

La *Lápida de los cielos* del Museo Nacional de Antropología (México). Un recorrido por el imaginario celeste nahua a través de las piezas de la sala Mexica

The 'Tombstone of heaven' of the National Museum of Anthropology (Mexico). A Journey to the celestial imaginary nahua through the artefacts of the Mexica gallery

Ana Díaz

Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM

Resumen: El Museo Nacional de Antropología exhibe en su sala Mexica un monolito conocido como la *Lápida de los cielos*. La pieza muestra una escena que ha sido identificada como el momento del descenso de una serie de personajes antropomorfos y un ave a la tierra, atravesando los niveles verticales del cielo. En este trabajo se presenta una interpretación alternativa, proponiendo que el cielo que aparece grabado en la superficie de la piedra no reproduce un sistema de estratos verticales superpuestos, sino una convención plástica utilizada para representar al cielo por medio de bandas que permiten enmarcar las escenas que suceden en su interior, como si se tratara de una piel estelar. Para el análisis nos hemos valido del estudio de otras dos piezas del MNA, así como de códices mesoamericanos, tanto coloniales como prehispánicos, buscando la continuidad de una tradición visual.

Palabras clave: *Lápida de los cielos*, Museo Nacional de Antropología, sala Mexica, Cielo, Cosmología Mesoamericana. Altar de los cielos.

Abstract: The National Museum of Anthropology (NMA) displays a monolith known as the 'Tombstone of Heaven' in its Mexica gallery. The artefact shows a scene which has been identified as the moment of descent to earth of a series of anthropomorphic characters and birds, passing through the vertical levels of heaven. This paper presents an alternative interpretation and suggests that the sky which appears on the surface of the stone doesn't show a system of superimposed vertical strata but a vivid convention used to represent the sky through layers, which permit the framing of the scenes that take place in it as if it were a stellar skin. For this analysis we have studied other items of the NMA as well as Mesoamerican codices, both colonial and pre-Hispanic, looking for the continuity of a visual tradition.

Keywords: 'Tombstone of Heaven', National Museum of Anthropology, Mexica gallery, Heaven, Mesoamerican cosmology, Altar of Heaven.

1. Introducción

Uno de los aspectos más conocidos de la cosmología mexicana implica la división del mundo en tres niveles verticales: cielo, tierra e inframundo. A su vez, los espacios superior e inferior se fraccionaban en trece y nueve pisos respectivamente, mientras la tierra se dividía en cuatro rumbos cardinales. Esta reconstrucción cosmológica fue ideada por Eduard Seler (*cf.* 1902-23; 1907) con datos de distintas fuentes, quien basado en la única imagen cosmográfica mexicana que presenta una división en estratos verticales (pintada en un códice colonial del siglo XVI: el códice *Vaticano A*), construyó un modelo que desde entonces ha servido como referente para explicar la estructura del cosmos mexicana. El modelo fue complementado al introducir en él a los personajes de dos series calendáricas: los trece «señores del día» supuestamente ubicados en los estratos celestes, y los «señores de la noche», habitantes de los nueve niveles inferiores.¹ Cabe señalar que estos nueve y trece personajes no aparecen referidos, ni en la imagen, ni en la glosa explicativa del códice *Vaticano A*. Este hecho aunado a la ausencia de otra imagen similar a la referida –dentro del amplio repertorio material mexicana–,² donde los cielos aparezcan organizados en niveles verticales, ha llevado recientemente a algunos autores a problematizar el modelo de los pisos celestes reconstruido por Seler, proponiendo que se trata de una proyección derivada de su interés por dar coherencia a un modelo cosmográfico idealizado.³ Sin embargo hoy en día el modelo seleriano sigue siendo considerado una fuente de primera referencia para explicar el cosmos mexicana, y por ende la composición del cielo.

A pesar de la riqueza y versatilidad de los objetos arqueológicos encontrados en las excavaciones del centro de México y más allá de las fronteras del dominio mexicana –que incluyen arquitectura, pintura mural, cerámica, textiles, esculturas de bulto, grabados en distintos soportes, pintura rupestre– no ha sido posible encontrar, ni en estos soportes, ni en códices prehispánicos ni coloniales, un ejemplar que reproduzca el arreglo cosmográfico propuesto por Seler. No se conoce otra imagen similar a la del códice *Vaticano A*, aunque existe una pieza en el Museo Nacional de Antropología que presenta un grabado que ha sido interpretado por los académicos como el ejemplar prehispánico que avala el arreglo cosmográfico de niveles superpuestos (Matos 2010:100-101). La pieza es conocida como la *Lápida de los cielos* y es el objeto de estudio de este trabajo (fig.1).

¹ La identificación sirvió al autor para explicar un sistema de flujos por el cosmos; en él, los trece señores del día, ubicados en cada uno de los estratos celestes, iban mandando sus influencias a la tierra durante las horas diurnas, mientras que en la noche las influencias eran mandadas desde el inframundo por los nueve personajes de la serie conocida como los «Señores de la noche». Aunque algunos autores han demostrado que esta interpretación cuenta con equivocaciones (Caso 1967:20; Nowotny 1961:217,219; Köhler 1995), la cosmología de Seler ha sido ampliamente difundida y hoy es aceptada como válida. Actualmente está en preparación un volumen colectivo con trabajos que abordan este tema.

² Existe una mención en la *Histoire du Mechique* (Tena 2011:143) que informa que los mexicanos y sus vecinos concebían al cielo como una estructura de 13 niveles, cada uno habitado por un dios. Esta mención es importante, aunque no concuerda con la referencia del códice *Vaticano A*, dado que aquel contenido que remite para cada nivel es diferente del que aparece reportado en aquella fuente. Esto hace pensar que no existía un modelo fijo y único válido para todos los mexicanos, o bien, que en ambos casos, se trata de reconstrucciones coloniales que intentan reproducir una cosmografía indígena más cercana a los modelos clásicos grecorromanos que a los discursos originarios amerindios. Otro ejemplar que podría traerse a discusión es la primera lámina del *Rollo Selden*, pero este no es mexicano, sino mixteco, y reproduce un cielo dividido en nueve niveles que a diferencia del códice *Vaticano A* y la *Historie de Mechique*, no ubica a dioses en sus diferentes pisos, sino que todos los estratos están ocupados por estrellas. Esta es una notable diferencia. Para profundizar en el estudio de estos casos remito a los trabajos de Mikulska (2008), Nielsen y Sellner (2009) y Díaz (2009).

³ En los últimos años se han producido algunos trabajos que problematizan la construcción de este modelo (Nielsen y Sellner 2009; Díaz, mecanoscrito aceptado para publicación; Mikulska, mecanoscrito aceptado para publicación; Nielsen y Sellner, mecanoscrito aceptado para publicación).

A lo largo de este ensayo presento algunos argumentos que permiten hacer otra interpretación de la escena grabada en la piedra. Propongo que esta representación se inserta dentro de una larga tradición visual que hunde sus raíces en un complejo imaginario celeste mesoamericano que no implica una organización en pisos, sino en bandas estrelladas. Para ello presento el análisis de una serie de rasgos presentes en fuentes realizadas entre el Epiclásico y la época Colonial temprana (la muestra está compuesta por piezas de la colección mexicana del Museo, pintura mural de Cacaxtla, códices mexicas, mayas, mixtecos y del grupo *Borgia*). Considero que su composición no tiene referente alguno en la imagen colonial que aparece reproducida en el códice *Vaticano A*, y que los datos arrojados por esta pieza pueden ayudar a tener un mejor entendimiento de la visión de mundo mexicana antes del contacto con el cristianismo.



Figura 1. *Lápida de los cielos*. Sala mexicana, Museo Nacional de Antropología, México. (Proyecto de Digitalización de las Colecciones Arqueológicas del MNA).

II. Descripción de la pieza

La *Lápida de los cielos* se exhibe actualmente en la sala Mexica del Museo Nacional de Antropología, en la ciudad de México, y es conocida con este nombre porque reproduce una imagen que se lleva a cabo en el espacio celeste.

El objeto es una lápida rectangular tallada en un bloque de piedra andesita. Sus dimensiones actuales aproximadas son de 45 cm de alto, 29 cm de ancho y 8 cm de

espesor.⁴ Por su ubicación en la vitrina sólo alcanza a verse la cara frontal, pero Alfonso Caso menciona en su catálogo que la pieza está grabada por todas las caras.⁵ El grabado debió contar con pintura pero hoy no es posible identificar su rastro a simple vista. La pieza está fragmentada, como se puede apreciar en el borde inferior; el superior presenta también bordes irregulares que en la inspección nos hicieron pensar en una segunda fragmentación. Sin embargo la referencia de Caso respecto a que esta cara presenta un grabado, indica que el fragmento conocido corresponde a la parte superior del monumento. No ha sido posible reconstruir la información de su contexto arqueológico, pues no aparecen reportes de su procedencia en ninguno de los catálogos del Museo.⁶

III. Descripción de la escena grabada

La descripción más completa de la pieza se encuentra en el catálogo de Alfonso Caso, que nos ayuda a reconstruir las partes no visibles del objeto:⁷

«Es un fragmento de una lápida labrada por todas sus caras. En la cara posterior, en los lados y en dos tiras al frente, aparece la imagen de los cielos estrellados, contándose en conjunto seis. En la parte superior la figura de un tecpatl con la boca abierta y dos ojos, uno a cada lado de la boca. A ambos lados del pedernal, unas cabezas de tigre. En la angosta tira que queda al frente, se ve primero una águila que descende, saliendo de las fauces del pedernal, que lleva en el pico el aztamecatl o cordel del sacrificio. Después y bajando del cielo un guerrero que lleva en una mano el escudo, la bandera y las flechas y en la otra el atlatl. Tiene tocado de xihuitzolli y aztaxelli. Todavía más abajo se ve un caballero águila, llevando en una mano el atlatl y en la otra un objeto que no se puede precisar. Sobre la cabeza del águila aparece el aztaxelli. Las figuras parecen representar a los guerreros que bajan del cielo y del sol a la tierra» (Caso, citado por Olmedo en comunicación personal julio 2012).

Hasta hace unos días que se ha sacado una toma fotográfica de todas las caras, ha sido posible corroborar la descripción de Caso, aunque ya pueden hacerse algunas precisiones.

Cara ventral: La imagen está tallada en altoprelieve y se compone de tres registros verticales que recorren la estela de manera longitudinal, generando un espacio central

⁴ Estas dimensiones son las propuestas en el catálogo de 2006, pero difieren de las reportadas por Caso: altura: 52 cm; ancho: 29 cm; grueso: 7 cm.

⁵ La descripción más completa de la pieza la realizó Caso, el primer curador de la sala Mexica en la nueva sede del Museo Nacional de Antropología. La pieza se encuentra empotrada en una vitrina que impide ver las caras dorsal, laterales y superior, hasta hace unos días, en que el Proyecto de Digitalización de las Colecciones Arqueológicas del MNA sacaron un estudio fotográfico de la pieza por todas sus caras. Tengo entendido que esta es la primera vez que se muestran todas las caras de la pieza en un estudio especializado.

⁶ La curadora de la sala Mexica, Bertina Olmedo, menciona que ninguno de los catálogos incluye información sobre la procedencia de la pieza (comunicación personal, julio 2012).

⁷ Cabe señalar que la descripción más completa de la lápida, incluyendo todas sus caras, aparece sólo en este catálogo, pues la versión más actualizada realizada en el 2006 sólo incluye la descripción de la cara frontal (Catálogo 2006). En esta fuente aparece una referencia al catálogo elaborado por Eduard Selser, pero no ha sido posible consultarlo dado que el ejemplar se extravió durante la gestión de Felipe Solís. Además, la curadora de la sala Mexica, comentó que «la ficha que mencionan de Selser [la referencia citada en el catálogo de 2006] no corresponde con su catálogo». (Bertina Olmedo, comunicación personal, julio 2012).

flanqueado por dos registros laterales de composición simétrica. El registro central es ligeramente más ancho que los laterales y está ocupado por tres personajes que descienden por el cuerpo de la estela. El primer individuo es un ser antropomorfo que porta un yelmo de águila. Parte de su cuerpo está perdido porque se ubica sobre la fractura de la piedra, pero su gesto corporal puede reconstruirse gracias al siguiente personaje, quien lo sigue repitiendo la misma postura. Este desciende armado con escudo y dardos, y su tocado está compuesto por una diadema de turquesa, distintiva de los señores mexica. Detrás de ellos baja un ave con las alas extendidas, quien porta en el pico un nudo de cuerdas adornadas con plumones. En el ceculario del museo se identifica como un colibrí.

A ambos lados de la escena se ubican las bandas laterales simétricas. Estas presentan una serie de delgadas líneas horizontales que rompen la continuidad vertical conformando secuencias modulares; de este modo las bandas se dividen en segmentos cuadrangulares que al colocarse uno sobre otro, como piezas de Lego, van formando las columnas que enmarcan la escena central. Cada uno de los segmentos contiene en su interior un par de secuencias glíficas que van alternándose a lo largo de las bandas (fig. 2a y 2b).



Figura 2a. *Lápida de los cielos.* Detalle. Primer elemento representado en la banda celeste.



Figura 2b. Segundo elemento de la banda celeste. Sala Mexica, Museo Nacional de Antropología, México. (Proyecto de Digitalización de las Colecciones Arqueológicas del MNA).

Los elementos que aparecen dentro de los rectángulos que conforman las bandas laterales corresponden a cuerpos estelares. El primer glifo se identifica como el signo de Venus y corresponde a un astro de gran luminosidad, pero no necesariamente al segundo planeta de nuestro sistema solar. En la siguiente casilla, por debajo de este signo, aparecen grabadas dos estrellas, que bajo la tradición gráfica mesoamericana se conciben como ojos desorbitados que cuelgan del cielo⁸. Debajo de ambos signos aparecen tres círculos, que pueden identificarse también como ojos estelares.

Es importante volver a enfatizar que dado su estado de conservación y la carencia de contexto arqueológico, sólo se puede ofrecer una reconstrucción parcial de la pieza, limitándonos al análisis de algunos motivos.

⁸ Eduard Seler es el primero en describir la analogía entre los cuerpos estelares y los ojos desorbitados, pero un dato que resulta de gran utilidad para comprender la analogía entre estos elementos se debe a Guilhem Olivier y Ehtelia Ruiz Medrano, quienes en una comunicación personal (2012) comentaron que durante la caza nocturna del venado, los cazadores se guían por el brillo de sus ojos. De este modo, el ojo ejemplificaría la luz propia, el brillo.

Las caras laterales de la *Lápida* presentan un par de tiras que corresponden a las bandas celestes verticales colocadas a los costados de la cara descrita. En cada costado de la pieza aparece otra tira vertical y estas parecen ser extensión de las bandas superpuestas colocadas en la cara posterior de la *Lápida*. El arreglo parece reproducir una sucesión de niveles de estrellas que rodean a la escena central al envolver la pieza.

IV. Interpretaciones de la escena grabada en la *Lápida de los cielos*

Antes de comenzar la descripción y el estudio de la escena grabada en el monolito es preciso señalar que, dado que la *Lápida* se encontró incompleta, no es posible ofrecer una interpretación definitiva de la obra al no poder reconstruirla en su totalidad, aunque afortunadamente, gracias al registro fotográfico realizado hace unos días se puede conocer que contiene la cara posterior. Finalmente, como nota Katarzyna Mikulska, la pérdida del cromatismo también implica una limitante para el estudio (Mikulska 2008a:163). Por tal motivo la interpretación que se presenta en este trabajo es sólo un acercamiento que se limita al fragmento conocido que corresponde a cuatro caras del monumento: las dos caras laterales, la anterior y la posterior.

El catálogo actualizado del Museo ofrece la siguiente descripción: *Lápida de los cielos*; presenta en una de sus caras a dos guerreros descendiendo y un colibrí; a los lados tiene bandas con símbolos celestes» (fichero del MNA 2006). Por su parte, Eduardo Matos interpreta el grabado de la siguiente manera:

«varias bandas celestes que se van alternando una sobre otra en sentido vertical, formadas por símbolos de Venus y estrellas, hasta llegar a la parte alta con la representación de un colibrí que, pensamos, es el símbolo solar asociado a Huitzilopochtli» (Matos 2010:100-101).

Matos considera que cada uno de los segmentos cuadrangulares que conforma las bandas laterales corresponde a un nivel o estrato celeste, dado que, como se ha comentado, ambas bandas son simétricas y se continúan a los lados y en la parte posterior de la *Lápida*, envolviendo la composición. Este arreglo recuerda a la figura del códice *Vaticano A*, donde aparece una sucesión de once niveles verticales superpuestos, cada uno con una deidad u objeto asociado; en el caso de la *Lápida de los cielos*, cada nivel está habitado por cuerpos estelares.

La superposición de pisos celestes habitados por estrellas tendría un referente directo en el códice colonial mixteco conocido como el *Rollo Selden*, donde se observa un espacio celeste conformado por ocho capas de ojos estelares que ha sido desgarrado por la parte central para que descienda a la tierra el personaje 9-Viento⁹. En este caso el cielo presenta una fisura, como si fuera una estructura conformada por una lámina de papel, y del interior de la herida descienden unas huellas que indican la trayectoria de 9-Viento en su descenso al mundo (fig.3).

⁹ Aunque la idea de la sobreposición de pisos dentro de la cosmografía nahua se explica a partir de la imagen del *Códice Vaticano A*, existen una serie de elementos que permiten identificar a esta figura como una construcción colonial que toma elementos de la cultura visual indígena y de la medieval para integrar un nuevo discurso. El caso se trata con mayor profundidad en Díaz (2009) y Nielsen y Sellner (2009). Por tal motivo, no se ha tomado como referente directo de la *Lápida de los cielos*, pues el único elemento que se repite en ambas representaciones es una banda de estrellas. Por el contrario, la superposición de bandas celestes, aunada a una escena de descenso del cielo, se encuentra presente el *Rollo Selden*, aunque este objeto también sea de manufactura novohispana.

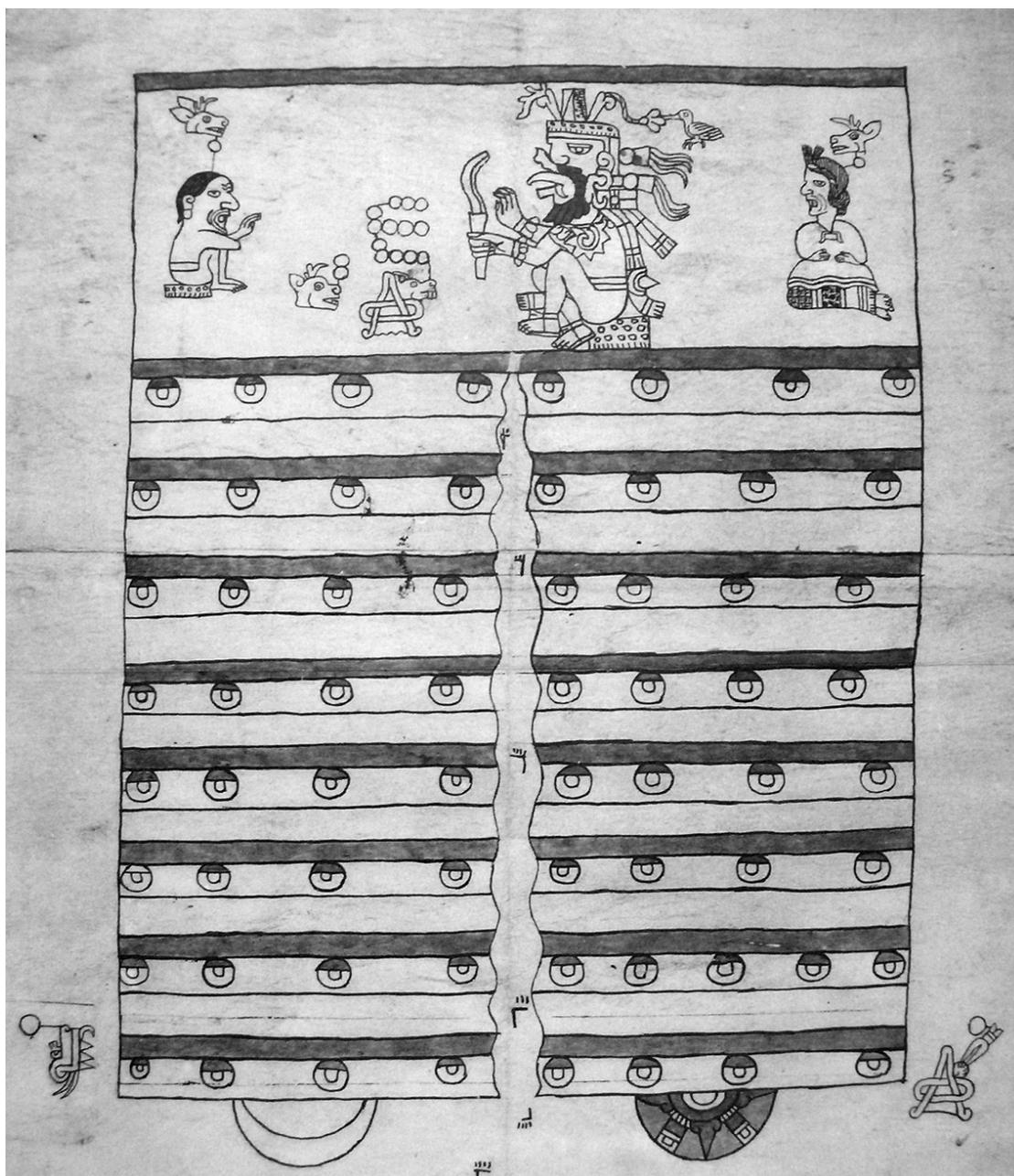


Figura 3. Nueve cielos superpuestos. Rollo Selden, códice mixteco colonial. (Fragmento tomado de: Cottie Arthur Burland. *The Selden Roll: An Ancient Mexican Picture Manuscript in the Bodleian Library of Oxford*. Berlín, Gebr. Mann, 1955).

Aunque la imagen grabada en la *Lápida* corresponde con la del *Rollo Selden*, el análisis puede llevarse más allá de este primer nivel analógico, pues mientras el ejemplar mixteco incorpora claramente un cielo dividido en ocho pisos, con una escena sucediendo en el interior del cielo (el espacio más superior, habitado por los tres personajes), el monumento mexica muestra un cielo concebido como un espacio que es al mismo tiempo, una sucesión de niveles, y un espacio delimitado por dos bandas verticales que enmarcan la acción y la ubican espacialmente (en la cara frontal del monumento). A diferencia de Matos no reconstruyo la imagen a partir de la superposición de dos planos

(fondo y personajes), sino a partir de la simultaneidad de registros que se llevan a cabo en la misma capa (*layer* en inglés). De este modo la imagen se conformaría como una totalidad, como sucede en los cuadros cubistas, abarcando de manera simultánea los tres registros verticales de la cara ventral: dos bandas laterales y un espacio central. En este caso, las bandas de las caras laterales y posterior conformarían una especie de contenedor de paredes celestes que rodean la composición, llevando a una tercera dimensión secuencias gráficas que generalmente aparecen en registros bidimensionales. Esto sucede por ejemplo, con los motivos que enmarcan las escenas en los muros teotihuacanos, donde el espacio central y sus bordes –que generalmente contienen motivos animales o vegetales–, se complementan sin mezclarse. Esta propuesta toma como fundamento una serie de ejemplos, muchos de ellos prehispánicos, que incluyen la representación del cielo como una banda estelar que puede estar colocada de manera horizontal sobre la tierra, o bien, plegada sobre los bordes del soporte (página, muro) para enmarcar una escena que se lleva a cabo en su interior.

La convención de pintar al cielo como una banda tapizada de estrellas se encuentra en una tradición gráfica plenamente desarrollada para el Posclásico, con un área de influencia que abarcó a grupos del centro de México y otras regiones más apartadas. El primer ejemplar a analizar es el códice *Borgia*, uno de los pocos documentos prehispánicos conocidos, aunque su procedencia no ha podido determinarse con precisión. En las láminas 29 y 30 aparecen un par de personajes identificados por Karl Nowotny como «diosas cuadrangulares» (1961: 247; 2005: 268-269). El nombre se debe a que el cuerpo de las criaturas está formado por una banda que se estira sobre el espacio pictórico creando un marco cuadrangular que engloba la acción. Aunque estas entidades no han sido identificadas como personificaciones del cielo, propiamente,¹⁰ el hecho de que su cuerpo esté compuesto por una capa de estrellas (ojos estelares) permite identificar la piel de estos personajes con la materia estelar nocturna. Es importante señalar que algunos autores han identificado a estos personajes con las deidades tipo *dema* que dieron origen al mundo al ser sacrificadas para conformar con sus órganos el sustrato material del cielo y la tierra (Boone 2008: 171-210) por lo que se sigue el argumento de que se trate de una criatura celeste.¹¹ Es importante enfatizar que en este caso, el cielo no es concebido como un espacio escenográfico dividido en estratos verticales, sino como un ente vivo, como una materia orgánica en cuyo interior pueden ocurrir acciones míticas o rituales (fig. 4). Las «diosas cuadrangulares» se corresponden con otras deidades que Nowotny (*supra*) identificó como «diosas en forma de tira», y consisten en bandas horizontales que generalmente aparecen en el registro superior de las escenas, como cielos personificados que coronan las escenas y delimitan los espacios. Elizabeth Boone menciona que estos personajes (las deidades cuadrangulares y tiras) funcionan principalmente como elementos estructurales primarios porque organizan la acción en unidades; es decir, en escenas que corresponden a momentos de la narración contenida en esta sección del códice *Borgia* (Boone 2007: 175-176). Las diosas aparecen en varias láminas, destacando las representaciones de las láminas 43 a 45, donde los ojos estelares y signos de Venus forman parte de los diseños de las faldas portadas de las diosas y ya no de la piel de las criaturas. Cabe señalar que

¹⁰ Actualmente trabajo en una propuesta que profundiza este tema y está por ser publicada.

¹¹ Cabe señalar que en este caso difiere de la interpretación que hace Juan José Batalla de esta sección del códice *Borgia*, ya que él considera que lo que reproduce esta secuencia del códice son una serie de rituales que se llevan a cabo en el inframundo (Batalla 2008: 407-441). La relación entre el inframundo y el cielo como espacios oníricos o sitios del «más allá», es un tema que actualmente se está problematizando en un ejemplar que está en proceso de edición (Mikulska s.f.).

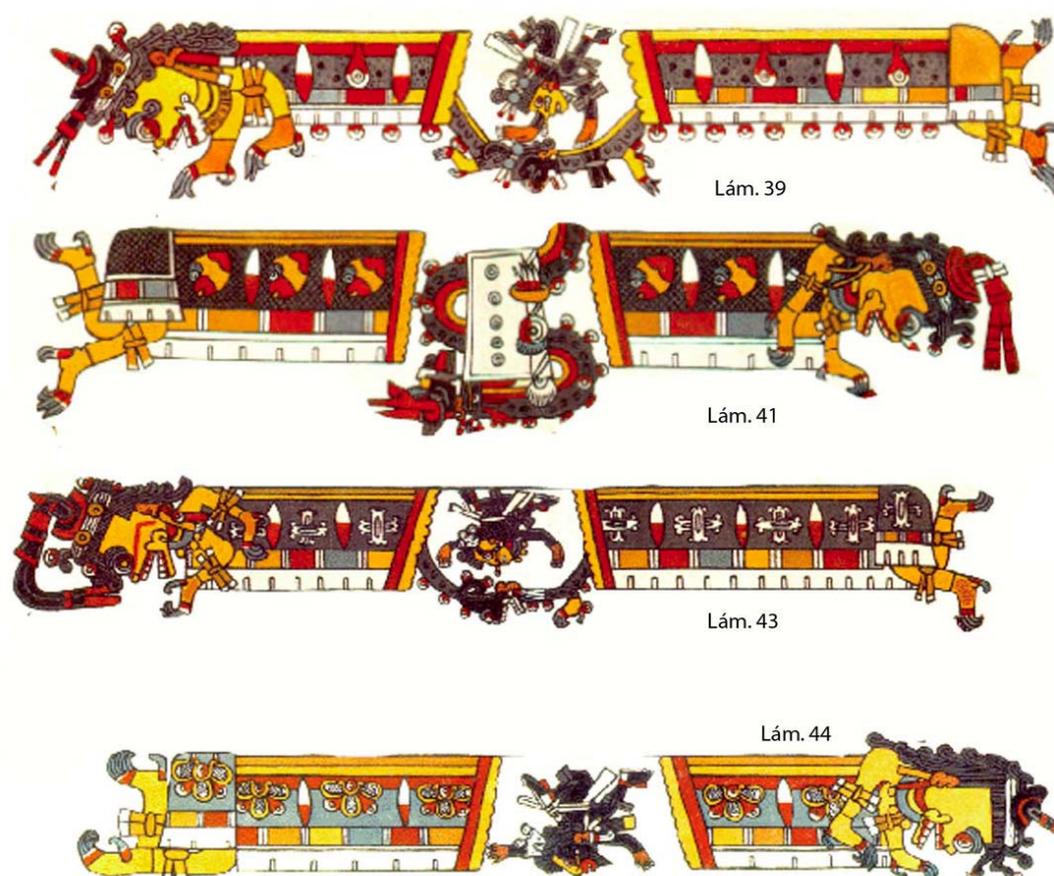


Figura 4. Cielos representados como bandas-diosas con faldas de estrellas y pedernales. Fragmentos del códice Borgia, láms. 39, 41, 43 y 44. Esta serie de personajes fueron clasificadas por Nowotny como diosas tira y diosas cuadrangulares, quienes en esta sección del códice funcionan como marcos que delimitan, califican y engloba las escenas. (Fragmentos editados por la autora, tomados de: Giselle Díaz y Alan Rodgers, *The Codex Borgia, A full color Restoration of the Ancient Mexican manuscript*. Nueva York, Dover, 1993).

uno de los nombres del cielo es Citlalincue, que corresponde la personificación de una de las diosas creadoras y significa en náhuatl «falda de estrellas». Esta etimología refuerza la noción de que el cielo puede ser concebido como una falda-banda estelar, y no precisamente como un espacio escalonado.

La noción de una criatura celeste de cuerpo alargado que se pliega para definir el espacio pictórico tiene otro referente directo en la lámina 74 del códice *Dresde*, un documento maya donde un personaje celeste similar a las deidades tipo tira del *Borgia* se asoma a la tierra para provocar el diluvio. En este caso se trata de un reptil con ornamenta, cuyo cuerpo recuerda a las bandas de la *Lápida de los cielos* porque está conformado por segmentos cuadrangulares que contienen glifos celestes, aunque en este caso corresponden al repertorio de signos celestes mayas. Su cuerpo es una banda horizontal que ocupa el extremo superior de la escena y posteriormente se pliega en el extremo izquierdo de la lámina, donde se encuentra su cabeza, creando un ángulo recto para recrear el gesto del numen al momento de asomarse sobre la tierra para verter el agua de sus fauces (fig. 5).



74(54)

Figura 5. *Ciratura-banda celeste, con cuerpo de reptil y cuernos y patas de venado.* Fragmento del códice Dresde, lám. 74(54). (Fragmento del facsimilar: códice Dresde. México, Fondo de cultura Económica, 1992).



Figura 6. Fragmento de cielo que se dobla siguiendo el borde inferior de la página. En el extremo izquierdo se puede observar otra banda celeste habitada por una pareja de ancianos. Fragmento del códice *Vindobonensis*, lám. 52. (Tomado del facsimilar: *Codex Vindobonensis Mexicanus 1*, Österreichische Nationalbibliothek, Viena. Graz, Austria, Akademische Druck und Verlagsanstalt, FCE, 1992).

Otro ejemplo de una banda celeste que se pliega para seguir el perímetro del soporte aparece en la lámina 52 del códice *Vindobonensis*, un objeto prehispánico de origen mixteca. En este caso la banda celeste está colocada verticalmente en la parte inferior de la hoja, en la esquina donde inicia la lectura del documento. En ese extremo la banda sufre un doblez hacia arriba, y se continúa sobre el extremo derecho de la hoja.

Con este recurso el pintor refuerza la idea de que las escenas que aparecen en dicha lámina se llevan a cabo en el interior del cielo, pues el pliegue de la banda insinúa los bordes de una cavidad celeste (fig. 6).

Afortunadamente existen otros ejemplos de bandas celestes, en este y otros documentos mixteca, lo que permite seguir de cerca una tradición visual. En estos documentos aparecen escenas análogas a la de nuestro objeto de estudio, dado que el cielo es representado como una tira que incluye ojos estelares y glifos de Venus similares al repertorio grabado en la lápida mexicana, así como algunas secuencias que muestran el momento en que descienden a la tierra personajes como el sol, la luna y otras deidades. Como ejemplo, la lámina 48 del códice *Vindobonensis* muestra una escena equivalente a la imagen descrita anteriormente en el *Rollo Selden*, pues recrea el descenso de 9-Viento (véase fig. 3 y fig 7). Al comparar ambos registros encontramos diferencias notables, pues en el documento prehispánico el cielo es una banda con estrellas (como la falda estrellada de las diosas tira del códice *Borgia*, o la serpiente celeste del códice *Dresde*) mientras en el códice colonial se representa como una construcción de 8 pisos que se desgarran al momento del descenso. Este pequeño detalle es importante, pues las bandas celestes de los códices prehispánicos son como membranas orgánicas que pueden ser atravesadas por personajes y cuerdas. De hecho, en varias ocasiones las cuerdas por las que descienden los dioses se expulsan a través de unos esfínteres presentes en las bandas celestes –los

esfínteres funcionan como umbrales entre el cielo y la tierra—, pues no hay que olvidar que estas bandas son abstracciones de cuerpos deificados (como Citlalincue, a través de su falda). Por lo tanto, los cielos mesoamericanos no parecen ser estructuras rígidas ni capas estratigráficas que necesiten ser perforadas para comunicar ambos planos, como lo sugiere el *Rollo Selden*. Por esta razón no estoy de acuerdo con la interpretación de que los módulos de las columnas laterales de la *Lápida de los cielos* corresponden a una secuencia de pisos superpuestos que sirven de fondo para la acción de los personajes, sino a una calidad de los muros de la *Lápida de los cielos*, que enfatiza que se trata de una escena que está llevándose a cabo en el interior del cielo, y donde la cara posterior y las laterales fungen como las membranas de un gran contenedor. De este modo, el monolito mexicano presenta una estructura celeste que se encuentra más cercana a la tradición de las bandas orgánicas que envuelven a la escena contenida en su «vientre», generando soluciones creativas con el soporte. De este modo, la escena central presenta un par de bandas verticales, aunque al observar la pieza completa, estas corresponden a la membrana de ojos estelares que conforman la pared de la estela, la misma que contiene a los personajes que se mueven en el interior del cielo. Y es esta la principal diferencia con la propuesta de Matos, pues más que representar una superposición de niveles horizontales, considero que se trata de una calificación de la estela como un contenedor de cualidades celestes, por el que descienden los personajes. Considero también que la superposición de «pisos» de estrellas responde al formato de la estela, pues como se observa en otros códices, el cielo puede tomar distintas formas, aprovechando la forma y condiciones del soporte. En este caso, el grabador ha generado un juego visual, pues mientras las caras que rodean la escena central nos muestran una superficie cubierta de estrellas, colocadas en bloques horizontales superpuestos, quien observe la cara frontal sólo verá a los personajes que descienden rodeados por un par de bandas celeste verticales.

Este es un recurso plástico que permite utilizar el soporte marcadamente vertical de la estela y el tema del descenso para sacar un mayor provecho de la composición. Las bandas que acompañan a los individuos en su trayecto sobre la cara frontal de la *Lápida* son equivalentes a las paredes del glifo que aparece en el mural del «Hombre Ave» del Pórtico A de Cacaxtla, Tlaxcala, donde aparece una banda celeste que se dobla formando los tres lados (izquierdo, superior e inferior) de un rectángulo. Hablamos así, de cielos equivalentes a cuerpos flexibles que envuelven las escenas que suceden en su interior. Los pliegues de las criaturas del códice *Borgia* y el *Dresde* así, como la banda celeste del *Vindobonensis* (lam. 52) serían casos análogos, donde las esquinas del soporte permiten al pintor/canero jugar con el soporte para enfatizar ciertas cualidades del ámbito superior.

Este no sería un caso aislado, pues dentro de la sección analizada del códice *Borgia*, aparece una escena donde la misma tierra es representada como una cavidad formada por una piel de lagarto (una especie de banda terrestre) que engloba una serie de escenas que se llevan a cabo sobre su superficie (láminas 39 y 40). También son conocidos los casos en que las corrientes de agua engloban una escena como si fueran muros líquidos, señalando que la acción sucede en el interior del mar, o en un espacio acuático, como en la lámina 16 del códice *Borbónico* (ejemplar mexicano), donde un muro de agua rodea a la escena central de la trecena regida por el Xolotl. La corriente acuática aparece asociada con una pequeña banda celeste que le ha sido integrada en la banda superior del marco líquido (fig. 8)².

² La concepción del cielo como el espacio acuoso producto de la proyección de las paredes marinas aparece descrito por Sahagún y es bastante conocida. «los antiguos habitantes de esta tierra creían que, en el mar, el cielo se unía con el agua, como si se tratase de una casa en la que las aguas forman las paredes y el cielo cubre.» (Sahagún 1956, 3:344).



Figura 7. «9-Viento» desciende a la tierra acompañado por dos personajes. Fragmento del códice *Vindobonensis*, lám. 48. (Tomado del facsimilar: *Codex Vindobonensis Mexicanus 1*, Österreichische Nationalbibliothek, Viena. Graz, Austria, Akademische Druck und Verlagsanstalt, FCE, 1992).



Figura 8. Un marco acuático envuelve al mundo (sol entrando a las fauces de la tierra). Fragmento del códice *Borbónico*, lám. 16 (Tomado del facsimilar: *Codex Borbónico*. Graz: Akademische Druck-Verlagsanstalt, FCE, 1991).

Para concluir, se puede encontrar una analogía entre la corriente de agua que rodea al mundo en el códice *Borbónico*, el cuerpo cuadrangular de las deidades estudiadas en el códice *Borgia* y las bandas celestes que rodean la *Lápida de los cielos* por sus cuatro caras laterales, como si se tratara de una piel estelar que enmarca y contiene la escena grabada en el registro central de la cara frontal: la acción mítica o ritual. En el caso de la *Lápida* se trata del descenso de los tres personajes (dioses, antepasados, guerreros y/o gobernantes).

V. La *Lápida de los cielos* en contexto con otras piezas mexica del Museo Nacional de Antropología

Hasta el momento se han presentado ejemplos de cielos pintados por grupos no mexica (a excepción del códice *Borbónico*), buscando los antecedentes que ayuden a comprender e interpretar nuestro objeto de estudio. Ahora hace falta contextualizar la pieza en relación con sus producciones contemporáneas para así insertar la *Lápida* dentro de una tradición más acotada, con ejemplares que reflejen una coherencia plástica y conceptual, una misma historia. Por esta razón se han seleccionado un par de piezas mexica que remiten a una temática similar, con el fin de hacer dialogar los objetos. Todos los ejemplares pertenecen a la colección mexica del Museo Nacional de Antropología.

La primera pieza es un monolito cúbico encontrado en Cuernavaca, Morelos. Se trata de un altar de forma cúbica que presenta grabados en sus cuatro caras laterales. Cada una de sus lados puede dividirse en dos registros paralelos, separados por una banda doble. El registro superior incluye dos filas de círculos tallados, y el inferior presenta un par de glifos estelares (flanqueados por pedernales) que se distribuyen alternándose entre las cuatro caras (fig. 9).



Figura 9. Altar cúbico con motivos celestes. Sala Mexica, Museo Nacional de Antropología, México. (Proyecto de Digitalización de las Colecciones Arqueológicas del MNA).

La cédula del Museo se limita a identificar la pieza como un altar de Venus, considerando a los dos glifos del monumento como variaciones del mismo motivo. No poseo elementos para hacer una distinción precisa de los cuerpos celestes o los conceptos específicos a los que hacen referencia estos dos glifos, pero es posible identificar tres elementos que refuerzan su identificación como cuerpos celestes: los ojos colgantes, los rayos estelares (el primer signo contiene proyecciones de irradiaciones simétricas de paredes evertidas,

mientras las irradiaciones del segundo elemento tienen los bordes invertidos) y finalmente, los pedernales. No se ha mencionado este detalle en el trabajo, pero el pedernal es otro de los elementos más utilizados dentro del repertorio iconográfico celeste mexica (Mikulska 2008a; 2008b; 2010).

Si desplegamos las cuatro caras laterales del cubo encontraremos los mismos elementos que aparecen en las dos bandas verticales de la *Lápida de los cielos*: los glifos estelares distribuidos en módulos cuadrangulares o cartuchos a lo largo de una tira, aunque en este caso además aparece un par de pedernales en cada cartucho acompañando al glifo estelar. Una importante diferencia con respecto a la lápida, consiste en que este altar está conformado por una banda horizontal que al adaptarse al soporte cúbico, engloba o recubre el objeto. Este mecanismo de envoltura es fundamental porque por el sólo acto de envolverse sobre sí misma, la banda celeste crea una nueva dimensión, transformando la piedra cuadrada en un fragmento de cielo. A partir de este momento su cara superior se corresponderá con el interior del espacio celeste, como sucede en las imágenes de los códices que utilizan a las bandas como demarcadores espaciales, de modo que lo que esté arriba de la banda también está adentro [del cielo]. Lo mismo puede decirse de la cara inferior del altar, que corresponderá al lado de la tierra, a lo que está abajo o afuera. Por lo tanto, los objetos que se coloquen y ofrenden sobre la superficie del altar estarán siendo depositados directamente en el cielo, y serán recibidos por los personajes que habitan en él.

Al decir que esta pieza corresponde a un fragmento de cielo, no me refiero a que reproduzca algún nivel específico de los trece pisos del esquema Seleriano, o a uno de los once niveles del código *Vaticano A*. Mas bien se trata de un cielo orgánico, tan complejo y heterogéneo como lo revelan las láminas de los códices prehispánicos –de hecho los mismos elementos del altar aparecen en las faldas de las diosas-tira del código *Borgia*, de las láminas 34 a 45, identificadas como deidades análogas a Citlalincue. Estos cielos son espacios lejanos que corresponde a otra dimensión, cuyo contenido absoluto no puede abarcarse en ningún esquema cosmográfico; lugares habitados por los ancestros, las deidades, el rayo, el sol, los astros, los vientos (Díaz; Mikulska, mecanoscrito en proceso de edición).

Otro dato importante que revela el altar con respecto a la *Lápida de los cielos*, es que permite reforzar la identificación de las tres cuentas redondas que aparecen debajo de los dos signos estelares en la lápida, como estrellas, y no como cuentas numéricas. En alguna conversación sostenida con colegas se discutió la posibilidad de que estas tres circunferencias fueran numerales que se combinan con las líneas que separan a los módulos de las columnas en la estela mexica. Si consideramos que las bandas celestes no están realmente subdivididas en cartuchos, sino que las líneas que separan los compuestos glíficos (*Estrella doble / Signo de Venus*) son barras; la unión de la doble línea con las tres cuentas redondas se podría leer bajo el sistema de registro maya de barras y puntos, como el número trece [5+5+3]. Sin embargo, la observación detallada de las bandas de la *Lápida*, complementada con el análisis del altar cúbico, permiten aclarar la identificación de las dos bandas que separan los glifos estelares, como los bordes inferior y superior de los cartuchos que han sido colocados uno sobre otro, y no como barras numéricas. Cabe señalar que las paredes superior e inferior de los cartuchos se continúan hacia los bordes laterales de los glifos, aunque para ello disminuyan su grosor¹³. El uso de cartuchos o módulos cuadrangulares a lo largo de la banda celeste para contener glifos es una práctica común, como se observa en el altar mexica analizado y en el imaginario maya, por ejemplo la serpiente del código *Dresde* o en la banda que rodea a Pakal en la tapa de su sarcófago.

¹³ El desgaste de la pieza hace que en algunas partes sea imperceptible este rasgo, dado que los bordes de la piedra son las partes más erosionadas.

Resuelto el problema de las supuestas «barras dobles», queda pendiente el asunto de las tres cuentas redondas, que se pueden confundir con numerales. Los tres círculos que aparecen debajo del signo de Venus en la *Lápida de los cielos* corresponden a los círculos que presenta el altar cúbico en el registro superior de sus cuatro caras y a los que aparecen también en la pieza que aún nos falta por analizar, flanqueando a los glifos de Venus. Es probable que estas secuencias correspondan a estrellas en su representación más sencilla, como globos oculares. El referente más directo aparece en el códice *Borbónico*, documento mexica donde aparecen secuencias de ojos redondos y blancos sobre fondo negro, para hacer referencia al cielo nocturno (véase fig. 8). Podría tratarse del mismo fenómeno en estas piezas, aunque no se puede comprobar esta propuesta dado que, tanto los altares como la lápida analizados han perdido los pigmentos originales y la identificación de muchos de estos detalles dependen de la selección cromática. Sin embargo la presencia de dos cuentas redondas ubicadas a ambos lados de los «glifos de Venus» en el otro monumento de la sala Mexica que estamos a punto de introducir en el siguiente párrafo, indica que estos elementos pueden ser estrellas que acompañan a la serie de glifos estelares mayores (como sucede también en el códice *Borbónico*, fig. 8), y no numerales. Katarzyna Mikulska ofrece un completo estudio sobre la iconografía celeste del centro de México, que incluye análisis de estos elementos (Mikulska 2008a; 2010; s.f.).

La última pieza a analizar es un segundo altar mexica encontrado también en Cuernavaca, pero este tiene una base circular (Galindo y Villa 1906: 4; Fichero de consulta del MNA). La pieza comparte varios elementos con el altar anterior, pero la variación de la forma de su soporte aporta datos importantes que permiten complementar nuestro análisis.

Comenzando la descripción por el contorno del cilindro, en este se distinguen dos registros cuya composición y contenido es casi idéntico al del altar cúbico, excepto por los pedernales que aquel incluye en las aristas de sus caras. El tercio superior del monumento contiene la misma secuencia que el registro superior del primer altar: una serie de círculos ubicados en dos filas. Debajo de este motivo aparece una banda doble que sirve para separar los registros, este último abarca los otros dos tercios bajos del monolito, donde se grabaron los mismos cuatro motivos que aparecen en el altar cúbico: las dos variaciones del glifo estelar (con paredes evertidas e invertidas), ambas identificadas en la ficha técnica del Museo como glifos de Venus. Los dos signos se alternan sobre la superficie cilíndrica del objeto reproduciendo la misma secuencia que en el altar de base cuadrangular, pero a diferencia de aquel, y a falta de aristas que permitan dividir el perímetro circular del monumento en cuatro caras, los escultores colocaron un ojo colgante que sirve como línea divisoria entre los cuatro signos estelares respetando la misma composición del altar cúbico. Este elemento cumpliría la misma función que los cuatro lados de los cartuchos presentes en las bandas laterales de la *Lápida de los cielos* y en las cuatro caras del primer altar. Cabe mencionar que además de los cuatro ojos colgantes, se colocaron otros ojos estelares simples (cuentas redondas) a ambos lados de los cuatro signos estelares mayores. La composición de los elementos que conforman las paredes de este altar recuerdan a los que aparecen en la parte superior de la banda celeste que se integra al marco acuático en la lámina 16 del códice *Borbónico* (véase fig. 8), pues ambos presentan la misma división en dos registros (el superior, con ojos estelares circulares, y el inferior con ojos colgantes y glifos de Venus). De hecho esta figura puede tomarse como modelo para proponer el posible cromatismo del altar de base circular.

Existe un elemento adicional que explica porqué los canteros confeccionaron esta segunda pieza siguiendo un contorno cilíndrico: en la cara superior o tapa del altar se talló un disco solar aprovechando la redondez de la base. Al centro de la imagen, en el corazón

del sol, se encuentra una cavidad redonda donde pudieron depositarse también ofrendas¹⁴ (fig. 10). Este altar, al igual que el anterior, presentan en una de sus caras una muesca que recorre la pieza de manera longitudinal. Se trata de un tallado posterior, un desportillamiento, como lo indica la ficha de los objetos.



Figura 10. *Altar cilíndrico con iconografía celeste y solar.* Conocido como cuauhxicalli (monumento mexica con cavidad para colocar ofrendas de sangre). Sala Mexica, Museo Nacional de Antropología, México. (Fotografía: Proyecto de Digitalización de las Colecciones Arqueológicas del MNA, reproducción autorizada por el INAH).

La superficie redonda de este segunda pieza refuerza la propuesta elaborada anteriormente al analizar el altar cúbico, pues en este caso nuevamente nos enfrentamos a un objeto en el que la forma, el soporte, la imagen grabada y la función están íntimamente relacionados.

En este caso la banda celeste adopta la forma de una cavidad o perímetro circular, dado que se adapta a la circunferencia solar que se ha colocado en su cara superior; es decir, en la base o sustento de la pieza. Con este acto el escultor se encargó de hacer una precisión importante, pues a diferencia del altar cúbico (y de la *Lápida de los cielos*), que remiten al «cielo» como un espacio genérico, a la totalidad del mundo superior, el altar cilíndrico alude al cielo al momento de ser habitado por el sol, lo que ocurre sólo de día. Por lo

¹⁴ El catálogo del Museo menciona que la hendidura circular se realizó durante la colonia pero no aporta los elementos que expliquen la propuesta.

tanto esta pieza remite exclusivamente al cielo solar, y las ofrendas que se depositen en su superficie serán enviadas al espacio diurno para que Tonatiuh las reciba.

VI. Conclusiones

A partir del análisis de tres piezas mexicas (complementando los datos con una muestra de imágenes mesoamericanas de distinta procedencia), fue posible rastrear una cultura visual que concibe al cielo como una membrana con estrellas, y no necesariamente como una estructura conformada por una superposición de pisos, como si fueran estratos geológicos, niveles arquitectónicos, o escalones de pirámides compatibles a las esferas cristalinas que componen las capas del cielo en el universo cristiano.

Para entender lo que sucede en la *Lápida de los cielos* es preciso identificar el tipo de registro al que nos estamos enfrentando, pues se pueden reconstruir dos interpretaciones incompatibles dependiendo de la manera en que se acceda a los códigos visuales de la imagen grabada. En este trabajo consideramos que la *Lápida* presenta, en su cara ventral, dos registros simultáneos que se complementan como los marcos de las pinturas murales teotihuacanas y las escenas pintadas en su interior. El registro central contiene a los protagonistas en acción; los dos laterales están formados por las bandas celestes que rodean y acompañan a los personajes en su descenso a lo largo de la estela. Al incorporar al cielo a partir de bandas celestes que corren de arriba a abajo, el escultor reforzó el mensaje del descenso aprovechando la verticalidad del soporte (una cualidad de la estela), generando así un efecto visual que remite al momento mismo del descenso que se alarga sobre la superficie esculpida de la roca. Finalmente, al repetir el mismo motivo a lo largo de las caras laterales y posterior de la *Lápida*, el grabador ha enfatizado la calidad de la piedra, que funciona como membrana, cobertura, o piel celeste, pero no necesariamente como una superposición de estratos diferenciados de cielos, como sí sucede en el código *Vaticano A*. Debo mencionar que mientras el documento colonial hace una diferenciación de once espacios como pisos relacionados con diferentes entidades, la *Lápida de los cielos* sólo nos muestra (al igual que el *Rollo Selden*), una sucesión de estrellas, que conforman la materia prima celeste.

El análisis de la *Lápida* que aquí presentamos permitió poner sobre la mesa dos aspectos cruciales para comprender mejor no sólo la cosmografía, sino la cultura material nahua (aplicable a otros grupos mesoamericanos). El primer punto consiste en tomar a la imagen como referencia primaria, recordando que no existen casos aislados y únicos que puedan sustentar la reconstrucción de toda una concepción filosófica, sino que cada fuente (objeto, imagen, palabra) forma parte de una unidad más amplia, cuya lógica se puede reconstruir a pesar de carecer de dos o más ejemplares idénticos. Esto implica que a pesar de la destrucción masiva de objetos llevada a cabo por los cristianos durante la colonia, existe un repertorio rico de materiales que al complementarse nos aporta datos fundamentales para comprender la manera en que funcionaba la cultura visual y material nahua; no sólo a partir de las continuidades de las formas, también son importantes las variaciones siempre y cuando se ubiquen dentro de su contexto. Desde esta perspectiva, los «casos aislados» (como la lámina de los cielos del código *Vaticano A*, o la *Lápida de los cielos*) no deben verse como fuentes originales excepcionales, sino como los eslabones de un proceso que nos permite comprender un repertorio a partir de sus transformaciones, dado que sus modificaciones se dan en congruencia con la tradición, aunque respondan a distintas circunstancias. De este modo, cada fuente es una pieza que contiene sólo una parte de las respuestas.

La segunda conclusión implica la necesidad de reconocer la estrecha relación que existe entre la imagen y su contexto; esta no puede entenderse a cabalidad partiendo sólo de un análisis iconográfico, sin tomar en cuenta la totalidad de relaciones existentes entre los elementos que componen a la fuente: materialidad, forma del soporte, contexto, ubicación, función, temporalidad, destinatario, usuario, tipo de registro y otras relaciones. Aunque no tenemos datos de contexto suficientes para analizar la *Lápida de los cielos*, y a pesar de que nuestro conocimiento de la pieza es parcial porque se encuentra fracturada, podemos reconstruir parte del mensaje porque somos capaces de integrar diferentes capas de análisis, ubicando la pieza en su contexto histórico, analizando su formato, composición, iconografía, estilo, y porque podemos reconocer la lógica de un repertorio vinculado a la temática «celeste» que no sólo era común a los mexica, sino a otros grupos mesoamericanos (contemporáneos, anteriores y posteriores) con quienes tuvieron contacto. Como resultado de este análisis, proponemos que el cielo que aparece en las tres piezas mexicas analizadas no corresponde a la estructura arquitectónica fija propuesta por Seler, sino a un umbral que remite a otro espacio, donde se ubica un mundo casi ilimitado de posibilidades; un «más allá» multiforme y peligroso. Cavidades vivas, recubiertas de piel estelar y habitadas por personajes fantásticos (antepasados, gobernantes, dioses y criaturas monstruosas) con quienes se puede interactuar por medio de la acción ritual, pues el cielo es una membrana que se mantiene permeable al paso de aquellos que tienen la capacidad para cruzarlas (como sucede con las bandas celestes seleccionadas en la figura 4 de este trabajo).

Bibliografía

BATALLA ROSADO, Juan José (2008): *El Códice Borgia: una guía para un viaje alucinante por el inframundo*. Madrid, Biblioteca Apostólica Vaticana-Testimonio.

BECQUELIN, Pierre (1995): «L'axe vertical dans la cosmologie maya». *Trace*, n.º 28, México, pp. 53-59.

BOONE, Elizabeth (2007): *Cycles of Time and Meaning*. Austin, University of Texas Press.

CASO, Alfonso (1967): *Los calendarios prehispánicos*. México, UNAM, IIH.

Catálogo de consulta del Museo Nacional de Antropología. compilado en 2006.

Códice Chimalpopoca (1992): Primo Feliciano Velásquez (trad.). México, UNAM.

DÍAZ, Ana G. (2009): «La primera lámina del Códice Vaticano A, ¿un modelo para justificar la topografía celestial de la antigüedad pagana indígena?». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 95, pp. 5-44.

___(s.f.): «La pirámide, la falda, y una jicarita llena de maíz tostado. Una crítica a la representación de los niveles del cielo mesoamericanos». Mecanoscrito en proceso de edición en: *De cielos e inframundos. Estudios de cosmología mesoamericana*. Ana Díaz (ed.).

GALINDO Y VILLA, Jesús (1906): *Breve guía descriptiva del Museo Nacional de México*. México, Imprenta del Museo Nacional.

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo (2010): *La muerte entre los mexicas*. México, Tusquets.

MIKULSKA, Katarzyna (2010): «¿Cuchillos de sacrificio? El papel del contexto en la expresión pictórica mesoamericana», en *Itinerarios*, vol. 12, pp. 125-154.

___(2008a): «El concepto de *Ilhuicatl* en la cosmovisión nahua». *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 38, n.º 2, 151-171.

___(2008b): *El lenguaje enmascarado. Un acercamiento a las representaciones gráficas de deidades nabuas*. México, UNAM, Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia.

___(s.f.): «Los cielos, los rumbos y los números. Aportes sobre la visión indígena del universo.» Mecanoscrito en proceso de edición en: *De cielos e inframundos. Estudios de cosmología mesoamericana*. Ana Díaz (ed.).

NIELSEN, Jesper y Toke SELNER R. (2009): «Dante's Heritage: Questioning the Multi-layered Model of the Mesoamerican Universe». *Ancient Mesoamerica*, n.º 93, pp. 399-413.

___(s.f.): «Capas, regiones e híbridos: Una reconsideración de la cosmología mesoamericana». Mecanoscrito en proceso de edición en: *De cielos e inframundos. Estudios de cosmología mesoamericana*. Ana Díaz (ed.).

NOWOTNY, Karl (1961): *Tlacuilolli, die Mexikanische Bilderhandschriften*. Berlin, Iberoamerikanische Bibliothek.

___(2005): *Tlacuilolli*. Norman, University of Oklahoma Press.

OLIVIER, Guilhem (2012): «Los dioses ebrios del México antiguo. De la transgresión a la inmortalidad». *Arqueología Mexicana*. Vol. XIX, n.º 114 (marzo-abril), pp. 26-33.

SAHAGÚN, Bernardino de (1956): *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. México, Porrúa.

SELER, Eduard (1902-1923): *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanschen Sprach und Altertumskunde*. Tomo IV. Berlín.

___(1907): «Mythus und Religion der Alten Mexikaner». *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanschen Sprach und Altertumskunde*. Tomo IV, pp. 33-38. Traducción al español del «Fondo Museo Nacional de México (1851-1964)». Vol. 262, exp. 100800, Fojas 121-180. Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología.

___(s.f.): «Kalendar Wischensch, Tradition, Geschichte...». *BildArchiv. Eduard Selser, México*, IAIPK, [s.f.]. Carpeta 118. Apuntes del autor.

TENA, Rafael (2011): *Mitos e Historias de los antiguos nabuas*. México, Cien de México.