionar que en dicho trabajo de artes visuales no exento la intención y posibilidad de generar una futura producción plástica o visual; hasta el momento se retoman estos elementos dentro del diseño editorial de esta tesis dándoles un carácter decorativo y utilitario.

Como se ha demostrado en la iconografía propia de la diosa *Tlazohtēotl* y el dios *Tláloc* (divinidades asociadas



antiguamente con la fertilidad de la tierra) se hallan inmiscuidos directamente sobre el ceñidor pero de manera velada en la conciencia de los artesanos contemporáneos. Los colores blanco y azul también son una manifestación del antiguo pensamiento que consolidó la época prehispánica. Los diseños de las formas y su empleo visual conforman un producto que en la actualidad sigue resultando original.

De este modo me gustaría decir que este trabajo ha servido para rescatar los significados originales de las imágenes del ceñidor y presentarlas de manera consiente para el productor y así seguir enriqueciendo el valor cultural que aportan. Este conocimiento no solo se encuentra perdido en algunas mentes de los artesanos que siguen repitiendo estas formas como parte de su tradición a la vez que poco a poco más personas van adquiriendo interés sobre este tipo de manifestaciones que a su vez preservan y generan un profundo valor cultural que seguirá representando la identidad de los mexicanos-americanos y específicamente con este ceñidor para los habitantes de Xochimilco.

También es relevante mencionar la idea que suscita este ceñidor por parte de elementos visuales que coinciden con el concepto de fertilidad que se ve, se admira y respeta, cada vez menos, sobre la naturaleza. Los ciclos de la vida y la muerte que también implican al concepto de dualidad que sobre el tiempo y el espacio recrean dichos actos que lejos de valorar tendemos a sufrir y a entender poco. Este es un legado de los prehispánicos sobre la manera de ver la existencia y resulta valioso para nuestra cultura además sin dejar de lado la importancia del rescate y preservación de la actividad de tejer en telar de cintura que se destaca como medio de comunicación sobre la historia, el porvenir y la unión de los pueblos en América.

Por último pronuncio que si no miramos a nuestro alrededor como productores visuales y no compartimos los hallazgos fallamos en función al quehacer artístico aunque todos sepan que el arte contemporáneo post-produce la realidad social a través de montajes formales.



## Glosario

**Acatl:** caña; Signo que representa el decimotercer día del calendario azteca, nombre masculino; Período de trece años según el calendario solar azteca.

**apiloli:** jarra de barras

**Bacab' oob:** Guardianes alados de los cuatro rumbos del Universo

**Chac o Chaak:** fue una importante deidad del panteón maya, asociada al agua y sobre todo a la lluvia.

**cáhuítl:** tiempo.

**calli:** casa.

**cempaxochitl:** Planta herbácea de la familia de las compuestas cuyas flores, de color amarillo o anaranjado, se emplean como ofrenda para los muertos.

**cuéitl:** falda.

**cuitlapilli:** faja estrecha de mujer.

**ciuanelpiloni:** faja estrecha de mujer.

**ciuanecuitlapiloni:** faja estrecha de mujer.

**eikon:** imagen.

**graphien:** descripción

**huipillio:** amplia blusa.

**Huixtocihuatl:** la diosa de la sal.

**ilpikat:** lo que ata.

**Ka'an:** glifo maya para el cielo. Representa el número cuatro.

**máxtlatl:** prenda de hombre, calzón o braga.

**Nappatecuhtli:** cuatro veces señor; nappa, cuatro veces; tecuhtli, señor. En la mitología mexicana es uno de los Tlaloque, dioses de la lluvia y de las fuentes fluviales

**nemontemi:** Días demasiados y sin provecho. Días demasiados y sin necesidad. Allí completan en vano.

**nexillanylpiloni:** faja de mujer.

**ocetelotl:** tigre

**quechquémitl:** quechtli, cuello; tlaquemítl, ropaje. Camisa como capisayo de las criaturas pequeñas, labradas / huepil puntiagudo

**Tamoachan:** es un lugar mítico paradisíaco de las culturas mesoamericanas del período posclásico

**Técpatl:** pedernal.

**Tecuilhuitontli:** fiesta.



**Teteoínnan:** nuestra abuela. En el panteón azteca es denominada por varios nombres: Teteo Innan, La madre de los dioses.

nombres: Teteo Innan, La madre de los dioses.

**tlacauhuatl:** espacio.

**Tlaloques:** en la mitología mexicana son los ayudantes de Tláloc encargados de repartir la lluvia por la tierra en vasijas.

**Tlazotéolt:** diosa del amor y comedora de inmundicias.

**Tlaloc:** dios de las aguas.

**tlamatinime:** quinta edad.

**tlapohualli:** número.

**tititl:** Estirar. Contracción.

**tilmatli:** capa que cubría el cuerpo, anudaba sobre un hombro y que caía.

**tonalpohualli:** cuenta de los días y los destinos.

**tochtli:** conejo.

**paxajtle:** faja ancha de mujer.

**xíhuatl:** calendario.

**xicalcolihqui:** greca escalonada.

**Xochiquetzal:** deidad de la tierra.

**xóchitl:** flor

**xochimécatl:** cordón de flores.

**xukut:** a la par o a lado de.

## Glosario imagenes

**Fig.1 y 2** Lamina 66 del codice Mendocino

**Fig.3** Hilado de algodón (Imagen tomada del libro El manual de la diseñadora descalza de Carla Fernandez)

**Fig.4** Tipo de tejido (Imágenes tomadas del libro Tecnicas prehispánicas del tejido de Mastache)

**Fig.5** Telar de cintura (Imagen tomada del libro Tecnicas prehispánicas del tejido de Mastache)

**Fig.6** Estatuilla huasteca de Jalpan Queretaro (Imagen del libro De la vestimenta y los hombres de Claude Stresser)





**Fig.7** Tezcatlipoca. Codex Borbonicus,p.26. (Imagen del libro De la vestimenta y los hombres de Claude Stresser)

**Fig.8** Tameme y dignatarios con paño de cadera y taparrabos. Códice Kingsborough,fol.219v. (Imagen del libro De la vestimenta y los hombres de Claude Stresser)

**Fig.9** Escultura azteca con paño de cadera en punta. (Imagen del libro De la vestimenta y los hombres de Claude Stresser)

**Fig.10** Hombre con Tilma.Codice Magliabechiano, fol.185r. (Imagen del libro De la vestimenta y los hombres de Claude Stresser)

**Fig.11** Tilma. Códice Tudela, fol.50r (Imagen del libro De la vestimenta y los hombres de Claude Stresser)

**Fig.12** Figura con enredo y faja. Códice Magliabechiano, fol.41r (Imagen del libro De la vestimenta y los hombres de Claude Stresser)

**Fig.13** Figura con enredo y faja. Códice Borbonicus,p.30(Imagen del libro De la vestimenta y los hombres de Claude Stresser)

**Fig.14** Estatua azteca, Chalhihuhtlicue diosa del agua (Imagen del libro De la vestimenta y los hombres de Claude Stresser)

**Fig.15** Faja en diosa Xochitécatl, Nativitas, Tlaxcala (Imagen del libro De la vestimenta y los hombres de Claude Stresser)

**Fig.16** Faja en diosa Xochitécatl, Nativitas, Tlaxcala (Imagen del libro De la vestimenta y los hombres de Claude Stresser)

**Fig.17 y 18** Mapa con delegaciones Ciudad de México y mapa de Xochimilco

**Fig.19** Esquema de pensamiento prehispánico

**Fig.20** Esquema de la ubicación de las deidades segun López Austin (Imagen tomada de libro Cuerpo Humano e ideología de López Austin)



**Fig.21** Esquema flor de cuatro petalos y conceptos de polaridad (Imagen tomada de libro Cuerpo Humano e ideología de López Austin)

**Fig.22** Fragmento del Códice Borbonico, lam.13.

**Fig.24** Fragmento del mural de Teotihuacán.

**Fig.25** Cuadro niveles Iconografía e Iconología de Panofsky (Imagen tomada de libro El Significado En Las Artes Visuales de Erwin Panofsky)

**Fig.26** Foto del ceñidor (Imagen tomada de publicacion web del Museo Arqueologico de Xochimilco)

**Fig.27** Xochicahuitl. El arbol de Tamoachan. Códice Matrinese del palacio real de Madrid, fol. 2454r.

**Fig.29** Diosa Tlazoltéotl Códice Borgia, lám.55.

**Fig.30** Imagen 1 Mural Teotihuacán (Imagen tomada de revista Arqueología Mexicana) Imagen 2 Vasija (Foto de pieza en Museo Nacional de Antropología durante la exposición La Flor en la cultura mexicana 2018) Imagen 3 y 4 Vasija y flor Teotihuacana (Imagen tomada de revista Arqueología Mexicana) Imagen 5 Flor del fragmento del mural de Teotihuacán (Foto de pieza en Museo Nacional de Antropología durante la exposición La Flor en la cultura mexicana 2018)

**Fig.31** Jarra junto a glifo Dos conejo (Imagen tomada de reporte de Leticia Sánchez del periódico Milenio,19/11/2015)

**Fig.32** Jarra,tradición mixteca Puebla, período clásico tardío (Imagen tomada de la pag. web del museo Amparo)

**Fig.33** Sello prehispánico

**Fig.34** Fragmento de Códice maya Trocortesiano



**Fig.35** Esquema del mural en relieve del juego de pelota en Tajín Veracruz

**Fig.36** Esquema de la forma en que puede ser usado un ceñidor

**Fig.37** Doña Clea siendo entrevistada por Julio de la Peña Cuic (Imagen tomada del libro Amores viejos. Relatos de Xochimilco)

**Fig.38,39,40 y 41** Foto de ceñidor hecho por la artesana Clea Galicia. Editado para especificar figura correspondiente

### **Fuentes de consulta**

Acaso María (2009) El lenguaje visual. Barcelona, España. Edit Paidós.

Aguilera Sabina (2013) Textiles rálámuli. Hilos, caminos y el tejido de la vida. Alemania, Berlín .Edit Gerb. Mann Verlag.

Austin, A. I. (2004). Cuerpo Humano e ideología. México: Instituto de investigaciones antropologicas Dirección general de publicaciones.

Bonifaz Nuño Rubén (1995) Cosmogonía antigua mexicana, Hipotesis iconográfica y textual. México D.F, Universidad Nacional Autónoma de México.

Bruce, Robert D. (1975). Lacandon Dream Symbolism. México: Ediciones Euroamericanas Klaus Thiele.

Brundage, Burr Cartwright. (1979). A Rain of Darts: The Mexican aztecs. Austin:university of Texas Press.

Castillo, B. D. (2003). Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. Argentina: Biblioteca virtual universal.



Cortés, H. (2010). Cartas de relación. México: Porrúa.

Carrasco, Pedro, Estructura político-territorial de imperio tenochca. La triple alianza de Tenochtitlan, Teztoco y Tlacopa, México, Fidecomiso historia de las americas, El colegio de México, FCE, 1996.

Cortés Hernán, Cartas de Relación, Editorial Porrúa 2010,

Díaz del Castillo Bernal, Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, Biblioteca virtual universal, Argentina, 2003.

Dehove, D. (203). Nombrar los colores en náhuatl. En G. Roque, El color en el arte Mexicano (págs. 51-95). México: Instituto de investigaciones estéticas UNAM.

Durán, F. D. (1574). El libro de los dioses y ritos. México. Fondo de cultura Económica.

Escalante Gonzalbo Pablo, Historia de la vida cotidiana en México, volumen I Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España, México, El Colegio de México, FCE, 2004.

Fernández, J. (1958). Estética del arte mexicano. México: UNAM Instituto de investigaciones Estéticas.

Fernández Carla (2013) El manual de la diseñadora descalza. México. Conaculta.

Galarza Joaquín (1982) Dibujos tradicionales. tejidos de Santa Ana Tlacotenco, Cuadernos de la Casa de Chata, 52, serie Malcatepech Momoxco, 3, México, CIESAS

Gonzalez, F. (2003). El simbolismo precolombino. Argentina: Kier.

Garduño León, E. V. (2009). Iconografía indígena de México, investigación iconografía prehispánica. México : Encuentro para el Camino. Universidad Nacional Autónoma de México.



Hernández Pedrero Rosalía (2012) Formas de nuestra América: La vestimenta indígena: una manifestacion cultural mexicana. Universidad Autónoma del Estado de México Toluca, Numero extraordinario

Heyden, D. (1985). Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico. México: Universidad Nacional Atónoma de México.

Jung, C. G. (1995). El hombre y sus símbolos. Barcelona: Paidós.

Klein, C. F. (2015). El paradigma de una tejedora del cosmos mesoamericano. En C. H. García, Cielos e inframundos: una revisión de las cosmologías mesoamericanas México: UNAM INvestigaciones historicas.

Kubler George y Charles Gibson. (1951). The Tovar calendar. En memoirs of the connecticut Academy of arts ans sciencies, v. 11.

Lechuga Ruth D. (1987) El traje indígena de México su evolución, desde la época Prehispánica hasta la actualidad: México. Editorial Panorama.

Mastache de Escobar Alba Guadalupe (1971) Tecnicas prehispánicas del tejido, México D.F: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Mapelli Mozzi Carlota (1968) El traje indigena de México tomo II México D.f: Isntituto de Antropología e Historia.

Menegus Margarita (1994) Del señorío indígena a la república de indios, México: Consejo nacional para la cultura y las Artes (CONACULTA).

Miller, Arthur. (1974) The Mural Painting of The Temple of the Diving God, Tulum, Quintana Roo: The Twisted Cords. Norman Hammond (ed.), Mesoamerica Arqueology: New aproaches. Austin:University of texas Press.



Nuño, R. B. (1995) *Cosmogonía antigua mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Ocampo, E. (1991). *Teorías del arte*. Barcelona: Icaria.

Orozpe, M. (2010). *El código oculto de la greca escalonada*. México: UNAM Facultad de artes y diseño.

Panofsky Erwin (2005) *El Significado En Las Artes Visuales*, España: Edit Alianza.

Portilla, M. L. (1980). *Toltecáyotl aspectos de la cultura náhuatl*. México: Fondo de cultura económica.

Sahagún, Bernardino (1961) *Florentine Codex: General history of the things of new Spain by Fray Bernardino de Sahagún, Book 10: the people*. Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble (trads.). Santa fé: university of-the school of american research.

Serna, J. d. (1953). *Manual de ministros para conocer y extirpar las idolatrias de los indios*. En J. d. Serna, *Tratado de las idolatrias, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres genitilicas de las razas aborígenes de México*: Ediciones fuente cultural, librería Navarro.

Stresser-Peán, Claude. (2016). *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México*. México: fondo de cultura económica.

Sociedad de Experimentación, Abuela Luna. *Creación textil de la zona sur: Xochimilco y Milpa Alta*, PACMYC, 21012.

Vega Flores Leonardo (2012) *Vida ritual, producción y comercio en la jurisdicción colonial de Xochimilco*, tesis (maestría en Historia y Etnohistoria), Escuela Nacional de Antropología e Historia México.



Villa Rojas. Alfonso. (1973) The concepts of space and time among the contemporary maya. en Miguel Leon Portilla, Time and reality in the trouhgt of the maya. Boston:Beacon Press.

Varios autores (1997) El hilo continuo, La conservación de las tradiciones textiles de Oaxaca. Singapur: Edit The Getty Conservation Institute Los angeles.

Varios autores (2011) Arte indígena y dialogo cultural, la independencia y la revolucion mexicana desde la memoria estética: Conaculta.

Varios autores (2010) Amores viejos. Relatos de Xochimilco. Si vivo cien años...cien años me acuerdo de ti. México,D.F: Trajin.

Westheim Paul, (1971) Ideas fundamentales del arte prehispánico en México: Edit. Era.

Textiles del México del ayer y hoy Revista edición especial Arqueología Mexicana, No.19, México,2005.

Atlas de textiles indígenas Revista edición especial Arqueología Mexicana, No.55, México, 2005.

