



TLÁLOC ¿QUÉ?

Boletín del Seminario

TLÁLOC

Año 4

N° 13

Enero-Marzo 2014



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

José Narro Robles
Rector

Estela Morales Campos
Coordinadora de Humanidades

Renato González Mello
Director del Instituto de Investigaciones Estéticas

María Elena Ruiz Gallut
Titular del proyecto

María Elena Ruiz Gallut
América Malbrán Porto
Enrique Méndez Torres
Editores

América Malbrán Porto
Diseño editorial

Consejo Editorial:
Jorge Angulo Villaseñor
Marie-Areti Hers
Alejandro Villalobos
Patrick Johansson K.

Las opiniones expresadas en *Tláloc ¿Qué?* Boletín del Seminario *El Emblema de Tláloc en Mesoamérica* son responsabilidad exclusiva de sus autores.

Tláloc ¿Qué? Boletín del Seminario El Emblema de Tláloc en Mesoamérica es una publicación trimestral del Proyecto PAPIIT: IN401614, *Entidades Acuáticas en América: Las Primeras sociedades*, del Instituto de Investigaciones Estéticas de La Universidad Nacional Autónoma de México, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, México D.F. Tel. 5622-7547 Fax. 5665-4740.
seminario.tlaloc@gmail.com

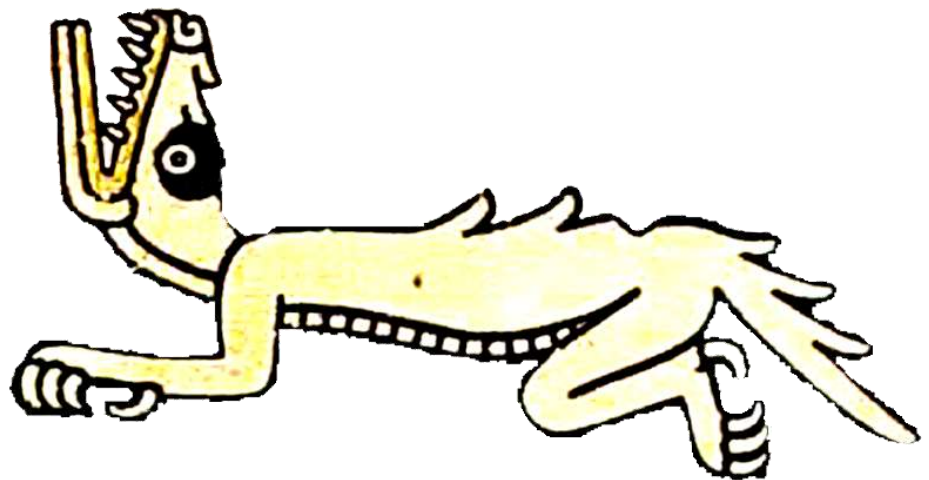
Certificado de reserva de derecho al uso exclusivo del título, Dirección General de Derechos de Autor, Secretaría de Educación Pública, número (en trámite). Certificados de licitud de título y de contenido, Comisión Certificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, Secretaría de Gobernación, números, (en trámite), ISSN (en trámite).

Portada y viñeta: Lámina 4 Códice Laud. Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Luis Reyes García (Comisión técnica investigadora). Fondo de Cultura Económica, México, 1994.



CONTENIDO

Presentación	p. 6
La Piedra de los Tecomates ¿Tlaloc o Chalchiutlicue? Jennie Arlette Quintero Hernández	p. 8
Los colores de Tláloc en los murales teotihuacanos y su relación con los rumbos del universo Bruno Daniel Díaz Pérez	p.18
Ixchel, una diosa vinculada con la luna y con el agua Ofelia Márquez Huitzil	p. 31
Sesiones del Seminario	p. 59





PRESENTACIÓN



“LA PIEDRA DE LOS TECOMATES” ¿TLALOC O CHALCHIUTLICUE?

Jennie Arlette Quintero Hernández¹

Introducción

La estructura monolítica de Coatlinchan, municipio de Texcoco, Estado de México, merece una atención especial no sólo por el hecho de haber sido sustraída de la comunidad a la cual pertenecía, o por el descuido en el que se le tenía al estar a la intemperie enmarcando el Museo Nacional de Antropología, sino por su importancia simbólica y ritual que desde tiempos del Posclásico hasta el presente ha tenido dentro de la comunidad, la cual aún la sigue evocando y reclamando. La gente del pueblo la llamaba por diversos nombres, Leopoldo Batres dice que era conocida como la Zocaca, la Esquila, (1903:3), pero sobre todo era y sigue siendo nombrada como la “piedra de los Tecomates” o el “Señor de los Tecomates”. Los estudiosos de Mesoamérica se han metido en un debate, al llamarle Tlaloc o Chalchiuhtlicue.



1. Maestra en Historia del Arte. Profesora de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México



Eulalia Guzmán comenta en el prólogo que hace a la obra de Alfonso Tovar, que los antiguos pobladores de Coatlinchan, pensaban que la pieza había rodado desde un monte alto, quizá del cerro Tlaloc, y que cayó a la cañada reposando sobre la parte no labrada. (Guzmán, en Tovar Santana, 1993) Según Judith Katia Perdigón (2014), los abuelos de los pobladores contaban que durante el siglo XVI la piedra estaba resguardada dentro de una iglesia en lo alto de un cerro, pero que por temor a que la destruyeran los españoles la escondieron en un monte, enterrándola completamente.

Con el tiempo, la piedra empezó a descubrirse y fueron rascando hasta que salió a la luz por completo.

Contexto arqueológico

La “piedra de los tecomates” estaba situada en la cañada de Santa Clara, la cual es formada por dos altas montañas de la sierra que empieza en el Iztaccihuatl y que se extiende hasta el cerro Tlaloc, dentro de lo que era la Hacienda de Tepetitlán. Según Alfonso Tovar, la cañada tenía un caudal tan grande que alimentaba el lago de Texcoco (Tovar Santana, 1993:23).

En 1903, Batres relató que “el cauce del arroyo sigue la misma dirección en que está la estatua y pasa a 9 metros de distancia de su costado norte” (Batres, 1903:8). Según los pobladores,

en 1964, cerca de la piedra brotaba un manantial y en tiempos de lluvias, se formaba un espejo de agua que la hacía ver como una mujer flotando mirando hacia la luna.

Batres realizó las primeras excavaciones arqueológicas el 10 de junio de 1903, excavó 120m² alrededor de la figura y señaló que “a la profundidad de dos metros, respecto del plano superior de la piedra y frente a los pies del ídolo”, descubrió “varias osamentas de niños, acompañados de algunos pequeños juguetillos de barro” (1903:8) (Fig.1). Hecho que le hizo pensar que se trata de la deidad de Tlaloc a la cual se le ofrendaban niños sacrificados durante el Posclásico y no Chalchiutlicue, como Alfredo Chavero había propuesto.

Tovar consideró, tomando como base las crónicas de Juan de Torquemada, Juan Bautista Pomar y Francisco Xavier Clavijero, que el monolito, interpretado por él, también como Tláloc, fue hecho por los acolhuas que llegaron a Texcoco en el período de Xolotl. Sin embargo, por la manufactura y los materiales de la piedra, consideró que podría ser datada hacia tiempos más antiguos y que muy probablemente fue elaborada por los toltecas de Teotihuacán y de Tula (Tovar Santana, *Op.cit.*: 26).

Esta escultura monolítica, señala Francisco Rivas (en su ponencia para el Seminario de Tlaloc en su sesión del 7 de mayo de 2014), es

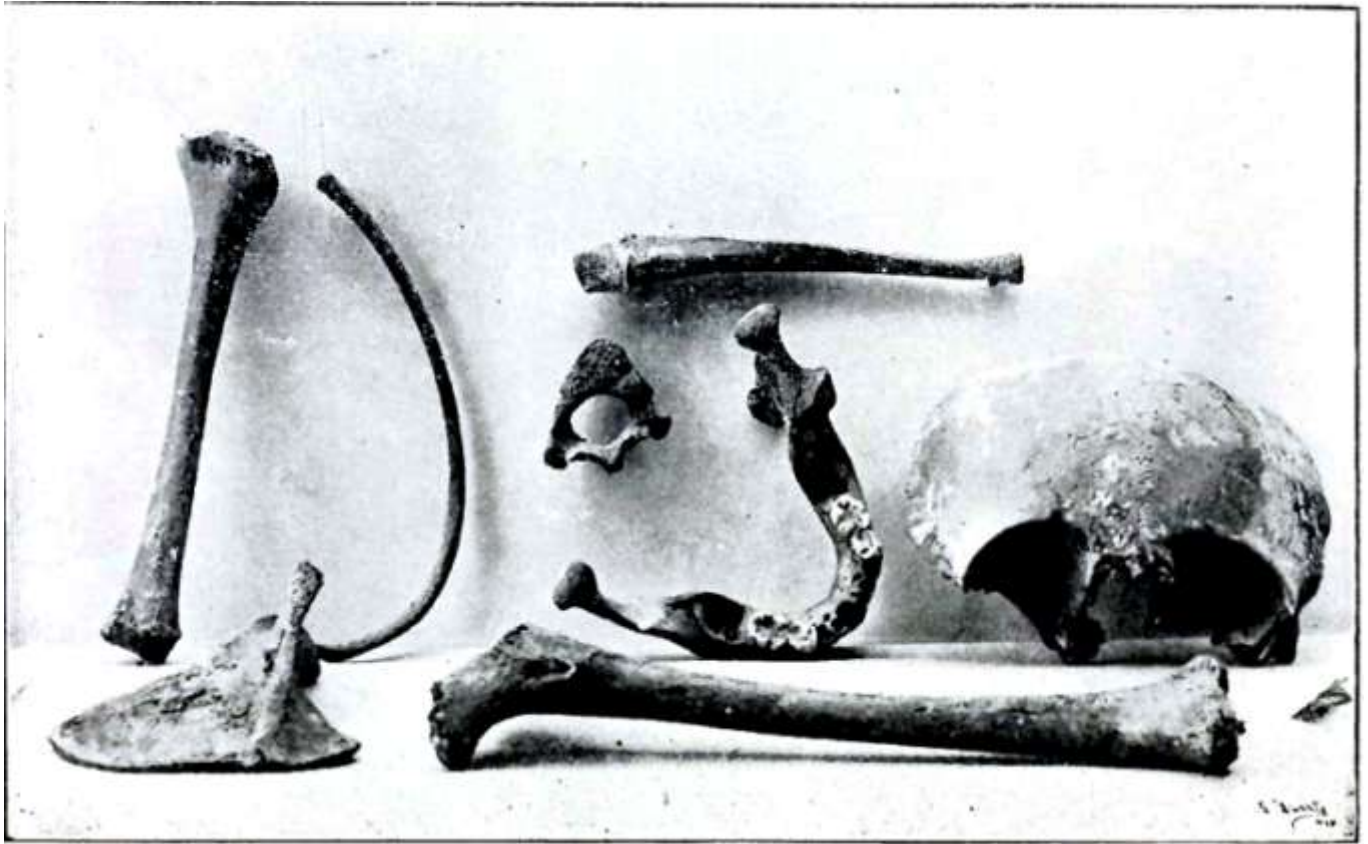


Fig.1. Huesos de infante localizados por Batres a los pies del monolito.
Tomado de Batres, 1903, Lámina VI.

muy parecida a la diosa del agua teotihuacana encontrada en un río, tanto por el estilo como por los materiales, pues está hecha con una roca muy similar. Según Tovar, el monolito de Coatlinchan, está hecha de un material porfirítico vesicular proveniente de una lava gris pálida, compuesta entre otros elementos por andesita y material estratificado de lodo, arena y grava (Tovar Santana, *Op.cit.*:29). En el boletín del Instituto Nacional de Antropología afirman que muy probablemente el monolito fue hecho por los teotihuacanos y nunca fue terminado o fue destruido intencionalmente

(Dirección de Medios de Comunicación, 2014). Batres se preguntó, en su momento, si esta pieza es el Tlaloc que mandó hacer Nezahualpintzintli el cual fue maltratado por un rayo, mutilado por sus cargadores y destruido por Juan de Zumárraga (Batres, *Op.cit.*:12). La pieza mide, según Batres, 7 metros de altura, 4.41 metros de ancho y 3.92 metros de espesor (*Ibíd.*:6). Está mutilada del lado izquierdo, brazo, pie y rostro. El cuello es un cilindro con 2 hileras de 6 agujeros cada una, es decir tiene un total de 12 agujeros.



Se piensa que el hueco que tiene en la parte superior de la cabeza, que tiene una profundidad de 50 cm, fue hecho para que pudiera almacenarse agua u otro tipo de líquidos o semillas (Guzmán, en Tovar Santana, 1993:5); al caer la pieza rodando y quedar recostada con la parte frontal hacia arriba, esa función de acumulación se eliminó, Ahora son los tecomates los que han adquirido esa función.

Mucho se ha debatido acerca de su manufactura, si es una escultura inconclusa o si fue destruida por diversos motivos en distintos tiempos, lo que nos lleva a pensar en el planteamiento mínimo de dos problemáticas: o los tecomates bien pudieron haberse elaborado después, en una resignificación del culto que le hicieron una vez descubierta boca arriba, para que tuvieran la misma función que el hueco superior, o fueron hechos como parte de la técnica de esculpir la piedra para que posibilitaran el modelado de algún tipo de bigotera, muy parecida a la de Tlaloc o a las que portan las deidades teotihuacanas interpretadas principalmente como femeninas, como es el caso de la figura central del tablero del muro sureste del Pórtico 2 de Tepantitla o la de los taludes del Pórtico 11 de Tetitla.

Hermenéutica de la imagen

En el imaginario prehispánico mesoamericano la fuerza de una obra de arte no reside sólo en

su materialización física y estética sino en los elementos simbólicos que la constituyen para configurar una imagen de la dimensión sagrada y divina del cosmos, una simbolización de las fuerzas naturales vitales manifiesta en formas artísticas.

Para estudiar una obra, es necesario poner en relieve al sujeto vivo que se relaciona con ésta, no sólo a la obra en sí misma, su descripción y su historización, sino sobre todo, a la profunda relación que el ser humano establece a través de la imagen con lo sagrado como parte del proceso de hierofanización (Eliade, 2005), es decir, en el esfuerzo por mantener el contacto permanente y constante con los dioses, con las fuerzas vitales del universo, con los ciclos de eterno retorno, como la temporada de lluvias, la de siembra y la de cosechas.

En este mismo sentido, es tan importante la descripción y la historización de su manufactura, el conocimiento sobre el origen, su técnica y sus cualidades materiales, su contexto histórico, económico y social, como la interpretación de sus significados, de sus simbolismos, del sentido que evocan y de la realidad sagrada que revelan, en su doble significado de develar y volver a velar. Es necesario ver, como dice Coomaraswamy al referirse al arte sagrado asiático, “la imagen (...) por cuyo motivo existe la obra material” (Coomaraswamy, 1983:24) para comprender la importancia de una obra



en el interior de una cultura.

Desde una posición hermenéutica, podríamos decir que la conocida “piedra de los tecomates” nos abre un universo más allá de los sujetos que la crearon y más allá del contexto histórico-social en el cual se creó, marca una apertura a todo intérprete de cualquier tiempo y espacio, ya sea del Posclásico o contemporáneo. Este “universo que abre la obra”, está vinculado con la cosmovisión mesoamericana, con el agua que fluye, con el agua que se conserva, con el agua sagrada que contiene poderes para la sanación, con la que hace crecer todas las plantas, todos los mantenimientos.

Es llamada de los tecomates por los “huecos en forma de jícaras a la mitad de la panza” (Perdigón, 2014) que se llenaban de agua en temporadas de lluvias. El agua acumulada era considerada contenedora de poderes curativos, un agua sagrada y medicinal. Se pensaba que si en época de sequías, los tecomates se conservaban húmedos, era señal de que habría buena temporada de lluvias.

Aquí podríamos seguir a Paul Ricoeur cuando dice que “lo primero que hay que comprender (en una obra) no es al sujeto que se expresa en dicho texto y que, en cierto modo, se oculta tras él, sino el mundo que la obra abre ante dicho sujeto” (Ricoeur, 1999:56). El mundo de la obra nos revela una forma de estar en el mundo, una forma de ver el mundo que nos

permite comprendernos a nosotros mismos en relación con el mundo y con el Otro.

Igual que Ricoeur, Gilbert Durand considera que una obra de arte, no se “puede reducir a las estructuras psicológicas de su autor, ni a los datos sociales e históricos, ni a un sistema mecánico de formas” (Durand, 1993:131), sino que debe instaurarse como una producción humana que expresa sentimientos, situaciones, deseos, aspiraciones, comunes en todo momento histórico. Para interpretar una imagen artística, en este caso una imagen sagrada, es necesario ir más allá de la mera descripción y explicación, ir hacia la comprensión de su sentido y de su existencia.

Por tanto, Durand propone una convergencia de hermenéuticas para interpretar una imagen. De manera muy general, toda imagen, incluida la artística, puede interpretarse de dos formas, sintomáticamente o simbólicamente, es decir, reducirla a mero signo o instaurarla como símbolo. En la primera, la relación que hay entre significado y significante es de una traducción aproximativa o de una equivalencia indicativa, es decir, se basan en un código bien definido, arbitrario y convencional para entender la significación; en la segunda la relación entre ambos es la de una interpretación constante, inagotable, abierta a la resemantización, es motivada y siempre implica una hierofanía (manifestación de lo sagrado).



Sin embargo, aunque son opuestas, estas hermenéuticas pueden converger, pues corresponden a dos niveles de interpretación que en conjunto se complementan, porque pertenecen a los dos regímenes de simbolización, es decir dos “fuerzas de cohesión” que habitan en lo imaginario: lo diurno y lo nocturno. Las dos hermenéuticas son importantes para entender la dinámica de la simbolización. Durand es muy acertado cuando enuncia que:

...ya no nos podemos contentar con una hermenéutica restringida a una sola dimensión. Dicho de otra manera, tanto las hermenéuticas reductivas como las instaurativas... no pueden adquirir validez sino uniéndose entre sí, al esclarecerse el psicoanálisis mediante la sociología estructural y referirse esta última a una filosofía de tipo cassireano, junguiano o bachelardiano. El corolario del pluralismo dinámico y de la constancia bipolar de lo imaginario es –como lo descubre Paul Ricoeur– *la coherencia de las hermenéuticas* (Durand, 1971:117).

Tanto el símbolo necesita de la forma para hacerse concreto como la forma del símbolo para adquirir sentido, es decir tanto lo estructural y lo histórico como lo simbólico y lo mítico son fundamentales en todo proceso de materialización de una obra de arte, particularmente sagrada.

Así, profundizando un poco más y siguiendo la propuesta de Durand, podríamos decir que la piedra pertenece al régimen nocturno de simbolización, instaurando una constelación que lleva de un símbolo a otro, como lo húmedo que lleva a lo oscuro, a la cueva, el agua, todos relacionados estrechamente con el ámbito de lo femenino, con el acceso al interior de la montaña, al inframundo, al vientre y a la tumba.

Esto se ve manifiesto en el nombre de Coatlinchan que quiere decir la “casa de la serpiente” (Tovar Santana, 1993:24). En el imaginario prehispánico, la serpiente está vinculada con el agua, principalmente con el agua de la cueva, de los cerros, de las nubes, es la guardiana de los bienes del dueño del cerro, la que posibilita el ascenso del agua a los cielos (López Austin y López Luján, 2009). La serpiente es el agua, o como dice Mónica Chávez, “el agua es la serpiente transportada por los vientos, capaz de llegar a las profundidades de la Tierra y volver a salir para tocar el cielo o verterse en manantiales y cauces, lagos, ríos y mares en la continuación de su importante misión sobre la Tierra” (Chávez, 1994:9).

Podemos decir, con base en las narraciones míticas que la serpiente está asociada con una energía femenina en las tres regiones cósmicas, la tierra, el cielo y el inframundo.



En Coatlinchán “la piedra de los tecomates” era considerada como un espíritu esencial dentro de los rituales vinculados con la petición de lluvias y las buenas cosechas, oraciones dirigidas hacia el cerro y la cueva, el monte sagrado, cuidado por serpientes. Entre marzo, abril y mayo la visitaban para ofrendarle maíz, el cual era depositado en los tecomates (Perdigón, 2014). Hoy en día siguen visitando el lugar en el que se encontraba la piedra y siguen haciendo peticiones, a pesar de la ausencia.

En la lámina 7 del Códice Xolotl, Coatlinchán es referido como Cohuatlichán y puede observarse que se encuentra representada por una imagen de casa de serpiente, una boca terrestre en forma de serpiente abierta; una de las simbolizaciones de la tierra, de la entrada a la tierra, las cuevas, a lo oscuro, lo frío, lo húmedo, lo femenino, el agua.

La piedra de los tecomates es, a mi parecer y coincidiendo con otros estudiosos, una simbolización de las fuerzas acuáticas vinculada con la mujer. Algunos dicen que es Tlaloc, otros que es Chalchiutlicue. Por la constelación simbólica que acabamos de señalar todo parece indicar que podemos interpretar la piedra como la presencia de una deidad femenina, esto en conjunto con la observación hecha por Rivas (2014), de que lo que viste no es un maxtlatl, sino una falda; lo que apoya aún

más la posibilidad de que sea una deidad femenina.

El día que la piedra fue trasladada al Bosque de Chapultepec, 16 de abril de 1964, cayó una gran tormenta sobre el Valle de México, una lluvia que no era nada común (Espinosa, 2014). Cuando se llevaron la piedra “se llevaron el agua”, cuentan los pobladores, “pues desde que se la llevaron no volvió a llover igual”.

Consideraciones finales

Para concluir, destaquemos que esta deidad femenina era sagrada para los pobladores de Coatlinchán y para pueblos anteriores a ellos, la cual tiene una carga simbólica muy fuerte y ha estado presente en el imaginario y en el pensamiento religioso de la comunidad, durante el transcurso de cientos de años. La figura es una materialización de lo sagrado que establece el contacto permanente entre la humanidad y los dioses del agua, los que hacen posible el crecimiento de las plantas y la reproducción de los mantenimientos.

Es por esto que los pobladores sienten una gran nostalgia y coraje por el despojo que sufrieron, pues hasta antes de esto, consideraban a Coatlinchán como un pueblo fértil y próspero, pues las lluvias eran buenas y las cosechas abundantes y había una gran presencia de turismo nacional e internacional. En



el pensamiento simbólico, al llevarse la pieza se llevaron la abundancia.

El sacar de ese lugar “esta estatua de Coatlinchan”, fue un despojo a la población, pues era, dice Guzmán, “la representación del numen protector de aquellos pueblos agricultores; allí estaba siempre, allí lo veían, era su compañero; lo habían labrado sus antecesores; era suyo desde hace siglos. ¿Por qué quitárselo? No hubo razón alguna; fue un despojo, inútil además” (Guzmán, en Tovar Santana, 1993:5).

Hoy en día, en el centro del pueblo tienen una réplica que nadie visita, porque no tiene la misma fuerza expresiva, ni contiene ni despierta ninguna “emoción religiosa”, ni se encuentra en el lugar en el que cobraba sentido su existencia.

En el pensamiento simbólico, las fuerzas de la naturaleza se simbolizan en imágenes artísticas para establecer una comunicación profunda y fuerte entre las distintas dimensiones de la realidad y entre las tres regiones cósmicas y eso es lo más importante en la vida, es el centro de una cultura. Coincido con Paul Westheim cuando sugiere que “las creaciones plásticas del México prehispánico son arte religioso, expresiones de una religiosidad que aspira a asir lo visible y lo invisible mediante el pensamiento mágico” (Westheim, 2006:15), que diríamos más bien simbólico, en

el que:

La estatua de la deidad tallada o modelada por el escultor mesoamericano es la deidad misma. Y así como un ser divino, la ven y la adoran los fieles. Que el autor haya sido un hombre, un artista, como diríamos hoy, carece de importancia para ese modo de pensar. El proceso de creación no interesa, ni interesa quien creó el monolito de la Coatlicue mayor, de qué manera, mediante qué procedimientos, desde qué intenciones estéticas surgió la horripilante, la demoníaca figura. Lo único que importa al creyente es la certidumbre que ese monumento al que rinde homenaje y hace ofrendas es ella misma, es la diosa Coatlicue (*Ibíd.*:17).

Así también la piedra de los tecomates no sólo es una escultura de la deidad sino la deidad misma revelada en piedra, no es un fetiche, sino una forma simbólica que media entre distintas dimensiones de la realidad. Dicho de otra manera, el significante nos conduce a múltiples significados, algunos simbólicos que se van enlazando uno con otro, conformando lo que Durand ha llamado “constelaciones simbólicas”, inspirado en el término “enjambre de imágenes” de Jacques Soustelle, es decir la superposición de todo con todo en cada instante.

Para concluir quiero comentar que la decisión



sobre el cuidado y el mantenimiento de piezas como ésta, debería ser un acuerdo entre la comunidad y los administradores correspondientes pues si bien es cierto que posee un valor artístico en tanto que objeto histórico y arqueológico, es verdad que contiene un valor sagrado dentro de una comunidad y como símbolos son esenciales en sus rituales, oraciones y peticiones que dedican a las fuerzas vitales que hacen posible que el mundo exista. Es necesario que se comprenda que para estudiar estos fenómenos no es forzosa su cosificación y su descontextualización, sino que por el contrario solo es posible comprenderlos como imágenes vivas que juegan un lugar importante en la instauración e irrupción de lo sagrado, de lo inasible, de lo inefable del símbolo el cual genera un equilibrio psicosocial entre los miembros de la comunidad.

Bibliografía

Dirección de Medios de Comunicación

2014 "Inicia restauración del Monolito de Tláloc", *Boletín N°138*, INAH-Noticias 16 de abril de 2014, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. <http://www.inah.gob.mx/boletines/12-restauracion/7153-inah-emprende-restauracion-del-tlaloc>. Consultado el 2 de julio de 2014.

Batres, Leopoldo

1903 *Dato arqueológico; Tlaloc? Exploración arqueológica del Oriente del Valle de México*, Secretaría de Justicia e Instrucción Pública, México.

Chavéz, Mónica

1994 *El agua en el México antiguo*, Salvat Editores, México.

Códice Xolotl

1951 Prólogo de Charles E. Dibble; prefacio Rafael García Granados, UNAM, University of Utah, 2 vol. México.

Coomaraswamy, Ananda

1983 *Sobre la doctrina tradicional del arte*, José J. de Olañeta Editor. Barcelona:.

Durand, Gilbert

1971 *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, Argentina.

1993 *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Anthropos UAM, México.

Eliade, Mircea

2005 *Tratado de historia de las religiones*, Biblioteca Era, México.

Espinosa, Guillermo

2014 "A 50 años de su traslado, Tláloc aún se percibe en Coatlinchan", en *La Jornada*, 3 de enero de 2014, México.

López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján

2009 *Monte Sagrado-Templo Mayor*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.



Perdigón, Judith Katia

2014 “Tlaloc, la nostalgia de un pueblo” en *México Desconocido*, <http://www.mexicodesconocido.com.mx/tlaloc-la-nostalgia-de-un-pueblo.-estado-de-mexico.html>. Consultado el 7 de julio de 2014.

Ricoeur, Paul

1999 Filosofía y lenguaje, en *Historia y narrativa*, Paidós, México.

Rivas, Francisco

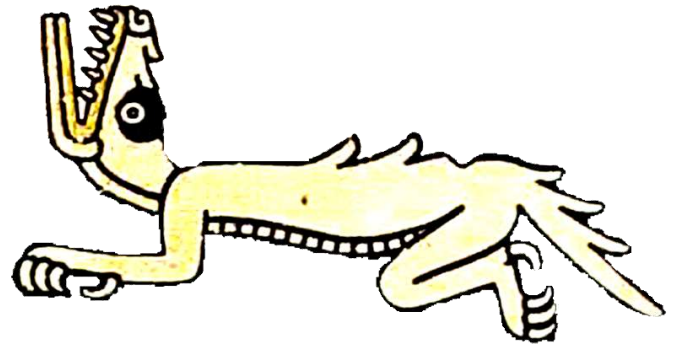
2014 “Dos esculturas monolíticas de la diosa del agua y los mantenimientos de Teotihuacan: Análisis iconográfico y cosmovisión”, ponencia presentada en el Seminario de Tlaloc el 7 de mayo de 2014.

Tovar Santana, Alfonso

1993 *Cómo llegó Tlaloc a Chapultepec*, Instituto Politécnico Nacional, México.

Westheim, Paul

2006 *Arte, religión y sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México.





LOS COLORES DE TLÁLOC EN LOS MURALES TEOTIHUACANOS Y SU RELACIÓN CON LOS RUMBOS DEL UNIVERSO

Bruno Daniel Díaz Pérez¹

La ciudad de Teotihuacán fue una de las metrópolis más grandes y pobladas de Mesoamérica y se sabe que su influencia política y comercial se extendía a lugares tan lejanos como Copán en Honduras, sin embargo a diferencia de las culturas del Posclásico como los mayas, mixtecos y mexicas que dejaron testimonios de su cosmovisión en códices y cuya percepción del mundo fue registrada por los cronistas españoles, en Teotihuacán no se cuenta con ningún códice o registro escrito que dé testimonio de la forma en que los teotihuacanos concebían el mundo. Una de las principales fuentes con las que contamos para tratar de comprender la cosmovisión teotihuacana son las pinturas murales, en las que se plasmaron diferentes temas siendo la efigie de Tláloc la más recurrente, ya que el dios fue representado en distintas áreas de la ciudad, lo mismo en los llamados conjuntos habitacionales de Atetelco, Tetitla, Techinantitla, Zacuala, Tepantitla y Totometla que en zonas más cercanas a la Calle de los Muertos como la Zona 3 y Los Caracoles Emplumados. Sin embargo no siempre se plasmó a la deidad con los mismos atributos o colores. El descifrar el porqué de estas variaciones de una misma deidad podría arrojar nuevos datos sobre la forma en que esta cultura concebía el universo. Por lo que cabe preguntarse si la variedad de colores con los que se representó a Tláloc en la pintura mural de Teotihuacán están relacionados con los colores que culturas en época posclásica como la mexica daban a los rumbos del universo.

Los colores de los cuatro rumbos del universo

En la cosmovisión mesoamericana el universo está dividido en cuatro rumbos, los cuales coinciden con los puntos cardinales y fueron establecidos desde el principio de la creación como se atestigua en antiguas leyendas como en el Popol Vuh entre los mayas quichés o como en la lámina 1 del códice Fékervary-Mayer (Fig.1), de posible origen mixteco, en el que cada uno de los rumbos está

1.Universidad Nacional Autónoma de México.

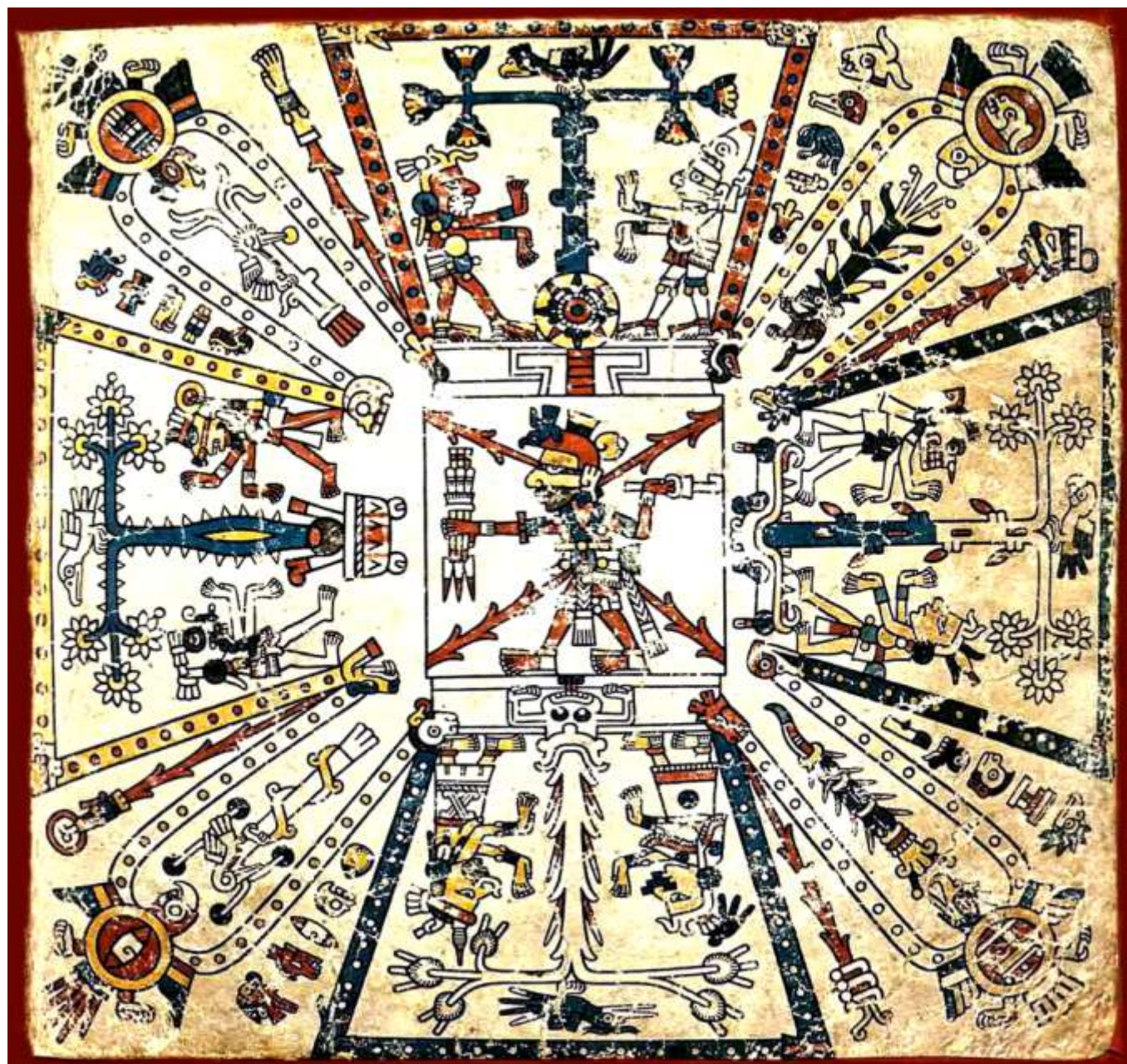


Fig.1. Lámina 1 del códice Fajery-Mayer , 1901.



asociado a un color, un dios, un árbol y un glifo (Matos Moctezuma, 2009:100). Mientras que entre los mexicas el punto medio del que partían los cuatro caminos del universo en ocasiones se representaba con una piedra verde preciosa o chalchihuitl (López Austin, 2012:65).

Los colores que se asignaron a los rumbos del universo no fueron los mismos en todas las culturas mesoamericanas ni espacial ni temporalmente ya que mientras para los mexicas el Este está asociado el color rojo, para los mayas es el amarillo y el color azul para los quichés (Alcina Franch, 1992:257) Para el área del Altiplano central, entre los mexicas, los colores que se asocian a los cuatro rumbos son el rojo al Este, negro al Norte, blanco al Oeste y azul al Sur. Sin embargo Alcina Franch (*Ibid.*) menciona que también existen colores secundarios que por diversas razones pueden sustituir a los colores esenciales, en donde el Este también puede estar asociado al verde y amarillo, el Norte al rojo y amarillo, el Oeste al azul y el Sur al rojo y verde.

Los colores de los rumbos del universo (CRU) también están asociados a otros símbolos y conceptos que los dotan de un particular significado cultural. El Norte de color negro se relaciona con el frío, lo seco, el desierto, la muerte, el cuchillo de pedernal, una xerófita espinosa, los dioses nocturnos y los hechiceros. El Este de color rojo se refiere con la luz, la fertilidad,

la vida, la caña, lo masculino, los guerreros, el placer, el canto, el amor, los juegos y las águilas. El Oeste de color blanco se asocia a lo femenino y la casa del Sol. El Sur representado con el color azul, se corresponde con el conejo y el Centro de color verde está ligado al orden y al equilibrio (Austin, *Op.cit.*:65; León-Portilla, 2003:469-474; Matos, *Op.cit.*:100).

Los rumbos del universo y sus dioses

Además de los elementos enlistados arriba, los rumbos del universo también se relacionan con ciertos dioses como se aprecia en la primera foja del códice Fajárvary-Mayer, en el que se observan, según León-Portilla (*Ibid.*:469-470), en el Norte a las deidades Tepeyollotli (corazón de la montaña) y Tláloc (dios de la lluvia); en el Este a Tezcatlipoca (dios cuchillo de pedernal) y Tonatiuh-Piltzintecuhtli (el Sol como deidad joven); en el Oeste a Tlazoltéotl (diosa del placer) y Chalchiuhtlicueh (deidad acuática); y en el Sur a Cintéotl (dios del maíz) y Mictlantecuhtli (dios de los muertos).

Según lo anterior tendríamos que Tláloc está estrechamente ligado al Norte y al negro, sin embargo no sólo está relacionado a este punto cardinal, ya que como señala López Austin (1994:175) Tláloc también recibe el nombre de Nappatecuhtli (El señor cuádruple) puesto que tiene un desdoblamiento cuádruple que lo coloca en cada uno de los cuatro postes que sos-



tiene el universo; estos desdoblamientos se encuentran representados en la caja de Tizapán en cuya tapa se observa a cuatro imágenes de Tláloc en blanco, amarillo, negro y rojo circundando un *chalchihuitl* al que sostienen (Fig.2).

Otros nombres con los que se llama a Tláloc en fuentes coloniales, según el mismo López Austin, son el Tlamacazqui (El dador) y Xoxouhqui (El verde), nombres que pueden relacionarse muy bien con imágenes del dios presentes en las pinturas que decoraban los muros teotihuacanos.



Fig.2. Representaciones de Tlaloc en la caja de Tizapán, tomado de Caso, 1932

Los colores de Tláloc en Teotihuacán

En Teotihuacán los colores con los que se representó a Tláloc son el verde, negro, azul, blanco, rojo² y amarillo, podemos ver que los colores con los que se pintó a la deidad en Teotihuacán son los mismos que en la cosmovisión mexicana que se relacionaban a los rumbos del universo y su centro.

Sin embargo la paleta cromática no es suficiente para afirmar que se pintó a Tláloc de acuerdo a los colores de los rumbos del universo mexicas, hay que comprobar su correspondencia espacial en un micro cosmos, en este caso Teotihuacán, tomando como ejes las avenidas Norte-Sur³ y Este-Oeste.

Al ubicar los lugares en los que se encuentran (o encontraron) las imágenes de Tláloc así como los colores con los que fueron pintados, puede observarse que al Suroeste de la ciudad es donde se ubican la mayor cantidad de sitios con representaciones del dios, específicamente en los conjuntos de Zacuala, Atetelco, Tetitla y Totometla; en los que se halla a Tláloc en color azul, negro, blanco, verde y rojo.

Al Noreste, la imagen de Tláloc se localiza en los conjuntos de Techinantitla y Tepantitla

2. Todas las representaciones de Tláloc son policromas, excepto las que se están considerando como rojas, que están delineados en rosa sobre un fondo rojo.

3. Mejor conocida como Calle de los Muertos.



plasmado en colores verde, amarillo y rojo; al Norte la deidad fue representada en el Conjunto de los Jaguares y en la plataforma 15 de la Zona 3 en color rojo; y al Sur en el gran conjunto de la Zona 11 también en rojo.

Por otra parte, al Sureste, a las afueras de la actual zona arqueológica, en el barrio de San Sebastián se encontró un Tláloc negro, por lo que la relación de los colores de Tláloc con los CRU no es consistente en este caso. Es por esto que se tomó cada conjunto habitacional como una representación individual del universo⁴ y se resaltó la posición de los murales en relación a los puntos cardinales.

En Atetelco, la efigie de Tláloc aparece en dos lugares, una de ellas se localiza en un altar ubicado al centro del Patio Pintado en el que convergen cuatro templos. Actualmente sólo se conserva la mitad de uno de los rostros de la deidad que decoraban el templo, pero gracias a los dibujos de Miller (1973) sabemos que se trata de Tláloc.

El color de las representaciones en este altar es verde, que puede relacionarse al *chalchíhuitl* ubicado en el Centro del universo. La segunda imagen de Tláloc es de color rojo y se

encuentra en el Patio Blanco, pórtico Este⁵, en la cenefa del tablero del mural 6 (Fig.3), guardando la correspondencia con los CRU si se toma como Centro de ese micro universo el patio frente al pórtico.

En el conjunto de Tetitla, Tláloc aparece en los cuatro murales que conforman el cuarto 19 y todos son color negro⁶. Tetitla sufrió varias modificaciones incluyendo ampliaciones en época teotihuacana y postteotihuacana, por lo que sería atrevido ubicar un centro del conjunto habitacional. No obstante, si se toma como Centro el patio 18 hacia el cual se encuentra la entrada del cuarto 19, tenemos que al igual que en los CRU, el Tláloc negro se encuentra al Norte (Fig.4).

En el pórtico 5 y patio 5 se encuentra una misma imagen de Tláloc, actualmente se observa en colores blanco y rojo, sin embargo las imágenes del pórtico 5 muestran indicios de haber estado pintados en azul en algún momento (Fig.5). Magaloni (1996:212) propone que en Teotihuacán la pirolusita fue ocupada para crear el azul ultramarino y el negro, por lo que estos Tláloc pudieron estar pintados de alguno de estos dos colores.

4. Las imágenes de la Zona , Zona 11 y el Conjunto de los Jaguares no se estudiarán por no estar en conjuntos habitacionales; de igual manera el Tláloc de San Sebastián también quedará excluido por desconocerse la posición en la que se encontraba orientado.

5. También llamado pórtico 2.

6. Actualmente las imágenes se aprecian en azul, sin embargo en fotografías de Arthur Miller de 1973 el color se observa negro, por lo que podría tratarse de un color negro que se ha ido degradando a través del tiempo.



Fig.3. Detalle de los Tlaloc en la cenefa superior del mural 6, del Patio Blanco, Tomado de Cabrera, 2001b:221.



Fig.4. Detalle de Tlaloc en el Cuarto 19, mural 2, Tomado de De la Fuente, 2001:269.



Fig.5. Detalle de Tlaloc en el Patio 5, murales 1 y 2, Tomado de De la Fuente, 2001:271.

El pórtico 5 está al Sur del patio 5 y, a diferencia del caso anterior, éste no es un patio Central, por lo que el significado de esta relación puede ser distinto.

Por otra parte, en el corredor 21 se hallaban tres representaciones de Tláloc en color azul claro (Fig.6). Este color se puede apreciar incluso en las fotografías de Miller (1973), por lo que puede inferirse que este es su color original.

En la actualidad, debido al deterioro del mural, sólo se conserva una imagen parcial de uno de los Tláloc y los arranques de los murales en donde se encontraban las otras representaciones de la deidad. El patio más cercano a estas imágenes es el patio 22 al Sur, sin embargo no es contiguo al corredor, por lo que no puede

tomarse como un Centro al cual relacionar los murales.

En Tepantitla, las representaciones de Tláloc se encuentran repartidas en tres murales. Dos son de color rojo y se ubican en el mural 3 del patio 9, al Norte de su patio más cercano, por lo que no guarda relación con los CRU. Por otra parte, si se toma como Centro al patio principal del conjunto, los Tláloc se ubican al Este, en cuyo caso sí habría correspondencia.

Las representaciones de Tláloc en el pórtico 2, talud de murales 2 y 3 son color verde (Fig.7) y en la cenefa del tablero del mural 3 se aprecia una representación en amarillo de la deidad. Las efigies se ubican al Este del patio más cercano, el patio 2, y al Noreste del gran patio central. Según los CRU éstos deberían ser co-



Fig.6. Corredor 21, Tláloc en color azul claro.
Foto de América Malbrán Porto.

lor rojo sin embargo por otra parte, tanto el verde como el amarillo son colores secundarios asociados al Este (Alcina, *Op.cit.*:258) lo que podría justificar su posición.

Otro aspecto interesante a considerar de estos Tláloc en verde es que no se encuentran al centro de los murales sino en la cenefa, envolviendo la imagen central quizá denotando que en este caso ésta escena del talud, el Tlalocan, es el Centro del micro cosmos del que brota el árbol cósmico cuyo tronco forma el *malinalli*, torzal de la corriente ígnea del cielo y la corriente acuática del inframundo (López Austin, 1994:84).

Totometla se encuentra en un predio perteneciente a un particular por lo que sólo se escavó una pequeña porción de la totalidad del conjunto. No obstante, se hallaron dos imágenes de Tláloc muy particulares en cuanto a atributos. Éstas se encontraron en el denominado pórtico 2, en los murales 1 y 2 los cuales se localizan al Norte y al Sur respectivamente. El Tláloc del mural Sur es azul ultramarino correspondiente al Sur de los CRU (Fig.8), sin embargo el Tláloc del mural Norte es color blanco, color relacionado al Oeste. Este es el único caso del que se tiene conocimiento de un Tláloc blanco en murales teotihuacanos, por lo que



Fig.7. La representación de Tláloc en Tepantitla, pórtico 2, talud de murales 2 y 3 son color verde Foto de América Malbrán Porto.

en primera instancia se pensó que su color original se había degradado hasta dejar visible el color de la cal utilizada para hacer el muro como en el caso del Tláloc del patio 5 en Tetitla, no obstante este Tláloc presenta atributos en varios colores incluyendo el verde y azul, que por lo general son los colores que se degradan más rápidamente.

Algunos de los elementos que se aprecian en azul de este Tláloc son la anteojera, la pupila del ojo, el anillo exterior de la orejera y una plu-

ma que sale del lirio que lleva en la boca; en color verde se aprecia el rectángulo de la orejera, las plumas del brazalete en su mano derecha y la línea vertical media del rayo que porta en la mano. Ningún espacio de piel muestra rastro de pintura, por lo que para este estudio se tomó como cierto el color blanco de este Tláloc. Así pues, este Tláloc de acuerdo a su color no correspondería al punto cardinal en el que se encuentra si tomamos como micro universo el propio pórtico ya que no se cuenta



Fig.8. Totometla, Tláloc del mural Sur.
Tomado de Juárez Osnaya y Ávila Rivera, 2001:355.

con más elementos con los cuales relacionarlos.

Actualmente en el conjunto de Zacuala no se encuentran murales con imágenes de Tláloc, ya que todos ellos fueron desprendidos y llevados a diferentes bodegas y museos del país; como son el Museo de Murales Teotihuacanos Beatriz de la Fuente, el Museo de Antropología e Historia del Instituto Mexiquense de Cultura y el Museo Nacional de Antropología; no obstante se conoce el muro en el que se encontraban la mayoría de los murales. Tláloc parece estar presente en todo este conjunto ya que se tiene

conocimiento de que se lo encontraba en por lo menos 34 murales lo que lo convierte en el conjunto con mayor número de imágenes de la deidad, aunque no es el que tiene las representaciones más variadas ya que sólo cuenta con dos imágenes diferentes⁷ y en colores azul y verde⁸. La efigie de Tláloc en color azul se

7. Tepantitla cuenta con 6 imágenes diferentes, Atetelco con 3, Tetitla con 3, Totometla con 2 y Techinantitla con 4.

8. Existe un mural proveniente del pórtico 3 en la bodega del MNA en amarillo, esta es la única imagen de este color por lo que pudiera tratarse de una decoloración del verde.



ubica al Sur y Suroeste del patio central coincidiendo con la relación Sur-azul de los CRU. Por su parte la efigie verde se ubica en las cuatro esquinas del patio central circundándolo como el *chalchíhuatl* en el Centro del universo. Dentro de Amanalco se encuentran los conjuntos de Tlacuilapaxco y Techinantitla de donde fueron robados muchos murales que actualmente se encuentran en distintos museos nacionales e internacionales. En los 80 arqueólogos del INAH realizaron excavaciones en estos conjuntos, pero en Techinantitla no se llevó a

cabo una excavación extensiva sino que sólo se hicieron un par de calas, por lo que gran parte del conjunto no fue explorado. Sin embargo en estas calas se descubrieron dos muros que en conjunto están decorados con siete figuras de Tláloc en color verde (Cabrera, 2001a:132). Los murales se volvieron a cubrir de tierra para resguardarlos y en los registros hechos por Sugiyama quedó asentado que las imágenes de Tláloc se encuentran en los muros Oeste y Norte formando una esquina de un cuarto con una sola entrada; por lo que podría



Fig.3. Detalle de uno de los Tlaloc que se encuentran en Techinantitla, Tomado de Cabrera, 2001a:134.



suponerse que la imagen del dios se ubicaba en los cuatro muros, creando una unidad cerrada, posiblemente ligado a la representación del Centro del universo (Fig.9).

Conclusiones

El que los teotihuacanos hayan representado a Tláloc con distintos colores en sus murales, sin lugar a dudas no es un hecho fortuito. Con cada uno de esos colores se quiso dar un mensaje específico y al investigar sobre la existencia de una relación con los colores que las culturas que habitaron posteriormente el Altiplano Central como la mexicana, se logró apreciar que existe una correspondencia muy clara en la gran mayoría de los casos estudiados.

Esta correspondencia es especialmente notoria en las imágenes color verde que se encuentran en un altar central rodeado por cuatro templos en Atetelco y en las representaciones de Tepantitla que enmarcan al Tlalocan del que brota el árbol cósmico. Esto podría significar que los mexicas asignaron los mismos colores que los teotihuacanos a los rumbos del universo en lo que respecta a las representaciones de Tláloc Nappatecuhtli.

Sin duda, aún queda mucho que investigar sobre este tema, por ejemplo, la relación entre los atributos de cada rumbo del universo con los atributos que ostenta Tláloc en cada mural: si se representa a Tláloc en rojo ¿Porta ele-

mentos ligados a la fertilidad, la vida o los guerreros? No obstante, este primer acercamiento ofrece un nuevo panorama sobre el posible significado de los colores con los que se representó a Tláloc en la pintura mural teotihuacana.

Bibliografía

Alcina Franch, José

1991 “La cosmovisión mexicana en el contexto de Mesoamérica” en *Congreso de Historia del Descubrimiento: 1492-1556*, actas, Vol. 1, Madrid. pp. 241-284.

Cabrera, Rubén

2001a “Amanalco barrio de las pinturas saqueadas Techinantitla y Tlacuilapaxco” en *La Pintura Mural Prehispánica en México, I Teotihuacan*, Tomo I. Catálogo. Beatriz de la Fuente Ed. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, México. pp. 131-138.

2001b “Atetelco” en *La Pintura Mural Prehispánica en México, I Teotihuacan*, Tomo I. Catálogo. Beatriz de la Fuente Ed. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, México. pp. 203-258.



Caso, Alfonso

1932 "El culto al dios de la lluvia en Tizapan, D. F." en *Boletín Museo Nacional de México*, N° V, Tomo I, México. Pp.235-237.

Codex Fejérváy-Mayer

1901 Manuscrit Mexicain Postcolombien des free Public Museums de Liverpool (M12014). Publié en chromophotographie par le Duc de Loubat. Paris.

De la Fuente, Beatriz

2001a "Tepantitla" en *La Pintura Mural Prehispánica en México, I Teotihuacan*, Tomo I. Catálogo. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, México. Pp.139-155.

2001b "Tetitla" en *La Pintura Mural Prehispánica en México, I Teotihuacan*, Tomo I. Catálogo. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, México. Pp.259-311.

Juárez Osnaya, Alberto y Elizabeth Carmen Ávila Rivera

2001 "Totometla" en *La Pintura Mural Prehispánica en México, I Teotihuacan*, Tomo I. Catálogo. Instituto de Investigacio-

nes Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, México. Pp.346-360.

León-Portilla, Miguel

2003 *En torno a la historia de Mesoamérica*, Volumen 2, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio Nacional, México.

López Austin, Alfredo

1994 *Tamoanchan y Tlalocan*. Fondo de Cultura Económica, México.

2012 *Cuerpo Humano e ideología: Las concepciones de los antiguos nahuas*, Tomo I, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Magaloni, Diana

1996 *Materiales y técnicas de la pintura mural Maya*. Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Matos Moctezuma, Eduardo

2009 *Teotihuacán*, Fondo de Cultura Económica, México.

Miller, Arthur

1973 *The mural painting of Teotihuacan*, Dumbarton Oaks, USA.



IXCHEL, UNA DIOSA VINCULADA CON LA LUNA Y CON EL AGUA

Ofelia Márquez Huitzil¹

Para nuestro análisis iconográfico de la diosa Ixchel, hemos partido de los elementos icónicos que integran las representaciones de la diosa maya, a fin de elaborar un abanico conceptual que nos ayude a entender la complejidad en las representaciones de esta deidad. Así, hemos dividido el presente trabajo en los siguientes temas: La Luna como joven y sus asociaciones con lo blanco, el arco iris, lo calcáreo, la muerte, la Tierra, la Madre, el Agua, el Cenote, el Espejo, la jícara, el mar, los ríos, la lluvia, el Cabello, la Serpiente, los gestos de las manos, la Flor, la sexualidad y la Luna Vieja, como consorte del dios del origen, sabia, tejedora y médica.

Luna

El símbolo de lo cíclico, del tiempo y de la fertilidad agraria es la Luna, las mareas y el crecimiento de los seres vivos se someten a ella. Por analogía, estas características se identifican con la mujer, quien al mismo tiempo se identifica con la Luna. También ella mide los espacios temporales y tiene periodos de fertilidad o de vacío. Para Gilbert Durand “La luna está indisolublemente unida a la muerte y a la feminidad, muerte por desaparición cíclica, la luna negra que se vincula con el simbolismo acuático” (Durand, 1981:95).

La sangre femenina se asocia en el imaginario, al igual que la luna negra o la desaparición de la Luna, con la muerte. Como la sangre, los cabellos sueltos, oscuros y largos se relacionan con las corrientes de agua oscura, densa. Por su densidad parece ser dueña, al igual que las mareas, de la vida y de la muerte. También es temible por su poder de medir el tiempo, de hecho es el primer calendario o reloj humano.

La Luna nace, crece, madura, envejece y muere como las mujeres también. Es probable que por este hecho, haya una diosa joven de la Luna y una diosa anciana.

Como luna, Ixchel es esposa del dios solar Itzam Na Kinich Ahau, Itzam Na Rostro del Sol.

1.Licenciada en Diseño por l'École Nationale des Arts Décoratifs de Paris, Maestría en Artes Visuales, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM Doctora en Estudios Mesoamericanos, UNAM, Estancia posdoctoral en el Posgrado en Historia y Etnohistoria de la Escuela Nacional de Antropología e Historia del INAH, Investigadora del Centro de Estudios Sociales Universitarios Americanos desde enero de 2013.



En el Altiplano Central la Luna aparece como un símbolo femenino. En la cultura nahua se llama Coyolxauhqui o Meztli, la ataviada de cascabeles a la manera antigua o la Luna. En sus representaciones aparece desmembrada, pues, según la leyenda que narra el nacimiento de Huitzilopochtli en el Libro III del primer volumen de la *Historia General de las cosas de la Nueva España* de Sahagún (Sahagún, 2003), junto con la *Leyenda de los Soles* (*Códice Chimalpopoca*, 1975:122) que narran el origen y carácter de los 400 Mimixcoa o Serpientes de nubes, ella, la Luna, y éstos, los Centzon Mimixcoa, o Los innumerables de la serpiente de nubes, luchan contra Huitzilopochtli, el Colibrí del Sur y del cielo azul, para implantar su reino de oscuridad, aunque Huitzilopochtli triunfa sobre ellos. En la primera narración, Huitzilopochtli mata a la diosa cortándole miembro por miembro de su cuerpo, de ahí las fases de la luna.

El sentido que guarda esta narración nahua con la cultura maya, forma parte de los paralelos arquetípicos que existen en el inconsciente humano. Ya que, la Luna en sus fases, se vincula en la imaginación simbólica, con las fases del periodo femenino tanto en duración, como en esa capacidad de completamiento y de vacío, vinculados con la fertilidad humana y la fertilidad agraria.

Cántaro maya

Entre los *chortíes*, la Luna desempeña un papel importante entre la lluvia y la siembra. Se concibe como un cántaro que se llena y vacía por ciclos que tienen una duración semejante al periodo menstrual de las mujeres. Rafael Girard, refiere que:

La luna que como una diosa del Agua desempeña un papel de capital importancia durante el período de la siembra y crecimiento de la milpa (...) se asemeja a un cántaro gigantesco, lleno de agua que al derramarse queda vacío, pero luego se va llenando de nuevo. (...) Siendo la luna patrona de las mujeres, los *chortíes* creen analógicamente que la mujer está llena en la fase del plenilunio y entonces, a semejanza de su patrona, derrama su contenido en el flujo menstrual y después queda seca durante el resto del mes (Girard, 1949:464-465).

Luna, blanco, arco iris

La diosa lunar es también la de tez blanca, la señora propiciadora de la fertilidad. Como entidad cíclica, es además fuente de la energía del inconsciente.

Roberto Escalante dice que Ixchel tiene varios nombres y acepciones, entre ellas, la de Zacal Ixchel, quien, con el prefijo *zac*, lleva el nombre de lo blanco (Escalante Hernández, 1992:47-



49).

Noemí Cruz lee los signos *zac* como blanco, *U'* como luna, *Ix* como prefijo femenino + *Ki* = *Ixik*, palabra que consigna el concepto de Señora, como *Uh Ixik sak*, La señora Luna Blanca.

Ixchel es la del rostro blanco ya que su nombre en otra construcción se compone de: *Ix* que es el prefijo femenino, *Ch'el* que corresponde a la idea de tez blanca, o lo blanco, por lo que todo el concepto refiere La señora de la tez blanca (Cruz Cortés, 2005:48).

Chel es también echarse o tenderse en yucateco, según Cruz Cortés cuando cita el artículo de Eric Thompson: "The Moon Goddess in the Middle America" (Cruz Cortés, *Ibíd.*:14), por lo que se trata de la mujer tirada o tendida. Lo que se presta a la interpretación acerca de la vida licenciosa que tenía la Luna al entrar en conjunción con diversas deidades. Sin embargo, pensamos que también tenderse o acostarse puede referirse a lo plano o extendido de la Luna, a la superficie de la misma.

Che'l o *Ch'el*, por otra parte, es contracción de *chebel*, blanco, según Cruz citando a María Montoliú (*Ídem.*).

Según Roberto Escalante (Escalante, *Op.cit.*:48) como *Zacal Ixchel* o la *Ixchel* blanca, su peinado cambia, y se puede observar que se representa con el mechón blanco al centro de la cabeza. Pienso que el mechón blanco es análogo al cuarto menguante de la

Luna, la diosa en la edad madura, lámina 72a del *Códice Madrid* (Fig. 1), porque por sí mismo, denota la edad de la diosa, y las edades de las mujeres, y en este caso, de una diosa que aparece representada en diferentes edades de la vida, son como las fases lunares en las que, luego de un vacío, empieza el crecimiento, llegando a la plenitud para después menguar (en la edad madura) y finalmente, morir o desaparecer. Esto en el sentido filosófico del término, mismo que el autor de la imagen, ha podido materializar o sintetizar visualmente.

La Luna evoca todo aquello que es blanco y desnudez. Bachelard (1978) a través de su análisis poético acerca de la materia del agua, refiere el agua blanca, pesada, nutritiva como la leche materna; asimismo, la blancura y la textura luminosa pero opaca de la luna son sinónimos de la sensualidad, ya que la luna parece estar desnuda, pura, limpia; semejante a la textura de los caracoles del mar, la espuma del mar y las conchas marinas.

En el Altiplano Central, *Tecciztécatl* o *Tecuiztécatl*, la Persona del caracol marino, se relaciona con la Luna: En el mito de la creación, como lo refiere Sahagún (*Op.cit*, Libro 7, Capítulo 2) se arroja a la hoguera (en la que los dioses se sacrifican para dar nacimiento al Quinto Sol) para convertirse en la Luna. Lleva un pectoral de caracol y un caracol en la frente.



Fig.1. La diosa lunar con su mechón blanco, el mechón blanco es análogo al cuarto menguante de la Luna.
Lámina 72a, Códice Madrid, 2004.



Por otro lado Mayahuel, La de la planta del maguey, la de los 400 pechos, La diosa del pulque, la bebida blanca; hechicera por su poder de embriagar, se relaciona con la Luna porque lleva el *yacameztli* o nariguera lunar y la cara blanca.

Lo blanco no nos lleva a la negación del todo, es por el contrario, lo pleno, la luz, la suma de todos los colores, el fenómeno físico del espectro luminoso.

Ixchel podría ser también La Señora del arco iris, ya que, según Noemí Cruz, su nombre podría interpretarse como: *Chel*, o *Cheel* o el arco del cielo, arco iris (Cruz Cortés, *op. cit.*: 13).

Respecto al arco iris, habría que tomar en cuenta que éste, es sinónimo de blanco, como fenómeno natural físico y óptico, pues suma los colores en el espectro luminoso, la unión de todas las moléculas de agua para formar un chorro de agua, una cascada o la espuma. Del vapor del chorro de agua o de las partículas suspendidas de humedad en la atmósfera surge el arco iris, por la refracción de la luz solar:

Arco iris. Se debe a la refracción y difusión de la luz del Sol o de la Luna en las gotas de agua de la atmósfera. Debido a la forma esférica de las gotas, los rayos emergentes salen formando un ángulo de unos 42° respecto a la dirección de los incidentes (Navarro, 2004:927).

De manera que, al refractarse los rayos de luz

sobre la esfericidad de las gotas, en diferentes longitudes de onda, se forman los colores. Con sus múltiples colores, Ixchel representa, entre otras cosas: lo blanco, la suma de los colores, el arco iris (Fig. 2). No porque los antiguos mayas conocieran la teoría de la descomposición de colores del espectro luminoso, sino porque los efectos de este fenómeno, son observables a simple vista, cuando el rayo de luz se refracta en el chorro blanco de burbujas de agua, asociando la blancura con este abanico de colores que es el arco iris.

Luna, calcáreo, muerte

Como ser calcáreo, la Luna es deidad del Inframundo, del mundo de los muertos, de la oscuridad, de la noche, la diosa a veces se representa con huesos cruzados sobre su falda como en la lámina 74 del *Códice Dresde* (1930) (Fig.3). Las láminas 16 a 23 del *Códice Dresde* tratan de algunas de las actividades de la diosa lunar, en relación con otras deidades, como dispensadora de suerte, patrona de diversas enfermedades, relacionada con la muerte. En la lámina 16b del mismo *Códice*, la carga o suerte que aporta es la muerte. En la lámina 19b, aparece desposando al dios de la muerte.

En la lámina 53 del *Códice Dresde*, La luna muerta, ahorcada, colgando entre dos signos planetarios: Júpiter a la izquierda y Saturno a la derecha, según Guillermo Garcés Contreras



Fig.2. Arcoiris.
Foto América Malbrán Porto

(1973:71), aunque esto es un tema muy cuestionable y no se sabe con qué glifos se podrían identificar a esos planetas, el hecho es de que ésta imagen femenina forma parte de las láminas de las Tablas Lunares 51 a 58, según Eric Thompson, en donde también puede tratarse de la diosa Ix Tabay, personificación de la Luna que conducía las almas de los suicidas al paraíso (Thompson, 1988:185-186).

Luna, Tierra, madre

Tierra, Luna y monstruosidad están intrínsecamente ligadas. Gilbert Durand cita a Jung en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*:

El animal lunar por excelencia será, pues, el animal poliforme por excelencia: el

dragón. El mito lunar rehabilita y eufemiza al mismo dragón (...) Este último es el arquetipo fundamental que resume el Bestiario de la Luna (...). El monstruo es, en efecto, símbolo de la totalización: de la suma completa de las posibilidades naturales, y desde este punto de vista, toda animalidad lunar (...), es un conjunto monstruoso (Jung, *apud* Durand, *Op.cit.*:206).

El monstruo de la tierra es el monstruo del origen, junto con su pareja, o complemento femenino, la diosa terrestre. El Dragón-Cocodrilo, Peje-Lagarto-Cipactli, de los nahuas en México es un monstruo en el que se integran las características de aquellos animales. En el calendario es un monstruo en el que se integran las características de aquellos ani-



Fig.3. La diosa lunar con rostro de anciana ayudando al dios Itzamná.
Tomado de Códice Dresde, lámina 74, Akademische Druck, Graz, 1967.

males. En el calendario azteca, es el primer signo, el principio de toda vida física. Las cordilleras montañosas son las crestas del lomo del cocodrilo y cuando éste o Cipacchiuatl, la diosa cocodrilo se mueven, la tierra tiembla.

Itzam Cab o Itzam Cab Ain, Itzam Tierra o Itzam Cocodrilo de la Tierra, es esposo de Colel Cab, la Dueña de la Tierra, mencionada en el *Chilam Balam de Chumayel*. En la lámina 74 del *Códice Dresde* (Fig. 3), aparece la diosa con garras en manos y pies, y con rostro de anciana ayudando al dios Itzamná, quien aparece en la parte superior de la lámina, como Monstruo Celestial-Cocodrilo. De este hecho, concluimos que la diosa comparte características físicas con el dios de la tierra Itzam Cab o Itzam Cab Ain, Itzam Tierra o Itzam Cocodrilo de la Tierra, al ser su complemento femenino. De la misma manera, que en el Altiplano central, esta pareja arquetípica se manifiesta. Los dioses del origen son dioses vinculados con la oscuridad nocturna, con el astro nocturno por excelencia, la Luna, asimismo son dioses vinculados con la tierra en donde la materia o los alimentos y la vida se originan, en su interior oscuro, materializado en el monstruo informe, primigenio o deforme, el reptil. El aspecto telúrico de la diosa, se vincula con ese aspecto de la Tierra y de la Luna, en donde se gesta, partiendo de sucesivas transformaciones, la vida.



Luna y tierra

Siendo la Luna un cántaro, sus movimientos creciente y menguante son los que traen las lluvias durante el año. Luna y Tierra, son recipientes, cántaros, vientres maternos en los que se gesta la nueva vida, ambas poseen las semillas, líquidos nutritivos y lo calcáreo.

En la lámina 39 del *Códice Borgia* se ven trece úteros, trece lunas, doce son de las sacerdotisas de la luna, de la diosa Tlazoltéotl, que danzan alrededor de un treceavo útero; las huellas y el camino llevan al interior de la tierra, al interior del cocodrilo Cipactli. Rafael Girard dice que: "... al hundirse en el mar (la Luna), se confunde con la tierra, ambos astros se funden en una entidad teogónica, la diosa luni-terrestre, en la que la función de la luna es dar fuerza a la tierra, para la producción del maíz" (Girard, *Óp. cit.*:467).

Vientre materno, cuevas

Las cuevas son también analogías del vientre materno de la tierra por lo que se identifica a la tierra con la Madre. Martha Iliá Nájera dice al respecto:

La cueva, arquetipo de la matriz, el lugar de los orígenes, figura frecuentemente tanto en los mitos antropogénicos, como en los rituales de renacimiento y en los de iniciación de numerosos pueblos; es un lugar oculto y cerrado donde se genera el tiempo y el

hombre, alegoría por excelencia del centro del mundo (Nájera, 2000:37).

El Temazcalli, la Casa de baños o *Xochicalli*, Casa de las flores, el baño de vapor, vientre de barro de la Madre Tierra, es una variante del útero de la tierra, para la creación y renovación de los seres humanos. El Tuhabal, el lugar donde se bañan, según el *Vocabulario de la Lengua Cakchiquel* citado por Nájera (*Ibíd.*).

Retoños y rizos

Los retoños y el glifo *caban*, tierra, que aparecen con la diosa Ixchel, denotan que se trata de la Diosa del crecimiento, de la evolución de las plantas, su rizo se asocia al germen y a la espiral, al desarrollo gracias a la tierra. En las láminas 15 y 18 del *Códice Dresde*, la diosa se representa ofreciendo un glifo de flores o retoños dentro de un recipiente. Según Thompson (*Op.cit.*), es el *xochiatl* 'agua de flores'; que también aparece en la lámina 10 del *Códice Vaticano B* y el *nikyé'ha'*, de la lámina 18 del *Dresde*, ambos, símbolos de la fecundidad de la diosa.

Agua, cenote, espejo

El cenote es, por la superficie de sus aguas, círculo plano, líquido, luminoso, sobre la superficie de la tierra, silencio, calma y espejo del cielo. Es como un ojo que mira durante la noche el paso de las estrellas por el cielo, duran-



te el día, el paso de las nubes, del sol, del cielo azul. La piel del pozo es lisa. Es una joya, porque es un espejo aparte. Bachelard lo expresa así:

Parecería que en la propia naturaleza hay fuerzas de visión activas (...) ¿Quién contempla mejor, el lago o el ojo? El lago, el estanque, el agua dormida, nos detienen a su orilla. (...). El lago es un ojo tranquilo. El lago recoge toda la luz y hace un mundo con ella. Gracias a él, ya, el mundo es contemplado, el mundo es representado (Bachelard, *Óp.. cit.:51*).

Luz, ojos

Tal parece que las superficies que reflejan o proyectan luz pueden considerarse dentro de la simbología en general, como ojos. Haciendo referencia al Ritual de los Bacabes, Thompson, señala que Hunab Itzam Na era el creador y le llamaban también Hunab Ku, Yaxcocahmut y Colop u Uich kin o Lágrimas del Ojo, o Rostro del Sol, pues era el sol del cenit, su función era la de Ah Ch'ab o creador. Así, la Luna, es Lágrimas del Ojo o Rostro de la Luna. (Thompson, *op. cit.:* 255).

Danza de la fertilidad

Con respecto a la sexualidad, Noemí Cruz, refiere la danza propiciatoria de la fertilidad en las mujeres que se llevaba a cabo durante la

noche, con la Luna llena, alrededor de las pozas de agua o cenotes. El “*Cantar 7: Kay nicté*” de *Los cantares de Dzitbalché* describe que las mujeres vestidas con ropas nuevas se adentraban en la maleza y se reunían alrededor o a la orilla de un cenote en donde se desnudaban y soltaban los cabellos; después, cuando Venus aparecía ante sus ojos, iniciaban un baile ritual y pedían a la Luna que vertiera sus bondades fértiles sobre ellas (*El libro de los cantares de Dzitbalché*, p. 367, citado por Cruz, *Óp. cit.:*17).

Jícara, mar, ríos, lluvia

La jícara es una analogía del vientre materno, cántaro de la Luna, elemento acuñador, regenerador, matriz. Es como el mar, en donde se origina toda la vida. Los lagos y los cenotes, en donde se han encontrado entierros son un retorno al origen, al vientre de la Madre-Tierra.

Chalchiuhtlicue, La diosa de la falda de jade, diosa del agua que corre, del agua terrestre, se caracteriza por eso, por las múltiples lajas de jade que conforman su falda, como las ondas de la superficie del agua, curiosamente ese conjunto de lajas, esa retícula de láminas rectangulares de jade, va o “corre” de su cintura hacia abajo. La imagen de esta diosa es la personificación femenina del agua, que como tal, es el elemento en donde se gesta la vida, y que como Ixchel, aportan o son el agua propi-



cia para la existencia, pues la diosa de la luna joven y la diosa de luna anciana, aparecen en la lámina 30 del *Códice Madrid* ayudando al dios Chac a derramar agua de lluvia sobre la serpiente mítica Noh Chih Chan, monstruo dispensador de lluvia. además de que entre la serie de bautizos orientados a los rumbos cardinales, que aparecen en la lámina 93 del *Códice Madrid*.

La lámina 74 (Fig. 3) del *Códice Dresde* trata de la destrucción del Mundo por un diluvio (Garcés Contreras, *Óp. cit.*:150), lo que ha sido muy cuestionado. Sin embargo, vemos que el monstruo celestial-cocodrilo aparece arrojando agua desde sus fauces y de la mitad de su cuerpo, mientras que la diosa arroja agua con un cántaro. Es una anciana, probablemente la esposa del dios Itzamná, Casa de Iguanas.

La serpiente en la cabeza

Roberto Escalante señala que Zacal Ixchel lleva en ocasiones una serpiente en la cabeza (Escalante, *Óp. cit.*: 47-49) (Fig.4). Para entender este símbolo (lámina 79, *Códice Madrid*), es necesario analizar algunas de sus variantes.

Serpiente espiral

La relación simbólica de la serpiente con la mujer es múltiple, ya que es símbolo de la fecundidad. Al enroscarse, puede ser lo cíclico, y al abrirse y cerrarse para desplazarse, forma



Fig.4. La diosa lunar con su tocado de serpientes.
Códice Madrid, lámina 79

espirales que remiten a la idea de expansión, evolución, al desplazamiento en el espacio y en el tiempo, al desarrollo, al crecimiento. No porque los mayas tuvieran el concepto de expansión y evolución que tenemos en la actualidad, sino porque junto con la observación del desarrollo, del crecimiento, de lo cíclico, de lo que se desplaza y de lo que se contrae, el ser humano de todos los tiempos y de todas las latitudes, construye en su mente, abstrayendo, estas imágenes de formas espirales cuyo desplazamiento visual expresa estas ideas intuitivas de expansión y de evolución o de transformación.

Serpiente Ouroboros

La serpiente en general de manera simultánea, por su forma oblonga, remite a la virilidad mas-



culina en su aspecto exterior y por su forma interna, remite al sexo femenino. Esta serpiente está relacionada con la luna y ésta con la mujer, símbolo del tiempo cíclico. El Ouroboros, símbolo medieval europeo, se representa por una serpiente mordiendo la cola, cuyo simbolismo ha sido descrito por Gilbert Durand de la siguiente manera:

La serpiente es para la conciencia mítica el gran símbolo de lo temporal, del *Ouroboros*. Para la mayoría de las culturas, la serpiente es el desdoblamiento animal de la luna, porque desaparece y reaparece al mismo tiempo que el astro, y tendría tantos anillos como días tiene la lunación. Por otra parte, la serpiente es un animal que desaparece con facilidad en las grietas del suelo, que baja a los infiernos (al Inframundo, en este caso), y que por la misma muda se regenera a sí misma. (Durand, *Óp. cit.*:302)

Ixchel lleva una serpiente anudada en la cabeza como en las láminas 15, 18, 22, 23, 43 y 74 del *Códice Dresde*, en las cuatro primeras láminas es la diosa joven quien la porta, y sólo en las dos últimas, la 43 y la 74 es la diosa anciana. Muy probablemente este hecho se deba a que es en la juventud en la que se tienen todas las capacidades reproductivas y de fertilidad, por lo que sólo la diosa joven la porta, y sólo cuando la diosa anciana la porta, es por-

porque simultáneamente vierte agua de su cántaro hacia el suelo, acción que expresa su contribución a la fecundidad de la tierra, aportando el agua que desciende, el agua del cielo, la lluvia, lluvia que asociada al dios Chac, tiene un carácter masculino al insertarse o penetrar en la tierra.

Las serpientes anudadas que portan las imágenes de la diosa a manera de cuerdas, con dos vueltas, dejan de un solo lado, al frente, tanto la cabeza como la cola de la serpiente, que muestran los aspectos masculino y femenino de ésta, como en el caso del Oruboros, no porque conocieran este símbolo, sino porque de manera paralela en culturas disímboles, el inconsciente humano elabora asociaciones muy similares.

Cihuacóatl

Íntimamente, la serpiente se relaciona con lo sensual, por su movimiento lento, suave, sinuoso. Esto también se traduce en miedo: la Cihuacóatl, Serpiente-Mujer, del Altiplano, es lo temible, lo espantoso, aparece silbando durante las noches. En general la serpiente se asocia con la muerte y con los poderes de la vida, a su sangre se le conceden poderes de elixir por un lado, y de veneno mortal, por otro, según Gilbert Durand:

Las virtudes médicas y farmacéuticas son atribuidas al veneno de la serpiente, porque

ésta es a un tiempo veneno mortal y elixir de la vida y de la juventud. (...). La serpiente emplumada, el Gukumatz quiché, el Quetzalcoatl azteca o el Kukulcan maya, es un animal astral que periódicamente desaparece a la altura de Coatzacoalcos. Ser híbrido a la vez fasto y nefasto, las ondulaciones de su cuerpo simbolizan las aguas cósmicas, mientras que las alas son la imagen del aire y de los vientos (Durand, *op. cit.*:302).



Fig.5. Chicomecóatl. Códice Florentino, Libro II, f29v, 1979

Chicomecóatl

Chicomecóatl, Serpiente 7, la diosa de los mantenimientos, de la fertilidad, en el Altiplano. Sus serpientes son serpientes de la tierra, las que generan el desarrollo de la planta, pienso que su imagen se asocia a la de las raíces, elementos que contribuyen a su desarrollo, lo que ilustra una lámina del *Códice Florentino* (Fig.5), ya que el lenguaje de las imágenes muchas veces traduce, sintetiza e intuye ideas, que no puede expresar el lenguaje hablado. Así, la imagen que nos muestra el códice antes mencionado, hace del asiento de la diosa un haz de serpientes cuyas cabezas y lenguas bífidas se dirigen hacia el suelo, de la misma manera que las raíces de un árbol se extienden y se insertan en la tierra, para sostenerlo. La diosa Chalchiuhtlicue, de las corrientes de

agua, del agua terrestre, es patrona del signo de los días Serpiente, Cóatl, en el Tonalámatl. Su función es, entre otras, la de ser instrumento del crecimiento, de la fertilidad, del desarrollo.

De esta manera, la serpiente es la representación de las corrientes de agua, de los ríos, de las corrientes que se forman por las lluvias. A este respecto, en la tradición *chortí*, se observa el culto a los Chiccháns o serpientes, y a sus consortes las Chiccháns hembras. La Chicchán hembra, ser de las aguas grandes, muy probablemente del mar, fue, al parecer, incorporada a la iconografía de la sirena, según lo refiere Thompson:



Los Chiccháns son considerados generalmente serpientes gigantes, a veces los ven con la parte superior del cuerpo de forma humana, y la mitad inferior es de serpiente emplumada, o 'tal vez sea un hombre gigantesco que a la gente le parece serpiente'. Algunos dicen que tienen dos cuernecitos en la frente y otros dos mayores en la parte posterior de la cabeza (...). El Chicchán hembra, al que suelen llamar Chicchán de las Aguas Grandes, es una sirena, con la parte superior del cuerpo de mujer y la inferior de pez (Thompson, *Óp. cit.*: 321-322).

Para Laura Sotelo (2002:143-148), las diosas I y O que vemos en el *Códice Madrid*, parecen corresponder a las divinidades del presente estudio pues son energías sagradas personalizadas relacionadas con lo femenino.

Las describe representadas con peinado de raya en medio en el códice antes mencionado, con el torso desnudo, mostrando los senos, y con una falda de la cintura a los pies. Señala además que en ocasiones aparecen con pulseiras en las manos y ajorcas en los pies, curiosamente, del tipo aleta. En mi opinión, esto es análogo a la iconografía de las sirenas, arquetipo de la sexualidad femenina, del agua, de lo cíclico, del bien y el mal, del origen, del pez, de la resurrección, de la renovación, de la serpiente que tiene movimientos ondulatorios como

como los del agua, ya que, las sirenas, siempre se representan con los senos desnudos como la diosa, además de que ésta tiene una falda de red, ceñida a su cuerpo, que le cubre casi todas las piernas, con un tejido de rombos, análoga a piel de escamas de la cola de pez, de las sirenas, no porque se pretenda representar este símbolo, desfasado en tiempo y espacio de la cultura maya, sino porque el tejido tipo macramé en rombos, se asocia visualmente con la idea de lajas, de teselas, que conforman visualmente, y sólo visualmente, la superficie del agua. Tela de rombos que semeja la red de pesca, vinculada con los seres acuáticos, y dada la sensualidad de la representación de una tela ceñida al cuerpo, estos elementos nos recuerdan dicho arquetipo universal que vincula a la mujer con el agua, la superficie de ésta y la sensualidad (Fig. 6).

Dennis Tedlock en el relato *chortí: Tres doncellas del Baño*, del lago Atitlán, describe a éstas como: Mujer Lujuria, Mujer Baño, Mujer frecuentemente Casada, emisarias de la comunidad, que van a hablar con los dioses de la montaña llamados Jaguar de Cedro, Jaguar de la Montaña, No justo ahora y Jaguar Oscuro, quienes causaban estragos en la comunidad. Estos dioses envían unas capas a los hombres de la comunidad, en las capas pintaron sus huellas, pero en la capa de No justo ahora, pusieron un enjambre de abejas, una trampa pa-



a



b

Fig. 6. Láminas a) 52 y b) 108 del Códice Madrid, 2004

ra los Señores de la comunidad, quienes al probársela, caen en la trampa. Por esta razón las doncellas son despreciadas, por no haber podido seducir a los dioses antes de que los Señores de la comunidad cayeran en su trampa (Tedlock, 1993:45-58).

Tedlock (*Ibíd.*) hace alusión de la Señora Sirena o que emite el sonido de Sirena: *The Wailing Woman* a quien según el señor Pedro Sabal Paja, padre-madre, contador de los días, describió como la personificación de algo amenazante, una mujer vestida de blanco que habita en la montaña, y que se aparece alrededor de las 3 de la mañana, con la Luna llena, cuando alguien va a bañarse al río. Se aparece cantando, gritando, asusta a las personas, las pa-

raliza, las huela, se trata de una mujer que cayó desde la cima de la montaña al fondo del río, pero no murió, ahí permanece. Cuando ella toca a una persona, la persona puede congelarse, de ahí que sea necesario que tome un poco de gasolina, porque es muy caliente y contiene aceite que puede penetrar en el cuerpo poco a poco.

La mujer que emite sonidos de Sirena, merodea en los ríos, o incluso puede correr atravesando ciudades o caminar por las calles que llevan un canal, es la mujer que llora por sus hijos ahogados, por ella misma.

El cabello

Según Bachelard, el cabello largo, en su ver-



sión femenina, es análogo al movimiento del agua, el cabello resbala como un agua densa, clara u oscura, como movimiento, como un río que fluye interminablemente (Bachelard, *Óp. cit.*: 238-277), como en la lámina 82 del *Códice Madrid* (Fig. 7). En los bautizos del *Códice Madrid*, lámina 13 (Fig. 8), el agua es continuación de sus cabellos, por la manera en que está colocada la jícara con la vierte el agua. El cabello que es asimismo movimiento, puede ser envolvente y estar cargado de humedad, siendo la feminidad misma, lámina 19 del *Códice Dresde* (Fig. 9).

El cabello, por su propio movimiento y brillantez, asocia el brillo y las ondas de luz, como destellos sobre una superficie lisa, como la textura del agua. Por la densidad de su materia, se relaciona con el agua negra y con el lado desconocido, oscuro de la mujer.

Los rizos sueltos remiten a los rizos del signo *caban*, de la tierra, análogos a la germinación, semejando el germen, o la semilla con un cordón umbilical, el embrión, y el proceso de desarrollo embrionario en espiral, espiral que vemos en la lámina 10 del *Códice Madrid* y la lámina 18 del *Códice Dresde* (Fig. 10).

El peinado liso, recogido, de la diosa, y circular, remite a la forma cerrada y esférica de la luna, lámina 21 del *Códice Dresde* (Fig. 11). El cabello según lo refiere Martha Ilia Nájera, tiene un ser anímico y una vulnerabilidad propios:



Fig. 7. Lámina 82 del Códice Madrid



Fig.8. Lámina 13, Códice Madrid, 2004.



Fig.9. Lámina 19, Códice Dresde, 1930.

“El cabello, como las diversas porciones del organismo que se separan, continúa formando parte del alma, y tiene, según los *tzotziles*, un *ch'ulel* propio, además su valor también deriva por pertenecer a la cabeza, centro anímico mayor en donde se ubica en cierta forma la mente” (Nájera, *Óp. cit.:* 28).

Gestos de las manos

En la lámina 19 del *Códice Dresde*, la luna trae buena suerte (Fig.12), extendiendo su mano.

La diosa de la luna provee de agua en la lámina 67 del *Códice Dresde* (Fig.13), con la mano derecha extendida hacia abajo.

En la lámina 93 del *Códice Madrid* la diosa, porta granos de maíz en su espalda, y con la mano derecha extendida sobre su pecho parece ofrecer su carga (Fig. 14).

En la lámina 82, *Códice Madrid*, gira su mano extendida hacia arriba (Fig. 15), probablemente para solicitar algo.

De lo anterior concluimos, que las representaciones antes mencionadas conllevan un nivel de lectura más, el de los gestos de las manos, que complementan y especifican el contenido de las imágenes, junto con las asociaciones a partir de la femineidad de las manos de la diosa, no sólo de su gestos que proveen, señalan, protegen y demandan.



a



b

Fig.10. Los rizos sueltos en las diosas remiten a los rizos del signo *caban*, de la tierra, a) lámina 10 Códice Madrid, 2004 y b) lámina 18 del Códice Dresde 1930.



Fig.11. La diosa con peinado liso, recogido, de , y circular que remite a la forma cerrada y esférica de la luna, lámina 21, Códice Dresde, 1930.



Fig.12. La diosa lunar extiende su mano , en señal de buena suerte, lámina 19 del Códice Dresde, 1930.



Virgen María

La diosa lunar, como diosa Joven, tiene popularidad, pues su culto se asimiló al de la Virgen María, su iconografía lo permite así “la diosa lunar tiene actualmente una popularidad que se debe en buena parte a su identificación con la Virgen María” (Thompson, *Óp. cit.*: 246).

En nuestra opinión, esto se debe a sus cualidades de joven, blanca, lisa y plana, luminosa, como una unidad cerrada en sí misma, mujer virgen, pura, la luna por su forma cerrada, circular, esférica. Simplemente, respecto de la corona marina Zerón-Medina dice:



Fig.14. Lámina 93 del Códice Madrid donde se observa a la diosa portando granos de maíz en su espalda y con la mano derecha extendida sobre su pecho parece ofrecer su carga



Fig.15. Se observa a la diosa lunar que , gira su mano extendida hacia arriba, probablemente para solicitar algo. Lámina 82, Códice Madrid, 2004.



Coronar a María fue expresar un concepto cristiano en un lenguaje universal. La corona significa dignidad, poder, fuerza iluminación. Su forma –circular-, el lugar donde se coloca –la cabeza- y el material que se emplea –oro, por lo general- expresa el deseo de conferir a un ser humano ordinario una condición de preeminencia por el reconocimiento a su capacidad, virtud, heroísmo, prudencia, don de mando, ya sean estas cualidades propias o heredadas. Sus terminados en puntas aluden a la luz; cuando se cierra con un domo significa la soberanía absoluta. Se ha dicho que toda corona participa del fulgor y del simbolismo de la corona solar y constituye la representación por excelencia del grado más elevado de la evolución espiritual (Zerón-Medina, 1995:81).

Luminosidad que aunque en el caso de la Virgen sea de carácter solar, no deja de asociarse con la luminosidad de Ixchel, aunque en ésta sea de carácter lunar.

Otros autores han abundado en el análisis de la simbología de la Virgen, como Adèle Getty (1995:62) cuando habla de la naturaleza radiante de las diosas celestes asociadas con flores blancas o Félix Báez-Jorge (1988:145-176), quien luego de estudiar a las diosas mesoamericanas demuestra cómo éstas se adaptan y transforman en la Colonia, en torno al cul-

To guadalupano. En otro sentido Matilde Battistini (2008:117) menciona cómo dentro de la iconografía mariana europea, existe la alusión al agua de la vida y la fuente del Paraíso, alusión a la función generadora y vivificadora de la Virgen.

La flor, la sexualidad

Noemí Cruz (*Op.cit.*) dice que en de los ritos de fertilidad se ofrecían los presentes que las mujeres habían traído consigo, entre los cuales destacaban: algodón, hilo, caracoles y flores. Entre las flores estaban: la flor del *chucum*, la flor del jazmín, la flor del nenúfar. Con la flor del nenúfar hacían sus tocados, tal y como lo refiere el *Cantar de Dzitbalché* en el que se alude a una ceremonia prematrimonial, en la que las deidades femeninas son invocadas por mujeres vírgenes.

Según la misma autora, “la flor” era una alusión a la boda y podía estar relacionada con la sexualidad femenina. Ya que las jóvenes iban al recibimiento de la Flor. En los Cantares se hace alusión frecuentemente a *Sac Nicté*, la flor blanca, mientras que la flor roja es metáfora de la menstruación, como lo refiere Martha Iliá Nájera:

Una de las palabras que usan hoy día los *yucatecos* para *menstruación* es *hula*, que también significa “flor”, concepto antiguo, pues en la Colonia, otros



grupos empleaban términos similares: los *tzeltales* le llamaban *k'un 'isim*, que traducían como 'menstruación, flores', y los *cakchiqueles* *iq yabil* 'flor de la mujer, su costumbre', términos que denotan un sentido de fertilidad y renovación, así como de apertura: la flor es un capullo que se abre y puede fecundarse, constituye el signo principal de su capacidad de procrear. La 'flor roja' es el presagio de la transformación de una niña a una mujer en potencia.

A la mujer, actualmente y desde tiempos prehispánicos, se le equipara con la tierra, pues de ella surge la flor, y de las flores se formará el fruto, la semilla; para la mujer, las flores, frutos y semillas representan al niño que surge a la vida; así, los *tzeltales* emplean para 'semilla' el término *yal*, que por extensión metafórica significa 'hijo(a) de mujer' (Nájera, *Óp. cit.*: 29-30).

Cortar la flor, es asimismo, sinónimo de tener relaciones sexuales.

Luna Vieja como parte de la Pareja creadora

Ixchebel Yax es la Diosa Madre y parte de la pareja creadora. Representa a la Vieja, como viejo es Itzmná Ná el dios Casa de Iguanas, su esposo, equivalente al dios Cipactli, Cocodrilo del origen, en el Altiplano Central. En la lámina 2, del *Códice Dresde*, junto con K'uk'ulkán, como la sabia tejedora, teje el mundo.

Según Wolfgang Cordan, tiene todo un tocado semejante al que usan las mujeres de *Chiapas*, llamado *chuk hol* que significa "recoger el pelo". Para el mismo autor, Ixmucané aparece como metáfora del 'acompletamiento', pues los otros dioses de la página son la muerte y el dios joven con el dios viejo del maíz, todos ellos sentados ante sus telares vacíos, en donde sólo Ixmucané y su ayudante ya han terminado la obra (Cordan, 1969:47-49). Esta interpretación ya ha sido rebasada, no obstante, es importante rescatar el hecho de que la diosa anciana vinculada al tejido, nos lleva otras connotaciones, como la de la mujer que al tejer, elabora y construye la civilización, siendo una actividad que en su carácter universal, como ha sido estudiado por Françoise Frontisi-Ducroux, con respecto a la cultura griega:

El trabajo de la tela, por el cual la mujer fabrica con que 'arreglarse, asearse', y con que vestir y con qué engalanar o ataviar a los hombres de su familia, es por sí mismo, dirían con gusto los griegos, junto con el silencio, el más bello atavío de la mujer o su más bella apariencia. La habilidad manual es una de las más grandes cualidades que se requieren de ella. Atenea hizo de esta habilidad un don, a la primera mujer, Pandora (...). El tejido es el dominio en donde la mujer puede realizarse –si la expresión no es demasiado anacrónica–,



aquél en el que la sociedad le consiente una competencia. Ya que el uso de vestimentas tejidas es uno de los criterios de la vida civilizada. Los salvajes y muchos otros pueblos bárbaros continuarán vistiendo con pieles de animales. Las técnicas femeninas del trabajo de la lana constituyen en este sentido, el aporte de las mujeres a la civilización (Frontisi-Ducroux, 2003:250)¹.

Por otra parte, es el tejido en sí mismo, la técnica misma, metáfora de la sexualidad, como lo describe Frontisi-Ducroux:

El tejido. El trabajo de la lana, en todas sus etapas, constituye la principal actividad de las mujeres en el mundo griego y sirve para definir su rol doméstico y social, paralelamente a su función reproductora. El tejido sirve de metáfora de la unión sexual, el *symplegma*, el entrelazo, en particular, cuando el acto sexual tiene una finalidad generadora, que implica por consiguiente, a dos individuos de sexo opuesto. El tejido, recordemos, se describe como el entrecruzamiento de dos hilos de género diferente, el hilo de cadena, del cual el nombre, *stemmon*, es masculino, definido como grueso y sólido, y la *kroké*, palabra femenina, la trama, más fina y más flexible (*Ibid.*:235).²

Por lo que concluimos que la actividad del tejido, en donde subyace el aspecto de la sexualidad, nuevamente vinculada con la diosa que

teje, nos remite a la idea de la procreación, y a la creación de los seres humanos en el contexto de la civilización. Civilización que se desarrollará bajo el manto protector de su diosa madre.

Escritura y Pinceles

Noemí Cruz (2005) menciona que como anciana, Ixchebeliax o Ixchebelyax, la diosa de la luna, también se relaciona con los colores, la escritura y la sabiduría, ya que: *Ix* es marcador de femenino, y *Cheb* o *Cheeb* es pluma para escribir, puntero para apuntar, péndula aderezada para escribir, pincel para pintar. Por lo tanto, *Chebel* está relacionado con los pinceles, se trata de la diosa de la pintura y del bordado. A lo que se añade *Yax*, como lo primero o la primera, lo verde o lo precioso (Cruz, 2005: 15).

Según Thompson (Thompson, 1975:256), en el *Ritual de los Bacabes* se trata de Ix Hun Tah Dzib, La de la gran escritura, Señora Única Dueña del pincel, Origen, Causa Primera.

Por otra parte, Ixchebelyax, la Señora Blanca Causa Primera, es la propuesta de María Montoliú en su *Aclaración sobre la traducción del nombre de la vieja diosa Ix Chebel Yax*, citada por Cruz:

Propongo que el nombre de Ixchebelyax proviene de: *Ix*; marcador de femenino, *Ch'el*, blanco; y *Yax*, primero o causa pri-



mera. Por lo tanto, el nombre de esta diosa lunar es: Señora Blanca Causa primera, o La Primera Señora Blanca, siguiendo al pie de la letra el orden de las palabras en la frase maya (Montoliú *apud* Cruz, 2005: 15).

Los husos

En la parte superior de la cabeza, Ixchel porta sus husos al igual que las diosas Tlazoltéotl e Ixmucané del Altiplano y de la Huasteca, tejedora e hilandera respectivamente.

Pensamos que la sabia, la tejedora, dueña del tiempo, es la mujer del signo del círculo que tiene una torsión al centro pues la intuición del infinito, se percibe de manera universal, por la torsión del círculo, lo que nos impide tener una idea precisa de principio y fin, así como de unidad, con la torsión perdemos la idea de término (lámina 2 Códice Dresde) (Fig.16). Esta imagen no surge de una idea, pues las ideas parten de determinantes. Surge de la intuición, que es efectivamente el proceso intelectual o “el conocimiento claro, recto e inmediato de verdades que penetran en nuestro espíritu sin necesidad de razonamiento...” (García Pelayo, 1980:590). Luego entonces hay conocimiento, pero en la intuición éste pasa por el razonamiento que extrae sus elementos que han guardados en el inconsciente, para sintetizar las ideas, o en este caso, las imágenes.

Es metafóricamente, la doble torción de las serpientes enroscadas, el doble nudo (lámina 79, Códice Madrid; lámina 107, *Códice Dresde* y lámina 55 *Códice Borgia*) (Fig.17). Es como su pelo anudado o *chuk hol*, ‘recoger el pelo’ según Cordan (Motul, 315 *apud* Cordan, *op. cit.*: 48), sobre su tocado (Lámina 2, *Códice Dresde*), la probable estilización de los husos que porta.

Por otra parte, pensamos que la simetría de los husos en los tocados de Ixchel y de Tlazoltéotl, remiten a la utilización de ambas manos en el tejido, a dos hilos que se entrecruzan en direcciones opuestas, el tejido como estructura simétrica. La simultaneidad en el uso de am-

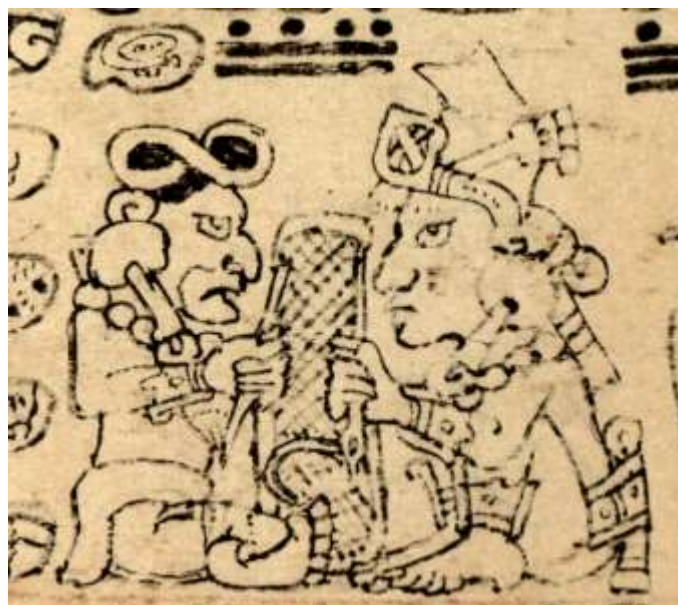


Fig.16. Diosa Lunar tejiendo. Lámina 2, *Códice Dresde*, 1930



a



b



c

Fig.17. Diversos tocados de la diosa lunar, a) lámina 79, Códice Madrid, 2004; b) lámina 107, Códice Dresde, 1930 y c) lámina 55 Códice Borgia , 1898



bas manos en el tejido, coordinadas y dependientes una de otra, hace que el tejido siempre se desarrolle en un plano simétrico, extendiéndose siempre en un orden alterno, siendo que lo que determina que la diosa porte dos husos en forma simétrica, es el uso alternado de dos hilos que se entrecruzan.

Diosa de la medicina, La Sabia

Según Diego de Landa (Landa, 2003: 110), Yxchel, aparece como diosa de la medicina y vinculada a los partos.

Es la diosa sabia, es la diosa de la medicina también, diosa de los partos y de la medicina en general.

Martha Ilia Nájera señala que entre las medicinas y objetos sagrados que se consagraban a Ixchel durante su fiesta, en el mes Zip. Las piedras de la suerte llamadas *am*, indicarían que una de las funciones de las sacerdotisas de Ixchel sería la adivinación. Lo que evidencia su carácter de concedora del tiempo, presente, pasado y futuro, de anciana y de sabia.

Conclusiones

En nuestro análisis nos hemos centrado en las connotaciones de los signos y en el lenguaje propiamente de la imagen, sin ninguna otra pretensión, conscientes de la profundidad de los conocimientos de los especialistas en el estudio de la cultura maya, tanto de historiado-

res, como de etnólogos, y epigrafistas, quienes han hecho enormes contribuciones en el campo de la lectura puntual de la escritura logosilábica maya, y de la trayectoria histórica de esta cultura.

Nuestro trabajo es otro. Nuestra propuesta se centra en las asociaciones simbólicas de los elementos de la diosa Ixchel, a partir de imágenes que han sido elaboradas partiendo de procesos intuitivos, tan complejos, como las ideas o las informaciones que dentro de la escritura logosilábica, pueden transcribirse. De ahí que el campo del análisis de la imagen, sea un campo que difiere enormemente del campo de la historia, de la etnohistoria o de la epigrafía.

Luego entonces, concluimos que, por una parte, la diosa Ixchel, la del rostro blanco, la Luna, por sus fases, se vincula en la imaginación simbólica, con las fases del periodo femenino, con lo lleno y lo vacío, con la fertilidad humana y la fertilidad agraria, y así, del hecho de que la luna se llene y vacíe, surge la imagen de un cántaro que es al mismo tiempo un recipiente, como el vientre materno.

Por su blancura y por el fenómeno de refracción de los colores, que se observa a partir del blanco chorro de burbujas de agua, la diosa se vincula con el arco iris y sus colores.

La Luna, vinculada con la oscuridad y la muerte, tiene además una textura que la imaginación simbólica asocia con lo calcáreo. La diosa



Ixchel tiene elementos calcáreos, como los huesos, en su vestimenta. Simultáneamente, por su carácter lunar, la diosa se asocia con el crecimiento y por ende, con las transformaciones.

Como diosa de la tierra, Ixchel tiene un vientre al igual que aquélla, vientre que se materializa en el imaginario, como cueva. En relación con su carácter gestacional, la diosa porta los retoños y los rizos, el glifo *caban*, tierra, rizo que se asocia al germen y a la espiral, imagen que remite al desarrollo, gracias a la tierra. La diosa se materializa en la imaginación, también respecto de la tierra y del agua, en los cenotes. El cenote por una parte, tiene una superficie lisa que proyecta las imágenes y como tal, es paralelo a la Luna, a quien se le llama también, Lágrimas del Ojo o Rostro de la Luna. Además de que, es entorno al cenote y en presencia de la Luna, es cuando se llevaban a cabo las danzas de fertilidad.

La serpiente que lleva sobre la cabeza la diosa Ixchel, conlleva varias asociaciones, pues por un lado la serpiente espiral lleva a la idea del crecimiento, mientras que la serpiente amarrada, en donde la cabeza y la cola casi se juntan, se vincula, en la imaginación simbólica, de manera simultánea, a los aspectos femenino y masculino de la sexualidad. Por otra parte, la serpiente misma, se relaciona con lo sensual, por su movimiento, suave, sinuoso. Además de

que al desplazarse sobre la tierra, insertándose en ésta, parece propiciar la fecundidad.

El cabello largo de la diosa, asocia también a la femineidad elementos de sensualidad y de liquidez, tal como las trayectorias que sigue el agua que corre, y la sangre, como agua densa. Destaca también la femineidad en la representación de las manos de la diosa, las que además, en otra lectura, con sus gestos, proveen, señalan, protegen y demandan.

La diosa Ixchel se ha sincretizado en el devenir histórico en otras imágenes, como la de la Virgen María, quien coincide con aquélla en sus cualidades de joven, blanca, lisa, y luminosa, como una unidad cerrada en sí misma, en su carácter de mujer virgen, y como luna, por su forma cerrada, circular y luminosa.

Toda ella vestida o adornada con flores, Ixchel se asocia con la sexualidad, pues las flores son el elemento que las jóvenes ofrecen en sus ritos de fertilidad.

Ixchel es la diosa sabia, porque es la diosa de la medicina en general y de los partos. Como tejedora, actividad que en nuestro análisis no sólo se vincula con la acción procreadora, sino también con el papel de la diosa en el desarrollo de la cultura, muestra otro aspecto de su sabiduría. Y relacionada con los colores y la escritura, revela otro aspecto más, de sabiduría, ya que con sus herramientas para escribir y pintar, da forma a sus ideas e imágenes en el



espacio.

De esta manera, concluimos que esta nueva lectura de los elementos que conforman las imágenes de la diosa, aporta estas nuevas informaciones respecto de una vieja imagen.

Notas

1. Le travail de la toile, par lequel la femme fabrique de quoi «faire toilette» et de quoi vêtir et parer les hommes de sa famille, est par lui même, diraient volontiers les Grecs, avec le silence, la plus belle parure de la femme. L'habilité manuelle est l'une des qualités majeures qu'on requiert d'elle. Athéna en fait don à la première femme, Pandora (...). Le tissage est le domaine où la femme peut se réaliser –si l'expression n'est pas trop anachronique-, celui où la société lui consent une compétence. Car le port de vêtements tissés est l'un des critères de la vie civilisée. Les sauvages et bien des peuples barbares vont encore vêtus de peaux de bêtes. Les techniques féminines du travail de la laine constituent ainsi l'apport des femmes à la civilisation (Frontisi-Ducroux, 2003:250).
2. Le tissage. Le travail de la laine, dans toutes ses étapes, constitue la principale activité des femmes dans le monde grec et sert à définir son rôle domestique et social, parallèlement à sa fonction de reproductrice. Le tissage sert de métaphore à l'union sexuelle, le *symplegma*, l'entrelacement, en particulier lorsque l'acte sexuel a une finalité génératrice, impliquant par conséquent deux indivi-

du de sexe opposé. Le tissage, rappelons-le, est décrit comme le croisement de deux fils de genre différent, le fil de chaîne, dont le nom, *stemon*, est masculin, défini comme épais et solide, et la *kroké*, mot féminin, la trame, plus fine et plus souple (Frontisi-Ducroux, 2003:235).

Bibliografía

Bachelard, Gaston

1978 *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México.

Battistini, Matilde

2008 *Símbolos y alegorías*. Electa Ed., Barcelona, España.

Códice Borgia

1898 Il manoscritto Messicano Borgiano del Museo Etnográfico della S. Congregazione di Propaganda Fide. Publicado en Chromophotographie por Le Duc de Loubat. Stabilimento Danese. Roma.

Códice Chimalpopoca, Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los Soles

1975 Instituto de Investigaciones Históricas. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Códice Dresde

1930 Dibujos de Antonio y Carlos Villacorta. Sociedad de Geografía de Guatemala. Guatemala.



Códice Madrid

2004 Graz: Akademische Druck.

Cordan, Wolfgang

1969 *Introducción a los glifos mayas*. Editorial El Manual Moderno, México.

Cruz Cortés, Noemí

2000 "Ritos y plegarias lunares de fertilidad" en *Revista de Estudios Mesoamericanos N°2*, Programa de Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

2005 *Las señoras de la luna*. Centro de Estudios Mayas. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Durand, Gilbert

1981 *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Editorial Taurus, Madrid.

Escalante Hernández, Roberto

1992 *Códice Madrid Tro-cortesiano*, Centro de Investigaciones Históricas y Culturales, Museo Amparo, Puebla, México.

Félix-Báez, Jorge

1988 *Los oficios de las diosas*. Universidad Veracruzana, Xalapa, México.

Frontisi-Ducroux, Françoise

2003 *L'homme-cerf et la femme araignée, figures grecques de la métamorphose*, Bona, Éditions Gallimard. Paris.

Garcés Contreras, Guillermo

1973 *Los códices mayas*. Sep-Setentas, México.

García Pelayo, Ramón

1980 *Pequeño Larousse Ilustrado*, Ediciones Larousse, México.

Getty, Adèle

1995 *La Diosa, madre de la naturaleza viviente*, Debate, Ediciones del Prado, Madrid.

Girard, Rafael

1949 *Los chortís ante el problema maya*. Antigua Librería Robredo, México.

Landa, fray Diego de

2003 *Relación de las Cosas de Yucatán*. Ediciones promo-libro. Madrid, España.

Nájera Coronado, Martha Iliá

2000 *El umbral hacia la vida*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Navarro, Francesc

2004 *La Enciclopedia*, Salvat Editores, MEDIASAT GROUP, Madrid.

Sahagún, fray Bernardino de

1979 *Códice Florentino*. Manuscrito 218-20 de la Colección Palatina de la Biblioteca Laurenziana. Edición Facsimilar. Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Secretaría de Gobernación. México.



2003 *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, Ediciones Promo Libro, Madrid.

Sotelo, Laura

2002 *Los dioses del Códice Madrid*. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Tedlock, Dennis

1993 *Breath on the Mirror, Mythic Voices and Visions of the Living Maya*. University of New Mexico, Press Albuquerque, Nuevo México.

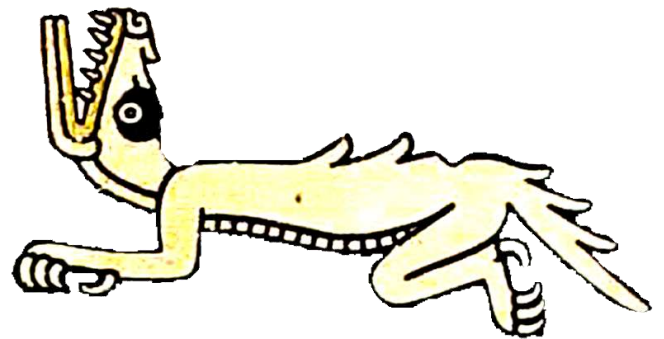
Thompson, Eric

1975 *Historia y religión mayas*. Siglo XXI editores, México.

1988 *Comentarios al Códice de Dresde*. Fondo de Cultura Económica, México.

Zerón-Medina, Fausto

1995 *Felicidad de México, Centenario de la Coronación de María Señora de Guadalupe*, Editorial Clío, México.





Sesiones del Seminario 17 de Agosto 2012



Dr. Daniel Flores y Dra. Marie Areti Hers



Miembros del Seminario



Conferencia del Mtro. Víctor Torres Roldán



Invitación a publicar

Se invita a todos los investigadores interesados en temas relacionados con Tláloc y demás deidades de la lluvia y la fertilidad a enviar sus artículos de no más de 15 cuartillas, en letra Arial a 12 puntos, interlineado 1.5.

Las imágenes se mandaran por separado en formato jpg, resolución de 300dpi. Se aceptará un máximo de 10 imágenes. Todas las imágenes se llamaran Fig. y deben estar referidas en el texto.

Los subtítulos deberán ir en negritas en minúsculas.

Todas las figuras deben tener su respectivo pie de foto y autoría.

Las citas tendrán el formato Oxford. Ej.
(Maudslay, 1886:22)

No se aceptará ningún artículo que no cumpla con estos requisitos.

Toda correspondencia deberá dirigirse a la Dra. María Elena Ruiz Gallut al Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mario de la Cueva, s/n. Ciudad Universitaria, C.P. 04510, México D.F. Tel. 5622-7547 Fax. 5665-4740.

De igual manera los artículos podrán mandarse a las siguientes direcciones electrónicas:
seminario.tlaloc@gmail.com.

