UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE DISEÑO

IMACS
imagen | arte | cultura | sociedad

ICONOGRAFÍA DEL XIUHMOLPILLI EN EL CÓDICE BORBÓNICO: DE LA TRADICIÓN MEXICA A UNA NUEVA INTERPRETACIÓN ARTÍSTICA

Tesis para obtener el grado de

Maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Presenta

Lic. Daniela Macedo Rosales

Directora de tesis

Dra. Laura Silvia Íñigo Dehud

Codirector de tesis

Dr. Héctor Cuauhtémoc Ponce De León Méndez

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, noviembre, 2026

Cuernavaca, Morelos, México

La Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad (MIMACS) está acreditado en el Sistema Nacional de Posgrados (SNP) de la SECIHTI.

Agradezco a la SECIHTI como patrocinador del proyecto realizado como tesis de maestría durante el programa de estudio de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Índice

Resumen **1**

Presentación **3**

Introducción **6**

Protocolo de investigación **10**

El imperio Mexica 13

Estado del Arte 36

Planteamiento del problema 38

Pregunta de Investigación 40

Hipótesis 41

Objetivos 41

Justificación 42

CAPÍTULO 1 ..... **44**

CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL DEL XIUHMOLPILLI **44**

1.1 Antecedentes históricos de la cultura mexica **44**

1.2 El arte mexica **47**

1.3 Los códices prehispánicos **50**

1.3.1 El Códice Borbónico 52

1.4 Materialidad y cromatismo en los códices prehispánicos **54**

1.5 Elaboración y significado del Códice Borbónico **72**

1.5.1 Significado del Códice Borbónico en el contexto prehispánico 73

1.6 Los colores del Códice Borbónico 74

CAPÍTULO 2 81

INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DEL XIUHMOLPILLI 81

2.1 La ceremonia del Fuego nuevo y el Xiuhmolpilli 81

2.2 Los mitos como fundamento de la iconografía mexica 89

2.3 Introducción al enfoque metodológico de María Acaso 102

2.4 Plan de análisis de las representaciones visuales 118

CAPÍTULO 3 126

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DEL XIUHMOLPILLI 126

3.1 Primera Etapa: Clasificación del producto visual 127

3.2 Segunda Etapa: Estudio del contenido de un producto visual 128

3.2.1 Análisis pre-iconográfico 128

3.2.2 Análisis iconográfico 131

3.3 Tercera Etapa: Enunciación 176

CAPÍTULO 4 180

REINTERPRETACIONES CONTEMPORÁNEAS DEL XIUHMOLPILLI: ANÁLISIS ICONOGRÁFICO 180

4.1 La hibridez como proceso histórico–cultural 181

4.3 Aplicación del plan de análisis de María Acaso: Análisis de las obras de Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío 191

4.4 Primera Etapa: Clasificación del producto visual 194

4.5 Segunda etapa: Estudio del contenido de un producto visual 194

4.5.1 Análisis pre iconográfico 195

4.5.2 Análisis iconográfico 199

4.6 Tercera Etapa: Enunciación 245

4.7 Estudio del contenido 248

CAPÍTULO 5 254

ANÁLISIS COMPARATIVO DEL XIUHMOLPILLI: ICONOGRAFÍA, REINTERPRETACIÓN Y CONTINUIDAD SIMBÓLICA. 254

5.1 Elementos iconográficos originales 254

5.2 Reinterpretaciones contemporáneas 261

5.3 Continuidades y Rupturas 266

5.4 Síntesis comparativa 268

5.5 Análisis comparativo del Xiuhmolpilli en contextos contemporáneos 269

CONCLUSIONES 278

6.1 Resumen de hallazgos 278

6.2 Discusión sobre las implicaciones de los hallazgos para la comprensión y preservación del patrimonio prehispánico 279

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 286

ANEXOS 291

Anexo A1. Los nueves niveles del Mictlán. 291

Anexo B1. Metodología por utilizar en el proyecto de investigación 293

Agradecimientos

Sinceramente no sabía cómo empezar estos agradecimientos, al escribirlos vuelvo a recorrer todo el camino que me trajo hasta aquí. Recuerdo cuando esta investigación era solo una idea, después un protocolo y, con el paso del tiempo, se convirtió en una tesis. Tambien recuerdo los momentos en los que pensé que no lograría terminarla, las dudas, los cambios, las correcciones y todo lo que ocurrió durante estos dos años. Aun así, hoy este trabajo está concluido, y sé que no habría llegado hasta aquí sin el apoyo de muchas personas.

En primer lugar, agradezco a Dios por brindarme la paciencia, la sabiduría y la fortaleza necesarias para recorrer este camino. Sin ellas, no habría sido posible llegar hasta este momento.

También quiero agradecerme a mí misma por haber insistido, por aprender a ser paciente y por no rendirme, incluso cuando hubo momentos de incertidumbre, cansancio y dificultad. Hoy comprendo que cada obstáculo formo parte de este logro.

A mi mamá y a mis hermanas, gracias por su cariño, comprensión y apoyo incondicional durante todo este proceso. Gracias por acompañarme en cada etapa y por creer en mí incluso cuando yo misma dudaba. A Gigi, por hacerme compañía durante tantas horas de estudio, escritura y desvelos, convirtiéndose en una presencia silenciosa que hizo más llevaderos esos momentos.

A la Dra. Laura Íñigo, gracias por creer en lo que un día fue solo un protocolo de investigación y que hoy se convierte en esta tesis, Agradezco profundamente su guía, su

paciencia, sus observaciones y el acompañamiento brindado a los largo de este proceso académico.

Gracias a José Alberto, por estar presente durante todo este recorrido. Gracias por escucharme una y otra vez mientras preparaba exposiciones, comités y coloquios; por ayudarme a encontrar los libros que necesitaba y por acompañarme con paciencia en cada etapa de este proceso. Tu apoyo hizo este camino mucho más llevadero.

Gracias a la Dra. Emma Flores, al Dr. Héctor Ponce de León, al Dr. Mario Jocsán y al Dr. Antonio Makhlouf, por formar parte de mi comité tutorial. Sus comentarios, observaciones y sugerencias enriquecieron este trabajo y contribuyeron significativamente a mi formación como investigadora.

Finalmente, gracias a todos mis profesores y compañeros de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad, gracias por compartir sus conocimientos, experiencias y reflexiones. Cada clase, cada dialogo y cada retroalimentación contribuyeron a ampliar mi perspectiva y a fortalecer el desarrollo de esta investigación.

Durante el desarrollo de esta investigación pude comprender que el Xiuhmolpilli no solo simboliza el paso del tiempo para los antiguos mexicas, sino también la renovación y la continuidad. Hoy, al concluir esta tesis, encuentro en ese simbolismo un reflejo de mi propio camino: el cierre de lo que fue una etapa llena de aprendizaje que, al mismo tiempo marca el inicio de una nueva.

Daniela Macedo Rosales (agosto, 2026)

Resumen

En esta tesis se analizan los elementos iconográficos presentes en una sección de un Códice prehispánico, específicamente el Xiuhmolpilli del Códice Borbónico, documento perteneciente a la cultura mexica. Debido a su origen, los elementos estudiados se encuentran estrechamente relacionados con la cosmovisión y la mitología de este pueblo. De manera complementaria, se realizó un análisis iconográfico de obras artísticas elaboradas por dos artistas contemporáneos que han retomado estilo gráfico y algunos conceptos propios de la cultura mexica, integrándolos en propuestas visuales actuales.

El objetivo general es analizar los elementos iconográficos propios del arte mexica presentes en el Xiuhmolpilli del Códice Borbónico, y examinar la manera en que éstos han sido retomados y reinterpretados en las propuestas visuales contemporáneas de los artistas Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío, quienes retoman el estilo gráfico mexica, con el fin de evidenciar cómo ocurre este proceso.

La metodología empleada en este proyecto de investigación fue de tipo documental, la cual implicó una revisión de artículos académicos, libros especializados y repositorios digitales con información relevante sobre los temas que se involucran con la investigación. Posteriormente, se realizó una segunda fase donde fue empleado un plan de análisis propuesto por María Acaso, al cual se le realizaron los ajustes necesarios para su adecuada aplicación tanto a la sección del códice prehispánico como a las obras contemporáneas seleccionadas.

Los resultados obtenidos a partir de la aplicación del plan de análisis evidenciaron que la sección del Xiuhmolpilli contiene una amplia variedad de elementos simbólicos y gráficos. Su estudio permitió comprender aspectos fundamentales del funcionamiento del calendario prehispánico, los principios de la iconografía mexica y el significado del uso del color. En cuanto a las obras de los artistas contemporáneos, el análisis permitió identificar el uso de colores, formas y composiciones, así como la manera en que estos elementos son retomados y reinterpretados dentro del arte contemporáneo.

Estas reinterpretaciones pueden entenderse a partir del concepto de hibridación cultural propuesto por Néstor García Canclini. Se concluye, por lo tanto, que el estilo prehispánico original pudo desaparecer en cuanto a técnicas de representación, pero se ha transformado, dando lugar a una hibridación cultural en la que se recuperan significados, colores, trazos y composiciones para generar un estilo nuevo, que incluso podría considerarse como un posible surgimiento de un movimiento artístico.

Palabras clave: Iconografía, Mexica, Arte, Contemporáneo, Xiuhmolpilli,

Presentación

La presente investigación se centra en el análisis de los elementos iconográficos presentes en el Xiuhmolpilli del Códice Borbónico, documento prehispánico fundamental para comprender la cultura mexica. El estudio de la iconografía presente dentro de este códice resulta relevante debido a la estrecha relación con conceptos como la cosmovisión, la mitología y los sistemas calendáricos encargados de regir el tiempo en los pueblos originarios de Mesoamérica, dichos conceptos continúan influyendo en diversas manifestaciones artísticas contemporáneas.

El interés por abordar este tema surge de la necesidad de comprender no solo el significado simbólico de los elementos representados en el códice, sino también la manera en que dichos elementos han sido retomados y reinterpretados por artistas contemporáneos. En este sentido, la investigación busca establecer un diálogo entre el arte prehispánico y el arte actual, identificando cómo han sido estos procesos de hibridación cultural.

El propósito central de esta tesis es analizar los elementos iconográficos del Xiuhmolpilli y compararlos con propuestas visuales contemporáneas que retoman el estilo gráfico mexica, con el fin de evidenciar cómo ocurre este proceso.

La investigación se desarrolló bajo una metodología de tipo documental, complementada con la aplicación de un plan de análisis iconográfico basado en la propuesta de María Acaso, y que fue adaptado a las necesidades del presente trabajo. El documento se encuentra estructurado en cinco capítulos.

Después de la introducción se presenta el protocolo de investigación, donde se exponen el planteamiento del problema, la pregunta de investigación, la hipótesis y los objetivos; posteriormente se presenta el primer capítulo, titulado *Contexto histórico y cultural del Xiuhmolpilli,* que aborda el entorno de producción del documento prehispánico, considerando la cultura que originó su significado y las técnicas empleadas en su elaboración.

El segundo capítulo, *Introducción al análisis iconográfico del Xiuhmolpilli*, presenta, en primer lugar, una aproximación a la ceremonia del Fuego Nuevo, ritual fundamental vinculado con su representación gráfica. Posteriormente, se explica el plan de análisis propuesto por María Acaso, el cual será utilizado para realizar el análisis iconográfico del documento, con el fin de comprender los elementos visuales y simbólicos que lo constituyen.

El tercer capítulo, se centra en el análisis iconográfico de la sección del Xiuhmolpilli, donde se disecciona este documento prehispánico con el fin de comprender el mensaje que porta esta pieza ancestral. El cuarto capítulo, titulado *Procesos de apropiación y análisis iconográfico en el arte contemporáneo,* aborda la hibridación cultural como eje conceptual para comprender las prácticas artísticas actuales, así como la aplicación del análisis iconográfico en dichas producciones.

Finalmente, el quinto capítulo, *Análisis comparativo del Xiuhmolpilli: iconografía, reinterpretación y continuidad simbólica*, expone las convergencias y divergencias

identificadas entre el modelo iconográfico original y sus reinterpretaciones contemporáneas. Por último, en el apartado de conclusiones se presentan los hallazgos de la investigación, así como posibles líneas de estudio futuras.

Introducción

En las últimas décadas, el estudio de las imágenes ha adquirido una relevancia central dentro de los estudios visuales, particularmente en lo que respecta al análisis de los sistemas simbólicos que configuran distintas culturas. En este sentido, la iconografía de Mesoamérica se presenta como un campo fértil para la investigación, al concentrar complejas estructuras visuales que articulan significados cosmológicos, religiosos y visuales. Entre estos elementos destaca el Xiuhmolpilli, motivo fundamental dentro del pensamiento mexica, cuya representación gráfica forma parte del Códice Borbónico y permite aproximarse a una configuración simbólica, así como a sus posibles proyecciones en interpretaciones contemporáneas.

Sin embargo, resulta fundamental precisar que dichas reinterpretaciones contemporáneas no deben entenderse como reproducciones exactas del modelo iconográfico original, sino como procesos en los que determinados elementos visuales y simbólicos son retomados, transformados y rearticulados dentro de nuevos contextos de producción y difusión. Es por ello que, más que establecer relaciones de equivalencia formal, el análisis también se orienta a identificar correspondencias en el plano simbólico, compositivo y estilístico, donde es posible reconocer la persistencia de ciertos rasgos estructurales del imaginario mexica.

De esta manera, las obras contemporáneas no replican de manera literal e idéntica la iconografía del Xiuhmolpilli, sino que operan a partir de una lógica de apropiación y resignificación, en la que los elementos prehispánicos son reinterpretados desde

sensibilidades actuales. Lo anterior implica que las similitudes identificadas no responden a una intención de fidelidad gráfica, sino a la activación de ciertos referentes culturales que, al ser contextualizados, adquieren nuevos sentidos dentro de la visualidad contemporánea.

Con el paso del tiempo, las aproximaciones tradicionales a este tipo de materiales han privilegiado lecturas históricas o descriptivas, dejando en segundo plano la manera en que estos sistemas iconográficos han sido retomados y transformados en contextos más contemporáneos. En ese sentido, las producciones artísticas actuales han recurrido a referentes prehispánicos de diversas culturas, no solo como referentes formales, sino como elementos activos en la construcción de nuevas narrativas visuales, lo que plantea la necesidad de analizar estos procesos desde una perspectiva que articule pasado y presente.

En la presente investigación se plantea que el análisis iconográfico del Xiuhmolpilli en el Códice Borbónico permite identificar una serie de elementos visuales y simbólicos que son retomados y reinterpretados en la producción de artistas contemporáneos como Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío. Dichas reinterpretaciones no constituyen reproducciones formales, sino procesos de resignificación en los que la iconografía mexica es adaptada a nuevos contextos culturales, conservando ciertos rasgos estructurales y formales, al tiempo que transforma su dimensión simbólica. En este sentido, se plantea que estas prácticas contribuyen a la permanencia del imaginario prehispánico dentro de la visualidad contemporánea.

A partir de lo anterior, el objetivo general de esta investigación es analizar los elementos iconográficos del Xiuhmolpilli presentes en el Códice Borbónico y su reinterpretación en la obra de artistas contemporáneos, con el fin de identificar continuidades y transformaciones en su dimensión visual y simbólica. Como objetivos específicos se plantean: identificar los elementos iconográficos que constituyen el Xiuhmolpilli en su contexto original, así como examinar su configuración visual y su función simbólica dentro del sistema cultural mexica; analizar las reinterpretaciones de los componentes presentes en las obras de Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío; por último, establecer una comparación que permita reconocer los procesos de resignificación en la producción contemporánea y en la producción prehispánica original.

La relevancia de esta investigación radica en su contribución al campo de los estudios visuales, al proponer una lectura que no solo se basa en la descripción formal de las imágenes, sino que también se centra en su capacidad de transformación y resignificación a través del tiempo. Asimismo, este trabajo aporta a la comprensión de la permanencia de los imaginarios prehispánicos en el arte contemporáneo, demostrando cómo estos no se encuentran permanentemente estáticos, sino que se reconfiguran en función de nuevas condiciones culturales, sociales y estéticas. De esta manera, se busca ampliar las perspectivas de análisis en torno a la relación entre pasado y presente dentro de la producción visual.

Metodológicamente, la investigación se sustenta en el análisis iconográfico como herramienta principal, aplicado con el Plan de Análisis de María Acaso (2009) tanto al estudio del Xiuhmolpilli en el Códice Borbónico, como a las obras seleccionadas de los

artistas contemporáneos. Este enfoque permite desglosar los elementos visuales que componen las imágenes, así como interpretar sus significados dentro de sus respectivos contextos de producción.

El presente trabajo se estructura en cinco capítulos, a través de los cuales se desarrollan los aspectos teóricos, metodológicos y ejes de análisis que sustentan la hipótesis planteada. En este sentido, el presente estudio no solo busca analizar la permanencia de ciertos elementos iconográficos en distintos contextos temporales, sino también evidenciar la capacidad de las imágenes para generar nuevos significados a partir de su reconfiguración en la contemporaneidad, ya sea a través de nuevas técnicas de representación, así como la democratización de estas producciones.

A través del análisis del Xiuhmolpilli y su reinterpretación en la producción artística actual, se propone una lectura que entiende la imagen como un campo dinámico de negociación simbólica, en el que convergen memoria, identidad y transformación cultural. De este modo, la investigación se inscribe dentro de los estudios visuales al aportar una perspectiva que reconoce la continuidad del imaginario prehispánico no como una réplica estática, sino como un proceso activo de resignificación que permite su vigencia dentro de nuevas formas de producción visual.

Protocolo de investigación

El arte en las culturas prehispánicas ha sido una forma esencial de expresión y comunicación. Cada civilización desarrolló un estilo único que reflejaba su cosmovisión y forma de vida, otorgándoles una identidad propia. Estas culturas destacaron por su ingenio y creatividad, evidentes en su arquitectura, como las impresionantes pirámides y templos; en el arte, con piezas de orfebrería, arte plumario y artesanías de barro; y en la pintura, con códices y murales que plasmaban tradiciones, hechos históricos y escenas de la vida cotidiana.

Sin embargo, con la llegada de los españoles, muchas de estas formas de expresión artística y tradiciones culturales comenzaron a desaparecer, dando paso a la colonización y con ello la imposición de una nueva cultura. Los antiguos pobladores prehispánicos adoraban a diversos dioses, a quienes agradecían por los favores recibidos y a los que atribuían su existencia en la tierra. Al considerar estas creencias como cultos paganos, los colonizadores destruyeron muchas de las expresiones artísticas y rituales prehispánicos con el fin de facilitar la evangelización, el primer paso para poder imponer nuevas prácticas religiosas.

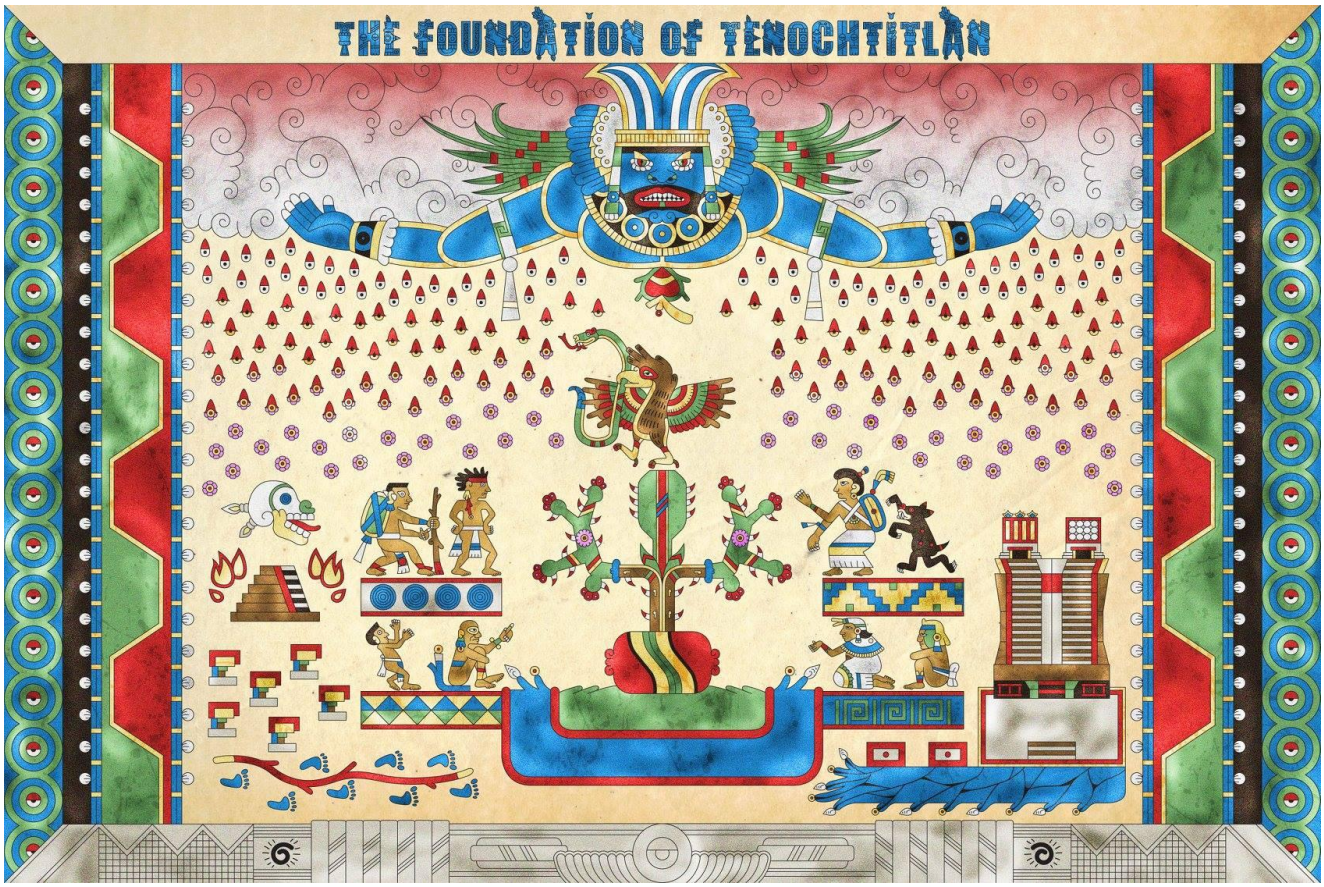
A pesar de este proceso destructivo, durante la colonización, algunos frailes permitieron que los indígenas mesoamericanos continuaran creando códices. Estos documentos se convirtieron en una forma de registrar las prácticas impuestas por los conquistadores.

Desafortunadamente, los códices prehispánicos, creados antes de la llegada de los españoles, fueron destruidos, y solo unos pocos documentos sobrevivieron, resguardados con celo por algunos pobladores. Es asombroso pensar en las dificultades que enfrentaron para que, hoy en día, aún existan vestigios de su rica cultura.

Sin embargo, es más común que se reconozca el arte proveniente de Occidente que el de Mesoamérica, por ello, la presente investigación busca profundizar en la cultura mexica, explorando algunas de sus deidades, festividades y la forma en que comunicaban sus creencias a través de la representación gráfica. Además, se examinó cómo en la actualidad se pueden encontrar ecos del estilo prehispánico en la obra de artistas visuales contemporáneos, como Emmanuel Valtierra y Ady del Rocío (figura 1 y figura 2), quienes, a pesar de utilizar diversas técnicas y tecnologías, mantienen ciertos aspectos característicos del arte mexica. Esta reinterpretación puede motivar a las nuevas generaciones a conocer más sobre el arte prehispánico y su significado para los antiguos pobladores de México.

Figura 1.

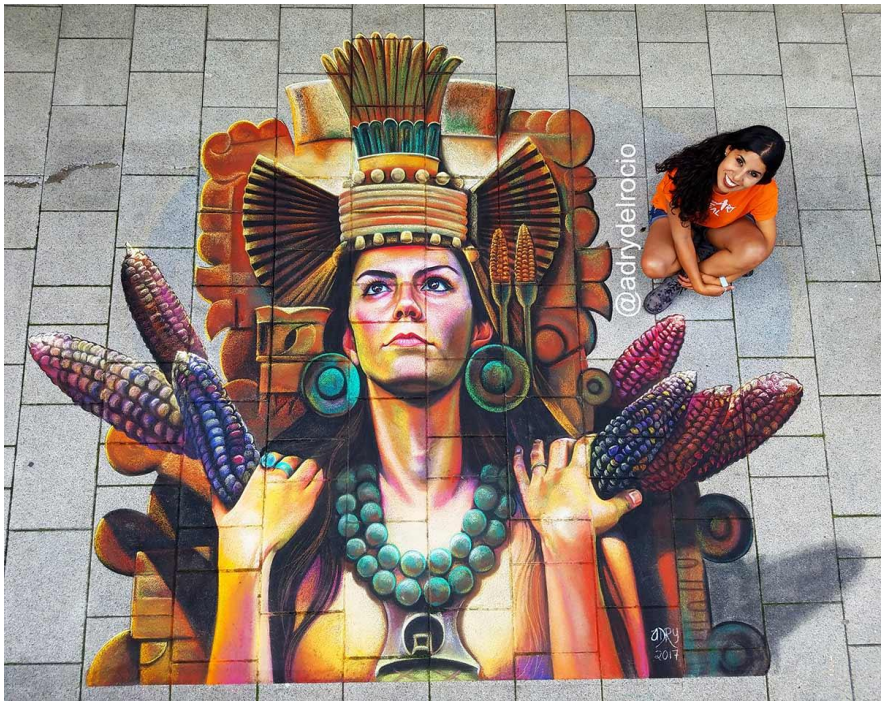
The foundation of Tenochtitlan



Fuente: Valtierra, E. (s. f.). *The Foundation of Tenochtitlan* [Ilustración]. Tlacaélel. https://www.facebook.com/Tlacaeleloficial/posts/por-emmanuel-valtierra-illustrator/1833738713365131/?locale=es_LA

Figura 2.

Centeocíhuatl, diosa del maíz



Fuente: Del Rocío, A. (2017, agosto 5–6). *Centeocíhuatl, diosa del maíz* [Street art]. Adry del Rocío. https://www.adrydelrocio.art/portfolio-items/2d-streetpainting-2d-street-art-international-streetart-festival-wilhelmshaven-germany-madonnara-streetartist-arte-urbano-adry-del-rocio-centeocihuatl-corn-goddess/

El imperio Mexica

Los aztecas, también conocidos como mexicas, fueron una civilización prehispánica que, a pesar de su origen como pueblo migrante del norte de México, lograron consolidarse como una de las culturas más influyentes del mundo mesoamericano. El legado de esta cultura se manifestó en múltiples ámbitos, como el arte, la organización social y militar, la arquitectura y los sistemas económicos. Entre sus expresiones culturales más destacadas se encuentra la rica tradición simbólica e iconográfica plasmada en sus códices, en los cuales no solo se registran aspectos religiosos y calendáricos, sino que también ofrecen una amplia visión profunda del pensamiento y cosmovisión mexica.

De acuerdo con Navarrete (2019) en su libro *Los orígenes de los pueblos indígenas del valle de México,* diversas fuentes mexicas — más de veinticinco según el autor — coinciden en señalar que este pueblo tiene su origen en un lugar denominado Aztlán, cuyo significado es “lugar de las garzas”; este nombre proviene del vocablo náhuatl *áztatl*, que significa “garza”, aunque también se le ha otorgado el sentido de “blancura” o “lugar de las garzas”. En este contexto Navarrete (2019) menciona que “[…] Aztlán quiere decir ‘blancura’, o lugar de garzas, y así les llamaban a estas naciones ‘azteca’, que quiere decir ‘la gente de la blancura” (p. 104).

Respecto al movimiento migratorio que realizaron los mexicas desde Aztlán, no existe un consenso claro sobre cuál fue el verdadero motivo por el cual parten en busca de un nuevo asentamiento; sin embargo, Navarrete (2019) plantea tres posibles causas: “conflictos sociales o políticos, mandamientos divinos y la nostalgia por regresar a las tierras que los mexicas habían ocupado mucho antes” (p.118).

En relación con los posibles conflictos sociales que fueron causa para abandonar su lugar de origen, el autor menciona la existencia de una rivalidad dinástica; según relata, como dos hermanos, cada uno adoraba un dios, y debido a ello protagonizan una discusión ambos, de modo que el hermano mayor se decía tener un dios más superior y trataba con desprecio al menor. Ante esta situación, el dios del hermano menor se manifestó y le dijo: “No te enojes, pues yo te llevaré a un lugar en que tú serás más grande señor que tu hermano, por tanto, reúne la mayor cantidad de gente que puedas y sígueme” (p.119).

Esta situación se puede considerar de tipo mandato divino y conflicto social, ya que la migración fue iniciada por la promesa de un destino superior otorgado por una deidad. Además, Navarrete describe otro conflicto de carácter social que se vivía en Aztlán, la tensión entre “[…] los macehuales tributarios mexicas con sus gobernantes aztecas. Tras describir la explotación a la que estaban sometidos los mexicas en ese lugar, relata los ruegos que hizo su dirigente Huitzilópoch a su dios Tetzauhtéotl” (p.120), con el fin de buscar la liberación para su pueblo y encontrar un mejor lugar para establecerse.

En cuanto a los mandatos divinos, anteriormente se mencionó una situación que podría estar relacionada con una instrucción de origen sagrado como motivo de migración por parte de los aztecas. No obstante, también existe otra narrativa que indica al dios Huitzilopochtli como guía de los emigrantes. Según el relato, por órdenes del dios, los aztecas inician la peregrinación con el fin de fundar una nueva civilización con un objetivo en específico. Navarrete (2019) lo define de la siguiente manera: "[…] hacer la guerra para conquistar y sacrificar y así conseguir riquezas y poder. De esta manera, los mexicas comenzaron a adquirir una nueva identidad como altépetl "(p. 121). De igual manera, el autor menciona que, antes de su partida de Aztlán, se comunican con un pájaro que, sería un águila que correspondería al dios Huitzilopochtli convertido en su forma nahual; claramente, esa ave reaparecería al final de la peregrinación y con ello se estaría indicando el lugar donde deberían establecer su ciudad: México-Tenochtitlan.

Finalmente, en lo referente a la salida de los mexicas motivada por la nostalgia hacia tierras previamente habitadas, Navarrete (2019) sostiene que los mexicas partieron de Chapultepec en el Valle de México, para establecerse en Aztlán, donde, después de cuatro generaciones, el rey, Ozelopan II, "acordándose de la tierra de sus pasados, acordó venir a ella, trayendo consigo a todos los de su nación, que ya se llamaban Mezitin, que le acaudillaban" (p. 125). Así, los aztecas emprendieron el viaje de vuelta hacia las tierras que en algún tiempo atrás habían habitado. Independientemente del motivo por el cual esta población decidió dejar Aztlán, lo relevante es que, de ser una población migrante, con el paso del tiempo fueron adquiriendo poder y territorio, lo que convirtió a los mexicas en una civilización destacada durante el periodo posclásico.

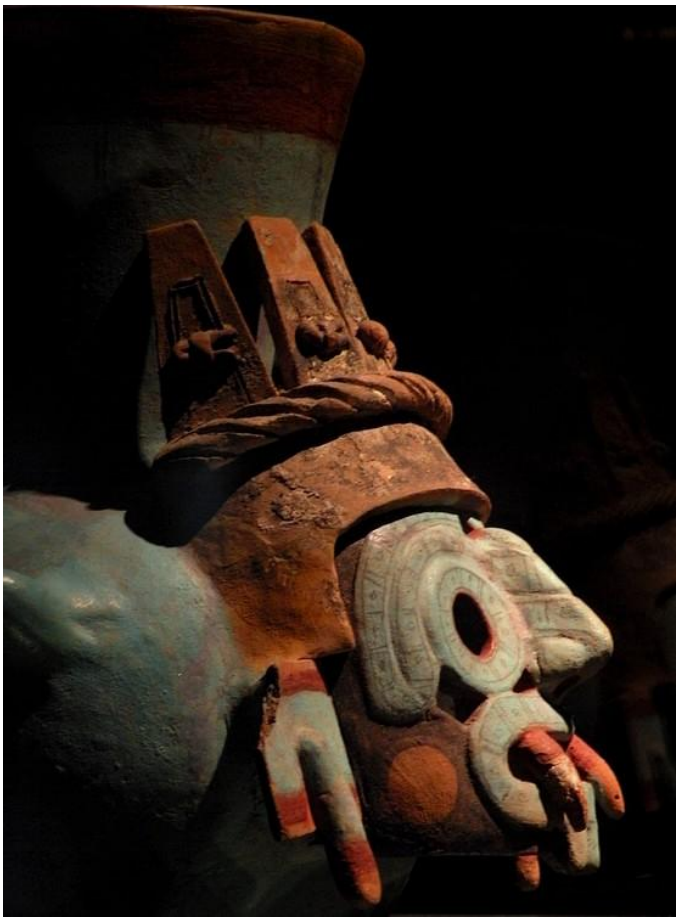
Este imperio floreció entre el 1345 y el 1521, abarcando una vasta extensión geográfica que comprendía gran parte del norte de Mesoamérica, el Valle de México y algunas zonas aledañas a este. Según Cartwright y Netchev (2025), es la civilización mesoamericana con mayor documentación, con fuentes que van desde los códices hasta relatos elaborados por los conquistadores españoles, incluyendo documentos militares y crónicas clericales. En este sentido señalan que "[…] la imagen que tenemos de los mexicas, sus instituciones, prácticas religiosas, guerra y su vida cotidiana es rica y continúa expandiéndose constantemente con detalles que se agregan a través de los esfuerzos de los arqueólogos y eruditos del siglo XXI" (Cartwright y Netchev, 2021, párr. 2).

Arte y expresión cultural Mexica

El arte estuvo presente en todas las civilizaciones prehispánicas de Mesoamérica. La mayoría de las obras artísticas creadas tenían como objetivo representar deidades (figura 3), eventos significativos y mitos, así como aspectos de la vida cotidiana. Estas producciones artísticas cumplían con funciones específicas en la sociedad, reflejando la cosmovisión y las creencias de sus pueblos.

Figura 3.

Tláloc



Fuente: Torres, A. (2013). *Tláloc* [Fotografía]. World History Encyclopedia. https://www.worldhistory.org/image/1402/tlaloc/

Cada civilización realizaba sus obras con un estilo artístico diferente, lo cual le atribuía una identidad a cada pieza y, por lo tanto, a cada pueblo. De acuerdo con De la fuente (2006), menciona que “el estilo se aprecia en la técnica empleada, en su estructura o composición, en las dimensiones y escalas, en los patrones o cánones utilizados, en las convenciones propias de cada uno y en los temas e imágenes representados” (p. 8). Si se junta todo lo anterior, se da origen a un sistema de comunicación que no solo cumple con su función de transmitir información, sino que también configura y establece diversos aspectos de la vida religiosa, moral y social. Esto permite contextualizar las poblaciones prehispánicas que existieron en un período específico, facilitando así una comprensión más profunda de estas culturas en el mundo contemporáneo y, en particular, se puede conocer mejor la civilización mexica y su legado a partir de las creaciones artísticas existentes.

El arte mexica aportó algunos estilos y prácticas que aún continuaron con el vínculo de conceptos mitológicos y cosmogónicos que compartían en común con otras civilizaciones, lo que permitió que el poder del Estado fuera legitimado a través de estos. De igual manera, fue posible que las tradiciones del arte mesoamericano continuaran vigentes. Los mexicas, dotados de diversas habilidades, dejaron un legado artístico distintivo, fusionando su creatividad con influencias tomadas del arte tolteca. Según Delgado de Cantú (2006, p. 237), tanto en temática como en estilo y técnica, los mexicas incorporaron la esencia del arte tolteca en sus propias expresiones artísticas.

Entre las habilidades destacadas se encuentra la arquitectura, donde los mexicas desarrollaron estructuras significativas que continúan asombrando al mundo. Además, fueron maestros en el arte de la plumería, destacándose en la elaboración de penachos, abanicos, brazaletes y capas. Este arte plumario (figura 4) no solo era estéticamente impresionante, sino que también tenía un profundo significado cultural y ceremonial.

Figura 4.

Penacho de Moctezuma conservado en el Museo Etnológico de Viena



Fuente: Montejo, E. (2024). *Penacho de Moctezuma* [Fotografía]. National Geographic en Español. https://www.ngenespanol.com/historia/joyas-de-la-historia-mexicana-que-son-exhibidas-en-museos-del-extranjero/

El pueblo mexica utilizaba sus creaciones artísticas como medio de expresión y comunicación, transmitiendo conocimientos históricos, políticos y religiosos. Cada obra llevaba consigo una conexión intrínseca con eventos específicos y de importancia cultural. Sin embargo, es crucial señalar que no todas las obras de arte seguían los mismos procesos de producción ni tenían el mismo propósito comunicativo:

> Después de la conquista el único arte nativo que continuó floreciendo fue la alfarería y en esta época los diseños figurativos y simbólicos de otros tipos fueron transferidos al barro. Hay algunas formas de vasijas ceremoniales con diseños de origen precolombino que testifican la existencia de cultos nativos (Pasztory, 1984, p.122).

Este cambio en la producción artística post-conquista refleja no solo la adaptabilidad del pueblo mexica, sino también su capacidad para preservar aspectos significativos de su herencia cultural en nuevas formas creativas.

Impacto de la Conquista Española en el Arte Mexica

La llegada de la conquista española marcó un trágico episodio en la historia del arte mexica (figura 5). La iconografía y el lenguaje pictográfico utilizados por los mexicas, fundamentales para su expresión cultural, fueron malinterpretados por los conquistadores como manifestaciones de un culto pagano. Esta percepción discordante con las creencias religiosas de los españoles llevó a la devastadora destrucción masiva de las obras artísticas mexicas.

Figura 5.

Prisión de Guatimocín, último emperador de los mejicanos, por las tropas de Hernán Cortés, y su presentación a este en la Plaza de Méjico



Fuente: Esquivel y Rivas, C. M. (1854). *Prisión de Guatimocín, último emperador de los mejicanos, por las tropas de Hernán Cortés, y su presentación a este en la Plaza de Méjico* [Óleo sobre lienzo]. Museo del Prado, España. https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/prision-de-guatimocin-ultimo-emperador-de-los/29d5dfab-bd22-4b33-9fd0-33439afbb250

Entre las obras artísticas destruidas estaban los códices, que no solo cumplían con un valor estético, sino que también eran considerados como valiosos documentos pictóricos, de acuerdo con fuentes como los escritos de Sahagún y otros documentos, evidencian cómo los mexicas empleaban códices para informar y comunicar su historia y supervivencia (León-Portilla, 2005).

En términos generales y en un lenguaje más técnico, los códices pueden definirse como “El conjunto de glifos o pictografías como textos escritos con base en la imagen codificada como un complejo sistema plástico lingüístico que, antes de interpretarse,

debe ser leído.” (Mohar Betancourt & Fernández Díaz, 2006, p. 2). Sin embargo, para un análisis más específico en el contexto del presente proyecto de investigación, se adopta la definición de Joaquín Galarza (1996, p. 7) en el documento *Los códices de México*, quien propone que “La palabra códice viene del término en latín Codex, que significa libro manuscrito, y se utiliza para denominar los documentos pictóricos o de imágenes que fueron realizados por los indígenas de México y América Central”.

Los códices fueron cruciales para recopilar y difundir conocimientos y transmitir valores en diversas comunidades. En el contexto de los pueblos mesoamericanos, estos documentos adquirieron una importancia excepcional al ser considerados auténticos tesoros que albergaban la memoria de eventos significativos destinados a perdurar en las generaciones futuras. Su valor trascendía el simple acto de almacenar información, ya que funcionaban como testigos palpables para las civilizaciones antiguas. Estos antiguos manuscritos no solo proporcionaban un modelo explicativo sobre los orígenes de dichas culturas, sino que también desempeñaban el papel crucial de preservar la memoria colectiva.

Como menciona Florescano (1994), como reflejo de esta función, los códices mesoamericanos incorporaban muchos conocimientos, abarcando desde la mitología y las ceremonias religiosas hasta los complejos sistemas calendáricos y astronómicos:

> […] se había reunido el saber acumulado sobre los dioses; las ceremonias y fiestas religiosas; los distintos calendarios y cómputos astronómicos; el conocimiento acerca de las plantas y animales; las dimensiones geográficas del territorio; el

inventario de las riquezas del reino; la relación de las provincias sometidas y de los tributos que pagaban, la genealogía de los reyes y familias nobles, y los relatos que narraban los hechos principales del grupo étnico. Este modelo integró la fundación primigenia del cosmos con el nacimiento del sol y con el origen y desarrollo de los grupos étnicos que fundaron pueblos y naciones memorables (pp. 254-256).

Los sistemas de registro en los códices mesoamericanos, a excepción de los mayas, según la clasificación de Escalante (1998), se caracterizan por la presencia de tres elementos fundamentales:

- **Pictogramas:**
  - Estos son representaciones gráficas de seres humanos, animales (figura 6), plantas y objetos
  - Su función principal es transmitir significados a través de imágenes visuales, proporcionando una representación directa de conceptos específicos

Figura 6.

Jaguar sentado sobre un cerro con ojos nocturnos, perteneciente al Códice Borgia, lámina 63



Fuente: Beyer, B. F. (2013). *El "corazón del monte" entre los zapotecos del posclásico.* Anales de Antropología, 47, 9–29. https://www.elsevier.es/es-revista-anales-antropologia-95-articulo-el-corazon-del-monte-entre-S018512251371004X

⇨ **Ideogramas:**

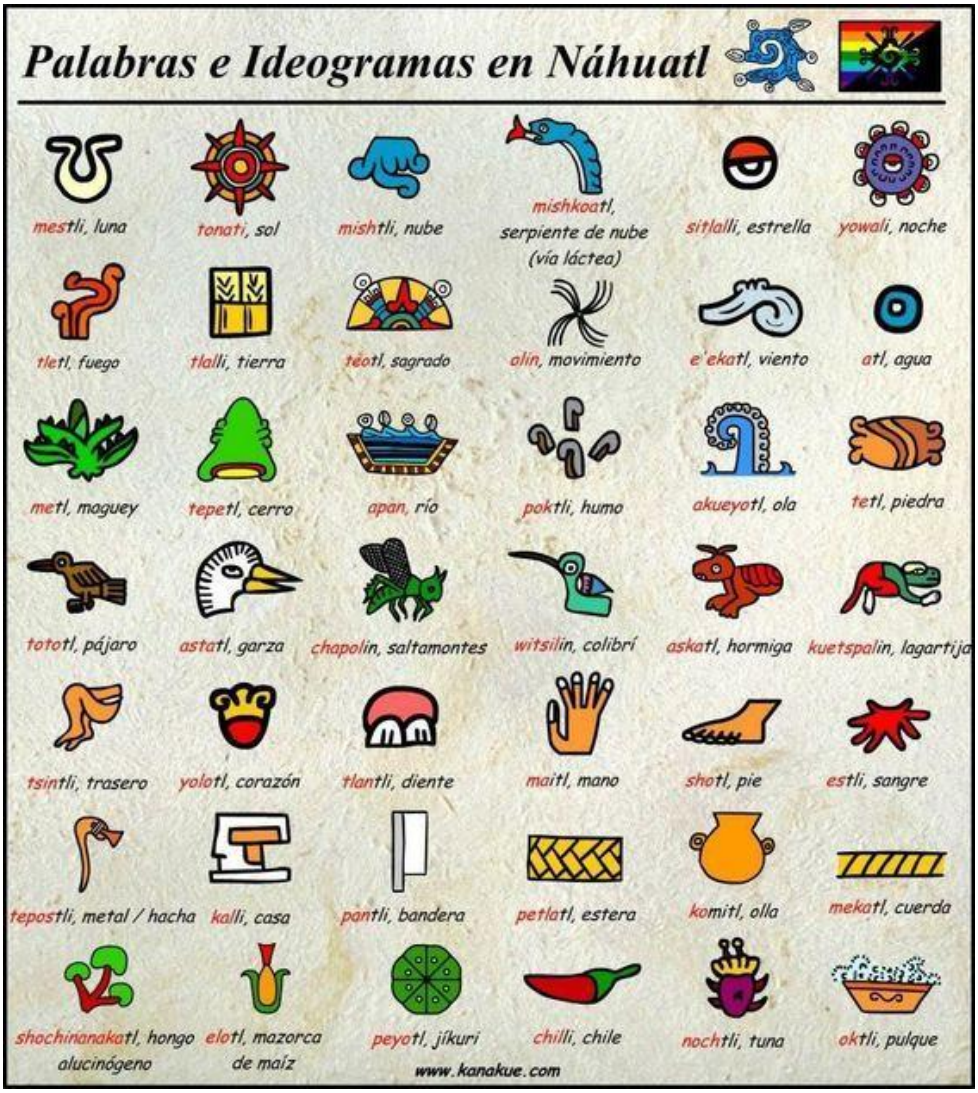
- Estos son signos que encapsulan ideas y conceptos abstractos (figura 7)
- Mientras que los pictogramas representan visualmente objetos específicos, los ideogramas expresan significados más abstractos y conceptuales

⇨ **Glifos:**

- Los glifos se dividen en dos categorías principales: glifos fonéticos y glifos ideográficos (figura 8)

Figura 7.

Ideogramas en Náhuatl



Fuente: Etnias del mundo. (2020, 25 mayo*). Lengua Náhuatl: todo acerca de esta fantástica lengua*. [Imagen]. Etnias del Mundo. https://etniasdelmundo.com/c-mexico/lengua-nahuatl/

Figura 8.

Representación de glifos



Fuente: Peñafiel, A. (1885b). *Nombres geográficos de México: Catálogo alfabético de los nombres de lugar pertenecientes al idioma náhuatl; estudio jeroglífico de la «Matrícula de los tributos» del Códice mendocino*. [Imagen]. México: Secretaría de Fomento.http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080017419/1080017419.html

- **Glifos fonéticos:** Representan sonidos y se utilizan para expresar palabras a través de su valor fonético
- **Glifos ideográficos:** Representan ideas directamente, independientemente de su pronunciación

Este sistema complejo de pictogramas, ideogramas y glifos ofrece a los códices mesoamericanos una forma diversa de representar tanto conceptos concretos como abstractos, contribuyendo a la profundidad y complejidad de su contenido, por ejemplo:

> La figura de un soldado o de un árbol es un pictograma. La cabeza de un jaguar puede significar el concepto *tecuan*, fiera, así como un pájaro con las alas abiertas representa el verbo *patlani,* volar […] Un tramo de encía que exhibe los dientes es un signo fonético que indica -en náhuatl- la sílaba *tlan (*partícula de los nombres de lugar), pues *tlanti* significa diente (Escalante, 1998, p. 8).

En la cultura mexica se empleaba un sistema de escritura pictográfico en el que las imágenes y los glifos se entrelazaban, lo que ocasionalmente dificultaba su lectura de

forma individual. En este contexto, las imágenes se asociaban con sucesos, lugares y objetos que podían interpretarse fácilmente, mientras que los glifos eran más precisos y se reservaban para representar palabras, sonidos y conceptos específicos.

Por esa razón, “Los mexicas usaban varios cientos de glifos. Sus escribas ejercían su oficio en largas tiras de papel dobladas en forma de acordeón [...]Hubo miles de ellos y, de acuerdo con Bernal Díaz del Castillo, Moctezuma tenía una casa llena de estos “libros” (Semo, 2006, pp. 235-236).

La imagen transmitida por los códices mexicas generaba un sentido específico a través de sus propios elementos, dando lugar a una composición gráfica que estructuraba el sentido de la lectura. En este proceso, se establecía una conexión intrínseca entre la imagen, el artista que la creaba y los receptores del mensaje pictórico del códice. Con respecto a lo anterior, Johansson (2001) menciona lo siguiente:

> La *mimesis* icónica, el simbolismo ideográfico y la mediación fonética se conjugaban con el tamaño, el trazo, la posición, los colores, “la tensión” espacial de las formas sobre el papel o la fibra y su composición para generar un sentido sensible en parte infraliminal (p. 69).

En la actualidad y de acuerdo con diversas investigaciones como el artículo denominado *Los códices prehispánicos y novohispanos en Mesoamérica como objetos de la escritura* (2015), del Dr. Celso Martínez Musiño, se menciona la clasificación de dos tipos de códices que existieron en el pasado: los prehispánicos, que eran objetos en los cuales se plasmaba la escritura de tipo iconográfico o cuyos temas eran diversos; los había para las crónicas históricas, mapas, los tributos, actos heroicos, entre otros

(Martínez, 2015). Estos manuscritos, previamente a la llegada de los españoles, eran elaborados en elementos provenientes de la naturaleza, tales como la piel de venado, el papel amate y el papel de maguey; para poder ser utilizados, tenían que recibir un tratamiento previo.

El otro tipo de manuscrito es el códice novohispano; estos son realizados después de la conquista española, ya que se tenía el interés de preservar y rescatar las formas de escritura, iconografía, pictografía[1] y sus significados, así como la historia de los pueblos mesoamericanos. También se realizaron estos manuscritos con el fin de documentar la evangelización y religión cristiana, economía y la vida indígena en la época colonial.

Estos códices se continuaron produciendo hasta el siglo XVIII, después de la conquista (Galarza, 1996); sin embargo, estos manuscritos ya no se elaboraban en materiales naturales de origen local, sino en papeles traídos desde Europa, y aunque su contenido era con el fin de preservar la forma de vida, escritura y estilo iconográfico de las civilizaciones prehispánicas, estos documentos ya poseían estilos gráficos de tipo europeo, de tal manera que los colores con los cuales ilustraban ya no provenían de elementos de la naturaleza, sino que eran pigmentos traídos desde el viejo continente.

[1]El lenguaje pictográfico ha sido utilizado por el ser humano desde la Edad de Piedra y, a lo largo de la historia, por diferentes civilizaciones para comunicarse y transmitir conocimiento. Este tipo de lenguaje se considera una de las primeras manifestaciones de la expresión gráfica. Algunos ejemplos son la escritura cuneiforme utilizada por los sumerios, el IV milenio a. C., o los jeroglíficos, utilizados por antiguas civilizaciones como la egipcia, hihita o maya. (Peix, 2016).

Para definir de manera precisa el concepto de códice prehispánico, se toma en cuenta la definición proporcionada por el Dr. Martínez:

> Se considera al códice mesoamericano, como aquellos documentos de origen manuscrito e impreso que cuentan con cierta antigüedad, que mantienen un valor, tanto histórico, social y cultural y que florecieron principalmente en la zona denominada Mesoamérica. Estos documentos, convertidos de formatos analógicos a digitales, también se les reconocerán como códice (p. 35).

Generalmente, los códices eran elaborados por hombres y mujeres que dominaban las habilidades artísticas de la pintura y el dibujo, pero también era necesario que poseyeran conocimientos muy profundos de su propia lengua. Una vez que los manuscritos estaban realizados, se guardaban en lugares llamados *Amoxcallí*[2].

Con base en las premisas establecidas anteriormente, esta investigación se centrará en el análisis iconográfico de un códice mexica específico que pertenece a la época prehispánica: el Xiuhmolpilli del Códice Borbónico. Es importante señalar que aún persiste un debate sobre si este documento debe ser clasificado como prehispánico o novohispano; sin embargo, para los fines de esta investigación, se considerará como un códice prehispánico, respaldado por el argumento presentado en el artículo titulado *Datación del Códice Borbónico a partir del análisis iconográfico de la representación de la sangre (1994)*.

[2]En náhuatl amoxcalli-amoxtli, significa "libro" y calli "casa".

En este documento se menciona que, a través de la realización de análisis comparativos con los códices de otras culturas mesoamericanas elaborados antes de la conquista española, sobre el uso de la sangre como una representación gráfica muy común, es posible determinar si un códice fue elaborado antes de la conquista o después de la misma.

De acuerdo con Batalla (1994) los elementos naturales como el agua y la sangre eran representados gráficamente por un líquido azul y rojo respectivamente, esa forma que se dibujaba era contorneada por una línea de color negro, los colores eran planos, no se saturaban las formas de las cuales brotaban estos líquidos, las figuras eran claras y precisas, así eran las características gráficas de un códice prehispánico; sin embargo, se realizó una comparación con el uso de esos mismos elementos; la sangre y el agua, pero representados en los códices post-conquista o coloniales, las conclusiones a las que se llegó fue que la principal diferencia entre ambos estilos gráficos era la representación de los elementos naturales antes mencionados, en el caso del agua, el vital líquido emanaba sin algún límite, ocupaba la mayor parte del dibujo e incluso manchaba todos los elementos pictográficos que se encontraban alrededor, en cuanto a la sangre se mostraba plasmada de un color plano rojo intenso, se presentaba de forma dramática, como grandes flujos que bañaban a las figuras de las cuales emanaba.

Al comparar este análisis con otros *libros pintados* de contenido calendárico-ritual, elaborados en el centro de México tras la conquista, la mayoría de los especialistas considera que estos documentos son de época post-conquista.

Esto se debe a las claras diferencias en los estilos gráficos utilizados para representar la sangre, las cuales se evidencian en la manera en que se presentan:

> Las escenas de antropofagia, corazones ensangrentados, miembros mutilados, así como la profusión de sangre que se muestra en la realización de sacrificios, castigos, auto sacrificios, y que se constata regando paredes y escalinatas de los templos, es mucho más exagerada y teatral en los códices posthispánicos que en el caso de las pinturas del Borbónico (Batalla, 1994, p. 50).

Al considerar los argumentos presentados en el artículo, se puede concluir que este documento es de origen prehispánico y carece de cualquier tipo de aculturación occidental.

El Códice Borbónico

Se trata de una antigua pieza de manuscrito compuesta por una tira de papel elaborada con fibras vegetales (figura 9). Actualmente, se conservan 36 páginas, aunque carece de las dos primeras y las dos últimas. El formato de este códice es peculiar, ya que las páginas están plegadas en forma de acordeón, y cuando se despliega, alcanza una longitud que supera los 14 metros. Cada página tiene dimensiones aproximadas de 39 por 39 centímetros. Presenta imágenes en una sola cara y su contenido es de tipo ritual y calendárico; el sentido de lectura es de izquierda a derecha y algunas de sus páginas deben girarse 90° en sentido contrario a las agujas del reloj para ser leídas.

Por el estilo iconográfico que posee, da a indicar que fue realizado por más de un tlacuilo[3] ya, que en su contenido se hace una comparación de los rasgos iconográficos de las páginas y aparentemente hay una diferencia en algunos de los trazos realizados (Batalla,1994).

La denominación "Borbónico" proviene de su estatus como propiedad de la Cámara de Diputados de Francia desde el año 1826 (Teruel, 2014); actualmente es resguardado por la Biblioteca de la Asamblea Nacional Francesa, también conocida como Palais Bourbon. Este ejemplar es un testimonio tangible de la riqueza gráfica de los mexicas, aunque su ubicación plantea desafíos para su accesibilidad y estudio en profundidad; sin embargo, gracias a la tecnología, se han logrado escanear digitalmente las páginas que lo conforman y a partir de esas imágenes se realiza el análisis iconográfico.

Figura 9.

Códice Borbónico



Fuente: *Códice Borbónico*. (s. f.). [Fotografía]. Mexicana. https://mexicana.cultura.gob.mx/en/repositorio/detalle?id=_suri%3AMNA%3ATransObject%3A5bcf62dc7a8a02074f84d8f4

[3]El término tlacuilo (plural tlacuiloque) designa en náhuatl al escribano o pintor de un amoxtli- *"libro de escritura".* MOLINA, Fray Alonso de: Vocabulario en lengua castellana y mexicana. [1571]. Porrúa. México, 1970, fol. 120-V.

Este códice se divide en 4 secciones:

1. ***Tonalpohualli* (páginas 3 a 22 del original), páginas 3 – 20 (figura 10)**

   Calendario ritual o lunar de 260 días, dividido en 20 secciones de 13 días o trecenas. Las pinturas de esta sección se distribuyen de igual forma en todas ellas (esquema 1): un cuadro mayor donde se ubican los dioses regentes y elementos de culto, dos franjas horizontales (6 casillas) y dos franjas verticales (7 casillas). En cada una de estas franjas se encuentra la serie de "los 13 Señores de los días, los nueve de la noche y los trece "volátiles" o aves agoreras —doce aves y una mariposa— "(León Portilla, 2004, p. 243); estos ocupan la misma posición en todas las páginas; posteriormente se encuentran los 20 logogramas[4](1-13), de los días con sus respectivos numerales, asociados con los nueve Señores de la Noche. El sentido de su lectura es de izquierda a derecha y horizontal-vertical ascendente.

Figura 10.

Tonalpohualli, página 3 del Códice Borbónico



Fuente: Reproducción de la página 3 del *Códice Borbónico*, consultada en Pueblos Originarios. https://pueblosoriginarios.com/meso/valle/azteca/codices/borbonico/borbonico.html

Esquema 1.

Estructura y distribución del Tonalpohualli



Fuente: Elaboración propia (2024).

[4]El logograma es una forma de escritura fonética, porque lo que cuenta es solo la forma fonética de la palabra designada, sin considerar su significado. En todo caso, el logograma requiere una convención establecida y compartida por todos los que usan la escritura.

2.- *Xiuhmolpilli* - páginas 21 y 22 (figura 11 y 12)

Ciclo de 52 años, también llamado *calendario* redondo. En estas dos páginas se presentan dos escenas. En la página 21 aparecen Oxomoco y Cipactonal, mientras que en la página 22 aparecen Quetzalcóatl-Ehecatl y Tezcatlipoca. Ambas páginas muestran la relación de los 9 Señores de la Noche y los portadores de los días de los períodos de 52 años. La sección que rodea a los personajes divinos la forman 26 cuadros y cada uno contiene dos símbolos: uno de los Señores de la Noche y un glifo portador del día.

Figura 11.

Xiuhmolpilli, página 21 del Códice Borbónico



Fuente: Reproducción de la página 21 del *Códice Borbónico*, consultada en Pueblos Originarios. https://pueblosoriginarios.com/meso/valle/azteca/codices/borbonico/borbonico.html

Figura 12.

Xiuhmolpilli, página 22 del Códice Borbónico

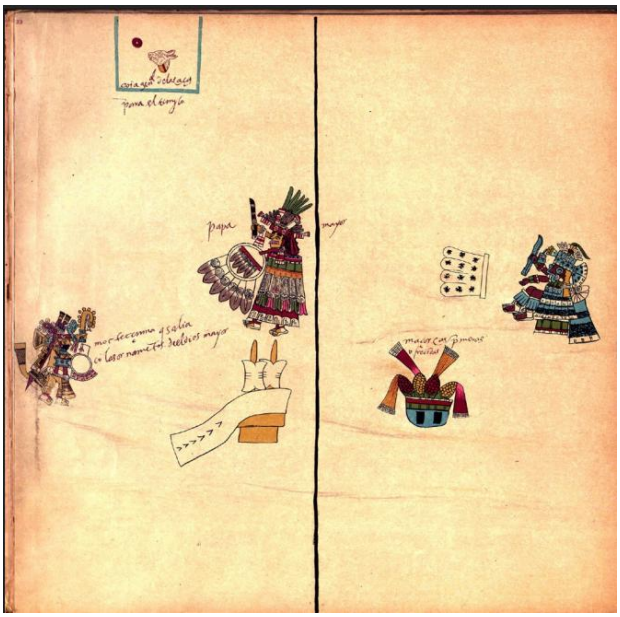


Fuente: Reproducción de la página 22 del *Códice Borbónico*, consultada en Pueblos Originarios. https://pueblosoriginarios.com/meso/valle/azteca/codices/borbonico/borbonico.html

3.- Xiuhpohualli - (páginas 23 a 38 del original) Páginas 23-36

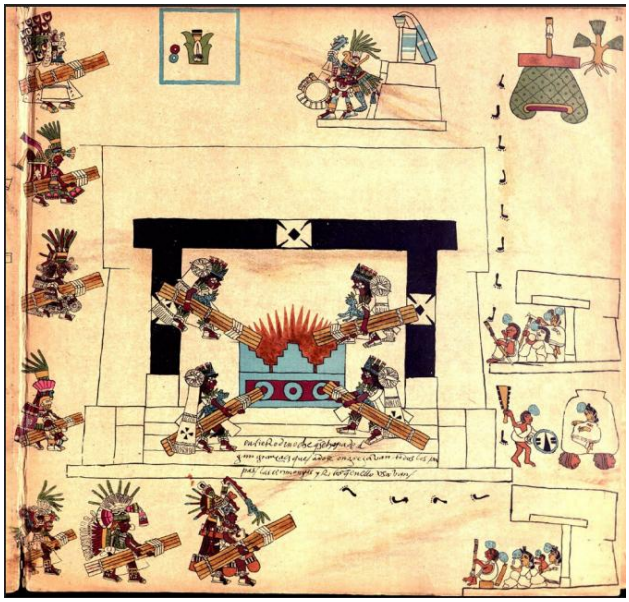
Calendario solar de 365 días. Esta sección no presenta las hojas pintadas en su totalidad; con respecto a esto, Batalla (1994) menciona que muchas de estas hojas tienen más del 50% del espacio vacío y las páginas 23 y 34 (figuras 13 y 14) son las únicas que contienen fechas anuales 1-conejo y 2-caña, como inicio de un nuevo ciclo de 52 años.

Figura 13.
Xiuhpohualli, página 23 del Códice Borbónico



Fuente: Reproducción de la página 23 del *Códice Borbónico*, consultada en Pueblos Originarios. https://pueblosoriginarios.com/meso/valle/azteca/codices/borbonico/borbonico.html

Figura 14.
Xiuhpohualli, página 34 del Códice Borbónico.



Fuente: Reproducción de la página 34 del *Códice Borbónico*, consultada en Pueblos Originarios. https://pueblosoriginarios.com/meso/valle/azteca/codices/borbonico/borbonico.html

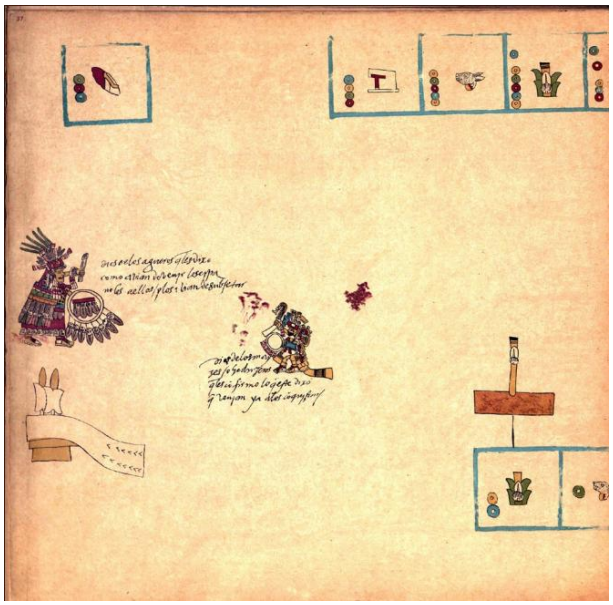
4. Xiuhmolpilli - páginas 37 y 38 (Figura 15 y 16)

Muestran un nuevo ciclo de 52 años, incompleto al faltar las últimas dos páginas. Con respecto a estas páginas, Batalla (1994) señala lo siguiente:

> […] la página 37 recoge una escena del *Xiuhpohualli anterior,* lo cual parece indicar que ambas partes están relacionadas, ya que el ciclo comienza en la hoja 23 con el año 1-conejo, continúa en la 34 con 2-caña y se desarrolla completamente en las páginas 37 a 40, reiniciándose de nuevo con los años 1 -conejo y 2-caña (p. 12).

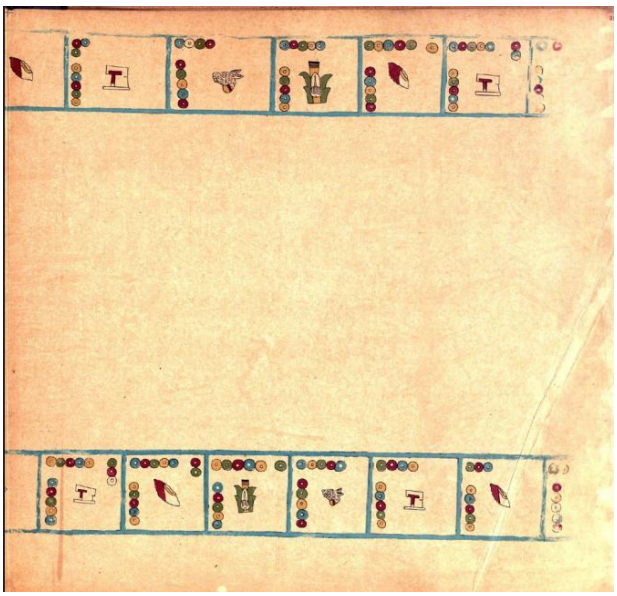
Este último tiene unido mediante una línea el logograma que indica la celebración de otro Fuego Nuevo. En este caso, la lectura de los años se realiza en el mismo sentido que las agujas del reloj: izquierda-derecha superior / derecha-izquierda inferior.

Figura 15.
Xiuhmolpilli, página 37 del Códice Borbónico



Fuente: Reproducción de la página 37 del *Códice Borbónico*, consultada en Pueblos Originarios. https://pueblosoriginarios.com/meso/valle/azteca/codices/borbonico/borbonico.html

Figura 16.
Xiuhmolpilli, página 37 del Códice Borbónico



Fuente: Reproducción de la página 37 del *Códice Borbónico*, consultada en Pueblos Originarios. https://pueblosoriginarios.com/meso/valle/azteca/codices/borbonico/borbonico.html

En conclusión, el Códice Borbónico se considera un invaluable testimonio de la cultura y el conocimiento mesoamericano, ofreciendo una ventana única al entendimiento de las creencias, prácticas y organización social de las civilizaciones indígenas, en específico de la cultura mexica. A través de sus diversas secciones, que abarcan desde la cosmología hasta los rituales, el códice no solo preserva una rica herencia cultural, sino que también invita a la reflexión sobre la resistencia y adaptación de estas tradiciones ante la colonización. Su estudio continúa siendo fundamental para la investigación histórica y antropológica, permitiendo a las futuras generaciones apreciar la complejidad y riqueza del legado indígena en el continente.

Estado del Arte

La iconografía del Códice Borbónico es un tema de gran relevancia en los estudios mesoamericanos, ya que representa no solo el pensamiento calendárico mexica, sino también las prácticas culturales y rituales de esta civilización. Este manuscrito es uno de los ejemplos más destacados de la tradición pictográfica mexica y ofrece un rico compendio de símbolos y representaciones que han sido objeto de múltiples interpretaciones a lo largo de los años.

Diferentes investigaciones han analizado la estructura y los elementos visuales del Códice Borbónico. Cid (1993), en su tesis *Análisis formal y compositivo del Códice Borbónico y su utilización en soluciones de diseño gráfico,* plantea un análisis exhaustivo de la forma y composición del manuscrito. Describe la disposición de los cuadrantes donde se ubica la iconografía y analiza la elaboración de los símbolos, proponiendo

además una serie de aplicaciones gráficas inspiradas en la iconografía mexica para ser utilizadas en tipografías, empaques y otras soluciones del diseño gráfico.

Continuando en esta línea, Plata (1998) en su tesis llamada *Motivos gráficos del Códice Borbónico y su aplicación en el diseño,* menciona el uso de la iconografía prehispánica en el diseño, enfocándose en su aplicación en campos como la joyería, los textiles, los mosaicos, vitrales y el repujado en metal. Su trabajo destaca la versatilidad de estos elementos en diversas expresiones artísticas contemporáneas.

Uno de los trabajos de tesis más reciente, es la investigación de Reyes (2015) con el nombre de *Diseño y configuración en el* Códice Borbónico*. La estructura gráfica de un documento pictográfico mexica*. En este trabajo, el autor se enfoca en el análisis en cuanto a composición y elementos como el punto, la línea, el color, el ritmo, la forma, entre otros. Antes de llegar a esa cuestión gráfica, el autor aborda el contexto histórico del códice, así como el tipo de contenido que posee, para posteriormente desentrañar la composición que fue utilizada y los elementos gráficos presentes. Esta investigación hace uso de metodologías de tipo documental e histórico, para poder interpretar este documento ancestral y comprender cómo los mexicas estructuraban el contenido visualmente.

Por otro lado, Dupey (2016b) en un artículo denominado *Los colores del Códice borbónico y el atlas en cromotipia de Ernest-Théodore Hamy*, también se centra en el Códice Borbónico, investigando el uso y significado del color, así como los elementos naturales de los que se extraían los pigmentos utilizados por los artistas prehispánicos.

Su análisis incluye las técnicas empleadas para asegurar la adherencia de los pigmentos al sustrato. Otro autor destacado que se dedicó al análisis de este documento prehispánico desde una perspectiva más arqueológica y antropológica fue el historiador Francisco del Paso y Troncoso (1898) en su obra denominada *Descripción, historia y exposición del Códice Borbónico*, aquí se presenta un análisis referente a la ubicación del documento y la interpretación del calendario mesoamericano, así como la cosmovisión en la cual se desarrolla.

Planteamiento del problema

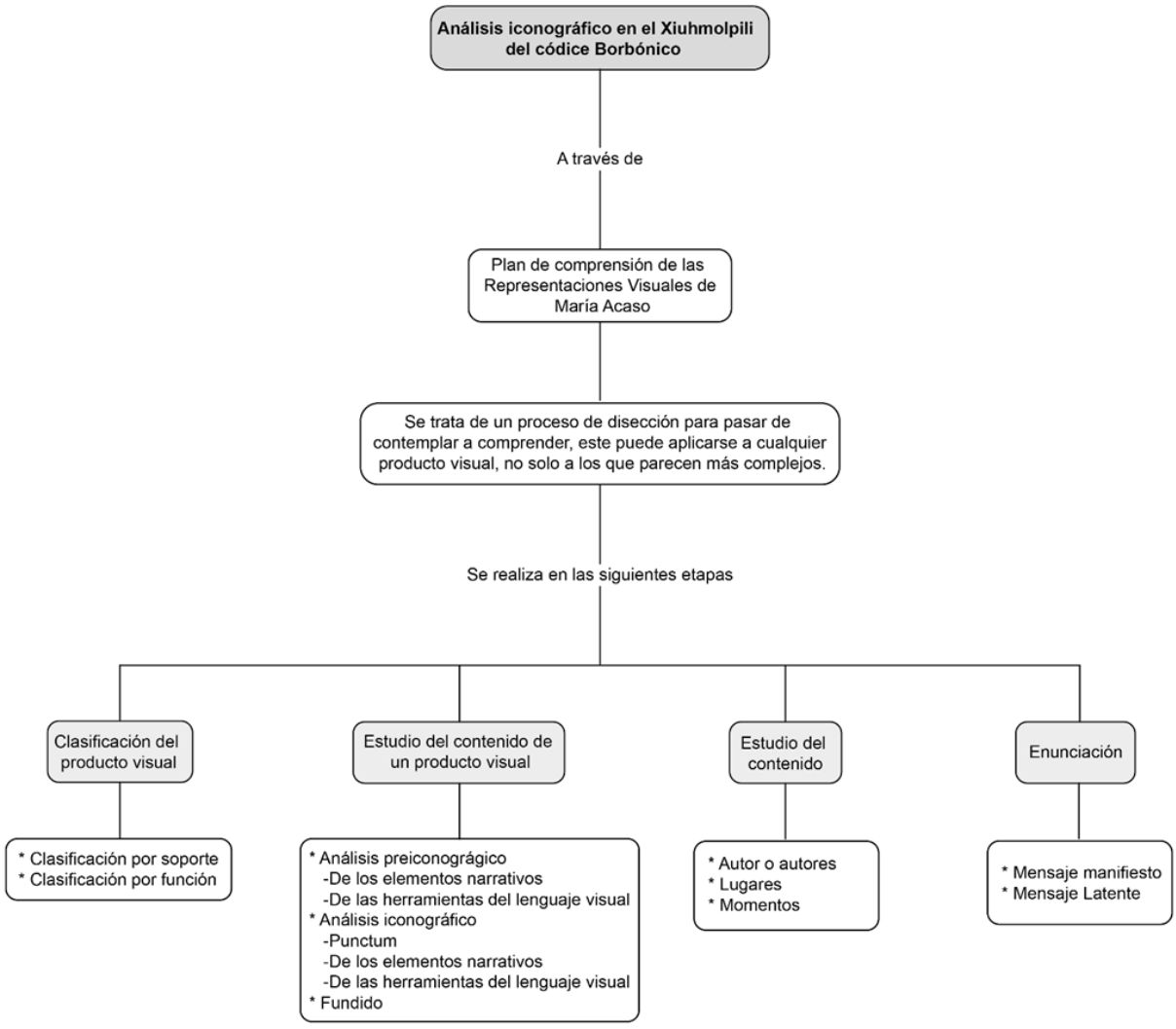
A pesar de las investigaciones descritas anteriormente, persiste un vacío en el análisis de la iconografía del Códice Borbónico. Hasta ahora no se ha registrado documentación que aborde de manera específica el análisis iconográfico de una sola sección del códice, ni que demuestre cómo esta iconografía prehispánica ha sido una inspiración para artistas contemporáneos, o que el estudio de su contenido sea abordado desde los estudios visuales; los análisis existentes han sido elaborados desde un enfoque arqueológico. Por lo tanto, la propuesta presentada en este proyecto consiste en realizar un análisis utilizando una metodología centrada en la imagen, haciendo uso del plan de comprensión de las representaciones visuales de María Acaso; tanto para el Xiuhmolpilli del Códice Borbónico como para las ilustraciones de dos artistas contemporáneos, se utiliza esta metodología de análisis, la cual retoma dos fases del método iconológico – iconográfico de Panofsky y agrega conceptos como el análisis del contexto del autor, el lugar de elaboración de la obra, entre otros; sin embargo, es importante mencionar que no todos los elementos que aborda María Acaso serán utilizados para realizar el análisis,

de manera que se buscará emplear los más adecuados que ella propone, dependiendo del tipo de imagen que se analice, ya sea el Xiuhmolpilli o las ilustraciones de los artistas.

También es importante recalcar que la mayoría de los estudios relevantes; como las tesis, se realizaron en los años 90s, y la información más reciente se ha centrado en el uso de colores, composición y el análisis formal del códice. Como se ha mencionado previamente esta investigación se centra en una sección específica del Códice Borbónico para lograr una comprensión más profunda de su iconografía (esquema 2), para posteriormente, buscar la comparación de cuáles son los elementos iconográficos de la iconografía mexica presentes en el arte contemporáneo, de manera que este enfoque busca mantener vigente la herencia de esta gran civilización mesoamericana, creando un puente entre la tradición ancestral y las prácticas artísticas actuales.

Esquema 2.

Método seleccionado para realizar el análisis iconográfico del Xiuhmolpilli



Fuente: Elaboración propia a partir de la propuesta de María Acaso (2009), 2025.

Pregunta de Investigación

¿Cuáles elementos del estilo del arte prehispánico de la cultura mexica presentes en el Xiuhmolpilli del Códice Borbónico se mantienen en las representaciones artísticas de Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío?

Hipótesis

La presente investigación sostiene que el análisis iconográfico del Xiuhmolpilli en el Códice Borbónico permite revelar una serie de elementos visuales y simbólicos que han sido retomados y reinterpretados en la producción de artistas contemporáneos como Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío. Dichas representaciones contemporáneas introducen variaciones estilísticas y simbólicas adaptadas a un nuevo contexto cultural, conservando ciertos rasgos estructurales de la esencia original de la iconografía mexica. En este sentido, se plantea que estas prácticas contribuyen a la permanencia del imaginario prehispánico dentro de la visualidad contemporánea.

Objetivos

Objetivo General:

Identificar los elementos iconográficos del estilo del arte mexica en el Xiuhmolpilli del Códice Borbónico y cómo estos han sido utilizados en las representaciones artísticas contemporáneas de Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío.

Objetivos Específicos:

• Realizar un análisis iconográfico del Xiuhmolpilli en el Códice Borbónico para identificar y describir los elementos gráficos clave del estilo mexica.

• Analizar las obras de Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío para identificar cómo reinterpretan los elementos iconográficos de la cultura mexica.

• Comparar los elementos iconográficos del Xiuhmolpilli con las adaptaciones visuales contemporáneas de ambos artistas.

Justificación

Se optó por realizar el presente proyecto de investigación de la cultura mexica debido a su profundo impacto en el desarrollo evolutivo de Mesoamérica, lo que convierte a esta civilización en un tema de gran interés y relevancia. La civilización mexica, con su compleja y rica forma de vida, ha dejado un legado duradero que sigue fascinando a los investigadores y al público en general. En particular, el interés de esta investigación se centra en los códices mexicas, que no solo representan una forma única de comunicación y arte, sino que también ofrecen una ventana invaluable a la cosmovisión, los símbolos y las prácticas culturales de esta civilización; por ello se espera poder comprender algo de todo lo que conformaba su extenso universo. En cuanto a la elección del Códice Borbónico como objeto de estudio, se eligió debido al contenido gráfico y a la composición visual que posee; desde una perspectiva personal, se le considera como portador de una belleza y composición gráfica exquisitas. Los colores vibrantes, las formas estilizadas y la disposición de los elementos crean una narrativa visual que trasciende el tiempo.

Además, el Códice Borbónico ofrece una oportunidad única para analizar la interrelación entre forma y contenido en la comunicación visual prehispánica. Su estudio permite comprender cómo los mexicas utilizaban la imagen no solo como medio estético, sino como vehículo de conocimiento y expresión cultural, además de conocer cómo esas características gráficas continúan presentes en ciertos estilos artísticos contemporáneos. Los códices prehispánicos son testimonios fundamentales de su capacidad para combinar colores, formas y símbolos, donde cada elemento portaba un significado profundo. Este aspecto resulta cautivador debido a la sofisticación y la precisión con la

que estos elementos eran utilizados para transmitir información y preservar su conocimiento. El hecho de que existieran artistas especializados en la elaboración de estos documentos subraya la importancia de los códices en su sociedad, destacando su rol en la documentación y la transmisión del conocimiento.

Existe una preocupación significativa por el hecho de que muchos códices fueron destruidos durante la conquista, debido a que, como se mencionó anteriormente, fueron considerados paganos o contrarios a la visión eurocéntrica impuesta por los conquistadores. La pérdida de estos documentos no solo representó una pérdida cultural irreparable, sino que también ha dejado un vacío en la comprensión completa de la riqueza y la profundidad de la cultura mexica.

El poder entender la iconografía utilizada de este documento y cómo se ha convertido en una inspiración para artistas contemporáneos como Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío, entre otros artistas que también están creando y tomando como referente al estilo prehispánico, y de cierta forma han logrado adaptar y reinterpretar ese estilo; es importante, ya que de cierta manera se busca comunicar y a su vez mantener vigentes determinadas características gráficas que alguna vez estuvieron presentes en la historia de México. Otro de los motivos por los cuales surgió la iniciativa para elaborar la presente investigación, es aportar a las investigaciones que se han desarrollado, debido a que la mayoría data de los años 90´s, y los estudios más recientes datan de entre el 2015 y el 2016, donde el enfoque en su mayoría ha sido arqueológico y antropológico, por lo cual se busca abordar estos temas prehispánicos desde el ámbito de la imagen, la cultura y la sociedad.

CAPÍTULO 1

CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL DEL XIUHMOLPILLI

Introducción

Este primer capítulo tiene como objetivo proporcionar el contexto histórico y cultural de la cultura mexica, destacando su evolución en el ámbito artístico y cómo es que reflejaron su arte en los códices prehispánicos. Una vez abordado este desarrollo, se profundizará en los materiales, colores y el proceso que llevaban a cabo los artistas mexicas encargados de plasmar el contenido pictórico de estos documentos. Además, en este capítulo se abordará el Códice Borbónico: su definición, las secciones que lo componen, así como los colores que caracterizan su riqueza visual.

1.1 Antecedentes históricos de la cultura mexica

Los mexicas, también conocidos como aztecas, eran un pueblo de habla náhuatl provenientes de un lugar llamado “Aztlán” o “Aztatlán”; conformaban una de las siete tribus nahuas que iniciaron una migración proveniente del norte y, posteriormente, se establecieron en el Valle de México en 1325, en una gran isla del Lago de Texcoco (Gendrop, 1998).

Fundaron la ciudad de Tenochtitlan, sobre la cual se halla la actual capital de México, que llegó a tener 300,000 habitantes. Según la leyenda, “Huitzilopochtli había dicho que solo fundarían su ciudad donde estuviera un águila posada sobre un nopal devorando una serpiente” (Taranilla, 2014, p. 118).

Los mexicas lograron una notable expansión territorial, abarcando áreas que corresponden a los actuales estados de Morelos, Hidalgo, Veracruz, Puebla, Guerrero, Estado de México, partes de Oaxaca y Chiapas. Esta vasta región contaba con una diversidad de ecosistemas y recursos naturales, que resultaron fundamentales para el desarrollo y sostenimiento de sus comunidades. Gracias a esta variedad, los mexicas pudieron implementar una agricultura eficiente, así como desarrollar un comercio dinámico que fortaleció su civilización. En 100 años, lograron dar origen a un imperio que se encargó de gobernar y colonizar a la región de Mesoamérica en conjunto con la triple alianza, la cual estaba conformada por tres pueblos: México-Tenochtitlán (mexicas o tenochcas), Texcoco (acolhuas) y Tlacopan (tepanecas).

De acuerdo con Gayubas (2024) en un artículo denominado *Cultura azteca,* cada una de estas poblaciones aliadas era un *altépetl,* es decir, una entidad política, social y religiosa que mantenía una organización y que al estar en conjunto formaban un Estado Imperial, esta alianza permitió a los mexicas lograr ser una civilización desarrollada y a su vez poderosa con lo cual fue posible dominar a las poblaciones cercanas, imponiendo así lengua y religión; sin embargo, esto también ocasionó que las poblaciones rivales fueran convencidas fácilmente para convertirse en aliados de los conquistadores españoles y lograr desatar una guerra contra los mexicas, el resultado fue contraproducente debido a que estas poblaciones aliadas quedaron bajo el dominio de los europeos.

Esta civilización floreció durante el periodo posclásico tardío; era considerado un pueblo complejo que alcanzó niveles de organización social, política, económica y cultural que marcaron los aspectos del desarrollo evolutivo de Mesoamérica.

La ciudad que los mexicas fundaron destacaba como una “Tenochtitlán bulliciosa, porque era una gran ciudad, la impresionante arquitectura, la estremecedora actividad ritual y el rígido control de la monarquía sobre algunos aspectos de la vida de sus súbditos” (Escalante, 2004, p. 206); son algunas de las características que llevaron a este imperio a abarcar desde las costas del golfo de México hasta las del océano Pacífico y desde la Mesa central hasta el Istmo. Esta expansión geográfica y la riqueza cultural brindan el contexto necesario para explorar la iconografía en sus códices prehispánicos, específicamente el Códice Borbónico, como un testimonio visual de su cosmovisión y expresiones artísticas.

A pesar de sus orígenes como migrantes provenientes del norte de México, lograron destacarse por su desarrollo en diversos aspectos y por la consolidación de un poderoso imperio. Su ubicación geográfica, que abarcaba una vasta región, permitió la construcción de un sistema complejo que integraba la arquitectura, el arte, así como creencias, ceremonias y festividades. Tras la llegada de los conquistadores españoles, gran parte del patrimonio cultural de esta civilización fue destruido; sin embargo, perduraron diversos testimonios de su legado, como los monumentos arquitectónicos: pirámides y templos, algunas piezas de arte: penachos, vasijas, joyería, y las festividades y ceremonias que seguían siendo plasmadas en los códices como una forma de comunicación y con el fin de preservar sus conocimientos (Semo, 2006).

1.2 El arte mexica

El arte prehispánico fue una característica fundamental en el desarrollo de la cultura mexica y de otras civilizaciones mesoamericanas; a través de este medio, se expresaron diversos aspectos culturales, representaciones de la vida cotidiana y los rituales que regían la existencia de los mexicas. Gracias a estas manifestaciones artísticas ha sido posible conocer y determinar las formas de vida de los antiguos pobladores.

De acuerdo con un artículo elaborado por De La Fuente (2006) titulado *Para qué la historia del arte prehispánico*, se plantea un análisis sobre cómo la historia del arte en el ámbito prehispánico fue fundamental para el desarrollo de los pueblos mesoamericanos. Además, la autora identifica las características principales que definen los estilos artísticos de las diversas civilizaciones que florecieron en esa región, incluyendo el estilo mexica.

> […] ¿Qué es el arte? Es una tendencia fundamental del hombre, producto supremo de su actividad creadora y conducta primordial de comunicación. El arte es expresión de la actividad y la voluntad del hombre, y contribuye a formar la conciencia humana […] en las artes plásticas, por medio de formas, espacios, volúmenes, colores, líneas, integrados de maneras asombrosamente variables y distintas, el hombre da presencia a asuntos que manifiestan sus inquietudes naturales (p. 9).

Como sucedió en todas las civilizaciones prehispánicas, el arte desempeñó un papel fundamental en la vida cultural, religiosa y social de los pueblos prehispánicos. Se manifestó en una amplia variedad de formas, cada una con su propio significado y función. En el artículo antes citado, De La Fuente (2006) menciona que el arte plumario, por ejemplo, era utilizado tanto en ornamentos como en vestimenta, simbolizando estatus

y poder. La arquitectura reflejaba no solo avances técnicos, sino también cosmovisiones y rituales sagrados, como se puede observar en templos y pirámides. La joyería, elaborada con materiales preciosos como jade, oro y piedras semipreciosas, tenía un alto valor simbólico, mientras que las piezas de alfarería, cuidadosamente elaboradas, cumplían funciones tanto utilitarias como rituales.

Por supuesto, los códices fueron otra de las formas de expresión artística, ya que de manera gráfica se plasmaban conocimientos históricos, religiosos y sociales, siendo una forma compleja y rica de comunicación visual. Como lo afirma Dupey (2004), “estos documentos cuyo contenido religioso o histórico-mítico nos informa sobre los dioses, los rituales, el calendario, la cosmología y las dinastías [...]” (p. 20).

Por otra parte, también se cuenta con otra definición de arte prehispánico; esta es elaborada por Herrera (2019) en su artículo *Presentación. Arte prehispánico, arte indígena y arqueología: nodos y contornos de un campo de estudio;* en ese sentido, propone lo siguiente:

> […] el arte prehispánico podría circunscribirse en un sentido estricto al corpus de conocimiento posible para estudiar el pasado prehistórico[...] Es pues la suma de todas las colecciones de objetos que hacen parte de los fondos de exposición y reserva custodiados por instituciones museales, en el Viejo y Nuevo Mundo principalmente, lo que significa probablemente millones de piezas, catalogadas y potencialmente accesibles al interesado. Cualquier definición de arte prehispánico que se limite a estos objetos e historias es insuficiente […] Es incluso cuestionable una delimitación material pues, pese a la enorme diversidad de técnicas desarrolladas para el tejido de fibras, el modelado de arcilla, la talla lítica, el trabajo con metales y la arquitectura, entre otros, tal definición excluiría millones de imágenes y figuras pintadas, grabadas o esculpidas que aún se conservan in situ sobre soportes rupestres o arquitectónicos (p. 93).

No se puede limitar la definición de arte a solo los objetos que se presentan en los museos; es como decir que solo el arte prehispánico consta de lo tangible y de lo que se encuentra expuesto en vitrinas de cristal, cuando en realidad la plumería, los murales, la joyería, los tejidos e incluso las danzas y la música también son muestras de arte. Algunas pueden ser intangibles; los murales, templos, rocas, esculturas talladas que no están en un museo y que aún continúan in situ, también son arte. Herrera (2019) propone una visión más amplia y crítica del arte prehispánico, que no se limite solo a los objetos guardados en museos o colecciones arqueológicas en Europa y América o cualquier otra parte del mundo.

Para él, es fundamental considerar las expresiones que siguen existiendo en su contexto original, así como tener en cuenta la riqueza simbólica y técnica de estas culturas, más allá de lo que ha sido catalogado, reconocido y conservado institucionalmente.

1.3 Los códices prehispánicos

De acuerdo con De La Torre y Rizo (1992), en su obra *El lenguaje de los símbolos gráficos: Introducción de la comunicación visual,* se realiza una breve mención sobre el origen de los códices. En su recuento histórico, explica cómo se desarrollaron los símbolos y la escritura prehispánica en Mesoamérica, destacando el proceso que permitió la creación de estos elementos gráficos.

> Los códices o libros pintados tienen un origen divino, de acuerdo con las tradiciones escritas en los libros sagrados. Según los mexicas, fue el dios Quetzalcóatl, el inventor de la escritura, quien donó esta última a los humanos para que pudiesen comunicarse a través del tiempo (p. 31).

Posiblemente al dios Quetzalcóatl se le relaciona con lo anterior debido a que es vinculado con la sabiduría y a su relación con los hombres, como lo cuenta la *leyenda de los soles,* en este mito se describe cómo fue creado el mundo y la manera en la que evolucionó el universo, tomando en cuenta a las fuerzas divinas y el papel del hombre, donde la humanidad pasa por diferentes catástrofes de las cuales al final renace el mundo, y donde a Quetzalcóatl se le presenta como un dios con una dualidad entre lo humano y lo espiritual, debido a la interacción que presenta con los pobladores nahuas y de otras culturas.

En su artículo *El color entre los pueblos nahuas,* Ferrer (2000) menciona también que:

> El dios Quetzalcóatl […] constituye el mito principal de los pueblos mesoamericanos, ya que se le atribuyen todas las creaciones afortunadas sobre la tierra […] es el que le enseño al pueblo tolteca todas sus variadas artes: el cultivo, la metalurgia, la escritura sagrada, roja y negra (p.220).

Con lo anterior se refuerza la idea de que el dios Quetzalcóatl se considera como el inventor de la escritura y a su vez del saber, así como su relación con el hombre, lo que genera una dualidad entre ambos conceptos que a su vez involucra a los colores, como lo menciona también Ferrer (2000) “El rojo, junto con el negro, conformaba la dualidad representativa de la escritura y el saber” (p. 222); sin embargo, esto se explicará más adelante en la definición del uso de los colores.

Regresando al tema principal de los códices, se hace énfasis en que, dentro del contenido de estos documentos pictóricos mexicas, no solo se plasmaban hechos históricos y aspectos de la vida cotidiana, sino que también reflejaban eventos astronómicos y cósmicos relacionados con las diversas deidades a las cuales se les veneraba. En este último aspecto, se registraban los ciclos calendáricos y las festividades relacionadas con ellos. Los sistemas de calendarización en los códices eran fundamentales, ya que no solo proporcionaban una medida cronológica, sino que además facilitaban la interacción entre lo humano y lo divino.

Todas las festividades, que estaban vinculadas a la adoración de los dioses, reflejaban una profunda conexión con los diversos elementos del cosmos, como lo menciona Graulich (1999) en su libro *Fiestas de los pueblos indígenas: ritos aztecas, las*

fiestas de las veintenas; aquí plantea que “El mundo de los antiguos mesoamericanos era como una balsa precaria. Imaginaban que la tierra, rectangular o cuadrada, estaba totalmente rodeada de agua” (p. 19). Desde dicho planteamiento, el autor también hace una relación del agua con los cuatro puntos cardinales y a su vez con Tláloc, dios de la lluvia, donde se relaciona el cosmos, la naturaleza y las deidades. Otra de las creencias que tenían los pobladores mexicas y que Graulich (1999) también menciona en su obra es que debajo de la tierra se encontraba el inframundo, denominado Mictlán, el lugar de los muertos; aquí las entrañas de la tierra devoraban a los astros, los hombres y todo lo que tenía vida; en la parte superior de la tierra se colocaban los 12 o 13 cielos. Parte de esa cosmovisión y fiestas que presentaban los mexicas eran plasmadas en los códices prehispánicos y ejemplo de ello son las secciones del Xiuhmolpilli del Códice Borbónico.

1.3.1 El Códice Borbónico

Siendo el objeto de estudio de esta investigación el Códice Borbónico, se trata de uno de los documentos más representativos de este sistema calendárico y ritual; en él se plasman diferentes festividades, se compone de cuatro secciones: Tonalpohualli, Xiuhmolpilli, Xiuhpohualli y de nuevo otra sección del Xiuhmolpilli.

De acuerdo con Dupey (2016b) en su artículo denominado *Los colores del «Códice borbónico» y el atlas en cromotipia de Ernest-Théodore Hamy* se menciona que este documento tiene como lugar de origen la Cuenca del valle de México, este manuscrito prehispánico pudo haber sido elaborado muy probablemente en Tenochtitlán, ya que debido a la iconografía y estilo que presenta se relaciona como un documento de estilo

pictórico mexica. Durante la época prehispánica los códices fueron elaborados en materiales provenientes de la naturaleza, el sustrato estaba elaborado en fibras naturales / vegetales, como podría ser el papel amate o incluso en pieles de animales previamente tratadas, por ejemplo, la piel de venado; en el caso particular del Códice Borbónico el material del cual estaba elaborado este documento era de fibras de papel amate, específicamente de lo que era la corteza de árboles del género Ficus; está compuesto de varias piezas que fueron unidas para formar una sola tira que esta doblada en forma de biombo y que mide más de 14 m. de largo al ser extendido y aproximadamente 40 cm. de ancho, en total se compone de 36 páginas.

El códice fue pintado únicamente en el anverso, mientras que el reverso no presenta ningún tipo de elemento gráfico. En relación con el anverso, que es el lado que contiene el contenido visual, la investigación de Dupey (2016a) sugiere que dicho
lado fue preparado específicamente para asegurar que los colores se impregnaran de manera efectiva en el sustrato:

> […] la eventual aplicación de un enlucido era debatida: el fondo del códice —es decir, sus partes sin iluminar— tiene el aspecto del papel amate y se diferencia del material blanco que fue utilizado en las páginas 11 y 21 para corregir errores […] En otras palabras, la presencia de una base de preparación es invisible a simple ojo (p. 5).

Lo anterior permite confirmar que, tanto en los códices nahuas de la región central de México, como en los manuscritos mixtecos y mayas, se les fue aplicada una capa de yeso sobre los soportes de estos documentos con el fin de garantizar que los pigmentos y colorantes se adhirieran de manera correcta en el sustrato, para asegurar que el contenido gráfico se mantuviera en cada página.

1.4 Materialidad y cromatismo en los códices prehispánicos

Hoy en día, resulta difícil imaginar cómo era la vida en la época prehispánica cuando se trata del uso del color. Es complicado visualizar cómo estaban decoradas las viviendas, los templos o los centros ceremoniales, ya que los vestigios que han llegado hasta el día de hoy, pirámides y templos, muestran tonos desgastados por el tiempo, predominando el blanco, los grises y otras tonalidades neutras; mientras que del lado de las artesanías y vasijas se muestran algunos tonos de color desgastados por el tiempo. Sin embargo, estos restos permiten intuir que, en su momento, el entorno mexica estuvo lleno de colores vibrantes, tal y como lo describe Dupey (2004) en su artículo *Lenguaje y color en la cosmovisión de los antiguos nahuas.*

> Los pueblos del México prehispánico vivían en un mundo de colores. Los palacios y templos de las antiguas ciudades que solo conocemos por sus muros de estuco blanco y sus tonos desvanecidos fueron, en su época, ricamente decorados y coloreados […] el exterior de los edificios estaba pintado con colores lisos – rojo, blanco o azul […] los dibujos más elaborados se reservaban a los interiores (p. 20).

Como lo menciona la autora de dicho artículo, las edificaciones estaban decoradas y coloreadas con colores lisos, mientras que la decoración más elaborada, como lo eran los gráficos e iconografía, estaba presente en los interiores de los palacios como forma de decoración y comunicación, como pueden ser los murales prehispánicos; ejemplo de ello, son los murales de Cacaxtla en Tlaxcala, donde aún es posible observar algunos tonos que conformaron la policromía de lo que un día fue esta importante civilización tlaxcalteca (Figura 17).

Figura 17.

Murales de Cacaxtla



Fuente: secretaria de Cultura. Gobierno de México. (2020, 9 enero). *Murales de Cacaxtla*. Secretaria de Cultura. https://www.gob.mx/cultura/es/articulos/murales-de-cacaxtla-imagenes-milenarias-que-resguardan-el-pasado-de-mesoamerica?idiom=es

Para los mexicas como para otras civilizaciones prehispánicas, el color no solo tenía una función decorativa, sino también simbólica y espiritual. Ciertamente, hoy en día los colores en cada civilización tienen un significado en particular relacionado con la cultura, por lo cual es de suma importancia recordar que, como menciona Dupey (2004), "[…] en todas las sociedades la percepción de los colores es un fenómeno natural, también se encuentra sometido a influencias culturales" (p. 20), con lo cual se puede decir que en las sociedades, la percepción del color constituye un fenómeno de base natural, pero que de igual manera se condiciona por determinantes culturales.

A partir de esta experiencia sensorial, el ser humano incorpora los colores a su cosmovisión y a sus formas de representación cromática, tanto en el plano discursivo como visual, lo que lleva a responder a las convenciones socialmente construidas que se articulan en conjunto de su comprensión del mundo, por ejemplo, se sabe que en la mayoría de las culturas occidentales, el color blanco es vinculado con la pureza, la inocencia y lo sagrado, esto es visible en los vestidos de novia o en algunos rituales religiosos, por el contrario, en las culturas asiáticas como la japonesa o la china, el color blanco está relacionado con el luto y la muerte, esto demuestra como el color más allá de ser una dimensión física es participe de una red de sentidos que reflejan las diferentes maneras de comprender el mundo; es decir, según el contexto cambia el significado del color.

En el contexto de las civilizaciones prehispánicas, en este caso las poblaciones nahuas pertenecientes a la cultura mexica, el concepto del color no solamente era un elemento fundamental visual, sino que poseía un significado relacionado con lo sagrado y lo espiritual, en general vinculado a la cosmovisión, como lo menciona Ferrer (2000):

> La cosmogonía náhuatl de los cuatro colores perduró por largo tiempo y aparece, también, en la leyenda de la creación del mundo. Se dice que antes de que existiera el universo conocido sólo había un cielo que llamaban decimotercero, el hogar del ser supremo, Ometecuhtli y su esposa Omecíhuatl (p. 218).

Es así como de Ometecuhtli y Omecíhuatl, la pareja divina de donde nacen los cuatro hijos, que posteriormente se convertirían en los cuatro dioses principales que dieron origen al mundo, es interesante que están representados con un color que, a su vez está asignado a cada uno de los cuatro puntos cardinales (esquema 3).

> El Tezcatlipoca negro es el espejo humeante que adivina el verdadero fondo de los hombres y que se convierte en su doble contrario, el joven Huitzilopochtli, el zurdo o siniestro, es el Tezcatlipoca azul. Asimismo, aparece el Tezcatlipoca blanco, Quetzalcóatl, y en el cuarto punto, entre el maíz verde y la tierra ocre, el Tezcatlipoca rojo, que es Xipe Totec (Ferrer, 2000, p. 218).

Adicional a lo anterior, dentro del mito de la creación del mundo (donde se describen los cinco soles o cinco eras), se cree que Chalchiuhtlicue, “la de la falda de jade”, diosa relacionada con la fertilidad, con el agua y la responsable del diluvio, de acuerdo con Tena (2024), “llovió tanta agua y en tanta abundancia que se cayeron los cielos, y las aguas llevaron a todos los macehuales que [había], y de ellos se hicieron todos los géneros de pescados que hay” (p. 21).

Los macehuales (los humanos) desaparecieron y así fue como se crearon todas las especies marinas. Posterior a ese hecho, los cuatro dioses abrieron cuatro caminos debajo de la tierra, que salieron a la superficie, de ahí hasta llegar al cielo, donde cada uno pintó con sus colores un camino. Sin embargo, Quetzalcóatl blanco y Tezcatlipoca negro, al ser colores que son duales, es decir, que representan el bien y el mal, la luz y la oscuridad, se dice que simbolizan la lucha de dos religiones, que fue plasmada en el cielo con la forma de una serpiente blanca *Iztacmixcoatl*, nombre que los antiguos pobladores prehispánicos dieron a la Vía Láctea.

Esquema 3.

Cosmogonía de los cuatro colores

PUNTO CARDINAL	COLOR ASOCIADO	DIOS ASIGNADO	SIGNIFICADO
Este	**Rojo**	Tezcatlipoca (Xipe Tótec)	*resurreción, fertilidad, juventud, luz.*
Norte	**Negro**	Tezcatlipoca	*noche, oscuridad, frío, sequía, guerra, muerte.*
Oeste	**Blanco**	Quetzalcóatl	*nacimiento y decadencia, misterio del origen y del fin, antiguedad y enfermedad*
Sur	**Azul**	Huitzilopochtli	*luz, calor y fuego, clima tropical*

Fuente: Elaboración propia a partir de Ferrer (2000), 2025.

Como se visualiza en la figura anterior, se presenta dos veces el nombre de Tezcatlipoca; sin embargo, el Tezcatlipoca que corresponde al color rojo se refiere a Xipe Tótec, deidad que, de acuerdo con la definición que proporciona el Instituto Nacional de Antropología e Historia [INAH] (2024), sus funciones estaban relacionadas con la agricultura, la fertilidad, la regeneración y la renovación.

Tláloc también es una deidad de gran importancia; no forma parte del cuarteto original de los Tezcatlipocas de color (Xipe Tótec, Tezcatlipoca, Quetzalcóatl y Huitzilopochtli), pero en otros esquemas rituales y calendáricos se le asocia con el Este, el color azul y el ciclo agrícola. Además, su papel es ser regente del Tlaloca, lugar donde habita junto con su esposa Chalchiuhtlicue.

De acuerdo con Martí (1960) en su artículo denominado *Simbolismo de los colores, deidades, números y rumbos*, menciona que los cuatro dioses nombrados anteriormente dieron origen a Tlaloccantecuhtli (Tláloc) y a Chalchiuhicueye (Chalchiuhtlicue), a los cuales se les reconocía como deidades vinculadas al agua:

> Estos cuatro dioses crearon a Tlaloccantecuhtli y a su mujer Chalchiuhicueye como deidades del agua: Moraban en un aposento de cuatro compartimentos, en medio de los cuales había un gran patio con cuatro grandes estanques llenos de aguas diversas: la primera era buena para las simientes y los panes; la segunda, que anubla las plantas; la tercera, que las hiela; la cuarta, improductiva, que las seca (p. 119).

Es por ello que Tláloc y su consorte no forman parte de la cosmogonía de los cuatro colores, pero sí están asociados al color azul y al verde, es decir, al verdor, el florecimiento, el crecimiento del árbol, de la yerba, del maíz; la asignación del color en ambos dioses es en relación con la flora y el agua, lo que podría ser una combinación entre ambos colores, el verde de la naturaleza y el azul del agua, dando origen a un tono azul verdoso, que Martí (1960) describe así: "[…] los colores azul y verde son intercambiables en el arte mesoamericano y que se trata siempre de un color turquesa y por lo tanto de un azul verdoso" (p. 119).

Es muy común que al finalizar la lluvia inmediatamente en el cielo se haga visible un fenómeno óptico que se origina debido a la refracción, reflexión y a la dispersión de la luz solar en las gotas de agua, en tiempos contemporáneos es un fenómeno común y a la vez admirado, sin embargo para los pobladores prehispánicos este fenómeno denominado *Cozamalotl* (arcoíris en náhuatl) y pudo ser de los primeros fenómenos

naturales a través del cual se permitió la conceptualización del color entre las diferentes civilizaciones mesoamericanas; era símbolo de divinidad e incluso al igual que la cosmogonía de los cuatro colores, el *Cozamalotl* es considerado como parte del origen del cromatismo primitivo, Ferrer (2000) lo describe de la siguiente manera:

> La serpiente blanca, en su imagen diurna y terrestre, adquiere todos los colores del espectro y se convierte en el arco iris – Cozamalotl -, que al igual que en la mayoría de los mitos es el origen del cromatismo primitivo, considerado punto de fuga desde el cual se proyectaban los colores hacia los cuatro puntos cardinales. […]La herencia multicolor que impregna la vida mexicana viene de todos los horizontes, ritos y simbolismos (p. 218).

De esta forma, el *Cozamalotl* (arcoíris) y su aparición estaban estrechamente relacionados con las divinidades del agua, la fertilidad y los ciclos cósmicos. Este fenómeno, además de ser un símbolo de lo divino, puede entenderse como uno de los principios fundamentales del sistema de color en el pensamiento prehispánico, ya que reflejaba la interacción entre el orden natural y lo sagrado, integrando los colores en un lenguaje cósmico y ritual.

Es así como los pobladores mexicas vinculaban sus tonalidades de color con lo sagrado, lo espiritual, lo religioso, como lo hacen hoy en día la mayoría de las culturas del mundo. En los códices prehispánicos, el uso del color tenía una función similar, ya que no solo se usaba para representar la realidad; de hecho, se buscaba transmitir y dar a conocer las ideas y conceptos abstractos. Incluso estos documentos han permitido conocer el sistema cromático usado por las poblaciones prehispánicas, que al combinar formas y colores, da como resultado una manera de presentar la información con una jerarquía y estructura que a su vez lleva a la codificación del relato, ritual, festividad o hecho que se representa en el documento.

Ciertamente, los códices no son una fotografía en sentido literal; sin embargo, Roland Barthes (1989), en su obra *La cámara lúcida* (p. 31), plantea una idea que puede aplicarse a ellos: las imágenes visuales y los colores, presentes en los códices originales, solo se produjeron una vez. Por ello, actualmente se pueden conocer a través de reproducciones en imágenes digitales, documentos PDF e incluso en facsímiles. Estas copias no solo muestran lo que está presente visualmente, sino que también están impregnadas de una profunda carga simbólica, convirtiéndose en un medio para comprender el mundo. Los códices fueron creados con la intención de comunicar y preservar festividades, hechos, ritos y otros aspectos fundamentales de la vida, constituyéndose en piezas clave para entender el pasado prehispánico.

Barthes (1989) lo expresa así: “Lo que la fotografía reproduce al infinito solo ha ocurrido una vez: la fotografía repite mecánicamente lo que no podrá repetirse existencialmente” (p. 31). De modo similar, los colores en las culturas prehispánicas no se limitaban a imitar la naturaleza, sino que, a través de su uso en el arte y los rituales, evocaban lo sagrado. Así como una fotografía puede reproducirse, aunque el instante capturado sea irrepetible, los códices representan momentos únicos. Lo que los artistas observaron y plasmaron en ellos ocurrió en un tiempo específico, y con ayuda de formas y colores, crearon narrativas que hoy se intentan descifrar.

A partir de lo anterior, es posible interpretar el color como una especie de segunda piel del universo, cuya presencia contribuía a dotar de significado aquello que era visible y a establecer un vínculo entre las dimensiones material y espiritual.

Como se ha mencionado anteriormente, los códices son una forma de manifestación visual de la cosmovisión de las civilizaciones mesoamericanas, donde el uso del color estaba vinculado a conceptos espirituales, por lo que el color, además de ser una herramienta para reproducir lo que los artistas veían, era una forma de creación y entendimiento del cosmos.

Retomando parte de las ideas que propone Dupey (2004) acerca del uso del color en las poblaciones nahuas, menciona que la relación entre el color y la cultura poseía un significado específico y estaba relacionado con elementos de la naturaleza, deidades o aspectos fundamentales de su cosmovisión. Los mexicas utilizaban pigmentos naturales extraídos de minerales, plantas e insectos, y los aplicaban cuidadosamente en murales, esculturas, códices y objetos rituales.

Aunque el tiempo ha borrado buena parte de esa riqueza cromática, los rastros que aún permanecen ofrecen un testimonio invaluable sobre la importancia del color en la vida y el pensamiento mexica.

El uso del color en los manuscritos prehispánicos fue fundamental, ya que, mediante su aplicación sobre las formas previamente delineadas, se lograba una comunicación eficiente entre los habitantes de esa época. Además, en tiempos contemporáneos, el análisis de los colores utilizados permite comprender de manera más profunda el contenido de estos documentos.

Las tintas que fueron utilizadas para dar color a los códices provenían de diferentes elementos de la naturaleza, a continuación, se muestran algunos de los tintes y pigmentos que fueron usados por los artistas prehispánicos encargados de dar color al contenido que plasmaban; sin embargo, antes de comenzar a definir cuáles eran estos pigmentos se debe hacer mención que existe una diferencia entre lo que era un pigmento y un colorante, de acuerdo con González (2007) en su artículo *Las pinturas en los códices mexicanos*, se define un pigmento como una sustancia inorgánica que bien podrían ser tierras o minerales molidos, en cambio un colorante, es una sustancia orgánica cuyo origen puede ser de plantas, sin embargo también puede provenir de insectos como lo es la grana cochinilla o moluscos, como puede ser el caracol que habita en las costas del Pacífico.

A continuación se enlistan los principales materiales que eran utilizados en los códices por los artistas prehispánicos de acuerdo con un artículo de Dupey (2016a) denominado *El color en los códices prehispánicos del México Central: identificación material, cualidad plástica y valor estético.* En dicho artículo se realiza una descripción de los materiales con los cuales se elaboraron los diversos colorantes que fueron usados en la confección de códices realizados por los nahuas de la región central de México durante lo que fue la etapa del Posclásico tardío, un periodo caracterizado principalmente por el ascenso del imperio mexica. Este artículo menciona que los materiales determinados para la elaboración de colorantes fueron obtenidos a través de minuciosos estudios de datos codicológicos y arqueométricos.

La arqueometría se encarga de dar las características a los colores que han sido utilizados, mientras que la codicología proporciona datos acerca de las técnicas y las estrategias que se han usado; de la misma manera, analiza cuáles fueron los colores más presentes en los códices.

Esquema 4.

Materias colorantes identificadas en códices del México Central

Colores	Materias colorantes identificadas arqueométricamente	Materias colorantes descritas en las fuentes históricas
Blanco	Sulfato de calcio Anhidrita	*Tetizatl:* Sulfato de calcio o carbonato de calcio *Chimaltizatl:* Selenita
Negro	Negro de humo	*Tlilli o tlilliocotl:* Negro de humo
Rojo	Grana cochinilla	*Tlacuahuac tlapalli:* Pigmento laca rojo de grana cochinilla *Camopalli:* Pigmento laca rojo oscuro de grana cochinilla *Achiyotl*: Pigmento laca rojo a base de achiote *Huitzcuahuitl:* Palo Brasil
Amarillo	Oropimente	*Zacatlaxcalli:* Pigmento laca amarillo de *Cuscuta* *Xochipalli:* Pigmento laca amarillo de *Cosmos sulphureus* *Tecozahuitl:* Pigmento laca amarillos preparados con arcilla
Azul	Azul maya	*Texotli*: Azul maya y pigmentos laca azules preparados con arcilla *Tlacehuilli*: índigo *Matlalli*: Pigmento laca azul de *Commelina coelestis*
Verde	Mezcla de azul maya con un tinte amarillo	*Quiltic*: Mezcla de texotli con zacatlaxcalli *Yappalli*: Mezcla de texotli con zacatlaxcalli

Fuente: Adaptado de Dupey García (2016a), 2025.

En el esquema anterior se muestra cuál es el origen natural de donde se obtuvieron los diferentes tonos de color utilizados en los códices prehispánicos elaborados por poblaciones que se establecieron en lo que hoy es el centro de México; dicho listado de colores corresponde a los encontrados en las diferentes investigaciones de Elodie Dupey García, las cuales son: *Los colores del «Códice Borbónico» y el atlas en*

cromotipia de Ernest-Théodore Hamy y *El color en los códices prehispánicos del México Central: identificación material, cualidad plástica y valor estético,* ambos artículos son del año 2016; el primero ofrece una descripción más detallada acerca de la paleta de colores usada en el Borbónico y el segundo corresponde a los colores y materia prima con los que se elaboraban y que están presentes en los códices nahuas del área del centro de México:

Tlacuahuac tlapalli: pigmento laca elaborado con grana cochinilla combinado con alumbre, aceche y hojas de la planta tezuatl; el tono obtenido era un rojo vivo, parecido a la sangre fresca.

Camopalli: corresponde a un rojo oscuro; era prácticamente un tono de color "camote", se preparaba con la grana cochinilla mezclada con alumbre.

Achiyotl: este color era elaborado con achiote y se mezclaba con grana cochinilla para obtener un tono rojo; posiblemente se mezclaba con *Haematoxylon brasiletto*, un árbol perteneciente a la familia del palo de Brasil. Los pobladores nahuas lo conocían como *huitzcuahuitl* "árbol de espinas"; de esta combinación se obtenía un tono rojo considerado muy bello.

Zacatlaxcalli y Xochipalli*:* estos dos elementos orgánicos eran usados para obtener lo que sería el amarillo; el primero se lograba de diferentes especies de plantas parásitas o maleza que eran maceradas con alumbre y nitro, que es un tipo de mineral; el xochipalli se obtenía con las flores del cosmos o lo que comúnmente se conoce como mirasoles (figura 18).

Figura 18.

Mirasol



Fuente: Tenorio, P (2006). *Mirasol* [Fotografía]. Conabio. http://www.conabio.gob.mx/malezasdemexico/asteraceae/cosmos- sulphureus/fichas/ficha.html

Tecozahuitl: se trataba de otro tono de amarillo, dando una tonalidad ocre, que se obtenía mezclando ciertas arcillas.

Xiuhquilitl: se refiere a la planta de añil, de la cual se extraía uno de los tonos más reconocidos y utilizados por los artistas prehispánicos: el azul maya; este colorante es resultado de la fijación del color índigo que se obtiene de la planta antes mencionada, el cual se aplicaba sobre arcillas blancas como la *palygorskita* que era un tipo de mineral muy común que se encontraba en las civilizaciones prehispánicas, este tono tuvo su origen en la cultura maya; sin embargo, los artistas del centro de México lograron aprender a cómo crearlo del tal manera que estuvo presente en algunos códices de esta área del país, mientras que en la cultura maya era mayormente usado en la pintura mural (figura 19).

Figura 19.

Detalle de una de las pinturas murales del Templo de las Pinturas de Bonampak, en Yucatán



Fuente: Herrasti, I. (2014). *Bonampak, Chiapas. 05* [Fotografía]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bonampak,_Chiapas._05.JPG

Tlacehuilli: Los nahuas identificaban al color índigo con ese nombre una vez extraído de las hojas de la planta de añil (es la misma planta de la cual se extraía el tono para crear el azul maya), y era usado para pintar códices y murales. El nombre que se le daba al color obtenido era *mohuitic*; el tono era de un azul oscuro casi violeta que no fue usado para pintar códices prehispánicos, más bien se encuentra en códices coloniales.

Texotli: este también era otro tono de azul, que se obtenía mezclando el colorante color azul sobre arcilla; la intensidad era de una tonalidad azul turquesa intenso como el azul maya.

Quiltic: era un tono de verde; su nombre en náhuatl significa “como una verdura”. De acuerdo con la investigación de Dupey (2016a), es descrito por los informantes de Sahagún como un color de tono “un poco azul-verde, un poco amarillo oscuro”.

Yappalli: este término significa “tinte de maíz negro”; se relacionaba con un tono verde oscuro; de igual manera lo consideraban como un tono oscuro que no era completamente azul-verde, tampoco era amarillo, era más bien una tonalidad más oscura de este último tono.

Tlilli o tlilliocotl: se denominó así al color “negro de humo” que se obtenía a partir de la combustión incompleta de materiales como la madera o leña, este tono era utilizado para delinear las figuras, así como dar color a estas dando el significado de muerte e inframundo.

Con el propósito de identificar las correspondencias cromáticas asociadas a determinados términos nahuas, se presenta el siguiente esquema 5, en la que se incluye una representación visual aproximada de cada color.

Esquema 5.

Correspondencias cromáticas de términos nahuas

Término en náhuatl	Correspondencia cromática	Representación aproximada
Tlacuahuac tlapalli	Rojo vivo	
Camopalli	Rojo oscuro	
Achiyotl	Rojo amarillento o rojo anaranjado	
Zacatlaxcalli y Xochipalli	Amarillo	
Tecozahuitl	Amarillo ocre	
Xiuhquilitl:	Azul maya	
Tlacehuilli	Azul oscuro	
Texotli	Azul turquesa	
Quiltic	Amarillo verdoso	
Yappalli	Verde oscuro	
Tlilli o tlilliocotl	Negro humo	

Nota. La representación de los colores es aproximada.
Fuente: Adaptación propia a partir de Dupey García (2016a), 2026.

Esos fueron algunos de los colores identificados en códices elaborados en el centro de México, como lo son el *Códice Nuttall* o *Zouche-Nuttall*, un documento de origen prehispánico perteneciente a la cultura mixteca. El contenido de este documento narra algunas batallas y conquistas de un gobernante mixteco y también muestra la dinastía de lo que dio origen a un pueblo denominado Tilantongo (figura 20).

Figura 20.

Folio 2 del códice Zouche-Nuttal



Fuente: *Códice Zouche-Nutall*. (s. f.). [Imagen]. Pueblos Originarios. https://pueblosoriginarios.com/meso/oaxaca/mixteca/zouche-nutall.html

Por otro lado, de acuerdo con González (2007), en su investigación denominada *Las pinturas en los códices mexicanos,* donde habla acerca del uso de colores y pigmentos en los documentos prehispánicos, señala que tanto los colorantes como los pigmentos tienen requerimientos específicos que han influido en su utilización. Por ejemplo, en la época prehispánica, para que los colorantes se fijaran adecuadamente al sustrato, era necesario preparar una base blanca o incolora que era insoluble en el medio aglutinante. Esto permitía garantizar que el colorante se adhiriera correctamente al

sustrato y no se disolviera, ni se desprendiera durante el proceso de aplicación. En ese sentido, también se hace mención acerca de algunas de las herramientas con las cuales aplicaban las pinturas; de acuerdo con lo que describe Ferrer (2000) en su artículo *El color entre los pueblos nahuas,* "las pinturas se aplicaban con palillos similares a los usados por chinos y japoneses, así como con haces de plumas a modo de pinceles" (p. 224). Este hecho no solo refleja el conocimiento técnico y la creatividad de los artistas prehispánicos, sino también su capacidad para utilizar los recursos naturales de manera innovadora, adaptando herramientas y técnicas propias para lograr sus expresiones artísticas.

Además, los pigmentos son más fáciles de utilizar debido a que los colores son más resistentes al deterioro causado por la exposición a la luz solar. Los colorantes, por su parte, aunque producen tonos más vivos y brillantes, son más sensibles a la radiación solar, lo que los hace más delicados en cuanto a su durabilidad en exteriores.

Continuando con el artículo de González (2007), se destaca que los pigmentos fueron más comúnmente utilizados en la época prehispánica, especialmente en los murales, mientras que los colorantes se empleaban principalmente para ilustrar los códices. Esta distinción en el uso de colorantes y pigmentos refleja el conocimiento avanzado de los artistas prehispánicos, quienes elegían con gran cuidado tanto los soportes como los materiales que darían vida a sus representaciones visuales. La pintura mural, al estar expuesta directamente a la radiación solar, requería pigmentos más resistentes, mientras que los códices, al estar resguardados la mayor parte del tiempo, solo recibían exposición solar cuando eran consultados.

Otro aspecto interesante que González (2007) resalta es el avanzado conocimiento de los pobladores prehispánicos sobre la selección del color, especialmente en los códices. Los tonos utilizados eran precisos y específicos, al punto de que no podían ser obtenidos únicamente con pigmentos; se requerían colorantes para lograr esos matices exactos. Este dominio en la mezcla de materiales y en la creación de colores refleja un notable avance tecnológico en su época.

Como se mencionó anteriormente, el uso de los colores en los códices prehispánicos en general tenía un significado dependiendo del tono de estos; sin embargo, de acuerdo con De La Torre y Rizo (1992), menciona seis colores principales a partir de los cuales se derivaban otras gamas de tonalidades. Estos eran utilizados en los documentos elaborados por la cultura mexica; a continuación se presentan dichos colores y su respectivo significado en cuanto a su uso en los códices de acuerdo con lo que se menciona en el libro *El lenguaje de los símbolos gráficos: Introducción de la comunicación visual* del autor antes mencionado:

Color rojo: era considerado como símbolo del fuego y la sangre; el dios del sol, Tonatiuh, se presentaba ante los mortales teñido de rojo. Junto con el color negro, se presentaban como una dualidad que representaba la escritura y, por consecuencia, el saber.

Color azul: debido a su tonalidad, simboliza la lluvia y el agua; estaba relacionado con el rumbo del sur debido a que era la dirección donde se encontraba el mar. De igual manera, este color representaba a la piedra preciosa turquesa, la cual estaba asociada a Tláloc, dios del agua.

Color amarillo: este color estaba vinculado con la representación de la mujer y la fertilidad; Xochiquetzal, diosa del amor, siempre aparece teñida de amarillo, usando ropas azules como símbolo de que el agua genera fertilidad a la tierra.

Color negro: era símbolo de la noche y de la muerte, por lo cual era asociado al dios Mictlantecuhtli, señor del reino de los muertos; los sacerdotes consagrados a su culto se mostraban cubiertos de negro.

Color blanco: es la integración de todos los colores; era símbolo de la luz, el futuro, la fertilidad y la creación.

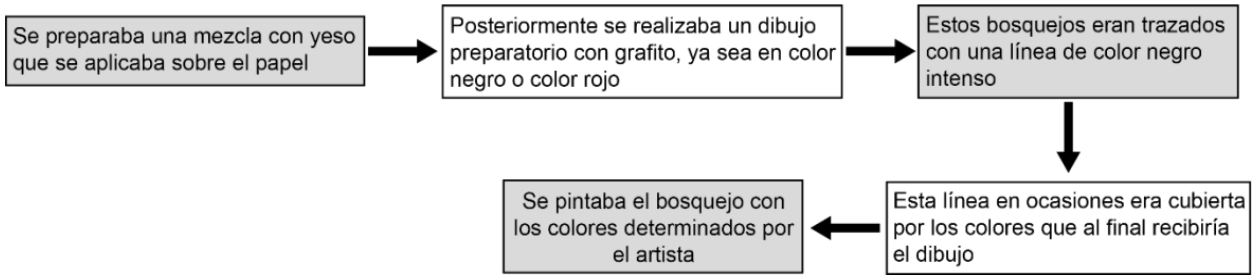
Color verde: la interpretación de este tono era considerada muy especial, ya que era la representación de los objetos de más valor: el jade y las plumas de quetzal, y por ende, representaba a la naturaleza. El paisaje natural era lo que podían observar los pobladores de esa época, de ahí que puedan derivar diversas tonalidades de verde y azul.

Los colores anteriores eran considerados como primarios, por lo cual, y como se describió en el apartado de la elaboración de los tonos usados en los códices, a partir de estos colores primarios derivaban otros que debían ser mezclados con arcillas, plantas, insectos o flores para obtener una gama de tonos más amplia.

1.5 Elaboración y significado del Códice Borbónico

A continuación, se expone el proceso mediante el cual se plasmó el contenido gráfico en el Códice Borbónico, según lo descrito en el artículo *Los colores del «Códice Borbónico» y el atlas en cromotipia* de Ernest-Théodore Hamy, que menciona Dupey (2016b).

Esquema 6.
Proceso de elaboración del contenido gráfico en el Códice Borbónico



Fuente: Adaptación propia a partir de Dupey García (2016b), 2024.

Como se muestra en el esquema, el proceso de elaboración del Códice Borbónico es muy similar al proceso que se usa habitualmente para realizar algún dibujo, gráfico o boceto. Es increíble la creatividad y habilidades que los artistas prehispánicos poseían tanto para plasmar el contenido gráfico, para elaborar los sustratos en los cuales trabajarían, así como para obtener los colores a partir de elementos de la naturaleza y mezclarlos para tener tonos únicos e incluso cómo lograron determinar qué soportes usar para ciertos colores y evitar su desgaste.

1.5.1 Significado del Códice Borbónico en el contexto prehispánico

De acuerdo con la información previamente presentada sobre el Códice Borbónico, este documento se caracteriza por su gran contenido visual. Las ilustraciones que lo acompañan destacan por una amplia gama de colores, formas y figuras que hacen referencia a la cosmovisión mexica. En ellas se representan dioses, rituales, ceremonias y calendarios, lo que refleja la estrecha relación entre la vida cotidiana de los mexicas y sus prácticas religiosas. Al igual que otras culturas mesoamericanas, los mexicas organizaban su existencia en torno a lo sagrado, por lo que los códices se convirtieron en una fuente crucial para plasmar y organizar su visión del mundo, el tiempo, la creación y las estaciones del año, todo ello en sintonía con la adoración de sus deidades.

Como se mencionó previamente, el contenido del códice tiene un enfoque calendárico-ritual, lo que ha permitido obtener un mayor entendimiento sobre la gestión del tiempo por parte de los mexicas. En este sentido, el Tonalpohualli, un calendario sagrado de 260 días era utilizado principalmente para la adivinación. A través de este calendario, se determinaban los días adecuados para la cosecha, los rituales y los sacrificios. Por otro lado, el Xiuhpohualli era un calendario solar de 365 días, equivalente al calendario gregoriano utilizado actualmente, pero con un enfoque en la administración de los días destinados a la actividad agrícola. Finalmente, el Xiuhmolpilli, una sección calendárica del Códice Borbónico era el resultado de la integración de los dos calendarios anteriores: el ritual (Tonalpohualli) y el solar (Xiuhpohualli).

En conclusión, el Códice Borbónico tenía una doble función para el pueblo mexica: por un lado, servía como un registro histórico de actividades rituales y religiosas, y por otro, era un medio para albergar las enseñanzas espirituales y el control del tiempo. Este enfoque invita a reflexionar sobre cómo los mexicas medían el tiempo, lo que, en última instancia, revela su avanzado conocimiento científico y astronómico, donde, a través de su cosmovisión, los mexicas dominaban el tiempo y su relación con el universo.

1.6 Los colores del Códice Borbónico

Continuando con la información perteneciente al Códice Borbónico, de acuerdo con Dupey (2016b) en su artículo denominado *Los colores del «Códice Borbónico» y el atlas en cromotipia de Ernest-Théodore Hamy*, se presenta información acerca de los principales colores presentes en la primera copia a color de este documento prehispánico.

Color: negro, gris, café

Dentro de los colores que predominan en la paleta cromática del Códice Borbónico se incluye el negro, que se presenta como un tono para realizar el contorno de lo que posteriormente serían las zonas con color. De acuerdo con Dupey (2016b), fue usado para "[…] dibujar y colorear detalles del programa iconográfico, por ejemplo, círculos, manchas, estrellas, así como rayas que representan el cabello" (p. 230). De igual manera, se visualiza el uso de colores como café y gris (figuras 21 y 22). En cuanto al color café, en ocasiones se muestra como un tono más inclinado al gris y en otros como un color chocolate.

Figura 21.

Uso del color café en el Códice Borbónico



Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 4 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

Figura 22.

Uso del color gris en el Códice Borbónico



Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 10 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

Color: azul

En cuanto a este color, es posible observar cómo el azul es predominante en ciertas páginas del códice, dando una tonalidad entre azul cielo y posiblemente un azul turquesa (figuras 23 y 24); de igual manera, en otras páginas del documento se visualizan otros tres tonos de azul: un azul grisáceo, un azul más oscuro y un azul más claro.

Figura 23.

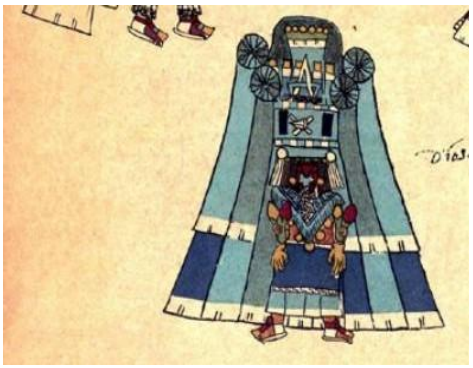
Uso del color azul en el Códice Borbónico



Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 3 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

Figura 24.

Uso del color azul claro en el Códice Borbónico



Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 29 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

Color: verde

En cuanto a este color, Dupey (2016b) también describe una gama de distintas tonalidades: el primero es un verde oscuro del cual se obtienen variaciones que se muestran en el códice; existe un segundo verde claro que se puede visualizar en la Ixiptla[8] de la diosa del maíz, Chicomecóatl (figura 25). El color verde también es usado en el códice para colorear el monte y el glifo *Ácatl* "caña" (figura 26).

Figura 25.

Uso del color verde en el Códice Borbónico



Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 28 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

Figura 26.

Uso del color verde en el glifo Ácatl "Caña"



Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 36 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

[8]El término "ixiptla" de acuerdo con una definición del Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM, se refiere a un concepto nahua que se compone de las raíces xip (piel, recubrimiento) e ixtli (ojos, rostro), por lo que Ixiptla es una imagen, una presencia o una piel. Se puede entender como la persona, imagen u objeto que representa a la deidad ya sea en rituales para convertirse en un sacrificio humano o en estatuas o imágenes que representan a la deidad.

Color amarillo

Referente a este color, en el Códice Borbónico es posible observar que el tono usado no es amarillo en su totalidad; más bien es un ocre, dando una tonalidad hacia el naranja. De acuerdo con Dupey (2016b), este color era utilizado para pintar el cuerpo humano (figura 27).

Figura 27.
Uso del color amarillo en el Códice Borbónico



Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 24 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

Color: rojo

Para este color se presenta un rojo vivo (figura 28), cuyo origen pudo haber sido de grana cochinilla en su estado puro, y a partir de esta materia prima es como se obtenían otras derivaciones de color como lo es un rosa claro que Dupey (2016b) determinó que era originado a partir de la dilución del rojo, existe otra sección donde el rosa que se presenta es más saturado y se puede observar en la Ixiptla de Chicomecóatl (ver figura 25), también se visualiza el uso de un tono purpura en la representación de Huehuecóyotl (figura 29) o huehuetéotl como lo define el INAH , y considerado como el "dios viejo", reconocido como una de las deidades más importantes de Mesoamérica ya que se le atribuyen conceptos como el fuego, el hogar y la sabiduría.

Figura 28.

Uso del color rojo y rosa en el Códice Borbónico



Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 12 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

Figura 29.

Uso del color púrpura y otras tonalidades en el Códice Borbónico



Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 28 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

El Códice Borbónico manifiesta una cuidada armonía visual sustentada en una paleta cromática vibrante, compuesta por pigmentos de origen tanto orgánico como inorgánico. Esta combinación, según Dupey (2016b), puede entenderse como el uso de "materiales híbridos", lo cual refleja un conocimiento técnico y simbólico avanzado en la elaboración del códice.

A lo largo del primer capítulo se abordaron aspectos fundamentales que estaban relacionados con el uso del color, los materiales empleados en la elaboración de pigmentos, así como el proceso a través del cual fue elaborado el Códice Borbónico.

En el siguiente capítulo, se hablará acerca del contenido del Xiuhmolpilli, la iconografía

utilizada, cómo se usaba este calendario, así como los mitos que se encuentran alrededor de este, con el fin de entender el contenido de esta sección del Códice Borbónico. Los elementos que fueron descritos en el presente capítulo constituyen una parte fundamental y una base para el análisis iconográfico que se desarrollará, el cual centrará la atención en el Xiuhmolpilli, con el fin de conocer y explorar el contenido gráfico que forma parte de este manuscrito prehispánico.

CAPÍTULO 2

INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DEL XIUHMOLPILLI

Introducción

En el capítulo anterior se abordaron aspectos como el color, pigmentos, soportes y técnicas de los códices prehispánicos, específicamente los que pertenecen a la cultura mexica; elementos que son necesarios para poder comprender la estética que posee este documento, y que también son clave para comprender parte del pensamiento mesoamericano, además se han establecido los antecedentes para poder comenzar a plantear el análisis del contenido de esta sección del Códice Borbónico utilizando la metodología propuesta por María Acaso (2009).

En este capítulo se plantean los mitos que rodean al Xiuhmolpilli, los elementos que se relacionan con la mitología y la iconografía; y posteriormente se presenta la definición del método seleccionado, cuáles son sus etapas y cómo se desarrolla cada una.

2.1 La ceremonia del Fuego nuevo y el Xiuhmolpilli

Antes de proceder a la realización del análisis iconográfico del Xiuhmolpilli, es necesario conocer más acerca de esta sección del Códice Borbónico. En este documento prehispánico se presentan dos secciones que se denominan Xiuhmolpilli; la sección que se usará para realizar el análisis iconográfico corresponde a un calendario de tipo ritual, mientras que la última sección corresponde a lo que es la ceremonia del Fuego Nuevo, la cual tiene relación con el calendario que se usará para el análisis; sin embargo, esta última sección del códice no se va a analizar (figuras 30 y 31).

Figura 30.

Lámina que muestra a Oxomoco y Cipáctonal



Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 19 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

Figura 31.

Lámina que muestra a Quetzalcóatl y Tezcatlipoca



Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 20 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

De acuerdo con Graulich (1999) en su libro *Fiestas de los pueblos indígenas: ritos aztecas, las fiestas de las veintenas*, se describe en qué consistía la ceremonia del Fuego Nuevo. Esta festividad era de gran importancia entre los pobladores de la cultura mexica, ya que se realizaba cada 52 años, con el objetivo de dar por finalizado un "siglo mesoamericano". De acuerdo con lo que menciona el autor, cada 52 años se llevaba a cabo la "atadura de los años" (Xiuhmolpilli), con el fin de regenerar el tiempo y el sol para evitar la oscuridad sin fin y que sobre la tierra descendieran los *tzitzimimes* o devoradores de hombres. De acuerdo con el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas ([INPI], 2022), en la tradición mexica, estos seres eran muy parecidos al dios del inframundo: Mictlantecuhtli, sus cuerpos eran muy esqueléticos y alrededor de sus cuellos portaban collares hechos con corazones humanos; además, poseían garras en lugar de manos (figura 32), habitaban uno de los 13 cielos que conformaban el universo prehispánico y eran considerados seres nocturnos del género femenino, similares a estrellas fugaces que buscaban extinguir el sol; además, se creía que las mujeres embarazadas que morían al dar a luz se convertirían en uno de estos seres.

Figura 32.

Tzitzimime, Codex Magliabechiano, folio 76r



Nota. Manuscrito pictográfico del Siglo XVI. Fuente: *Codex Magliabechiano (folio 76r)*. (s. f.). Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Codex_Magliabechiano_(folio_76r).jpg

Regresando a la cuestión donde se explica en qué consistía la ceremonia del Fuego Nuevo, esta era llevada a cabo a la medianoche, de acuerdo con Graulich (1999): "[…] en el momento en que las Pléyades alcanzaban el cenit por encima de México, al menos en el siglo XVI. Primero, se apagaban todos los fuegos, se tumbaban las piedras del hogar y las estatuas de los dioses, se destruía toda la vajilla y se barría, pues todo debía ser renovado" (p. 220); después los sacerdotes que representaban a todos los dioses se dirigían a manera de procesión al Huixachtécatl, "el de los árboles espinosos" o lo que actualmente se conoce como el Cerro de la Estrella (Iztapalapa), que está ubicado cerca de lo que fue Tenochtitlán.

Posteriormente, en el momento en el cual el grupo de estrellas conocido como Pléyades o las siete hermanas alcanzaba lo más alto del firmamento en el santuario ubicado sobre la cima del cerro de la Estrella, un sacerdote encendía el Fuego Nuevo sobre el pecho de un prisionero de guerra noble conocido como *tlazopilli* (príncipe precioso) que era sacrificado de manera inmediata. A continuación, se encendía un gran brasero, el cual se tenía que "alimentar y vivificar" a través del corazón y el cuerpo de la persona sacrificada, ya que era arrojado al fuego.

Esta ceremonia involucraba la participación de la población, tal como lo describe Graulich (1999): "Toda la población del valle iba a los altozanos para ver si se conseguía encender el fuego y para saber si el mundo continuaría existiendo. Cuando la llama centellaba, todo el mundo se extraía sangre y la lanzaba en dirección del Huixachtécatl" (p.220). Después los sacerdotes iban en busca del fuego en el brasero para llevarlo

primero al templo de Huitzilopochtli y a los otros templos; de allí lo repartían a los palacios, los templos de barrio, las provincias y las casas. Durante la celebración del Fuego Nuevo, eran sacrificados una gran cantidad de guerreros hasta que aparecía el “lucero del alba” o la “estrella de la mañana”; con ello se aseguraba la salida del sol, y a su vez se debían cambiar los vestidos que se usaban y renovar todo, ya que estaba dando inicio un nuevo ciclo.

La ceremonia del Fuego Nuevo poseía un profundo significado, ya que los pobladores mexicas consideraban que se volvía a crear el mundo y por ello se tenía que realizar dicho evento. Algo curioso que menciona Graulich (1999) es lo siguiente: “[…] el Fuego Nuevo que tanto se deseaba ver aparecer fuese Venus, la primera luz del mundo que secó la tierra, Cintéotl, el fuego de Tata y de Nene” (p. 220). Para comprender esto, primero se define que Cintéotl o Centeotl, de acuerdo con Abitia (2024) en el artículo, *Centeotl: El Dios del Maíz Azteca y Su Importancia en la Cultura Mexicana*: Es una deidad que está asociada al maíz, y su presencia en el panteón de deidades es símbolo de fecundidad y vida; sus funciones se entrelazan con la agricultura, además de que desempeñó un papel fundamental en la introducción del maíz a los humanos.

Por otro lado, también se dice que la deidad de Quetzalcóatl propició a los mortales el conocimiento del cultivo del maíz. Se cuenta que el dios robó un grano del *Tonacatépetl* (montaña del sustento) y se lo entregó a los hombres para que lo cultivaran; de ahí Quetzalcóatl da origen a Cintéotl, por lo que se convierte en la encarnación misma del maíz.

De esta manera, ambas deidades crean una relación con el cielo y la tierra, ya que el dios del maíz es producto de la creación de Quetzalcóatl, de modo que este alimento se convierte en un elemento de importancia en la dieta y la economía de las culturas prehispánicas.

Con respecto a Tata y Nene, León-Portilla (2019) narra en el texto *La leyenda de los soles,* que uno de los soles (una de las eras en la que habitaron los humanos) se denomina *nahui atl (cuatro agua)*, y durante este periodo, se cuenta que hubo agua durante 52 años, y vivieron 672 años. En este cuarto sol, la destrucción fue a causa de un diluvio, lo que ocasionó que los seres humanos fueran convertidos en peces. Todos los cerros fueron destruidos en un día, porque, como se mencionó anteriormente, hubo agua durante 52 años; sin embargo, dos seres humanos fueron prevenidos ante este desastre natural. Al respecto, León-Portilla (2019) comenta lo siguiente:

> Acabando el año de ellos, Titlacahuan llamó al que tenía el nombre de Tata y a su mujer llamada Nene, y les dijo: "No queráis nada más; agujerad un ahuehuetl muy grande, y ahí os meteréis cuando sea la vigilia (tofoftli) y se venga hundiendo el cielo." Ahí entraron; luego los tapó y les dijo: "Solamente una mazorca de maíz comerás tú, y también una tu mujer (p. 120).

Por ello, Tata y Nene serían los únicos seres humanos sobrevivientes al diluvio. Cuando notaron que el nivel del agua estaba disminuyendo, salen, encienden el fuego y cocinan un pez, acción que provoca la molestia en los dioses.

Como castigo, Tata y Nene son convertidos en perros por su desobediencia; posterior a ello, da inicio la siguiente era o sol que fue alumbrado por Tezcatlipoca, como

lo indica Graulich (1999): “En la época clásica, era en el año 1 Conejo cuando se encendía el Fuego Nuevo, el año de la (re)creación de la tierra, cuando Tata y Nene […] inventaron el fuego para cocer el pescado” (p. 221).

Retomando el tema de la celebración del Fuego Nuevo con lo que se ha descrito antes, el análisis de estos elementos es de gran relevancia para entender el por qué era tan importante la celebración de los 52 años, y cómo esta fue representada en una de las secciones del Xiuhmolpilli, donde los elementos mitológicos y simbólicos de Cintéotl, Tata y Nene, y el Lucero del Alba (Venus) no solo evocan aspectos relevantes de la cosmovisión mexica, por lo cual se puede plantear que estos tres aspectos están relacionados con la renovación cíclica del tiempo, la fertilidad agrícola y la transición entre eras, como se muestra en la siguiente tabla 1.

Tabla 1.

Relación de los elementos de la renovación cíclica

Elemento	Relación
Cintéotl (vida vegetal)	Al ser el dios del maíz, representa el renacimiento de la vida agrícola. De su existencia depende que haya un orden en el cosmos tras el diluvio.
Tata y Nene (vida humana)	Son los seres humanos que sobrevivieron al diluvio y los que dieron origen al fuego.
Lucero del Alba-Estrella de la mañana (Venus-ciclo cósmico)	Representa el inicio de un nuevo ciclo, de un nuevo día, tras la oscuridad, puede simbolizar el renacimiento después del caos.

Fuente: Elaboración propia (2025).

Si se relaciona lo anterior, se tiene como resultado las siguientes conclusiones: Después del diluvio, el mundo necesita reordenarse para permitir la vida de nuevo. El lucero del alba (Venus) representa el anuncio de un nuevo día, el fin del caos y el inicio del quinto sol (una nueva era); al llegar este nuevo orden, la agricultura renacerá y Cintéotl alimentará a los nuevos seres humanos.

Así, Cintéotl representa a la vida vegetal; Tata y Nene se relacionan con la vida humana y el lucero del alba, al ser un cuerpo celeste, se relaciona con el ciclo cósmico. Los tres se entrelazan en el mito de la ceremonia del Fuego Nuevo, como una muestra del renacimiento tras la destrucción.

Estas figuras mitológicas no sólo remiten a aspectos esenciales de la cosmovisión mexica, como la renovación cíclica del tiempo, la fertilidad agrícola y la transición entre eras, sino que, al estar arraigadas en la mitología de dicha cultura, contribuyeron a formar la narrativa visual de esa sección del códice y en general de las diferentes expresiones artísticas que existieron en su momento, tales como murales, piezas de alfarería, entre otros. En este sentido, los mitos y deidades pueden funcionar como mediadores entre lo humano, lo divino y lo cósmico; en este caso, el estudio de la sección de la cuenta de los 52 años (Xiuhmolpilli) permite comprender cómo la cultura mexica integraba mitología, calendarios y rituales dentro de una expresión simbólica compleja y profundamente significativa. Esta articulación se expresaba mediante imágenes que incorporaban elementos gráficos específicos, técnicas, estructuras compositivas, texturas, entre otros, lo que refleja lo complejo del pensamiento visual por parte de los artistas mexicas.

2.2 Los mitos como fundamento de la iconografía mexica

Antes de comenzar a realizar el análisis iconográfico del Xiuhmolpilli, es necesario conocer cuáles son los fundamentos de la iconografía mexica; por ello, en este apartado se darán a conocer cuáles son los principales elementos que pudieran ser una base para comprender a las representaciones visuales de esta cultura. Como es sabido, la iconografía prehispánica en general y la iconografía mexica como caso particular, son una compleja red de significados visuales que enlaza eventos míticos de tipo religioso, calendárico y político en un sistema visual codificado.

La forma de expresión visual desarrollada por los antiguos pueblos mesoamericanos no solo tenía una función estética, sino que también respondía a una concepción del mundo profundamente simbólica, donde el universo era entendido como un ente dinámico, interconectado y cíclico, donde cada elemento formaba parte de un orden sagrado y ritualizado. Esto es visible en cada una de las diferentes expresiones artísticas elaboradas por estos pueblos, desde los coloridos murales hasta los complejos sistemas de calendario.

Durante la búsqueda de información orientada a comprender cuáles son los elementos fundamentales de la iconografía mexica, se identificó que una de sus principales características es el uso de un lenguaje simbólico, en el que predominan las metáforas visuales.

En diversas manifestaciones como pinturas, códices, esculturas o cualquier otra representación visual, es frecuente observar imágenes de águilas, jaguares, fuego o corazones; aunque estos elementos puedan parecer comunes o reconocibles a simple vista, en el ámbito del sistema visual mexica adquieren significados abstractos y profundos que se vinculan con conceptos como el poder, la fertilidad, el sacrificio, la muerte o la guerra.

Estos elementos visuales no se encuentran aislados, sino que se combinan con otras estructuras para que puedan funcionar como un sistema de comunicación; José Alcina Franch (1995) menciona en su artículo denominado *Lenguaje metafórico e iconografía en el arte mexica* una definición acerca de cómo percibe el arte y el lenguaje de esta cultura: "si el arte es un lenguaje, y por consiguiente, el arte mexica también lo es, y si tenemos en cuenta que el lenguaje en náhuatl clásico es fundamentalmente un lenguaje metafórico, su arte también lo será" (Alcina, 1995, p. 7). El arte prehispánico está compuesto de metáforas que se representan visualmente con la iconografía, el uso de los colores, la composición y las formas.

En este sentido, el arte prehispánico puede entenderse como parte de una combinación de elementos simbólicos y míticos originados a partir de los acontecimientos suscitados en dicha época. Respecto a esto, Austin & Luján (2001) otorgan una explicación en su libro *El pasado Indígena,* en relación a cómo los mitos son parte fundamental en cuanto al orden universal, de tal manera que los mexicas buscaron la manera de generar explicaciones acerca de las causas de todo lo que existía en la tierra,

integrando lo mítico con su visión del mundo y su expresión artística, “ […] el mito remite al gran principio del mundo, y debe tomarse en cuenta que dentro de una concepción no evolutiva del mundo, como lo es la mítica, el origen primordial de las criaturas da cuenta de sus peculiaridades y, con ellas, de las bases rectoras de su existencia sobre la tierra […]” (Austin & Luján, 2001, p. 245).

A partir de la cita anterior, es posible comprender que los mitos no solo narraban hechos relevantes, sino que también tenían la función de explicar los fundamentos del mundo y del universo. Es gracias a los mitos que los antiguos pobladores pudieron plantear y explicar cómo fue el origen de los seres de la creación, de los dioses, de los fenómenos naturales y los hechos importantes.

De esta manera, la mitología mexica contribuyó a la formación de una cosmovisión coherente; se explicaba no solo cómo fue el origen del universo, sino también cómo debían vivir dentro de él, ya sea a través de rituales, ceremonias o festividades que fueron plasmadas dentro de calendarios, códices y otras representaciones artísticas.

Por lo cual la cosmovisión se puede entender como un macrosistema de conocimiento donde se manifiestan diversas formas de expresión como el arte, la religión, la política, entre otras; es la narración mítica donde se presentan los más grandes principios a los cuales el hombre atribuye el orden universal (Austin & Luján, 2001). De esa manera, los mitos no solo son historias o narraciones, también son una forma de transmitir valores, creencias, principios con los que una cultura explica el universo y el lugar que tienen dentro del mismo; en otras palabras, los mitos ayudaron a conformar la cosmovisión.

Por lo tanto, los mitos fueron un pilar importante dentro del uso y origen de la iconografía; como se ha mencionado anteriormente, esta no solo contaba con un fin meramente decorativo, sino que también representaba un lenguaje visual lleno de significados, cada uno arraigado a los diferentes mitos utilizados para explicar el origen del mundo y el universo.

En este sentido, la iconografía en las diferentes representaciones artísticas fue fundamental para construir imágenes que crearon una narrativa visual para transmitir esos mitos. De modo que, detrás de cada figura, animal, persona, dios o cualquier elemento gráfico plasmado en códices, murales, esculturas, y demás manifestaciones artísticas, responde a un conjunto de creencias mitológicas.

Existe otro concepto que, de igual manera, está vinculado con los mitos y la cosmovisión, este es el difrasismo, término que se refiere a un tipo de figura retórica que comúnmente era usado en la lengua náhuatl para dar un sentido poético o metafórico a las expresiones. En una definición más precisa, Garibay (1989) describe este término de la siguiente manera, en el libro de su autoría que lleva por título *Llave del náhuatl:*

> […] Llamo así a un procedimiento que consiste en expresar una misma idea por medio de dos vocablos que se completan en el sentido, ya por ser sinónimos, ya por ser adyacentes. Varios ejemplos del castellano explicarán mejor: "a tontas y locas; a sangre y fuego; contra viento y marea […] ". Esta modalidad de expresión es rara en nuestras lenguas, pero es normal en el náhuatl (p. 115).

Así, el uso de difrasismos en la lengua náhuatl es relevante para entender lo que se expresaba en las diferentes representaciones visuales. A su vez, este término está relacionado con la mitología mexica; autores como López Austin (2003) y Alcina (1995) determinaron que, para poder analizar los difrasismos, uno de los puntos a considerar debe ser la cosmovisión, ya que a partir de esa construcción mental se concibe la explicación de los fenómenos y hechos ocurridos en la cultura mexica y en otras culturas prehispánicas. En este sentido, la cosmovisión refleja la manera en que cada cultura construye su percepción del mundo. Adicional a lo anterior, López Austin (2003) señala dos observaciones clave para los difrasismos:

1.- Existen difrasismos que se repiten entre diversos pueblos de Mesoamérica, aunque hablen lenguas diferentes, lo que sugiere que las ideas simbólicas eran compartidas en el aspecto cultural, no solo en la lengua.

2.- Algunos difrasismos no aparecen solo en el lenguaje oral o escrito, sino que también se encontraban presentes en otros sistemas culturales, como lo era el calendario ritual prehispánico. Existen nombres de días que se encuentran uno junto al otro, lo que los convierte en pares difrásticos con un significado.

Respecto a esto, se propone el siguiente ejemplo que menciona López Austin (2003) dentro del artículo denominado *Difrasismos, cosmovisión e iconografía*; se presenta como una tabla (2) para una mejor comprensión:

- El par “Venado” y “Conejo”, como difrasismo, significa “vago”.
- El par “Jaguar” y “Águila”, como difrasismo, significa “militar”.

Tabla 2.

Ejemplos de difrasismos

PAR DE PALABRAS	SIGNIFICADO COMO DIFRASISMO
Venado + Conejo	Vago, muy posible en el sentido de que estos animales son inquietos o errantes
Jaguar + Águila	Militar, en el sentido de que ambas palabras hacen referencia a la fuerza, al poder y a la guerra en las culturas prehispánicas

Fuente: Elaboración propia a partir de López Austin (2003), 2025.

Adicionalmente, también es importante mencionar una condición relevante en los difrasismos, y esto es el “dualismo cósmico”; aquí se va a explicar cómo es que ambos conceptos se relacionan y cómo es que se pueden convertir en fundamentos de la iconografía mexica.

Hablar del dualismo cósmico es una cuestión interesante, ya que para las culturas mesoamericanas era de gran relevancia, debido a que era una manera (incluso actualmente se considera que el mundo, el universo, está compuesto así) de entender el mundo, considerando que estaba formado por pares opuestos y complementarios, sin que estos entrarán en conflicto al ser opuestos, debido a que los opuestos son necesarios para dar sentido y orden al cosmos.

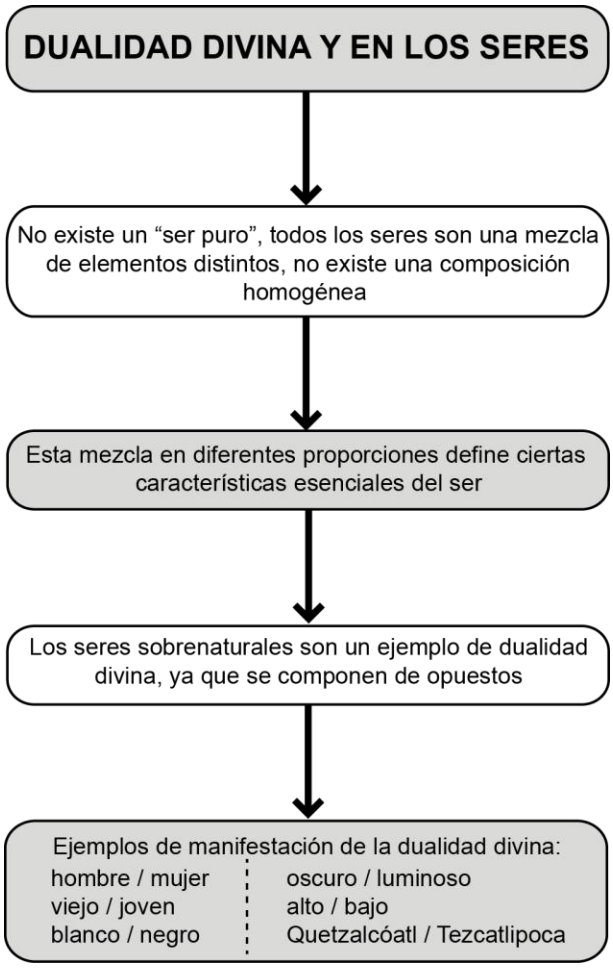
Siguiendo el ejemplo que proporcionó López Austin (2003), donde se presentan dos pares de animales, es posible observar que, a pesar de que son animales diferentes, el concepto que generan como difrasismos es uno solo y este a su vez se vincula a la visión del dualismo en el mundo mesoamericano. En palabras del autor, así es como define a este dualismo cósmico:

> En el dualismo cósmico, todo —lo eterno y lo perecedero, lo creador y lo creado— está compuesto por dos sustancias opuestas y complementarias. Una de ellas tiene entre sus múltiples facetas el calor, la luz, la vida, la superioridad, la sequedad, la masculinidad, mientras que la otra se muestra fría, oscura, mortal, inferior, húmeda, femenina (p. 115).

Entonces, la dualidad cósmica requiere de opuestos, que a pesar de ser diferentes, se complementen, dando así un orden en el mundo. A continuación se propone el siguiente esquema 7, donde se explica cómo funciona la dualidad divina, un concepto que forma parte de la mitología y la cosmovisión.

Esquema 7.

Función de la dualidad divina



Fuente: Elaboración propia (2025).

Como se observó en el esquema anterior, la idea principal es que las deidades poseen una dualidad esencial y puede expresarse en distintas formas, pero también los seres humanos tienen acceso a esta dualidad, lo cual no se convierte en un defecto, sino en un complemento de su identidad.

Ahora bien, López Austin (2003) termina de complementar la idea del dualismo con el difrasismo y lo propone de la siguiente manera: "[…]una parte considerable de los

difrasismos alude a la composición dual del ser designado, indicando uno de los aspectos de la oposición que produce su existencia" (p. 148). Lo anterior quiere decir que muchos difrasismos tienden a reflejar cómo es la estructura dual del pensamiento mesoamericano, debido a que se forman por dos elementos que representan aspectos complementarios de una misma realidad, donde cada par alude a una cualidad especifica y, al unirse ambos, expresan un concepto más complejo que no podría explicarse con un solo término.

A continuación, se agrega otro ejemplo referente al dualismo cósmico y los difrasismos; es el concepto de la guerra. Este difrasismo se presenta como la unión de dos elementos opuestos: el agua y la hoguera o fuego (*in atl in tlachinolli*). En una publicación de Facebook realizada por NahualizArte (2020), se menciona que este difrasismo, aunque pueden ser elementos antagónicos, en el pensamiento mesoamericano era una dualidad que se encontraba en diferentes representaciones visuales y que significaba guerra (figura 33).

Figura 33.

Fragmento del Códice de Huamantla



Nota. Se puede observar un difrasismo del "atl tlachinolli" representando a la guerra, detalle del manuscrito pictográfico.
Fuente: *Códice de Huamantla*. (s. f.). Reproducción digital, BDMX. https://bdmx.mx/

Este difrasismo también podía encontrarse de manera gráfica saliendo de la boca de humanos, animales y dioses, haciendo alusión a la guerra; sin embargo, en otra publicación perteneciente a *Conócete* (2022), se menciona cómo este difrasismo anteriormente era la representación original en el escudo de lo que hoy en día es la bandera de México, y no una serpiente como se muestra en la actualidad.

> El águila de la fundación de la capital del Imperio mexica, Tenochtitlan, llevó en su pico el ATL-TLACHINOLLI (agua que arde), un símbolo profundo y significativo para aquel Imperio, existen opiniones divididas acerca si fue o no una serpiente.
> El pueblo mexica encontró un nopal creciendo sobre algunas rocas y sobre este un águila devorando a un símbolo muy poderoso, que manifiesta la unión de dos corrientes de agua: una azul y otra roja (quemada) [...] (Conócete, 2022).

Para complementar lo anterior, el significado de *Atl-Tlachinolli* en otras versiones de los mitos menciona al águila como símbolo de guerra, el cual se coloca junto con el glifo del “agua que arde”, lo que da a entender que alguien está hablando de la guerra y que podría ser tan violenta que llegaría a quemar el agua.

En el monumento conocido como el *Teocalli de la Guerra Sagrada* (figura 34), de acuerdo con información que proporciona el INAH, posee una variedad de significados dentro de los relieves que lo adornan. Uno de los mitos que aborda este monolito es que era una pieza que simbolizaba el poder para la cultura mexica; también se encuentra plasmada la fundación de Tenochtitlán. Es aquí donde se va a relacionar el *Atl-Tlachinolli*, ya que, como se mencionó anteriormente, en este monumento se aprecia el águila sobre el nopal, lo que indicaría el punto donde se debía establecer el pueblo mexica.

Figura 34.
Teocalli de la guerra sagrada



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia. (s. f.). *Erigirán memorial del "Teocalli de la guerra sagrada" para conmemorar 700 años de México-Tenochtitlan.* https://inah.gob.mx/boletines/erigiran-memorial-del-teocalli-de-la-guerra-sagrada-para-conmemorar-700-anos-de-mexico-tenochtitlan

En el *Teocalli de la guerra sagrada*, el águila representa al dios *Huitzilopochtli*, este a su vez posee el glifo de la guerra, es decir, el *Atl-Tlachinolli*, de modo que el águila (Huitzilopochtli) estaba invocando una guerra tan terrible que convertiría el agua en fuego; sin embargo, se supone que este emblema representa también la fundación de Tenochtitlán, y se encuentra plasmado en la bandera nacional, donde el águila sostiene una serpiente.

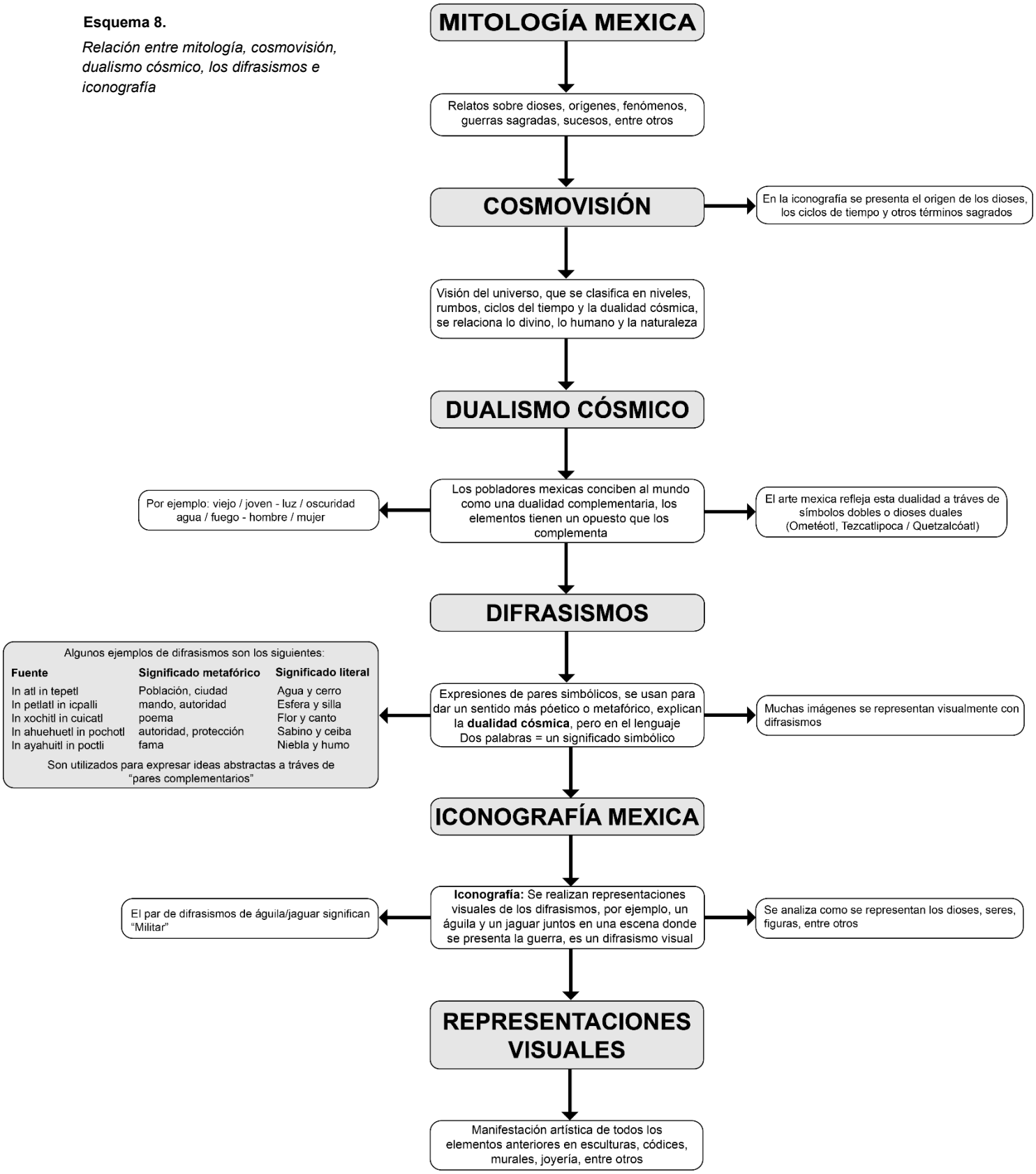
En este sentido, *Conócete* (2022) concluye que en la versión del águila en el escudo nacional donde se aprecia la serpiente, este último elemento fue agregado por los frailes franciscanos con el fin de otorgar un significado sobre la lucha contra el bien y

el mal, además de lograr imponer el proceso de colonización por parte de los conquistadores, siendo que la representación original del *Teocalli* no corresponde con el escudo nacional que se usa hoy en día.

A continuación, se propone el siguiente esquema 8 elaborado con base en las definiciones aportadas por los autores citados anteriormente y en la relación que establecen. En él se plantea cómo se relacionan la mitología, la cosmovisión, el dualismo cósmico, los difrasismos y la iconografía, con el fin de comprender cómo estos elementos pueden constituir fundamentos clave para el análisis de la iconografía mexica en las representaciones visuales.

Esquema 8.

Relación entre mitología, cosmovisión, dualismo cósmico, los difrasismos e iconografía



Nota. Con el presente esquema se muestra cómo se vincula la mitología, la cosmovisión, dualismo cósmico, los difrasismos y la iconografía para lograr aplicarlo en representaciones visuales como códices, murales, esculturas, entre otros.
Fuente: Elaboración propia (2025).

De acuerdo con lo que se visualiza en el esquema anterior, es posible determinar los siguientes puntos:

- Los **mitos** se narran a través de escenas icónicas.
- La **cosmovisión** se expresa sobre la vida, la muerte, los ciclos de la naturaleza, entre otros.
- En el **dualismo cósmico**, se representa cómo es que se complementa la cosmovisión y cómo funciona el universo.
- La **iconografía,** así como los **difrasismos** son usados para representar y comunicar las ideas, explicaciones o creencias que son parte de la **mitología** y la **cosmovisión.**

2.3 Introducción al enfoque metodológico de María Acaso

María Acaso (Madrid, 1970) es una investigadora y profesora que se ha especializado en el área de Educación Artística. Cuenta con el grado académico de Doctora en Educación Artística y, de acuerdo con su biografía publicada en el sitio web de Wikipedia, desde el año 2002 trabaja como profesora titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, al mismo tiempo que se desempeña como socia fundadora del colectivo de arte y educación *Pedagogías Invisibles*, y en conjunto ha desarrollado proyectos relacionados con la educación y el arte contemporáneo en reconocidas universidades internacionales como Harvard, Stanford o la Universidad Autónoma de México.

Uno de sus proyectos consiste en hibridar la psicología y la educación artística con otras áreas de conocimiento como la semiótica, la filosofía, el nuevo feminismo y el arte emergente con el fin de descubrir nuevas metodologías que puedan ser aplicadas con la práctica educativa y la sociedad posmoderna, de tal manera que la educación pueda mezclarse con lo artístico y viceversa.

María Acaso cuenta con una variedad de libros, principalmente de temáticas de arte, educación y diseño. Dentro de la bibliografía que ha creado, se encuentra su libro que lleva por nombre *El lenguaje visual (2009),* en el cual aborda la manera de cómo entender y leer a las imágenes en la cultura, cómo usar los elementos que son parte para formar dichas imágenes y cómo se relaciona el lenguaje visual con otras áreas como la publicidad, la política, el diseño, el arte y la comunicación.

Dentro de los contenidos de este libro, es posible encontrar el plan de análisis de un producto visual; este consiste en una serie de pasos o fases a seguir para lograr leer de manera correcta una imagen; dicho plan está compuesto por dos etapas que se encuentran en la metodología de Erwin Panofsky.

Este plan de análisis ha sido seleccionado para llevar a cabo el correcto estudio de la sección del Xiuhmolpilli del Códice Borbónico y también para realizar el análisis de las ilustraciones de Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío. Es necesario mencionar que las cuatro etapas que componen a este plan de análisis no serán utilizadas en cada uno de los casos a estudiar, por lo que se seleccionarán solo las etapas que sean pertinentes a cada tipo de imagen, es decir, se estaría adaptando este esquema de análisis de acuerdo con lo requerido.

De acuerdo con Acaso (2009), define en su libro al lenguaje visual como un código, un procedimiento que solo conocen tanto el receptor como el emisor. Debido a esto, es como se realiza el cambio de información y a su vez es como se crea conocimiento. “[…] el lenguaje visual es el código específico de la comunicación visual; es el sistema con el que podemos enunciar mensajes y recibir información a través del sentido de la vista” (p. 25).

Lo que hace especial a este lenguaje es que, a diferencia de otros como el verbal o el escrito, los cuales se rigen por normas específicas y una estructura previamente definida, el lenguaje visual no cuenta con una escuela que enseñe formalmente su sintaxis y morfología. Se aprende a leer las imágenes de manera casi automática desde los primeros años de vida, aunque esta comprensión inicial suele ser superficial; es fundamental aprender a realizar una lectura más profunda de las imágenes, decodificando los significados que encierran.

También es importante adquirir la capacidad de construir mensajes utilizando el lenguaje visual, ya que, como se mencionó anteriormente, a diferencia de la lengua materna, existen instituciones que enseñan las reglas y normas de cómo debe usarse, tanto a nivel oral como escrito; el lenguaje visual, por su lado, carece de una formación estructurada equivalente. De igual manera, así como existen los analfabetos en el lenguaje escrito y oral, ya sea como personas que saben hablar y escuchar, pero no saben leer ni escribir, también existen analfabetos en el lenguaje visual, que no comprenden o no saben leer las imágenes que se presentan en el mundo.

En este sentido, aunque el lenguaje visual forma parte de los sistemas de comunicación, se diferencia de otros debido a su carácter semiestructurado y a su antigüedad. Como señala María Acaso (2009), el lenguaje visual es el sistema de comunicación semiestructurado más antiguo que se conoce. Antes de que el ser humano conformara un lenguaje escrito y verbal como medio de comunicación, ya se producían representaciones visuales de figuras humanas y animales en las paredes de las cuevas. Esta situación suele reflejarse de manera similar en los niños, ya que, antes de adquirir habilidades de escritura, los niños manifiestan la capacidad de crear representaciones visuales.

Es por ese motivo que el lenguaje visual, a un determinado nivel, es un tipo de comunicación que no necesita aprenderse para poder desentrañar un significado debido a la facilidad de lectura, ya que no es necesario que se generen mensajes visuales de una calidad profesional.

Acaso (2009) menciona como ejemplo una situación en particular y que suele ocurrir en la vida cotidiana, y es cuando se llega del trabajo, de la escuela o de finalizar la rutina diaria; por ende, el cansancio es notable y lo único que se desea es descansar, por lo cual lo que usualmente se prefiere hacer es ver la televisión que leer un periódico.

En palabras de la autora, esto se debe a que “[…] leer un texto es un proceso en el que obtenemos información de signos completamente abstractos como las palabras […]” (p. 27). Lo anterior se debe a que los textos proporcionan información abstracta que en ocasiones no se parece a lo original que representan; en cambio, las imágenes presentan información que sí tiene sentido con la realidad, lo que hace que sean leídas de manera más fácil.

Adicional a lo que menciona Acaso (2009) respecto a que “[…] cuesta varios años aprender a leer y a escribir; desde muy temprana edad los niños y niñas responden a los mensajes que las imágenes les transmiten […]” (p.27), los infantes suelen transmitir mensajes a través de dibujos que ellos mismos elaboran, aunque aún no los comprendan. También el lenguaje visual destaca por ser de los sistemas de comunicación más empleados por el ser humano, además de que tiene un carácter más universal, lo que en la mayoría de las ocasiones es muy entendible por un gran porcentaje de personas pertenecientes a diferentes culturas del mundo. En el caso de la población que no logre comprender el mensaje que transmite el lenguaje visual, puede deberse a diversos factores como el color que presentan las imágenes, ya que este posee diversos significados de acuerdo con la cultura donde se muestre el mensaje visual.

Continuando con lo que menciona la autora en dicho libro, el lenguaje visual que conforma a todas las imágenes busca transmitir o convencer de algo; por ello, al momento de ver alguna representación visual, ya sea en publicidad, en televisión, en un periódico o en cualquier medio donde se encuentre una imagen, es necesario pasar a la etapa de lectura y posteriormente a la etapa de comprensión, con el fin de generar la duda en el espectador respecto a qué es lo que quiere realmente transmitir la imagen.

Como plantea la autora: “Todas las imágenes, las que ya están hechas y las que están por venir, intentan de convencernos de algo y acaban logrando su objetivo si nosotros no logramos captar cual es la verdadera información que quieren transmitirnos” (Acaso, 2009, p. 46). Con ello, una vez que se logra entender el lenguaje visual de una representación visual se podrán generar ciertos sentimientos de asombro, sorpresa, entre otros, ante el verdadero significado. Para lograr comprender el contenido de una representación visual, es necesario transitar del lenguaje visual al mensaje visual; las imágenes contienen una estructura que, como se mencionó anteriormente, ha sido creada con un motivo, y para lograr comprender el trasfondo visual, Acaso (2009) propone una serie de herramientas que han sido empleadas precisamente para configurar el contenido visual.

Ciertamente estas herramientas no cuentan con una estructura tan compleja como el lenguaje oral o escrito, por lo cual la autora identifica en dos grupos las herramientas con las cuales se crean significantes y significados en los mensajes, que a su vez sirven también para proporcionar jerarquía, orden y organización; estas son las siguientes: *herramientas de configuración y herramientas de organización*.

Enfoque metodológico de María Acaso

A continuación, se describe de acuerdo con las ideas de María Acaso dichas herramientas, las cuales son conceptos que se encuentran presentes en el plan de análisis, y serán utilizadas para comprender el significado de los elementos visuales que componen al Xiuhmolpilli del Códice Borbónico y a las ilustraciones de Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío.

Herramientas de configuración

Tamaño: es uno de los conceptos fundamentales con los que trabajan los creadores de imágenes. A través de las dimensiones físicas es como se establecen las jerarquías visuales para lograr captar la atención del espectador o comunicar la importancia de los elementos dentro de una composición. La elección del tamaño se selecciona de acuerdo con la escala del espectador para realizar una comparativa entre la relación física y la representación visual. Cuando se modifica el tamaño, no solo altera el equilibrio, sino también la atención del espectador.

Acaso (2009) menciona que para seleccionar el tamaño se deben tomar en cuenta los siguientes aspectos:

Criterios de selección de la herramienta de tamaño

- El impacto psicológico
- El efecto de notoriedad
- La comodidad de manejo o de ubicación

En términos generales, cada uno de los puntos anteriores se define de la siguiente manera: en primer lugar, “El impacto psicológico tiene que ver con la relación que se establece físicamente entre el espectador y la representación visual” (Acaso, 2009, p.49). En el caso del efecto de notoriedad, se refiere a cuando el tamaño supera el límite de lo habitual, convirtiéndolo en un evento, lo que genera que sea percibido; en este caso, la representación visual se vuelve un espectáculo para zonas públicas. Por último, la comodidad de manejo o ubicación se refiere al tamaño que se le impone a la representación visual.

La forma: este concepto se encuentra muy presente en los objetos de la vida cotidiana y tiene que ver “[…] con la determinación exterior del material visual” (Acaso, 2009, p.52); a su vez, se divide en dos grupos: las formas orgánicas, estas son las que se encuentran en la naturaleza, como pueden ser plantas, animales, nubes, entre otras; y las formas irregulares, estas se relacionan con las formas geométricas que han sido previamente creadas por el hombre y cuentan con líneas rectas.

Existen niveles denominados para realizar la selección de formas como un recurso para construir un mensaje visual:

- Selección de la forma del producto visual como objeto.
- Selección de la forma del contenido del producto visual.
- Selección de la forma del espacio que alberga al producto visual.

Aunque la autora no define de manera precisa el término de producto visual, a través de lo que describe en el libro hace referencia a imágenes, objetos o representaciones que proporcionan un significado a través de lo visual. En este sentido, un producto visual entonces no solo se limita al arte o a los objetos que se comercializan de manera cotidiana, sino también a las fotografías, al cine, por supuesto, a la publicidad, a las esculturas, a las pinturas, entre otros.

El color: constituye un elemento de gran relevancia en el ámbito de las herramientas visuales, por el simple motivo de que desempeña un papel clave en la transmisión de significados por medio del lenguaje visual. Acaso (2009) menciona que existen dos tipos de colores (esquema 9).

Esquema 9.

Tipos de sistema de color

SISTEMA DE COLOR	DEFINICIÓN	DONDE SE UTILIZAN
Colores - Pigmento : síntesis sustractiva	Son aquellos colores en los cuales se trabaja el color como materia se pueden tocar fisícamente. Se compone de colores primarios como: cian, amarillo, magenta, si estos se mezclan dan como resultado el color negro	* Ilustraciones de un libro * Etiquetas de empaques * Publicidad impresa
Colores - Luz: síntesis aditiva	Son los colores que aparecen en la pantalla de dispositivos electrónicos, no pueden ser tocados físicamente y los colores primarios que constituyen a este grupo son el rojo, el verde y el azul. Al mezclarse estos dan como origen al color blanco	* Televisores * Pantallas * Dispositivos móviles

Fuente: Elaboración propia a partir de Acaso (2009), 2025.

Dependiendo del tipo de sistema de color que se utilice para la creación de los mensajes visuales, es fundamental comprender sus características, ya que dominarlas permite generar composiciones más efectivas. Entre las principales cualidades del color que se deben tener en cuenta se encuentran: la luminosidad, la saturación y la temperatura. A continuación, se presenta una breve definición respecto a qué se refiere cada una de las cualidades del color, esto de acuerdo con lo descrito por Acaso (2009) en su libro El lenguaje visual.

Luminosidad: tiene que ver con la cantidad de luz que posee un color como característica propia; se refiere a si un color es más oscuro o claro. Por ejemplo, el azul oscuro presenta una menor luminosidad, mientras que el azul cielo posee una mayor luminosidad debido a su apariencia más clara.

Saturación y desaturación: estos conceptos se refieren a los niveles de pureza del color con relación al gris, es decir, un color con una alta saturación se percibe como brillante y vívido; por el contrario, un color con una baja saturación se presenta como más apagado o grisáceo. Por ejemplo, el rojo en un nivel puro tiene una alta saturación, mientras que un rojo pálido se percibe con una saturación baja.

Temperatura del color: este concepto hace referencia a la sensación térmica que puede transmitir un color; un tono cálido puede ser el rojo, amarillo o naranja, y un color frío puede ser el azul, verde o violeta. La temperatura del color puede transmitir emociones cuando son usados de manera correcta en la construcción del mensaje visual, de modo que los colores cálidos pueden transmitir energía y alegría, mientras que los colores fríos pueden evocar emociones como la calma o la tranquilidad.

Criterios de selección de color

Para hacer un uso adecuado del color en los mensajes visuales, es necesario considerar ciertos criterios clave. Según Acaso (2009), estos aspectos permiten que el color cumpla con una función comunicativa efectiva. A continuación, se describen los puntos más relevantes:

Contenido simbólico: hace referencia al significado de acuerdo con el contexto de lectura de la imagen. Este puede variar según factores como la cultura, la sociedad y las emociones.

Calendario comercial*:* tiene que ver con la temporada en la que se presentan los productos visuales. Por ejemplo, ciertos colores se seleccionan de acuerdo con estaciones del año y festividades para presentar campañas publicitarias.

Contraste visual: este término se refiere al uso de colores que permiten la identificación de elementos visuales, por ejemplo, el negro sobre el blanco o la combinación entre el amarillo y el azul; esto facilita la legibilidad y capta la atención del espectador.

Identificación de la marca: es el poder que ejerce el color sobre una marca para ser identificada por el público.

Identificación con el público objetivo: este término implica el uso de colores que conecten con características y preferencias del grupo al que se dirige el producto o mensaje.

Iluminación

La iluminación: busca transmitir un significado desde dos niveles; el primero es el tipo de iluminación que se elige para el contenido intrínseco del propio objeto. El segundo es el tipo de luz que se utiliza para dar iluminación a un objeto desde el exterior.

De la misma manera que sucede con el color, la iluminación también tiene criterios de selección para ser utilizada de la mejor manera:

- ***Tipo de fuente: natural o artificial:*** se refiere al origen de la luz. La luz natural proviene de fuentes como el sol, velas o el fuego; por el contrario, la luz artificial proviene de dispositivos eléctricos como focos, lámparas, flashes o pantallas. El origen de la luz puede influir en la percepción del color y sombras de una imagen.
- ***Cantidad: claves altas o claves bajas:*** las claves altas se encuentran en imágenes con mucha cantidad de luz, en cambio, las claves bajas se refieren a la poca cantidad de luz que existe en una imagen.
- ***Temperatura: caliente o fría:*** al igual que el color, la luz puede emitir sensaciones de temperatura como frío o caliente.
- ***Orientación: a favor de lectura, en contra de lectura, picado o contrapicado:*** con este término se refiere al sentido en el cual se orienta la luz, ya sea de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, entre otros; en cualquier caso, la orientación de la luz genera una lectura diferente en las imágenes.

Textura

La textura: este concepto es descrito por Acaso (2009) de la siguiente manera: "[…] se puede definir como la materia de la que está construido un producto visual, así como la representación visual de cualquier materia" (p. 70).

Existen dos tipos de texturas:

- ***Textura del material del soporte:*** corresponde a las características táctiles del soporte sobre el cual se trabaja, como puede ser la madera, el papel, la tela, entre otros.
- ***Textura de los materiales que se aplican sobre el soporte:*** son las texturas que se agreguen al soporte o a la superficie; este tipo de texturas puede ser la arena, la pintura, el algodón, entre otros. Su aplicación puede modificar la textura original del soporte.

Tipos de sistemas de representación de la textura

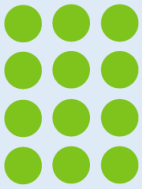
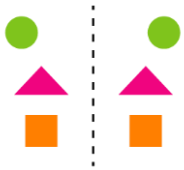
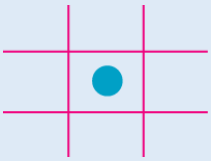
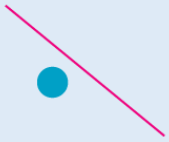
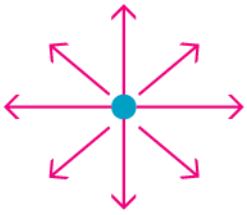
- ***Textura real:*** es aquella textura que se puede percibir tanto visualmente como táctilmente, por lo que esta debe de coincidir, con el sentido del tacto, es decir debe de poseer relieves, ser lisa, entre otros, dependiendo del tipo de material que se use.
- ***Textura simulada o visual:*** se aparenta tener una textura; sin embargo, al momento de que se percibe a través del sentido del tacto, no coincide con lo que el sentido de la vista ha percibido.

- ***Textura ficticia:*** hace creer o engaña al espectador de que pertenece a un material de determinada calidad, cuando en realidad está compuesta por un material diferente al que aparenta.

Herramientas de organización

La composición: este concepto es de gran importancia al momento de crear una imagen; prácticamente consiste en ordenar las herramientas en función del mensaje que se va a comunicar; cada uno de los elementos debe de encajar con el resto. De acuerdo con Acaso (2009), los recursos para generar una composición reposada son aquellos que presentan características constantes, simétricas, rectas, centrípetas, completas y centradas; mientras que las composiciones dinámicas se caracterizan por ser inconstantes, asimétricas, oblicuas, centrifugas, incompletas y descentradas. A partir de las cualidades antes mencionadas se presentan algunos ejemplos visuales para facilitar su identificación (tabla 3).

Tabla 3.
Recursos para generar composiciones reposadas y dinámicas

Composición reposada	*Ejemplo*	*Representación visual*	*Composición dinámica*	*Ejemplo*	*Representación visual*
Constante	Elementos que mantienen una disposición regular y repetitiva		**Inconstantes**	Elementos con variaciones de tamaño, posición o dirección	
Simétrica	Una figura central con elementos equivalentes a ambos lados		**Asimétricos**	Los elementos tienen diferente peso visual en cada lado	
Recta	Predominio de líneas horizontales y verticales		**Oblicuos**	Predominio de diagonales o líneas inclinadas	
Centrípeta	Los elementos visuales conducen la mirada hacia el centro		**Centrífugos**	Los elementos parecen dirigirse o proyectarse hacia los extremos	
Completa	Los elementos aparecen contenidos dentro del campo visual, sin sensación de corte		**Incompletos**	Figuras o elementos que aparecen cortados por los límites del encuadre	
Centrada	El elemento principal se encuentra en el centro de la composición		**Descentrados**	El elemento principal se encuentra desplazado hacia uno de los lados	

Nota. los ejemplos que se presentan a continuación son de elaboración propia.
Fuente: Elaboración propia a partir de Acaso (2009), 2026.

La retórica visual: en palabras de la autora, es una herramienta de organización cuyo fin es "[…] interconectar los distintos significados de los componentes del producto visual […] este tipo de retórica es la sintaxis del discurso connotativo" (p. 86).

Acaso (2009) señala que el término de *retórica* es asociado comúnmente al lenguaje oral, específicamente en el área de la política, en el lenguaje escrito y en el campo de la literatura. Se define como el sistema que es utilizado para transmitir un sentido distinto del que propiamente le corresponde a un concepto, siempre que exista, entre el sentido distinto y el propio, alguna conexión, semejanza o correspondencia.

El término de retórica visual pasó a ser utilizado en el ámbito del mensaje visual, reconociéndose como un recurso que permite organizar y dar significado a los elementos del lenguaje visual. La retórica visual, por tanto, es un concepto que no solo implica una organización estética, sino que también busca ocasionar una interpretación simbólica o figurada en el espectador.

La retórica visual, suele ser utilizada en contextos como la publicidad, el diseño, gráfico, el arte contemporáneo, entre otros campos de la comunicación visual, esto a través de algunas figuras retóricas como la metáfora, metonimia, semejanza, entre otras. En la siguiente tabla (4), se presentan ejemplos de algunas de las figuras retoricas más utilizadas.

Tabla 4.
Ejemplos de figuras retóricas visuales

Figura retórica	¿En qué consiste?	Ejemplo
Metáfora	Representa una idea mediante un elemento que no es literalmente aquello que representa, pero comparte alguna característica	Representar la muerte mediante una calavera
Metonimia	Un elemento representa otro por una relación de proximidad, asociación o correspondencia	Una corona se asocia con la autoridad que posee algún personaje
Semejanza	La representación mantiene una relación de parecido con aquello que representa	Un retrato que reproduce los rasgos físico de una persona que a su vez permiten identificarla
Sinécdoque	Una parte representa el todo, o el todo representa una parte	Mostrar una mano puede representar a una persona
Repetición	Un elemento se reproduce varias veces para enfatizar una idea	La repetición de flores, ojos o símbolos dentro de una composición
Elipsis	Se omite un elemento que puede ser comprendido por el contexto	Mostrar huellas de una persona o de un animal, sin representarlos

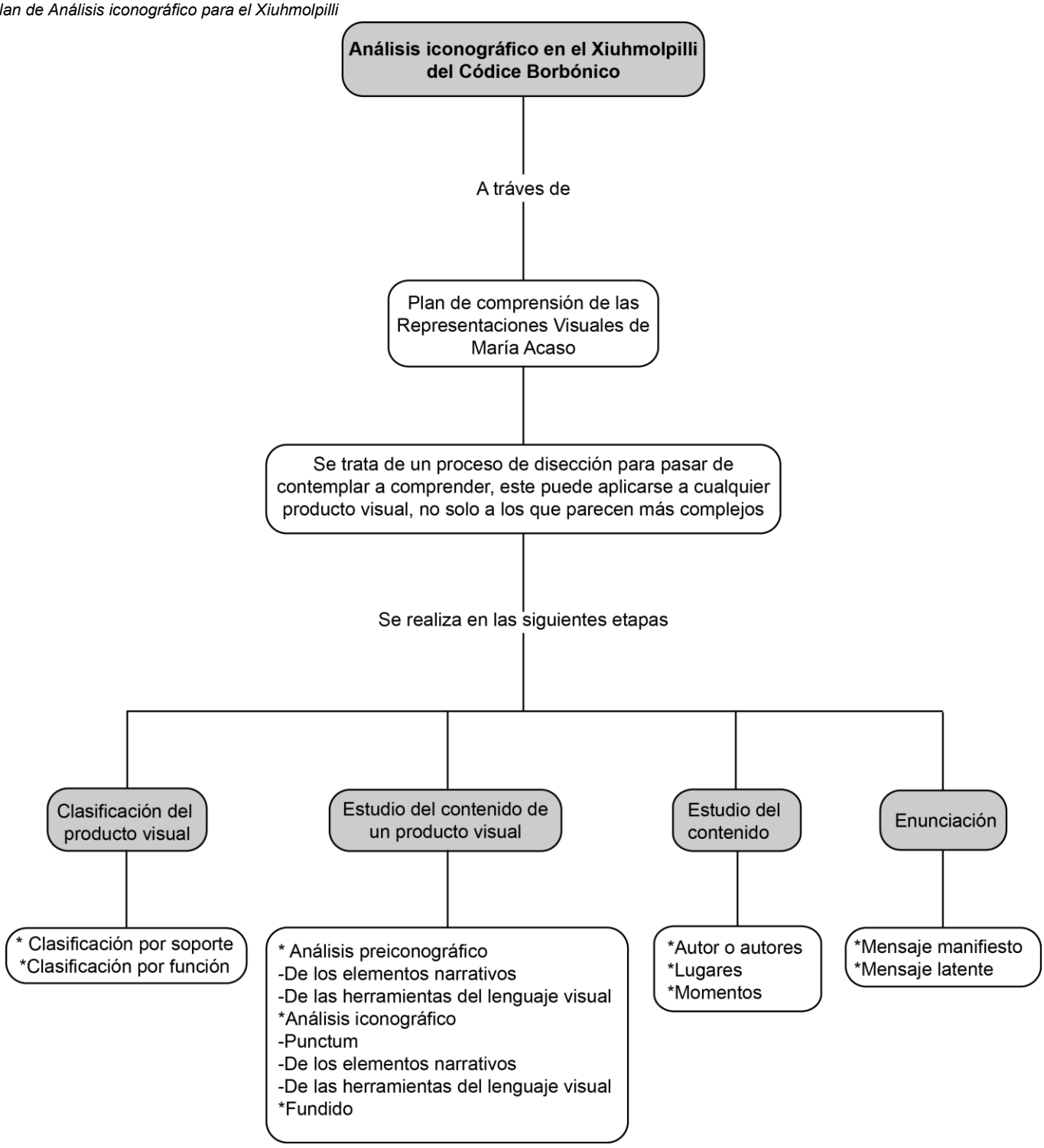
Nota. los ejemplos que se presentan a continuación son de elaboración propia.
Fuente: Elaboración propia a partir de Acaso (2009), 2026.

2.4 Plan de análisis de las representaciones visuales

A continuación, se presentan cuáles son las fases que componen a este plan de análisis elaborado por María Acaso, así como una descripción de cada una. En el esquema de elaboración propia que se presenta a continuación, se propone una posible organización de cómo se estructuran estas fases (esquema 10).

Esquema 10.

Plan de Análisis iconográfico para el Xiuhmolpilli



Nota. Esquema en el que se muestran las etapas que conforman al plan de análisis de María Acaso.
Fuente: Elaboración propia (2025).

De acuerdo con Acaso (2009), en su libro *El lenguaje visual,* es necesario realizar un proceso de disección para poder realizar el análisis y posteriormente unir cada pieza y construir un resultado completo. La autora incluso menciona que el propio lector puede desarrollar su propia propuesta de análisis y que por ello se tome en cuenta, no como "[…] un modelo a seguir, sino una propuesta a desarrollar" (p. 144).

De igual manera, este plan de análisis puede ser aplicable a cualquier producto visual, no solo a la publicidad; cualquier representación visual puede ser descifrada mediante la correcta utilización de este plan.

Siguiendo el orden antes propuesto en el esquema del plan de análisis, de acuerdo con la autora, lo primero que se debe de hacer es contemplar la representación visual y, posteriormente, proceder a la disección de esta; se proporciona la siguiente recomendación: "[…] será necesario reunir determinada información previa para poder acometer el análisis sobre la reproducción de la representación visual" (Acaso, 2009, p.146). Específicamente, se refiere a lograr obtener en lo posible las características como las medidas y establecer si es una copia o el producto visual original.

Primer paso: Clasificación del producto visual

Una vez dadas las recomendaciones anteriores, la primera etapa, correspondiente a la *clasificación del producto visual,* se subdivide en dos clasificaciones; la primera es *por las características físicas del soporte,* y consiste en establecer cuáles son las características físicas del producto visual. Para lograrlo, lo más conveniente sería tocarlo, sentirlo, y de ser posible tener las medidas, conocer la técnica y los materiales con los

que fue elaborado, con el fin de establecer si el producto es bidimensional o tridimensional.

Después, continúa la *clasificación por función,* para llevar a cabo esto, de acuerdo con Acaso (2009) es necesario tomar en cuenta de donde proviene el producto visual, como ejemplo, un video puede ser una campaña publicitaria o puede ser una secuencia de videos, determinar el tipo de contenido que transmite dependerá del lugar de origen donde fue creado.

Segundo paso: Estudio del contenido de un producto visual

La segunda etapa corresponde al *estudio del contenido de un producto visual,* el cual se realizará en dos etapas que pertenecen al método de Erwin Panofsky: el análisis pre-iconográfico y el análisis iconográfico. A continuación, se explican estos dos tipos de análisis (tabla 5).

Tabla 5.

Diferencia entre el análisis pre iconográfico y el análisis iconográfico

ANÁLISIS DE LA NARRACIÓN (pre iconográfico)	ANÁLISIS DE LAS HERRAMIENTAS DEL LENGUAJE VISUAL (iconográfico)
Consiste en el análisis de los elementos narrativos de la representación visual, pueden ser objetos, personajes y hechos	Consiste en el análisis de las herramientas del lenguaje visual que se han usado para configurar la narración

Fuente: Elaboración propia (2025).

- **Análisis pre-iconográfico**

También se denomina análisis pre-iconográfico de los elementos narrativos, el cual consiste en enumerar y seleccionar los elementos narrativos que son clave en la composición del producto visual. Es importante mencionar que en este nivel de análisis

es necesario no incluir referencias culturales, sino más bien consiste en determinar el significado literal, el significado denotativo, lo que se ve a simple vista en la representación visual; aquí ya se deben de reconocer los elementos principales, ya sean personas, objetos, hechos.

En este nivel también se debe de identificar el sistema de color que se ha utilizado en el producto visual; no se debe de olvidar también identificar las cualidades del color: luminosidad, saturación y temperatura, así como determinar el tipo de iluminación, la temperatura, la orientación, la cantidad, el sentido, la textura y por último la composición. El análisis pre-iconográfico se puede considerar como un inventario visual; se describen los elementos sin dar un significado especial, ya que en el análisis iconográfico es donde se van a desentrañar los significados, mensajes ocultos con la ayuda de información y conocimientos previos relacionados con la representación visual que se está analizando.

- **Análisis Iconográfico**

En este nivel de análisis se van a interpretar los elementos visuales previamente identificados, de tal manera que se van a conectar con conocimientos culturales, históricos, sociales, religiosos. En palabras de María Acaso (2009): “El análisis iconográfico lo utilizamos para llegar a la comprensión, para llegar a los diferentes mensajes que transmiten todos los elementos […] “(p. 149).

Por lo cual, si en el análisis pre-iconográfico se trataba de determinar el mensaje denotativo, entonces en el análisis iconográfico se tiene que encontrar el mensaje connotativo; es decir, se busca encontrar el mensaje simbólico, cultural y emocional que

transmite la representación visual. Acaso (2009) menciona que esta etapa es un proceso ciertamente complicado, por lo que se recomienda que se realice en tres etapas, las cuales son las siguientes (esquema 11).

Esquema 11.

Descripción de las tres etapas en las que se desarrolla el análisis iconográfico del plan de análisis de María Acaso

ESTABLECIMIENTO DEL PUNCTUM	ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LA NARRACIÓN	ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LAS HERRAMIENTAS DEL LENGUAJE VISUAL
Una vez identificados los elementos visuales más relevantes desde el punto de vista narrativo en el apartado del análisis iconográfico, el siguiente paso consiste en determinar cuál de estos elementos destaca por su carga simbólica y afectiva, es decir, determinar cual es el punctum.	En este paso se procede a diseccionar las partes importantes de la representación visual y se establece un significado para cada una, María Acaso recomienda que se describa que es lo que transmite cada uno.	Asi como se estableció el significado de los elementos narrativos, tambien es necesario proporcionar un significado a las herramientas del lenguaje visual, es decir el color, la composición, entre otros.

Fuente: Elaboración propia (2025).

- **Fundido**

Adicional a lo anterior, continúa la última etapa para poder realizar el análisis iconográfico de una manera correcta. En este caso, el fundido tiene como objetivo "[…] poner en relación todos los significados emitidos en los diferentes pasos de las etapas anteriores con el objetivo de obtener un significado general a través de los significados parciales". (Acaso, 2009, p. 151).

Tercer paso: Estudio del contexto

En esta tercera etapa se comienzan a unir los resultados obtenidos de las fases anteriores, esto con el fin de relacionar la imagen y el contexto en el que fue creada; se trata de dar respuesta a preguntas como: ¿quién la creó?, ¿para qué la creó?, ¿cuándo y dónde fue creada la imagen? Acaso (2009) recomienda hacer esta etapa a partir de tres consideraciones: autor o autores, lugares y momentos.

Autor / autores: se refiere a la o las personas que se encargaron de elaborar el producto visual, conocer cuál es su trayectoria, cuáles son otras piezas que ha elaborado y cuál es el motivo que lo ha llevado a realizar el producto visual que se está analizando. Sin embargo, en ocasiones no siempre es posible obtener los datos del autor.

Lugares: aquí se refiere al lugar de realización y al lugar de consumo; en el primer caso, se refiere al lugar donde se elaboró el producto visual y en el segundo al sitio donde se contempla este. Ambos sitios pueden proporcionar significados diferentes al análisis.

Momentos: En este concepto, se describen las situaciones culturales que rodean al momento de creación del producto visual. Esta variable también se puede definir en dos momentos de realización; engloba los significados en el momento de la creación y el momento de consumo, donde se determinan las características que rodean al producto cuando se contempla.

Cuarto paso: Enunciación

Una vez que se han desarrollado las etapas antes descritas, se llega a las conclusiones o resultados del análisis, tomando en cuenta lo obtenido de los elementos narrativos y los elementos visuales. Se divide en dos tipos de mensajes: el mensaje manifiesto y el mensaje latente; en el primero se coloca la información que el receptor cree que está recibiendo, mientras que en el mensaje latente, la información que en realidad está recibiendo el espectador. Para llegar a este punto, es necesario haber realizado el plan de análisis que antes se ha establecido.

Finalmente, después de la descripción del plan de análisis de un producto visual, se procederá a ser aplicado a la imagen de la sección del Xiuhmolpilli del Códice Borbónico, es importante mencionar que no se van a tomar todas las fases de este esquema, solo las necesarias. En este caso, la etapa que no se va a aplicar, es la que involucra a los autores, lugares y momentos, debido que, al ser un documento prehispánico no se tiene una información exacta acerca del o los autores involucrados en este códice, igualmente la ubicación en la que fue elaborada, es una aproximación, no es una ubicación exacta, lo mismo ocurre con los momentos, la información puede variar y por lo tanto no es exacta, en cuanto al lugar de consumo, en el caso de esta investigación el documento se encuentra en un repositorio digital, así como las situaciones que lo rodean pueden variar, en cuanto al documento original, se encuentra en Francia y al ser una pieza antigua, no se encuentra expuesta al público en general.

En el siguiente capítulo, se mostrará la aplicación de este método a la sección correspondiente del Xiuhmolpilli, tomando en cuenta las formas, colores, composición y los mitos que rodean a este documento prehispánico.

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DEL XIUHMOLPILLI

Introducción

Una vez expuestas y explicadas a detalle las fases que conforman el plan de análisis de las representaciones visuales propuesto por María Acaso, en este capítulo se procederá a su aplicación sobre el Xiuhmolpilli del Códice Borbónico.

La realización de este análisis busca poner en práctica la metodología previamente establecida, tomando como objeto de estudio a la imagen de una representación visual compleja, simbólica y llena de elementos gráficos que en algún momento formó parte del pensamiento mesoamericano.

El análisis de este documento prehispánico se llevará a cabo siguiendo el orden establecido por cada fase del plan, es importante mencionar que no se tomarán en cuenta todas las etapas que conforman a dicho esquema, solo se usarán las convenientes y adecuadas, para tener una estructura aproximada y coherente acorde al tipo de representación visual, como lo es la imagen prehispánica y la interpretación que ofrece esta.

Como se mencionó anteriormente el Xiuhmolpilli, es una sección del Códice Borbónico, el contenido de este documento prehispánico es de tipo calendárico ritual, y esta sección en especial consiste en una representación calendárica de lo que es la

“Atadura de los años” (Xiuhmolpilli), un rito que consistía en la finalización de un siglo mesoamericano, el cual tenía una duración de 52 años, y su objetivo era regenerar el tiempo y recrear el sol con el fin de evitar que llegará la oscuridad y con ello la presencia de los tzitzimimes, para evitarlo los antiguos pobladores llevaban a cabo la ceremonia del Fuego Nuevo, para volver a crear el mundo (Graulich,1999).

Esta representación visual del Xiuhmolpilli permite explorar las formas en cómo se concebía el tiempo, los ritos y la cosmovisión indígena, por lo tanto, a través del enfoque propuesto por Acaso, se analizarán los elementos formales y simbólicos que configuran esta imagen y así permitir una lectura más amplia acerca de su significado y la función que cumple.

A continuación, se presenta el análisis detallado de la sección del Códice Borbónico, Xiuhmolpilli, aplicando el plan de análisis de María Acaso.

3.1 Primera Etapa: Clasificación del producto visual

En esta etapa se ha de definir el tipo de producto con el cual se está trabajando en el análisis, primero se determinarán las *características físicas del soporte, e*n este caso para el análisis del documento, se utilizó un escaneo digital del Códice Borbónico que se encuentra disponible en un repositorio digital, del cual se extraerán las dos imágenes correspondientes a la sección del Xiuhmolpilli.

Como se ha mencionado antes, el formato de análisis para el códice es una versión digital, aunque la versión original fue elaborada en papel amate, esta es de muy difícil acceso debido a su ubicación y a los años de antigüedad que posee, convirtiéndose en una pieza muy delicada que no puede estar expuesta por demasiado tiempo sin las condiciones ambientales adecuadas.

Las dimensiones de las imágenes que conforman al documento digital no pueden establecerse, ya que pueden ser escaladas a la medida que sea necesaria, sin embargo, se utilizarán de la mejor manera, con el fin de que sean visibles para el lector, en cuanto al documento original, se sabe que las dimensiones de este son de 39 cm. por 39.5 cm., por lado, mientras que al ser desplegado cuenta con una longitud de 14. 20 metros.

En cuanto a la *clasificación por función*, se trata de un documento de origen prehispánico elaborado por tlacuilos pertenecientes a la cultura mexica, de acuerdo con Vela (s.f.) describe al Códice Borbónico como un documento elaborado muy probablemente en la capital del imperio México-Tenochtitlán, posiblemente en la zona de Iztapalapa donde se realizaba la ceremonia del Fuego Nuevo (cerro de la Estrella).

3.2 Segunda Etapa: Estudio del contenido de un producto visual

3.2.1 Análisis pre-iconográfico

En esta etapa se presentan los elementos narrativos que se encuentran presentes en ambas láminas del Códice Borbónico. A continuación, se enlistan los elementos visuales de ambas páginas del documento histórico.

Para identificar ambas láminas, se denominarán lámina de Oxomoco y Cipáctonal (figura 35) y lámina de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca (figura 36), como primer punto, se visualiza una estructura cuadrada formada por los símbolos que conforman a los emblemas calendáricos, y al centro se encuentra un par de figuras, en la primer lámina se encuentra Oxomoco y Cipáctonal, considerados como la pareja creadora del calendario (Guillem Arroyo, 2025), mientras que en la lámina siguiente se encuentra la pareja de dioses Quetzalcóatl y Tezcatlipoca.

Figura 35.
Lámina de Oxomoco y Cipáctonal



Figura 36.
Lámina de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca



Nota. Intervención propia para resaltar las figuras centrales de cada lámina, así como los elementos que las rodean.
Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Láminas 19–20 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha.
https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

También es posible observar los siguientes elementos:

Símbolos de los Nueve Señores de la Noche: son los personajes que conforman la estructura cuadrada que encierra a las figuras del centro.

Signos portadores de los años y numerales: a cada uno de los personajes que conforma la estructura cuadrada, se le asigna un signo que corresponde a una casa, un animal o una planta, adicional a esos elementos se les agrega un punto o círculo de color rojo o blanco que se denomina “numeral”.

Se muestra una paleta cromática en tonos azul, rojo, verde y amarillo, también se destaca el uso del color negro para dar contorno a los elementos que se presentan y el blanco para destacar ciertos detalles en las figuras.

Es importante mencionar que en el caso de las parejas que se encuentran al centro, cada una posee atavíos que permite identificarlos como dioses (ver figura 35) , en el caso de Oxomoco y Cipáctonal, ella (Oxomoco) posee una vestidura blanca y cuenta con lo que parece ser semillas de maíz, por su parte él (Cipáctonal) parece que carga una cesta en su espalda, porta en una de sus muñecas lo que puede ser una bolsa, además de un artefacto en las manos, que bien podría ser un bastón o algún cuchillo, ambos se encuentran dentro de un recuadro color vino, de la parte inferior de este se desprenden una líneas azules con algunos trazos en color negro, y en la parte superior hay dos bastones, la punta de estos tiene la forma de un animal que podría ser una llama o un conejo.

En la siguiente lámina (ver figura 36) se observa a Quetzalcóatl que sostiene una serpiente y posee un tocado sobre su cabeza, en una de sus manos porta la misma bolsa que Cipáctonal, mientras que Tezcatlipoca esta vestido con un traje bastante elaborado y con detalles como piedras o joyería, también posee su tocado con una gran cantidad de elementos que podrían ser plumas de diferentes aves y algunas joyas, ambos dioses cuentan con una vestimenta que contiene elementos que identifican a cada uno.

Para finalizar, la composición en general de ambas láminas es equilibrada al contar con un par de elementos al centro de cada página y estar enmarcados por una serie de figuras que generan cierta simetría, en conjunto con el uso de los tonos de color que hacen a esta sección del códice armoniosa.

3.2.2 Análisis iconográfico

Continuando con la siguiente etapa de análisis, se determinará cuál es el significado de los elementos que previamente han sido identificados en la etapa anterior para establecer una relación entre ellos.

- **Punctum**

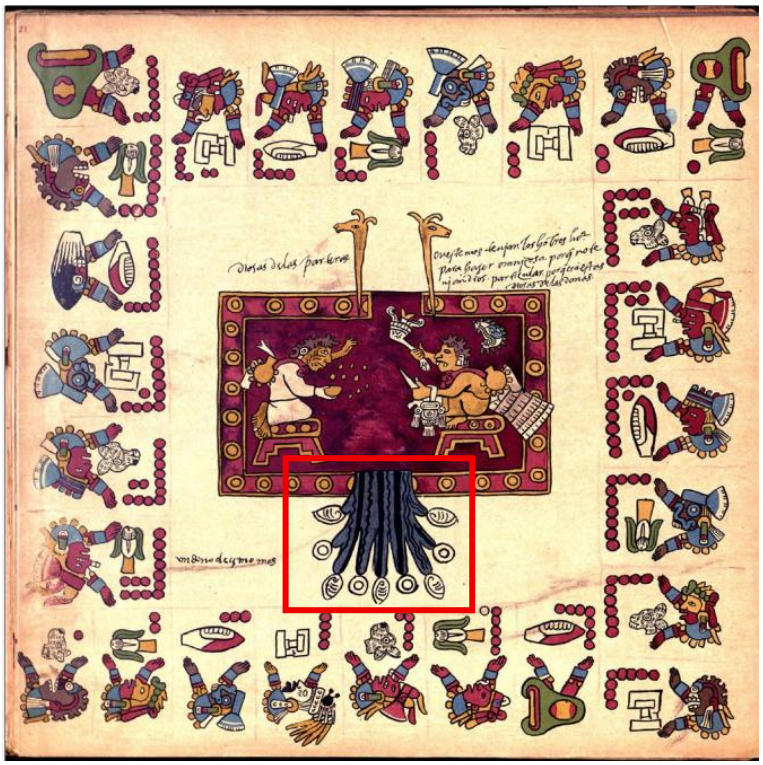
Antes de comenzar a realizar el respectivo análisis de la iconografía del Xiuhmolpilli, María Acaso (2009) menciona en su metodología, que es necesario establecer cuál es el punctum de la imagen que se está analizando, se refiere al elemento que "punza" en una imagen, es lo que atrae al lector visualmente. Barthes (1989) lo define de la siguiente manera en su libro *La cámara lucida: nota sobre la fotografía*

> "[…] pues punctum es también: pinchazo, agujerito, corte, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)" (p. 65).

Si bien, el concepto que Roland Barthes desarrolla se encuentra dentro del marco de la fotografía moderna, entendido como una experiencia subjetiva y afectiva que tiende a irrumpir en la percepción del espectador, en el presente análisis se propone aplicar dicha noción a un documento prehispánico, considerando que este concepto será aplicado de manera interpretativa y personal.

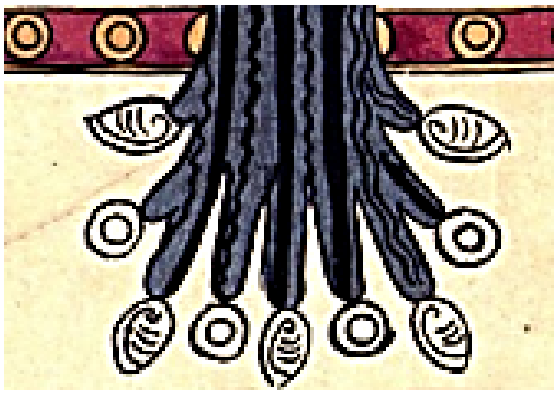
Por ello, es necesario subrayar que el *Punctum* no es un elemento universal o constante, sino que, como se ha mencionado anteriormente, varía en función del observador, ya que cada individuo puede mostrar interés por distintos aspectos visuales de una imagen. Es importante destacar que, a pesar de que el documento en cuestión, fue elaborado con fines rituales y calendáricos, presenta también una riqueza gráfica notable, expresada en su paleta cromática y en la disposición de diversos elementos iconográficos que pueden despertar el interés de los espectadores, en este caso en particular, desde una perspectiva personal, los elementos que son el *Punctum*, en el caso de la lámina de la pareja creadora del calendario, el elemento que llama la atención es la representación del agua (figura 37 y 38) ubicada en el centro de la composición. Este elemento destaca visualmente debido al tono azulado y a los motivos que posee, lo que hace que destaque entre el resto y genera un punto de atracción visual.

Figura 37.
Lámina 19 de Oxomoco y Cipáctonal



Nota. Intervención propia para resaltar el *punctum* de la lámina de Oxomoco y Cipáctonal.
Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 19 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

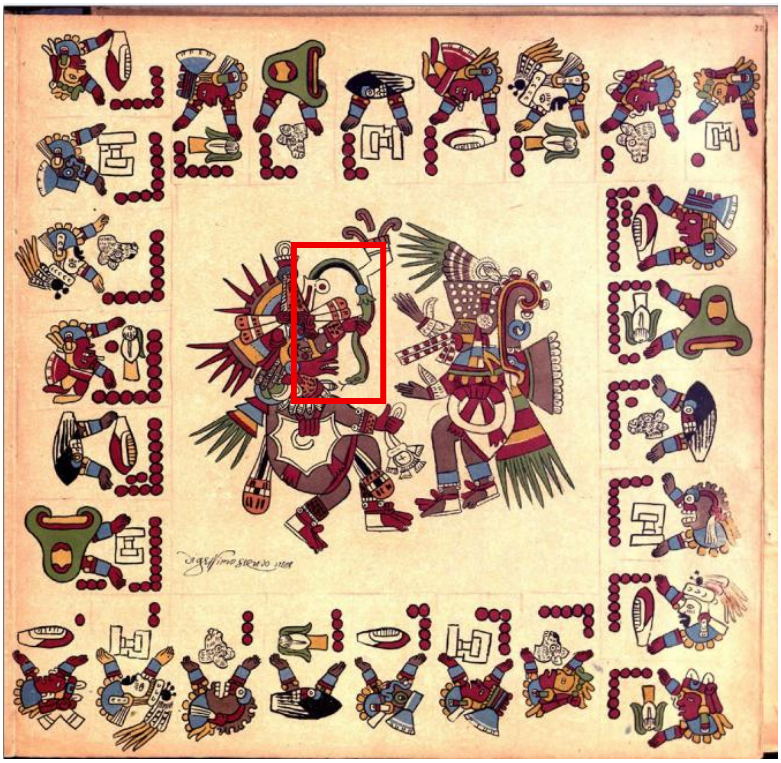
Figura 38.
Detalle del glifo de agua de la lámina de Oxomoco y Cipáctonal



Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 19 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

De manera similar, en la lámina que representa a la pareja de dioses (figura 39 y 40), el elemento que ejerce una mayor fuerza visual es la serpiente que sostiene la figura de Quetzalcóatl, este componente no solo concentra la atención del espectador, sino que además cumple con una función identificadora clave, dado que la serpiente constituye un atributo iconográfico, que tradicionalmente ha sido asociado a esta deidad mesoamericana y que se reconoce como la *serpiente emplumada*.

Figura 39.
Lámina 20 de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca



Nota. Intervención propia para resaltar el *punctum* de la lámina de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca
Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 20 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

Figura 40.
Detalle de lámina 20 de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca



Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 20 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

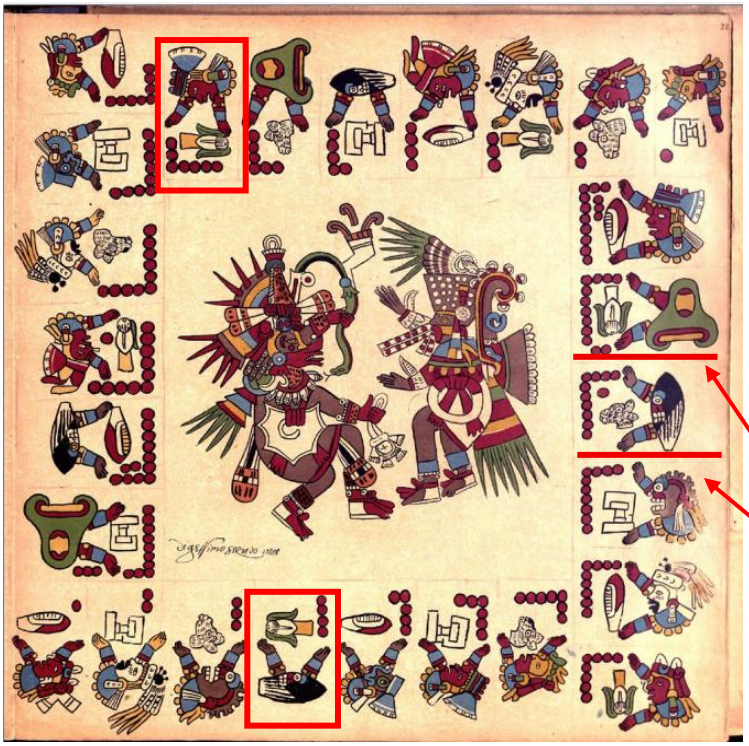
- **Análisis iconográfico de la narración**

Para realizar el análisis correspondiente a esta etapa, primero se describirá la estructura que enmarca a ambas páginas, y después se continuará con la pareja de elementos que se encuentra en el centro de cada lámina, es decir donde aparece Oxomoco / Cipáctonal, y Quetzalcóatl / Tezcatlipoca; finalmente se iniciará con el estudio de los marcos que conforman a estas dos páginas del Xiuhmolpilli.

Para comenzar, es necesario determinar que las dos páginas que componen a la sección del Xiuhmolpilli son parte de un calendario de 52 años (un siglo prehispánico), es decir, en cada lámina existen 26 figuras que dan forma a la estructura cuadrada, y sumando las 26 figuras de cada hoja da como resultado 52, cada figura representa a un año, por lo que son 52 años en total ; si se observan de manera detallada las páginas del códice es posible ver unas líneas que encasillan a cada uno de los elementos, de esa manera es más fácil identificar a cada uno de estos años que conforman el calendario (figura 41).

Figura 41.

Lámina 20 de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca



Nota. Intervención propia para identificar las líneas que encasillan a cada año.
Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 20 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha.
https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

Es importante mencionar que una vez que transcurrían los 52 años que se presentan en estas dos láminas, se realizaba la ceremonia en la que se establecía el fin de un siglo mesoamericano, y como se ha mencionado en el capítulo anterior, dicha ceremonia era para encender el Fuego Nuevo e iniciar una nueva etapa, y con ello efectuar la “ligadura de los años” o Xiuhmolpilli (Graulich, 1999).

Es importante mencionar que en la cultura mexica existían dos sistemas de calendarios, el Tonalpohualli y el Xiuhpohualli, de acuerdo con Vela (s.f.), explica en un artículo de la revista *Arqueología Mexicana*, en que consiste cada uno de estos calendarios utilizados, los cuales no solo eran usados para medir el tiempo, sino también para programar la producción agrícola y la vida ritual, en la siguiente tabla se presenta cuáles eran las funciones de cada uno de estos calendarios (tabla 6).

Tabla 6.

Descripción de los dos calendarios que regían el tiempo en la cultura mexica

CALENDARIO	FUNCIÓN	TIPO DE CALENDARIO
Tonalpohualli	Formado por 20 trecenas que daban como resultado **260 días** (20 x 13 = 260) cada día de este ciclo tiene un nombre el cual estaba compuesto por dos elementos combinables, un número de la serie 1-13 y un signo de la serie vigesimal cipactll -Xóchitl de los nahuas (Vela, s.f.).	**Calendario sagrado o ritual**
Xiuhpohualli	Este calendario consta de 18 meses, cada uno con 20 días, por ello se les denomina “veintenas” y se le agregan 5 días más, dando como resultado un total de **365 días** (18 x 20 = 360 + 5 = 365). Estas 18 veintenas formaban la serie nahua *atlcahualo* – *izcalli* y los 5 días que se agregan llevan por nombre *nemontemi* (Vela, s.f.)	**Calendario solar o civil**

Fuente: Elaboración propia (2025).

Durante la búsqueda de información relacionada con los calendarios utilizados y la forma en la que se leían, se pudo encontrar datos que permiten comprender mejor el funcionamiento de estos antiguos sistemas de medición del tiempo; de acuerdo con Tena (2025) en su publicación denominada *El ciclo de los 52 años* en la revista *Arqueología*

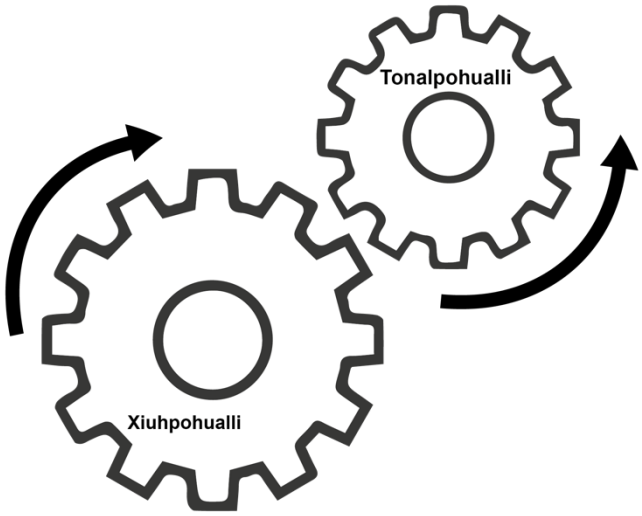
Mexicana, se necesitaba que transcurrieran una cantidad de 18,890 días, cantidad que equivale a 52 años o un “siglo mesoamericano”, y con ello se agotarán las combinaciones posibles de un día cualquiera del Tonalpohualli dentro del Xiuhpohualli o a la inversa. Esto significa que cada día estaba definido por la combinación de ambos calendarios, y la combinación se repetía hasta que transcurría un ciclo completo de 18,890 días o 52 años.

Para comprenderlo mejor, se puede imaginar que ambos calendarios, son como dos engranajes, pero uno posee más dientes que el otro (figura 42), los dos engranajes, suponiendo que son los calendarios, avanzan al mismo tiempo, solo que uno es de menor duración, al poseer una menor cantidad de días, mientras que el otro cuenta con una mayor cantidad, por lo que cada 18,890 días (52 años) se podía repetir la misma combinación de un día del Tonalpohualli y uno del Xiuhpohualli.

En este sentido, a esos 52 años se les denominaba Xiuhmolpilli y ahí es donde se realizaba la ceremonia del Fuego Nuevo. Es importante mencionar que cada uno de los 52 años poseía un nombre y estaba formado por un numeral de la serie 1-13 y por uno de los cuatro signos portadores de años: tochtli, ácatl, técpatl y calli, de igual manera el nombre de cada uno correspondía al de un día del Tonalpohualli, de acuerdo con la posición que ocupaba dentro del Xiuhpohualli y al cómputo resultante entre ambos calendarios se le llamaba “rueda calendárica “o Xiuhmolpilli (Tena, 2025).

Figura 42.

En este esquema se ejemplifica cómo funciona el Xiuhpohualli y el Tonalpohualli



Fuente: Elaboración propia (2025).

Respecto a los 18,980 días que son iguales al ciclo de 52 años, se explica que dentro del Xiuhmolpilli transcurrían exactamente 73 Tonalpohualli (porque 260 días que tiene el Tonalpohualli multiplicado por 73 da como resultado 18,980 días / 73 x 260 = 18,980). De igual manera al multiplicar los 4 signos portadores del año por los 13 numerales que posee cada veintena (mes de 20 días) da como resultado 52 (13 x 4 = 52), lo que es igual a 52 combinaciones posibles de nombre para cada uno de los años que posee el Xiuhmolpilli.

En el caso del Xiuhpohualli, al poseer 365 días, y para lograr que un día específico del Tonalpohualli coincidiera dentro del Xiuhpohualli debían de transcurrir igualmente 18,980 días, cantidad que equivale también a los 52 años del Xiuhmolpilli (365 x 52 = 18, 890).

Una vez establecida la relación entre los calendarios Tonalpohualli y Xiuhpohualli con el Xiuhmolpilli, se procederá al análisis iconográfico de los elementos gráficos que conforman al objeto de estudio de la presente investigación.

En primera instancia, se identificarán los elementos formales de dichas representaciones, así como la función o finalidad simbólica que desempeñaban dentro de su contexto original.

El Xiuhmolpilli del Códice Borbónico se compone de dos páginas, cada una está formada por un marco de 26 figuras, dando un total de 52 figuras, lo que representa un "siglo mesoamericano", ahora bien, cada una de esas figuras es un año que está representado de manera gráfica y el cual está compuesto de los siguientes elementos: signos portadores de los años, numerales y Señores de la Noche, esto de acuerdo con lo que menciona el autor del libro *Los Calendarios Prehispánicos* de Alfonso Caso (1967).

Los signos portadores de los años:

Dentro de los signos portadores de los años, en el caso del Xiuhmolpilli, se compone por un numeral del 1 al 13 y por uno de los 4 signos portadores de los años (figura 43).

1.- Tochtli-conejo **3.- Técpatl**-cuchillo de pedernal

2.- Ácatl-caña **4.- Calli-**casa

Figura 43.

Detalle de los glifos de los signos portadores del año: Conejo, Caña, Pedernal y Casa



Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 19 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

Entonces, en el caso de los 52 años que conforman al Xiuhmolpilli, a cada uno de esos glifos se le otorgaba un nombre, se combinaba un número del 1 al 13 y uno de los signos portadores de los años (tabla 7), este cómputo realizado era origen de la combinación entre el calendario solar (Xiuhpohualli) y el calendario ritual (Tonalpohualli), de esa manera es como los pobladores obtenían fechas en las cuales determinaban los ciclos agrícolas, las festividades religiosas y los eventos astronómicos, a su vez, les permitía "llevar la cuenta" para preparar la fiesta del Fuego Nuevo.

Tabla 7.

Combinación de los números del 1 al 13 y los signos portadores del año

Año (Número del 1 al 13)	Nombre del signo portador del año
1	Ácatl (caña)
2	Técpatl (pedernal)
3	Calli (casa)
4	Tochtli (conejo)
5	Ácatl (caña)
6	Técpatl (pedernal)
7	Calli (casa)
8	Tochtli (conejo)
9	Ácatl (caña)
10	Técpatl (pedernal)
11	Calli (casa)
12	Tochtli (conejo)
13	Ácatl (caña)

Fuente: Elaboración propia (2025).

Es importante destacar que las dos páginas que conforman al Xiuhmolpilli contienen los mismos elementos gráficos que conforman a cada uno de los 52 años que se encuentran alrededor de las figuras centrales. Como se ha mencionado antes, estas figuras están combinadas por un número del 1 al 13, un signo portador del año y se agrega un "Señor de la noche", obteniendo así las 52 combinaciones posibles.

Existen algunas variaciones del color entre las figuras, ya que este documento fue elaborado por más de un tlacuilo, lo que representa diversidad en las formas y los colores.

Respecto al origen de cada uno de los signos portadores del año, en el artículo *Simbolismo de los colores, deidades, números y rumbos,* Samuel Martí (1960) describe cómo se seleccionan estos signos que han sido destinados para “cargar” cada uno de los años de los calendarios mesoamericanos. Estas ideas se desarrollan en estrecha relación con la mitología y los colores. Como se ha descrito antes, dentro de las representaciones visuales se integran la mitología, la iconografía, los difrasismos, la cosmovisión, el dualismo cósmico y las representaciones visuales para comprender el pensamiento mesoamericano.

En esta ocasión, Martí (1960) agrega un elemento más que considera fundamental para poder entender el simbolismo de los antiguos pobladores nahuas: el color. Este elemento desempeñó un papel crucial en las expresiones y representaciones visuales que se elaboraron en las diversas culturas de Mesoamérica y hoy en día, continúa vigente como un icono que representa identidades e ideas culturales.

A través del artículo que elaboró Martí (1960) fue posible determinar el origen de los signos portadores del año y como es que se relacionan con aspectos como los colores. A continuación, se propone la siguiente tabla (8), donde se organiza la información referente a los signos portadores del año, su conexión entre los colores, los puntos cardinales, así como los dioses que habitan en cada uno de los rumbos que se mencionan.

Tabla 8.

Asociación de los puntos cardinales con los colores y los signos portadores del año

COLOR	PUNTO CARDINAL	SIGNIFICADO	SIGNO PORTADOR DEL AÑO	DIOSES QUE HABITAN LA ZONA	AVE SIMBÓLICA
Color verde relacionado con el jade o la jadeíta	Se asociaba al centro, arriba y abajo, es decir, el quinto punto cardinal	Es la zona de la vida, de la alegría, de la juventud.	Caña-Ácatl	Quetzalcóatl, Xochipilli y Tláloc	Quetzal
Color negro relacionado con la muerte	Se asociaba a la zona norte	La muerte, la sequedad, el frío, la noche, todo lo que es adverso a la vida y a la alegría se sitúa en este rumbo	Técpatl-pedernal (es el instrumento de la muerte)	Mictlantecuhtli, Tezcatlipoca	Águila
Color blanco, relacionado con la zona occidental, donde termina la marcha solar	Se asociaba a la zona oeste	Las nociones encerradas en este rumbo son la fecundidad maternal, la abundancia, el sustento, la paz y la quietud. En este rumbo moran los niños y los que están por nacer	Calli-casa	Cihuacóatl, Coatlicue	Guacamaya roja
Color azul, relacionado con el rumbo meridional, lado izquierdo del universo	Se asociaba con la zona sur	Es el lugar de la alegría, la vida, la salud y la abundancia	Tochtli-conejo	Xochipilli, Huitzilopochtli	Colibrí

Fuente: Elaboración propia a partir de Martí (1960), 2025.

Una vez presentada la información en la tabla anterior, se va a explicar cómo es que cada uno de los signos portadores de los años se relaciona con cada uno de los puntos cardinales (tabla 9).

Tabla 9.

Asociación de los puntos cardinales y el signo portador del año, de acuerdo con el lugar que habitan

Punto Cardinal	Signo portador del año
El centro (es el quinto punto cardinal)	**Caña (Ácatl):** Se relaciona con lo masculino debido a que se trata de una planta que se cultiva a través de la agricultura, una actividad que estaba más asociada al género masculino.
Oeste	**Casa (Calli):** está asociado a la feminidad, ya que la casa constituye un símbolo del hogar, entendido como un espacio de resguardo, protección y reproducción de la vida. En este sentido, puede relacionarse con la idea de la matriz o espacio de gestación, al ser el lugar donde se origina, cuida y preserva la existencia.
Norte	**Pedernal (Técpatl):** hace referencia al instrumento ritual utilizado en los sacrificios, vinculado a la acción de dar muerte. En este sentido, se relaciona la idea de sacrificio, transformación y tránsito, un símbolo de la muerte ritual.
Sur	**Conejo (Tochtli):** representa la alegría y se asocia con la vida, la abundancia y la salud. En este sentido, el conejo puede vincularse con el rumbo del sur, al tratarse de un animal caracterizado por su gran movilidad y vitalidad, cualidades que se asocian con su energía, la fertilidad y el dinamismo.

Fuente: Elaboración propia a partir de Martí (1960), 2025.

Numerales:

Se trata de la numeración que se presenta en forma de círculos o puntos; estos van del 1 al 13.

Señores de la Noche:

Se trata de 9 deidades que son conocidas como “Yoalteuctin” o Señores de la Noche; de acuerdo con Caso (1967), estas deidades podrían estar asociadas a los 9 infiernos que conforman el inframundo (ver figura A1 en el anexo A), ya que cada uno se encarga de regir una noche en un ciclo de 9 días. Además, se asocian con la oscuridad, los sueños, el inframundo y los rituales nocturnos. De acuerdo con el autor, estos son los 9 Señores de la Noche; asimismo, se muestra su representación gráfica dentro del Códice Borbónico (tabla 10).

Tabla 10.

Señores de la Noche representados en el Xiuhmolpilli del Códice Borbónico

No.	Nombre del señor de la noche	Significado	Representación gráfica en el Códice Borbónico
1	Xiuhtecuhtli	señor del fuego	
2	Itztli o Técpatl	obsidiana o pedernal	
3	Piltzintecuhtli	señor de los príncipes o el Niño Señor, que es el Sol	
4	Centeotl	Dios del maíz	
5	Mictlantecuhtli	Dios de los muertos	
6	Chalchiuhtlicue	Diosa del agua	
7	Tlazoltéotl	Diosa de las inmundicias	
8	Tepeyolohtli	El jaguar, “corazón del monte”	

9	Tláloc	Dios de la lluvia	

Fuente: Elaboración propia a partir de Caso (1967), 2025.

En la siguiente figura se identifican la ubicación de los numerales, signos portadores del día y el señor de la noche correspondiente (figura 44).

Figura 44.

Elementos que conforman a los años que se muestran en el Xiuhmolpilli



Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 19 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

Continuando con el análisis iconográfico, ahora se realizará el análisis de las figuras centrales en cada una de las páginas del códice; primero se va a trabajar con la imagen de Oxomoco y Cipáctonal.

Lámina de Oxomoco y Cipáctonal

En cuanto a esta primera pareja dual, son considerados como los creadores del calendario, regentes del tiempo; de acuerdo con lo que menciona de Vega Nova (2004) en su artículo que lleva por nombre *Oxomoco y Cipáctonal, su relación con el Tecpán de Yautepec*, se dice que a partir de unas piedras talladas, en las cuales se encuentran plasmados estos dioses duales y cuya ubicación es un sitio que se denomina “Coatlán”, cerca de Yautepec; ubicación que ha llevado a suponer que el origen del calendario fue en Cuernavaca; sin embargo, aunque “Coatlán” no sea un lugar que se ubique dentro de la capital morelense, se plantea de esa manera, ya que en tiempos prehispánicos, Cuernavaca era considerada un área de gran dimensión que abarcaba a poblados como Yautepec y otros territorios, donde se llegó a establecer toda la región tlahuica (de Vega Nova, 2004).

Durante la búsqueda de diversos documentos históricos referentes a información de esta pareja dual, se encontró que los nombres de Oxomoco y Cipáctonal están invertidos en cuanto a la asignación de sexo. La identificación de sus sexos ha sido objeto de debate; mientras en algunos textos Oxomoco es la mujer y Cipáctonal es el hombre, en otros se invierte, mostrando una notable ambigüedad. Las fuentes coloniales pueden presentar discrepancias respecto a la asignación de sexo en esta pareja; sin embargo,

lejos de ser motivo de contradicción, puede interpretarse esta asignación de sexo (hombre o mujer) como una concepción nahua de la dualidad, donde lo masculino y femenino no tiene que corresponder a una categoría rígida de sexo, sino más bien a un principio donde, a pesar de ser elementos contrarios, se entrelazan, se complementan. En el caso de Oxomoco y Cipáctonal, a pesar de ser una pareja a la cual se le han asignado determinados roles de género fijos, iconográficamente la presencia de estos dioses en el códice representa una unión necesaria para dar orden y origen al tiempo, así como al ciclo calendárico de 52 años.

Uno de los cronistas españoles dedicado a documentar a través de la labor etnográfica en la cultura mexica, fue Fray Bernardino de Sahagún (1938), donde explica cómo identificaba a esta pareja dual en *Historia General de las Cosas de la Nueva España:*

> Y esta astrología o nigromancia fue tomada y hovo origen de una muger que se llama Oxomoco y de un hombre que se llama Cipáctonal. Y los maestros de esta astrología o nigromancia que contavan estos signos, que se llamavan tonalpouhque, pintavan a esta muger Oxomoco y a este hombre Cipactónal y los ponían en medio de los libros donde estaban escritos todos los caracteres de cada día, porque dezian que eran señores de esta astrología o nigromancia, como principales astrólogos, porque la inventaron y hizieron esta cuenta de todos los caracteres (Libro IV, p. 123).

De acuerdo con lo que documentó Sahagún (1939), es claro que se refiere a Oxomoco como la mujer y Cipáctonal como el hombre; sin embargo, León-Portilla (2017), a través de sus investigaciones y planteamientos escritos en La *filosofía náhuatl*

estudiada en sus fuentes, señala en esta narración ancestral de tipo mitológica-religiosa a esta pareja dual encargada de confeccionar el calendario, además de ser parte de un mito en el cual se narra la creación de los primeros seres humanos.

León-Portilla (2017) comenta que, una vez creados los cuatro primeros dioses, cuyos padres fueron Ometecuhtli y Omecíhuatl, crearon a los que serían los primeros habitantes de la tierra: un hombre y una mujer. Ella recibió el nombre de *Cipastonal (Cipáctonal)* y él *Uxumuco (Oxomoco);* a ambos se les asignaron tareas diversas; él tenía que encargarse de labrar la tierra, mientras que ella debía de hilar y tejer, además de que nunca tenían que holgazanear. De esta pareja nacerían los *macehuales* (seres humanos).

Como es posible notar, aún existe una ambigüedad en la asignación de sexo a la pareja dual; sin embargo, no se entrará en debate o discusión respecto a esa situación, ya que sería motivo para ahondar más en la investigación, generando una desviación del tema principal, por lo que, en lo que respecta al análisis iconográfico, se ha optado por dar una lectura simbólica a la pareja Oxomoco–Cipactónal atendiendo a los atributos visuales y a la función que cumplían dentro del calendario.

Se considera que su representación se encuentra dentro de una lógica dual y cósmica que supera esta discusión, y no debe entenderse como una clasificación de sexo en las fuentes coloniales. Como se ha mencionado anteriormente, en la cosmovisión nahua, las entidades no se reducían solo a una categoría binaria fija, sino que se

expresaban principios duales y complementarios: día/noche, fuego/agua, masculino/femenino, conceptos que eran necesarios para dar una explicación al mundo y un equilibrio al universo. Por ello, más que una confusión o un debate acerca de la asignación de sexo a esta pareja divina, la función principal es la creación y orden tanto del tiempo como del calendario.

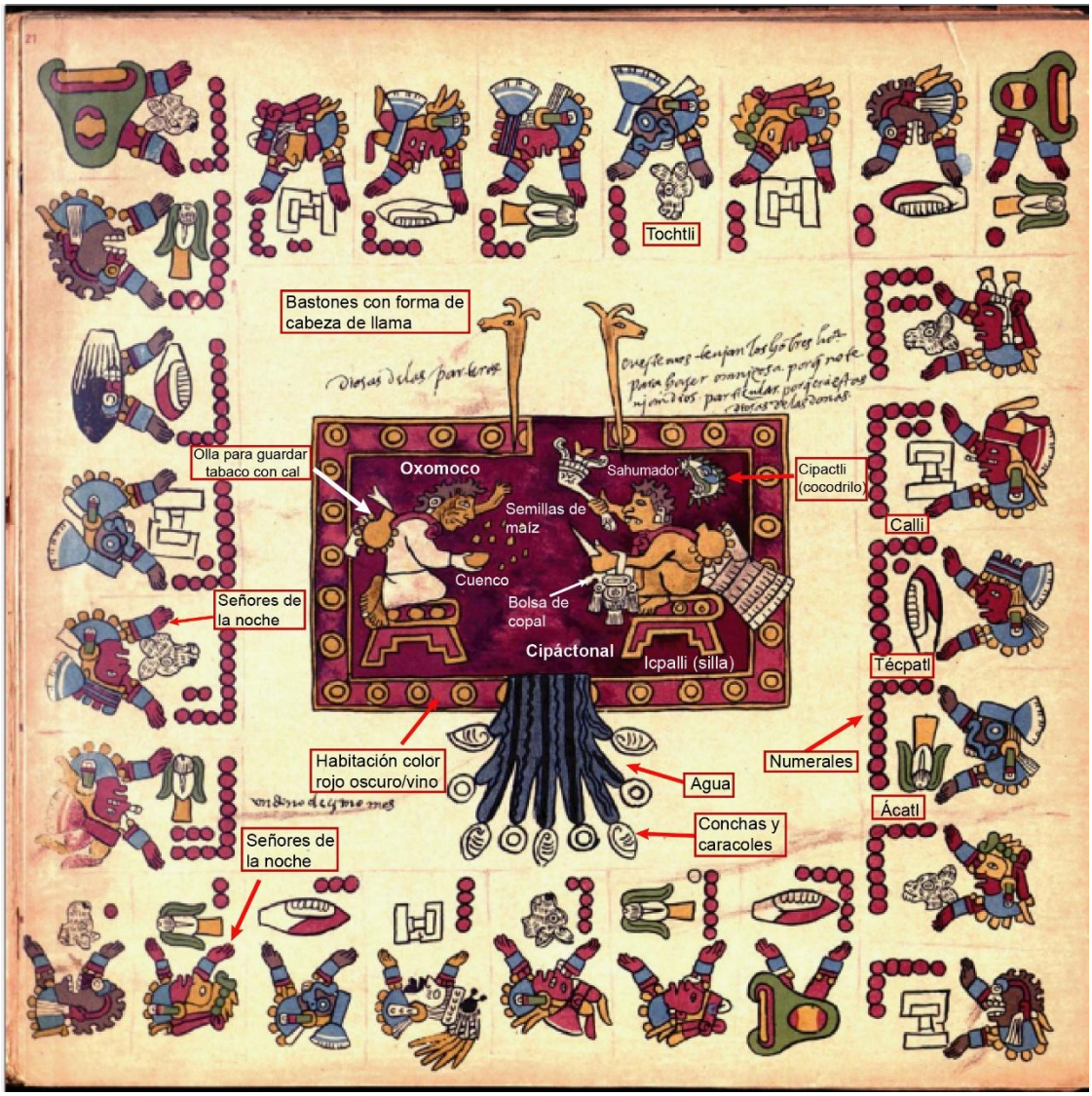
Es necesario mencionar que esta pareja también cuenta con una relación respecto a la asignación del primer nombre al día uno, para explicar esto, Vega Nova (2004), explica cómo es que los dioses a partir de la estrella que representa a la tarde, crearon también a un hombre y a una mujer (Cipactli/Cipáctonal y Oxomoco), después se hicieron los días, los cielos y los dioses de los muertos, por último se crearon los macehuales, si se presta atención, el nombre de *Cipactli* significa "cocodrilo" y con ese nombre se denomina al primer día, también con ese nombre se denominó a la bestia de la cual se originó la tierra, por lo cual simboliza el comienzo de la tierra, "[…] la etimología de Cipactli es: el símbolo del principio del origen, del comienzo de la tierra y Cipáctonal es el día en la Tierra, personificado" (p. 1). De igual manera, esta pareja dual se encargó de asignar nombre a cada uno de los días que contenía el calendario prehispánico, y así ambos conformaban el tiempo.

Este matrimonio, como se ha abordado anteriormente, representaba la dualidad cósmica del día y la noche que a la par simbolizan el tiempo, y cómo es posible observar en la página del códice, se encuentran ambos justo en medio. Cada uno cuenta con ciertos elementos que permite identificarlos; en este caso, para poder ubicar a cada uno de los dos personajes dentro del códice, se va a tomar como referencia lo que menciona

Sahagún (1939) respecto a la asignación del sexo: la mujer será Oxomoco y el hombre será Cipáctonal. Se describen las características y elementos que son parte de Oxomoco y Cipáctonal (figura 45) y se compara con una imagen que fue realizada por los antiguos pobladores mexicas para ilustrar el libro *Historia general de las cosas de Nueva España (Códice Florentino)* de Sahagún (1939). Como se puede observar entre ambas imágenes, a pesar de que uno es de estilo prehispánico y el otro es de estilo colonial (figura 46), aun así, es posible notar elementos similares y que identifican a cada uno de estos personajes.

Figura 45.

Lámina de Oxomoco y Cipáctonal en el Códice Borbónico



Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 19 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

Figura 46.

Representación de Oxomoco y Cipáctonal en el Códice Florentino, libro 4, folio 4



Fuente: *Historia general de las cosas de Nueva España (Códice Florentino)*, 1577, libro 4, fol. 4. Códice Florentino Digital, Getty Research Institute.https://florentinecodex.getty.edu/es/book/4/folio/ir

Ahora, se describirá la función de los elementos que se encuentran dentro de la lámina de Oxomoco y Cipáctonal. De acuerdo con Reséndiz Machón (2019), en su artículo denominado *Culto a Cipáctonal y Oxomoco en Tepoztlán,* realiza una descripción de los elementos que forman parte de un par de figurillas encontradas en dicho municipio y que podrían pertenecer a un altar dedicado a esta pareja creadora del calendario, tomando como referencia la apariencia de las figuras que se muestran en el Códice Borbónico (ver figura 45) y en el Códice Florentino (ver figura 46).

En esta última representación se puede observar que ambos se encuentran en una habitación roja con círculos amarillos, sentados en un “icpalli”, que es un tipo de trono o silla reservado únicamente para los dioses, sacerdotes o gobernantes; también a la entrada de la habitación se muestran los bastones que usaban ambos. Si se presta atención a los detalles que poseen los rostros, parece que tienen arrugas o algunas señales que indican que ya son personas de edad avanzada. En el caso de Cipáctonal, le hacen falta algunas piezas dentales; también se muestra un chorro de agua que emana de la habitación y finaliza en conchas y caracoles.

De acuerdo con Reséndiz Machón (2019), entre los objetos que porta Cipáctonal se encuentra una olla que lleva en la espalda, donde se solía guardar tabaco con cal, esta mezcla se tenía que mascar para entrar en una experiencia mística y así poder tener ciertas revelaciones. Detrás de la olla se pueden observar unos rollos de papel, en ambas manos posee objetos distintos; en una tiene un punzón que podría ser de hueso; también de la muñeca de esa misma mano cuelga una bolsa de copal, un elemento de uso común entre los sacerdotes mexicas; con el otro brazo sostiene un sahumador, el cual junto con el copal, era elemento fundamental en las ceremonias rituales; sobre su cabeza se puede observar el signo del primer día “Cipactli” haciendo referencia a su nombre “Cipáctonal”, una clara vinculación a uno de los creadores del calendario.

Por su parte, Oxomoco, (ver figura 46) viste un huipil blanco; también carga una olla en su espalda donde se almacena el tabaco y la cal. Ella tiene un cuenco donde se observa que arroja los granos de maíz, con el fin de realizar ciertas adivinaciones. En

tiempos prehispánicos, la forma de leer el futuro se podía realizar a través de los granos del maíz. Oxomoco también era considerada la diosa de las parteras, ya que tenía la encomienda de ser adivina y traer a los hombres y mujeres al mundo; de hecho, en la parte superior de su cabeza se puede visualizar una glosa en castellano que dice “diosa de las parteras”.

Si se comparan ambas imágenes, la del Códice Florentino y la del Códice Borbónico, es posible observar ciertas similitudes entre ambos personajes que al final connotan que hacen referencia a los creadores del calendario prehispánico; incluso se puede distinguir una diferencia entre el estilo prehispánico antes de la llegada de los españoles y el estilo prehispánico después de la llegada de estos.

Lámina de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca

Continuando con el análisis de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, como es sabido, ambos eran dioses duales; por un lado, Quetzalcóatl, era una deidad asociada a diferentes aspectos, como dios de la vida, dios del viento, relacionado al planeta Venus, el dios de los gemelos y de los monstruos (Martí, 1960). A este dios también se le conoce por diversos nombres como Ehécatl, Tlahuizcalpantecuhtli, Ce Acatl, Xólotl, entre otros.

“Serpiente emplumada”, “Quetzal-serpiente” o “serpiente de plumas”; cualquiera de los nombres anteriores era el significado de Quetzalcóatl. Si se descompone el nombre de este dios, se puede notar que la palabra “quetzal” hace referencia a una de las aves con uno de los plumajes más bellos, mientras que la palabra “cóatl”, de acuerdo con Martí (1960), menciona que tiene como significado “cuate”; esto significa que la palabra “Quetzalcóatl”, además de ser “serpiente emplumada”, también puede significar “gemelo precioso”.

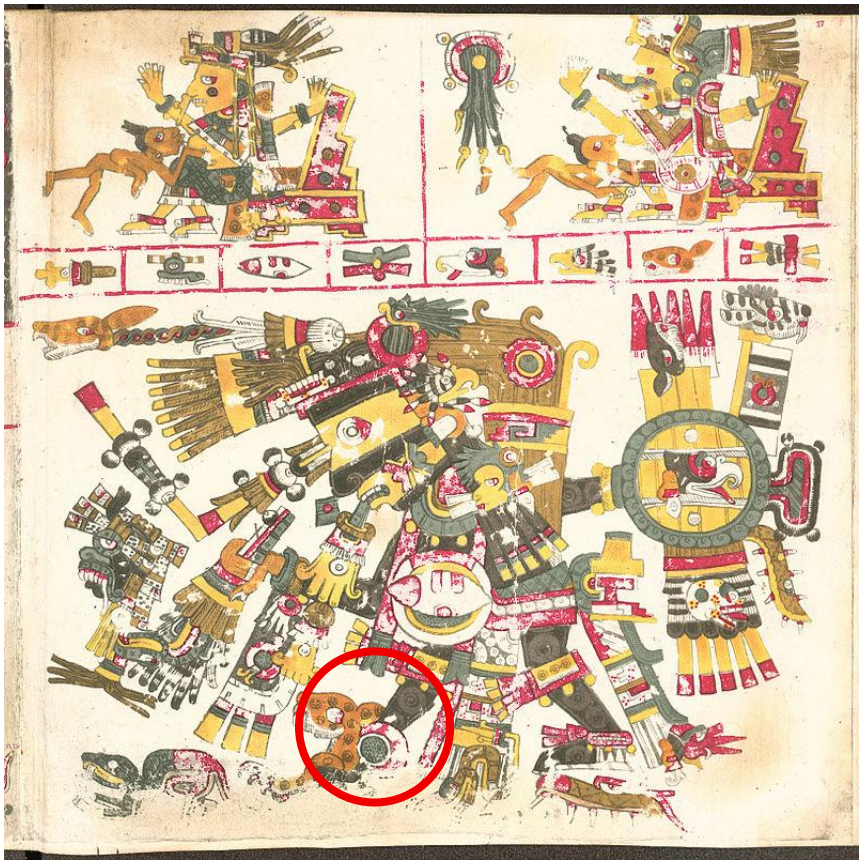
Incluso el autor menciona que el significado del nombre del dios también puede estar relacionado con un elemento astronómico considerado de gran relevancia dentro de la cosmovisión mexica y de otras culturas: Venus, considerada la estrella matutina y la estrella vespertina, que en realidad son lo mismo, pero que los antiguos pobladores en su cosmovisión consideraban que era el dios Quetzalcóatl por la mañana y en la tarde era su hermano gemelo Xólotl. La Serpiente Emplumada era el creador de los hombres, por lo que el poder que poseía era superior; estaba relacionado con la sabiduría, ciencia y arte. Además, el color que se le asocia es el blanco (Martí, 1960), como símbolo de la pureza; aquí es donde es posible identificar cómo la cosmovisión dual, estaba presente para dar explicación a fenómenos que a simple vista no son relevantes, como la ubicación de las estrellas y planetas en el cielo nocturno, siendo que para las culturas mesoamericanas los eventos cósmicos fueron parte del origen de mitos que explican el origen de los dioses o incluso de los seres humanos.

Además de observar a Quetzalcóatl, también es posible presenciar junto a este, a su hermano Tezcatlipoca, que era considerado el complementario de la Serpiente Emplumada. Martí (1960) explica que esta pareja divina era un ejemplo de cosmovisión dual, ya que Tezcatlipoca era considerado un enemigo de Quetzalcóatl, así como un demonio de la mitología mesoamericana, ya que se le asocia con el uso de la magia primitiva; el color que lo representa es el negro, haciendo referencia a su piedra de obsidiana y también al espejo humeante que posee. De hecho, en algunas representaciones en otros códices como el Borgia (figura 47), es posible ver uno de sus pies sustituido por uno de obsidiana.

Existe un mito donde se narra cómo Tezcatlipoca es quien pierde su pie, y esto ocurre cuando se crea la tierra, debido a que existía una bestia que en realidad era parecida a un cocodrilo (Cipactli), y donde Tezcatlipoca junto con su hermano Quetzalcóatl deciden asesinarla, por lo que ofrece uno de sus pies para distraer a la bestia, mientras que su hermano se encargaba de decapitarla; es así como el dios pierde esa extremidad que fue reemplazada por la obsidiana. Sin embargo, en la lámina del Códice Borbónico es posible observar que el dios aún conserva ambos pies.

Figura 47.

Tezcatlipoca y el pie de obsidiana, Códice Borgia, página 17



Nota. El círculo rojo señala el pie de obsidiana que porta Tezcatlipoca.
Fuente: *Codex Borgia*. (1898). [Reproducción digital]. FAMSI.
https://www.famsi.org/research/graz/borgia/img_page17.html

Tezcatlipoca, ha sido descrito por diversos autores; entre ellos destaca Alfonso Caso (1971), en su libro denominado *El pueblo del sol.* Explica cómo es visto este dios y con qué elementos está vinculado; principalmente, se le considera un dios nocturno, que posee una conexión con todos los dioses estelares, con la luna y con las deidades que se asocian con la muerte, la maldad y la destrucción. Asimismo, poseía una conexión con la nigromancia y la magia oscura. Tezcatlipoca, al estar relacionado con la noche, es representado con el color negro y de igual manera, se consideraba como el patrono de los hechiceros y los salteadores (personas que iban en contra del orden político, social, generando caos; por ejemplo, ladrones).

Adicionalmente, Caso (1971) explica que el nombre de Tezcatlipoca tenía como significado “espejo que humea”; este dios podía estar presente en todos los lugares y entendía las situaciones que vivían los humanos. El “espejo que humea”, por las características que presenta, también estaba asociado a la guerra, como lo era Huitzilopochtli.

> En cierto modo es afín y en cierto modo contrario a Huitzilopochtli, porque este representa el cielo azul, es decir el cielo del día, mientras que Tezcatlipoca personifica el cielo nocturno. Es el guerrero del norte, mientras que Huitzilopochtli es el del sur (p. 72).

Nuevamente se hace presente la dualidad cósmica característica de la cultura mexica y en general de las culturas prehispánicas, no solo con Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, sino también con otro dios de gran relevancia, Huitzilopochtli, donde el “Espejo Humeante” comparte también de esta cualidad.

Tezcatlipoca, al ser representante de la noche, la magia, la guerra, también le atribuyen características como astucia, agresividad y violencia, considerado un dios del pecado y la miseria; así como Quetzalcóatl está representado con el quetzal, Tezcatlipoca tiene como nahual al jaguar *Tepeyolohtli, el corazón del monte* (Caso, 1971). Por último, en la siguiente imagen se presentan los elementos identificados en el análisis iconográfico, pertenecientes a la lámina de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca (figura 48).

Figura 48.

Lámina de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca en el Códice Borbónico



Nota. Intervención propia para identificar los elementos presentes en esta lámina.
Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 20 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

Análisis iconográfico de las herramientas del lenguaje visual

Una vez que fue realizado el análisis iconográfico de la sección de los elementos visuales de la narración, se continuará con el análisis iconográfico perteneciente a los elementos gráficos que se presentan en ambas páginas del códice. En esta sección del análisis se van a determinar colores, formas y composición utilizada en el contenido visual del Xiuhmolpilli.

Disposición espacial y composición

Como se puede observar, la pareja dual creadora del calendario y los dioses Quetzalcóatl y Tezcatlipoca (figuras 49 y 50), se encuentran en el centro de la página del códice, además de que están rodeados de pequeñas figuras alrededor, como se señaló anteriormente, cada uno de los elementos gráficos está compuesto por un señor de la noche, un numeral y un signo portador del año; además, cada uno está ubicado dentro de una casilla que es ligeramente visible.

De tal manera que la estructura que posee este calendario es de tipo cuadrangular y sigue un orden secuencial; la composición es en espejo, ya que posee una simetría en los elementos, lo que da equilibrio y estética en el documento. Cada casilla representa un año, por lo que en esta página se presentan 26 años y la manera en la que se encuentran ubicadas cada una de las figuras hace referencia a un ciclo calendárico secuencial, además de generar un ritmo visual.

Figura 49.

Lámina 19 de Oxomoco y Cipáctonal en el Xiuhmolpilli

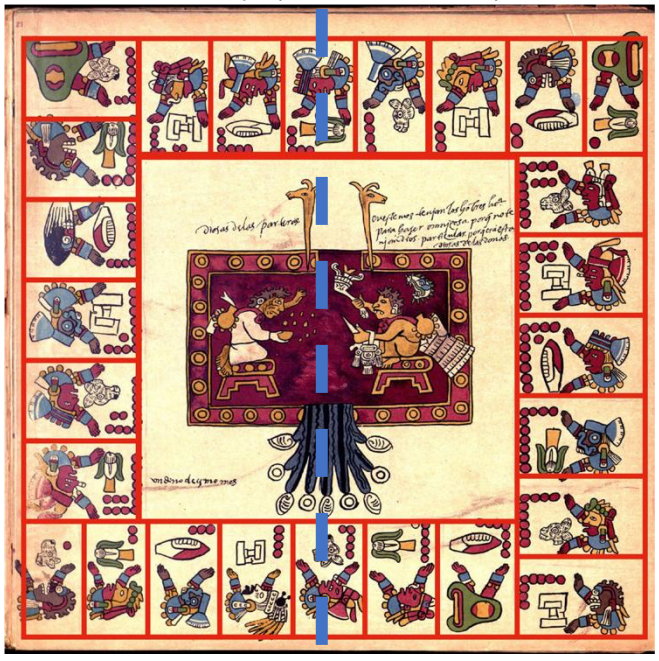
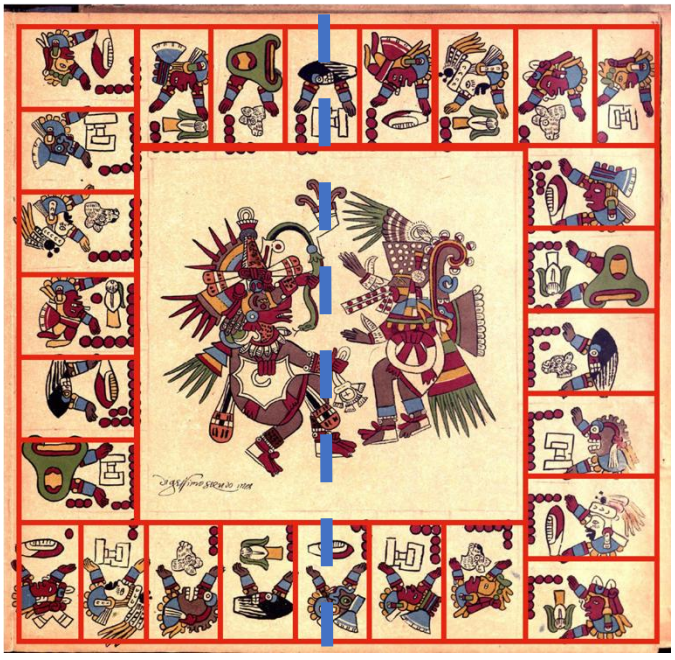


Figura 50.

Lámina 20 de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca en el Xiuhmolpilli



Nota. Intervención propia para destacar la simetría y la composición.

Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 19 y 20 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

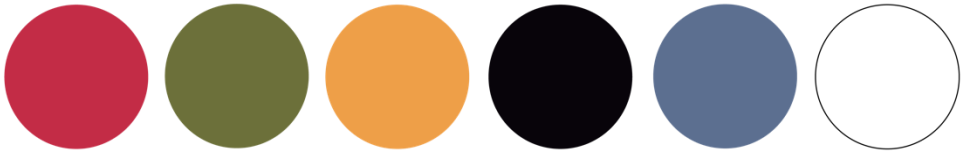
Colores

El uso de los colores en el contexto analizado responde a significados de carácter mitológico, por lo que no eran empleados de forma exclusivamente objetiva o estética. En consecuencia, en este apartado se retomarán dichos significados con el fin de establecer la relación simbólica entre los colores y las figuras representadas.

En cuanto al uso de la paleta cromática presente en esta sección del documento, se puede observar que los colores más usados son azul, rojo, amarillo, verde y blanco, además, de que cada uno de los elementos gráficos plasmados en esta sección se encuentra delineado por una línea de color negro (figura 51).

Figura 51.

Paleta de colores predominante en la sección del Xiuhmolpilli del Códice Borbónico



Fuente: Elaboración propia (2025).

Color Azul

En el caso del Xiuhmolpilli, se puede observar que, después del rojo, el color que mayormente predomina es el azul. De acuerdo con Martí (1960), en su artículo denominado *Simbolismo de los colores, deidades, números y rumbos*, se describe cual es el significado de los colores básicos que se utilizaban durante la época prehispánica; en este caso, el color azul tiene como significado la luz, el calor, y en el caso de la figura del Señor de la Noche, que corresponde a Tláloc, es claro que el color azul hace referencia a su vínculo con la lluvia, con el agua y con la fertilidad (figura 52).

Figura 52.

Lámina 19 de Oxomoco y Cipáctonal en el Xiuhmolpilli



Nota. Intervención propia para destacar la presencia del color azul.
Fuente: *Códice Borbónico.* (2018). [Imagen]. Lámina 19 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha.
https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

No existe un significado que se otorgue de manera exacta al color azul; las categorías de la paleta cromática no solamente se otorgaban tomando en cuenta las características físicas de los objetos, sino que también se tenían que considerar aspectos culturales como la enfermedad, lo divino o lo fértil. Es por ello que, en el caso de los Señores de la Noche que conforman el Xiuhmolpilli, al poseer el color azul, se les puede otorgar el significado de ser deidades que poseen cierta luminosidad, encargadas de vigilar cada ciclo al que fueron asignados. Asimismo, el uso del azul en las piezas indumentarias que poseen, como los tocados o brazaletes, puede ser para dar a entender que son deidades sagradas, debido a que el uso de joyería era exclusivo de los dioses, nobles y sacerdotes.

Este tono también se encuentra dentro del Xiuhmolpilli para dar significado a la corriente de agua que se presenta en la escena donde se ubican Oxomoco y Cipáctonal. El uso del sistema de color en las poblaciones nahuas podía entenderse como una experiencia vinculada a lo espiritual y a lo simbólico.

Color Rojo

En el caso del color rojo, este sí posee un significado más preciso, ya que en la mayoría de los códices y arte prehispánico está relacionado con la sangre y la guerra, pero también era un color que se utilizaba para dar color a la piel; incluso se disolvía el color para generar otros tonos entre el rosa y el rojo claro. De hecho, Dupey García (2004), menciona que el color rojo estaba vinculado como una expresión de luminosidad /luz, al igual que el blanco y, por supuesto, como se ha dicho antes, el azul. Al visualizar la tabla de los cuatro colores asignados a los diferentes rumbos del universo que se encuentra en el capítulo uno, se puede observar que esos, estos tres colores (blanco, azul y rojo) estaban relacionados con el sol, el viento y la regeneración.

En este sentido, el uso del rojo en los Señores de la Noche puede hacer referencia a la posición divina que ocupaban dentro de los rumbos, ya que entre ellos se encuentran “Xiuhtecuhtli” y “Piltzintecuhtli”; el primero era un dios asociado al fuego y el segundo, relacionado con el sol naciente. Ambos dioses presentan características que hacen referencia al calor y, por supuesto, al color rojo (figura 53).

Dentro de las deidades que poseían algún elemento de color rojo, como pintura corporal, prendas de vestir, tocados o joyas, se encuentra: Xiuhtecuhtli, Tlatlauhqui Tezcatlipoca, Huitzilopochtli, Tonatiuh, Xochipilli, Macuilxóchitl y Chicomecóatl (Vela, 2018).

Figura 53.
Lámina 20 de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca en el Xiuhmolpilli



Nota. Intervención propia para destacar la presencia del color rojo.
Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 20 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

Color Verde

En el caso del color verde, este también tenía un significado en concreto, ya que está vinculado con la naturaleza, la vida y la fertilidad, por lo que en la representación gráfica dentro de la sección del Xiuhmolpilli, el glifo que representa a “Ácatl” (caña) y a “Tepeyolohtli”-Tezcatlipoca (figura 54), contiene este color, ya que ambos son elementos de la naturaleza.

También la representación gráfica de Quetzalcóatl presenta colores verdes, haciendo referencia al quetzal. A su vez, el verde también era considerado color de dos piedras preciosas muy valoradas por los mexicas y por las culturas prehispánicas.

> Las piedras preciosas de color verde poseen un sentido místico entre los antiguos, ya que representan tanto el corazón humano como la esencia divina que da la vida, además de que los jades simulan gotas de agua que se esparcen sobre la tierra para fertilizarla. (Ferrer, 2000, p. 216).

En este sentido, se determinaba el tono del verde de acuerdo con el material de las piedras preciosas que se llegaban a utilizar en la joyería, como lo son el jade y las esmeraldas, que estaban destinadas a ser usadas solo por las divinidades, los gobernantes y la sociedad perteneciente a la realeza.

Figura 54.

Lámina 20 de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca en el Xiuhmolpilli



Nota. Intervención propia para destacar la presencia del color verde. Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 20 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

Color negro

Referente a este color, Dupey (2016b) en su artículo *Los colores del Códice Borbónico y el atlas en cromotipia de Ernest –Théodore Hamy*, presenta los tonos y materia prima de la cual estaban elaborados los pigmentos que dan color al Códice Borbónico. Aquí propone que el color negro fue utilizado para contornear las figuras a las que posteriormente se les daría color; también fue usado para dar detalles como círculos, algunas manchas, estrellas y rayas que pueden representar cabello. En el caso de la sección que se está analizando, es posible observar que la mayor parte de la presencia del color negro se encuentra en el contorno de cada una de las figuras, también fue usado para dar detalles como la simulación de pelo en el signo portador del año "Tochtli"– Conejo, también se encuentra presente en la representación del Señor de la Noche correspondiente a "Técpal" que significa obsidiana o pedernal, y claramente la figura de esta deidad se representa como un cuchillo que esta pintado de negro haciendo referencia al color de la obsidiana, un tipo de roca de origen volcánico que en las culturas de Mesoamérica era muy usado para la elaboración de flechas, puntas de lanza o cuchillos.

Por otro lado, Nava Román (2019) en una publicación digital denominada *Quetzalcóatl negro,* aborda cómo el uso de este color era vinculado como un símbolo de poder en los códices, ya que era usado para cubrir las pieles de los dioses, como Tezcatlipoca, Quetzalcóatl, Tláloc, entre otros. Incluso este color se encuentra en las escenas de sacrificio, sacerdocio, penitencia, y en la representación de seres mitológicos, como los nahuales.

En este sentido, Nava Román (2019), hace énfasis en que el color negro que se usaba en los códices no solo era un recurso para dar color, sino que también era para destacar a los personajes dentro de una obra o pintura. En el caso del Xiuhmolpilli, en la escena donde aparecen Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, justo es posible observar que se encuentran coloreados de un tono oscuro; tal vez no es un color negro puro, pero sí puede ser una tonalidad de este, lo cual genera que ambos personajes sean relevantes en la escena, para así concederles el poder simbólico que este color les otorgaba (figura 55).

Figura 55.

Lámina 19 de Oxomoco y Cipáctonal en el Xiuhmolpilli



Nota. Intervención propia para destacar la presencia del color negro. Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 20 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

El color negro en las representaciones gráficas también se usaba para pintar el cuerpo de los candidatos que serían gobernantes, ya que se consideraba que así se les podía vincular con las deidades como Tezcatlipoca o Quetzalcóatl, además de que era una forma de dar a conocer el privilegio de pertenecer a un linaje con poder y prestigio; por ello tenía que ser visibilizada esa nueva posición en la política, a su vez que otorgaba una legitimidad ante el pueblo (Nava Román, 2019).

Dentro de los Señores de la Noche presentes en el Xiuhmolpilli se encuentra "Tlazoltéotl", diosa de la pasión y la lujuria; era considerada como diosa de la inmundicia, pero ¿qué tiene que ver esta deidad con el color negro? Si se presta atención, en su representación en el Xiuhmolpilli (figura 56), y en otras representaciones de otros códices, como el Borgia, se observa que en el área de la boca o los labios aparecen pintados de negro. De acuerdo con una investigación elaborada por Silvia Trejo (2025) y publicada por la revista *Arqueología Mexicana* con el número 87, esta característica visual se encuentra asociada a "Tlazoltéotl", debido a que era la diosa del desenfreno de los deseos carnales o del adulterio.

Figura 56.

Detalle de Tlazoltéotl, "señora de la noche"



Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 20 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

En la época prehispánica, ese tipo de pecados eran confesados a un sacerdote que representaba a la diosa; en cierto modo, ella cumplía con una dualidad cósmica, ya que, al provocar el pecado del adulterio, ella también tenía la misión de limpiar esa "suciedad", por lo cual era considerada como "la comedora de las cosas sucias", y su relación con el color negro se debe a un significado simbólico que bien podría relacionarse con lo sucio, con la muerte, con lo negativo; por ello, este color en los labios de "Tlazoltéotl" era una referencia por la cual los antiguos pobladores la identificaban como "la diosa de la inmundicia", al comerse los pecados o la "basura".

Color blanco

Respecto a este color, es asignado al lado oeste, relacionado también con el dios Quetzalcóatl, ya que era un símbolo de pureza y de cuestiones morales y estéticas. También estaba asociado a la limpieza, ya que era utilizado en ceremonias rituales enfocadas a la purificación y el renacimiento.

En un artículo elaborado por Agustín González (2023), *Los colores en el arte azteca y su significado*, explica cómo este color, al ser usado en ceremonias purificadoras, era un símbolo de limpieza espiritual y física, lo que indicaba el nuevo inicio en la vida, así como una conexión con lo sagrado y lo divino.

Este color también era el indicado para crear un contraste y equilibrio entre otros colores que representaban la dualidad, como el negro y el blanco, cada uno asociado a Tezcatlipoca y Quetzalcóatl, y se encontraba presente en vestimentas, ofrendas y adornos como un elemento fundamental para lograr la transición.

En la representación gráfica del Xiuhmolpilli, es posible observar algunos tonos blancos muy dispersos (figura 57). Aunque no sea notable, la capa del fondo del documento es blanca; no cuenta precisamente con un significado, ya que el fin de esta era lograr que los colores se impregnaran de manera adecuada en el soporte. Sin embargo, en el caso de las figuras centrales, se puede observar que ambas parejas tienen detalles en color blanco; esto puede ser asociado al poder que representaban como divinidades que debían estar presentes en ceremonias rituales y espirituales.

Figura 57.

Lámina 19 de Oxomoco y Cipáctonal en el Xiuhmolpilli



Nota. Intervención propia para destacar la presencia del color blanco. Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 19 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

Color amarillo

Referente a este color, se encuentra presente en una gran cantidad de elementos que eran importantes para los pobladores mexicas y para otras culturas mesoamericanas; entre ellos se encuentra el maíz, alimento básico para los pobladores, y cuyo color por excelencia era el amarillo, y obviamente no podían faltar los dioses vinculados a este alimento fundamental en la dieta prehispánica.

En este sentido, los dioses que se encuentran vinculados con el maíz y al color amarillo, de acuerdo con lo que menciona Ferrer (2000) en el texto *El color entre los pueblos nahuas,* son los siguientes (tabla 11), donde Centeotl es el dios en general del maíz y también es un Señor de la Noche; sin embargo, de él se derivan los Cinteteo, que fueron creados por Quetzalcóatl y son los dioses asociados con las mazorcas; son cuatro y cada uno está asociado a un color de maíz.

Tabla 11.

Asignación de "Los Cinteteo" a cada uno de los colores del maíz

Nombre del dios	Color de maíz al que es asociado
Iztaccenteotl	Diosa del maíz blanco
Tlatlauhcacinteotl	Dios del maíz rojo o colorado
Cozauhcacinteotl	Dios del maíz amarillo
Yayauncacinteotl	Dios del maíz negro (prieto)

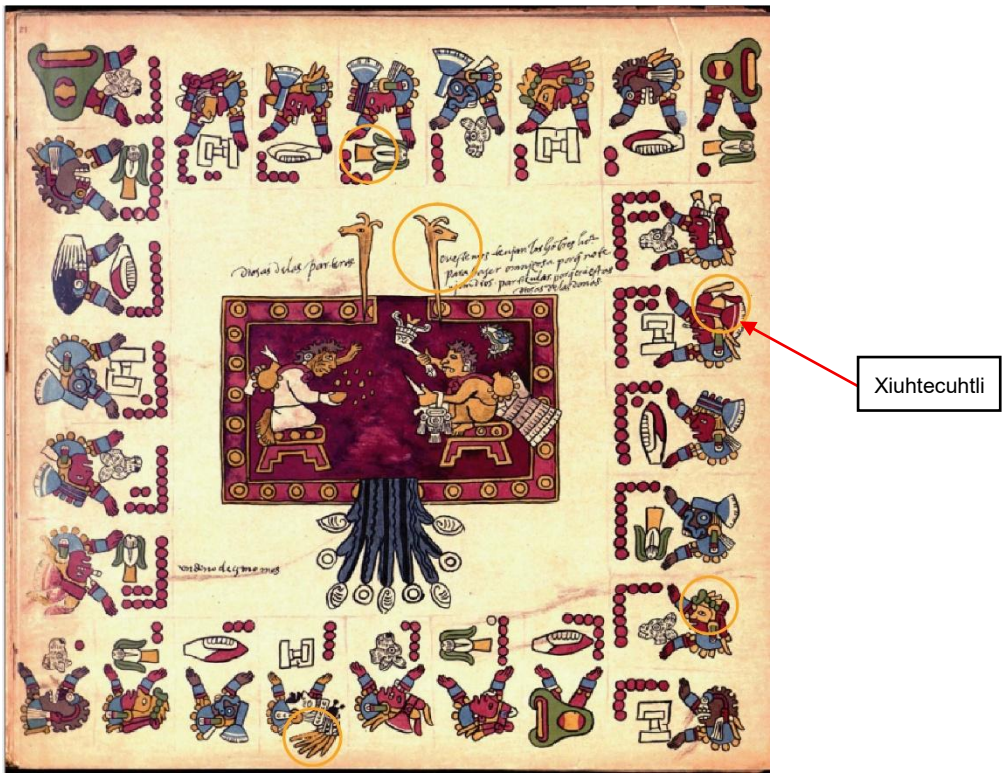
Fuente: Elaboración propia a partir de Ferrer (2000), 2025.

Otra de las deidades asociadas al color amarillo es el dios Xiuhtecuhtli, que también presenta un significado dentro del Códice Borbónico y que se encuentra gráficamente representado como un Señor de la Noche (figura 58). Esta deidad posee una asociación con el fuego y también con la ceremonia del Fuego Nuevo; Ferrer (2000) menciona que es un dios que posee un principio creador, ya que proporcionaba calor y

vida a los habitantes de la tierra. La vestimenta que poseía esta deidad era de color verde, azul y portaba una capa hecha de plumas de color amarillo. Este dios, al ser vinculado con el fuego, tenía que presenciar aquellas ceremonias relacionadas con este elemento, pero sin duda, la más importante de todas, era la del Fuego Nuevo, que se celebraba cada 52 años y es precisamente la ceremonia que se aborda dentro del Códice Borbónico.

En este sentido, es ahí donde el uso del color amarillo entabla una relación con el color amarillo, con su uso ceremonial y con el dios Xiuhtecuhtli; también posiblemente tanto el azul, blanco y el rojo sean colores asociados con el fuego, debido a que son los tonos en los que arden las llamas de este elemento.

Figura 58.
Lámina 19 de Oxomoco y Cipáctonal en el Xiuhmolpilli



Nota. Intervención propia para destacar la presencia del color amarillo, de igual manera se observa al dios Xiuhtecuhtli.
Fuente: *Códice Borbónico*. (2018). [Imagen]. Lámina 19 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha.
https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

De la misma manera que ocurre con los dioses del maíz, para el fuego también se asignan cuatro dioses, en este caso cada uno asociado al color del fuego (tabla 12).

Tabla 12.
Asignación de las deidades del fuego

Nombre del dios	Color del fuego con el que se asocia
Xoxouhqui xiuhtecuhtli	Fuego azul celeste
Xocauhqui xiuhtecuhtli	Fuego amarillo
Iztac xiuhtecuhtli	Fuego blanco
Tlatauhqui xiuhtecuhtli	Fuego rojo

Fuente: Elaboración propia a partir de Ferrer (2000), 2025.

Dentro de la mitología mexica, existen otros significados que se asocian con el uso del color amarillo; entre ellos se encuentra el mito de los 13 cielos, donde se narra cómo es que los cuatro dioses principales, Xipe Tótec, Quetzalcóatl, Huitzilopochtli y Tezcatlipoca, se reúnen para dar origen a la creación del mundo, tarea que fue asignada a Quetzalcóatl y a Huitzilopochtli, dando origen a los 13 cielos (Ferrer, 2000).

Este mito, se encuentra representado de manera gráfica en el códice Vaticano, y aunque no se encuentra directamente relacionado con el Códice Borbónico, es importante conocer esta narración, ya que forma parte de la cosmovisión mexica, además de que en ella se describe la existencia de una vinculación con los colores. De esa manera es posible determinar cómo los colores eran un elemento fundamental, no solo para ilustrar las representaciones gráficas, sino también como una forma de identificar y transmitir ideas, en este caso relacionadas con la mitología y la cosmovisión.

En el caso del color amarillo, dentro del mito de los cielos, se encuentra presente en el *Teocozauhco,* donde se ubica el dios amarillo, asociado al fuego celeste, y al sol. Esta deidad era Tonatiuh, (dios del sol), que al igual que Xiuhtecuhtli se relaciona con elementos similares.

El color amarillo ocupó un papel importante dentro de la vida cotidiana de los mexicas, así como en la mitología y cosmovisión. Ferrer (2000) proporciona otros aspectos donde este color tenía un significado relevante, como por ejemplo el amarillo; también era símbolo del color que adquiría la tierra al iniciar la temporada de lluvias, debido a que el suelo poseía ese tono al inicio de la primavera. Durante esta estación, los sacerdotes solían vestir con pieles amarillas.

Otras deidades que estaban relacionadas con este color son Huitzilopochtli, al ser el dios del sol de mediodía; Ometecuhtli, el dios creador de todas las cosas, que también era representado con un color amarillo en las manos; la diosa Xochiquetzali (diosa de la belleza y el amor) también se vincula con este color, así como la mujer, como un símbolo de fertilidad al ser relacionada con la agricultura.

- **Formas y trazos**

Dentro de las formas que se pueden observar en el Xiuhmolpilli se encuentran animales, personas y plantas. Por ejemplo, en el caso de los signos portadores del año, se puede observar cómo cada uno de estos posee formas relacionadas con la naturaleza o con objetos utilizados en la vida cotidiana de esa época, por ejemplo:

- Tochtli: es un conejo de perfil, con orejas grandes y alargadas.
- Calli: era la forma de las casas; en aquella época tenían una estructura en particular.
- Técpatl: hace referencia a una navaja de obsidiana que cuenta con una cierta simetría, ya que era un arma de uso muy común para los sacrificios en las ceremonias religiosas, así como entre los pobladores mexicas.
- Ácatl: es la figura de una caña, donde se puede observar las hojas y el fruto de la planta.

En el caso, de los Señores de la Noche, la mayoría se puede observar que son figuras humanas; también se encuentran de perfil con los brazos extendidos, y con un solo ojo del lado que se visualiza. De igual manera, se puede se observar al Señor de la Noche, que representa a “Tepeyolohtli”, cuyo significado es “corazón del monte” y”, precisamente, se representa con la figura de un cerro; ese glifo se usa para referirse a lugares. Por otra parte, al “señor de la noche”, que representa a Técpatl, se le asigna la forma de una flecha de obsidiana, piedra preciosa usada en los sacrificios humanos, así como arma de defensa y de uso común entre los pobladores mexicas.

En general, el estilo gráfico que porta este documento prehispánico carece de dimensiones físicas en las representaciones gráficas, es decir, no hay profundidad, ni perspectiva, todo es plano; las figuras se plasman de perfil, con los colores característicos y esenciales como el negro, el blanco, el rojo, el amarillo y el azul, tonos que están asociados no solo a un significado vinculado a una representación objetiva, sino también a un significado simbólico, ya que era muy común, asociar los colores a cuestiones de la cosmovisión.

En cuanto al tamaño, la proporción no es realista, sino que se orienta más a la relevancia de las figuras; por ejemplo, se observa que las parejas que se encuentran en cada página son de mayor tamaño en comparación con los Señores de la Noche y sus respectivos “signos portadores del año”, dando a entender que cada par de deidades ocupa un nivel de mayor importancia en este calendario. Este estilo, por tanto, no busca el realismo, sino más bien dar a entender la carga simbólica y ritual con la que se desarrollaban las ceremonias religiosas.

- **Fundido**

La representación visual del Xiuhmolpilli en el Códice Borbónico no es solo ilustrativa, sino que es una herramienta con fines rituales a través de los cuales se busca comunicar con ayuda de formas geométricas, colores simbólicos y una composición secuencial que conlleva una visión cíclica y a su vez sagrada del tiempo. Cada glifo es un punto de encuentro visual saturado de significados en conjunto con una paleta cromática que refuerza el vínculo religioso y natural del calendario. Los

colores no solo son para proporcionar belleza en el documento, sino con el fin de codificar un significado, como el rojo y el negro asociados a los rituales o a los sacrificios.

En conjunto, el poder de la imagen que presenta el Xiuhmolpilli no solo registra la sucesión del tiempo, sino que también invoca y asegura su renovación mediante el poder del arte ritual.

3.3 Tercera Etapa: Enunciación

- ***Mensaje manifiesto***

Una vez realizadas las etapas correspondientes al análisis de la sección del Xiuhmolpilli, como mensaje manifiesto de este documento, se determina que es una representación gráfica que posee un estilo mesoamericano, donde se presentan dos parejas con personajes que ocupan un cierto rango de importancia dentro de la cosmovisión de una cultura prehispánica.

Alrededor de cada una de estas parejas hay una serie de figuras humanas que se encuentran de perfil y están acompañadas por puntos y otros símbolos como una casa, un conejo, una planta de caña y una flecha de obsidiana. Cabe destacar que, en cuanto a las figuras centrales, la primera pareja es un hombre y una mujer, vestidos con ropa que era usada por los pobladores prehispánicos, mientras que la segunda pareja muestra a dos figuras que bien podrían ser hombres ataviados con plumas, joyas, escudos y, debido a la postura que tienen, es totalmente diferente a la que posee la pareja del hombre y la mujer; bien podrían representar a algún tipo de dioses.

- ***Mensaje latente***

Con el análisis anteriormente realizado, se determina el mensaje latente del Xiuhmolpilli, dando a conocer que se trata de un códice prehispánico, elaborado por tlacuilos pertenecientes a la cultura mexica. En dicho documento es posible presenciar las técnicas y habilidades que poseían estos artistas, además, permite conocer cómo eran los calendarios utilizados para medir el tiempo, y cómo adicionalmente respondían a fines rituales y religiosos. A simple vista resultan complejos de entender, pero cada glifo, figura, línea, color y composición están relacionados de una manera exacta que al final se termina vinculando también con la cosmovisión, la mitología y la dualidad cósmica.

En conclusión, las dos páginas del Xiuhmolpilli representan un ciclo de 52 años, que para los antiguos mexicas era un siglo mesoamericano. Una vez que se cumplía ese siglo, era fundamental realizar una ceremonia religiosa donde se debía encender el Fuego Nuevo, que iluminaría a una nueva etapa en el mundo mesoamericano.
Dentro de las páginas del Xiuhmolpilli, se observan a Oxomoco/Cipáctonal, y a Quetzalcóatl/Tezcatlipoca; cada una de estas parejas poseía una función dentro del calendario mexica y la cosmovisión; por un lado, se presentan a las deidades creadoras del calendario, y del otro, se encuentran dos de los cuatro dioses encargados de crear el mundo, por ello su presencia dentro de ese documento podría hacer referencia a la creación del mundo y de los primeros humanos. Cada una de las parejas representa también a la dualidad cósmica que regía a Mesoamérica.

En cuanto a los Señores de la Noche, los signos portadores del año y los numerales, elementos que en conjunto son usados para dar nombre a cada uno de los 52 años prehispánicos, además de proporcionar una forma de identificar a cada año, también eran usados con fines adivinatorios, de tal manera que, así se podía determinar cómo sería la cosecha de cierto año, el tiempo en el que se debía sembrar o qué le depararía el futuro a una persona.

De esta manera, el artista prehispánico logró capturar a través de sus habilidades y herramientas, parte de la cultura de esta civilización, donde las formas y colores no solo eran usados con un fin estético, sino que también estaban muy vinculados con el significado religioso, de tal manera que, incluso esos colores estaban conectados a dioses, puntos cardinales, alimentos, e incluso fenómenos como la lluvia, guerras y sacrificios.

Los códices prehispánicos, entonces, se convierten en una fuente invaluable a través de la cual se ha podido obtener información acerca de las formas de vida, religión, arte, guerras y otros hechos ocurridos en esa época.

En el caso del Códice Borbónico, a pesar de ser un documento extenso, cuyo contenido también es de tipo religioso, el Xiuhmolpilli constituye una sección fundamental de su contenido. Más allá de la descripción visual con fines rituales, su presencia dentro del documento revela la importancia simbólica de la renovación del tiempo y la constante necesidad de legitimar el poder religioso y político a partir de ceremonias cíclicas.

El Xiuhmolpilli, más allá de su dimensión visual dentro del registro pictográfico, puede ser interpretado como un dispositivo simbólico que articula nociones de continuidad temporal y cosmovisión, al tiempo que legitima un orden social específico. La representación de esta ceremonia no se limita a documentar un acontecimiento ritual, sino que evidencia la participación de autoridades con cierto poder, cuya participación resultaba indispensable para la renovación del tiempo. En este sentido, a partir de los planteamientos anteriores, puede interpretarse que el sacrificio humano no debe entenderse únicamente como un acto religioso, sino también como una práctica vinculada con las estructuras de dominación, al formar parte de un sistema ritual que contribuía a legitimar la jerarquía social.

Desde esta perspectiva, el documento adquiere un carácter que trasciende lo sagrado, funcionando también como un medio de codificación ideológica. A través de la imagen, no solo se transmite una concepción del mundo, sino que se legitima un orden político y social determinado, en el que el poder se presenta como necesario para garantizar el orden y la continuidad del cosmos.

Aquí concluye el análisis iconográfico; en el capítulo siguiente se abordará el tema de la hibridación cultural, un concepto que permitirá explicar cómo se establece el diálogo entre el estilo prehispánico mexica y las representaciones artísticas contemporáneas. De igual manera se presentará el plan de análisis de María Acaso aplicado a las obras de los artistas Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío.

CAPÍTULO 4

REINTERPRETACIONES CONTEMPORÁNEAS DEL XIUHMOLPILLI: ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Introducción

En el capítulo anterior, se dio el contexto, significado y análisis del Xiuhmolpilli; en el presente capítulo se abordará el concepto de hibridez cultural como parte de una categoría fundamental para poder comprender los procesos de resignificación del arte mexica en contextos contemporáneos, posteriormente, se realizará un análisis iconográfico aplicado a dos obras de artistas contemporáneos, con el fin de conocer cómo es que este proceso de hibridación cultural se encuentra en el arte y cómo las prácticas artísticas visuales que se presentan en la actualidad dialogan con elementos gráficos, simbólicos y rituales del pasado mesoamericano, además de ser parte de la función de la imagen como portadora de memoria, vehículo de reinterpretación y espacio de negociación identitaria.

El concepto de hibridez cultural, de acuerdo con Néstor García Canclini (1989), plantea cómo es posible analizar las convergencias entre la tradición y la modernidad, así como es que las formas ancestrales se resignifican en el presente.

En este aspecto, el arte contemporáneo se transforma en un terreno para el encuentro entre diversos códigos culturales, donde lo prehispánico, en este caso en específico la cultura mexica, no solo se cita o representa, sino que también se recontextualiza para

adquirir un nuevo significado dentro de un nuevo entorno. Por ello, la estructura del presente capítulo se divide en dos.

El primer bloque se encarga de abordar el enfoque teórico de la hibridez cultural, destacando la definición que propone García Canclini y cómo este concepto se aplica a las producciones artísticas híbridas. El segundo bloque, por otro lado, se enfoca en el análisis iconográfico de dos obras de artistas contemporáneos, esto con el fin de identificar cuáles son los elementos prehispánicos presentes en estas representaciones y, cómo el papel de la imagen se ha convertido en un medio de transmisión simbólica y una herramienta de continuidad cultural. En este aspecto, los artistas que se abordan para realizar dicho análisis han logrado reinterpretar los elementos visuales mexicas para edificar narrativas actuales, de modo que estos elementos gráficos logran perdurar y al mismo tiempo modificarse.

4.1 La hibridez como proceso histórico–cultural

Resulta pertinente definir el concepto de cultura y establecer su vínculo tanto con el Xiuhmolpilli como con las representaciones artísticas contemporáneas elaboradas por artistas como Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío.

Por lo tanto, el concepto de cultura para García Canclini (2004) no solo consiste en el arte o en los objetos que se crean, sino que es un conjunto de procesos dinámicos que implican producción, circulación, consumo de símbolos, bienes y significados, que se vinculan con las relaciones de poder, la economía y la vida diaria. En términos más exactos, la cultura se define como “[...] el conjunto de procesos sociales de significación,

o, de un modo más complejo, la cultura abarca el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social" (p. 34).

Entonces, referente a los procesos sociales que aborda la cultura, se entiende que los significados no solo se crean, sino que se distribuyen, se legitiman y se apropian de acuerdo con la sociedad. Donde la significación se define como la creación de imágenes, símbolos, discursos, rituales y prácticas culturales; por otra parte, la circulación alude a los medios, instituciones y mecanismos que permiten que esos significados se difundan, por ejemplo, los museos, el arte, los medios de comunicación o incluso los sistemas educativos; por último, el consumo se asocia con la manera en que los sujetos interpretan, disputan o resignifican esos sentidos desde sus propios contextos sociales.

La cultura ha sido objeto de múltiples interpretaciones a lo largo del tiempo, debido a la diversidad de enfoques teóricos y metodológicos desde los cuales se ha abordado. Disciplinas como la antropología, la sociología y las ciencias de la comunicación han contribuido a la construcción de distintas concepciones sobre la cultura, considerándola como un sistema de significados compartidos, un conjunto de prácticas simbólicas o un proceso dinámico de producción y reproducción social.

En este sentido, la cultura no se trata de un conjunto estático de objetos, tradiciones o expresiones aisladas, sino que consiste en un proceso que se encuentra situado dentro de la sociedad, que se encuentra en constante cambio e interacción y, por ello, se construye a través de las prácticas donde los sujetos producen sentidos, que se comparten y se interpretan en la vida cotidiana; la cultura no surge de forma natural o espontánea, sino que se origina de relaciones sociales históricamente determinadas.

Sin embargo, García Canclini (2024) busca desplazar la idea tradicional que se tiene acerca de la cultura respecto a que es un patrimonio fijo o una herencia, sino que más bien se trata de una actividad que se encuentra en constante transformación. Por ello, los significados culturales no son universales, ni inalterables, debido a que se encuentran atravesados por factores como poder, procesos históricos y conflictos sociales; de esa manera, las expresiones culturales adquieren diversos sentidos según el contexto o el grupo social que lo interprete.

Respecto al concepto de culturas híbridas, propuesto por Néstor García Canclini (1989), permite comprender las formas en que las culturas se transforman a través de procesos de intercambio, apropiación y reinterpretación simbólica. De acuerdo con el autor, la hibridez no es solo una manera simple de mezclar elementos heterogéneos, sino que, forma parte de una reconfiguración de los significados que surgen cuando diferentes tradiciones entran en contacto y se cruzan en nuevos contextos históricos y sociales.

En este sentido, el enfoque que propone García Canclini resulta interesante para analizar el arte latinoamericano, donde los imaginarios prehispánicos, coloniales y modernos se integran dentro de un campo de tensiones y continuidades.Es por ello, que el concepto de culturas híbridas es un término que permite abarcar a diversas mezclas interculturales, a comparación, por ejemplo, del término *mestizaje*, que se encuentra más relacionado con las razas, o el término de *sincretismo*, que se asocia más con cuestiones religiosas.

Por esta razón, era necesario un concepto que abrazara lo moderno y lo tradicional, lo culto, lo masivo y lo popular, tal como lo señala García Canclini: “Hablar de hibridación me pareció útil para designar las mezclas de la figuración indígena con la iconografía española y portuguesa” (p. 111).

En este sentido, plantea que el hecho de que persistan prácticas y pensamientos tradicionales no significa que sea un signo de atraso o una desigualdad al acceso de los bienes de la modernidad. Sin embargo, en algunos contextos, lo antiguo se puede llegar a considerar como una exclusión social y, en algunos otros, se considera una hibridación cultural. Por ello, se sostiene que las mezclas entre estilos iconográficos precolombinos y lenguajes contemporáneos, los cruces entre la cultura de élite, la cultura popular y la cultura masiva son formas expresivas que poseen una gran riqueza simbólica.

> [...] estas hibridaciones persisten porque son fecundas [...] han engendrado matrimonios felices entre la iconografía precolombina y el geometrismo contemporáneo, entre la cultura visual y musical de elites, la popular premasiva y la de las industrias comunicacionales. Así lo comprobamos en muchas artesanías mexicanas, peruanas y guatemaltecas que combinan mitos propios con imágenes transnacionales, en el rock que anima las fiestas pueblerinas y se nutre de melodías étnicas, que luego pueden llegar a tener difusión internacional. (García Canclini, 2004, p. 112).

Es por ello que, estas diversas combinaciones de producciones que se generan en Latinoamérica, no solo de tipo artístico, sino también musicales, así como obras literarias, han articulado lo culto, lo popular y lo masivo.

De modo que, García Canclini hace énfasis en que la creatividad cultural contemporánea no radica en la preservación de una supuesta pureza, sino en la producción de mezclas y en el diálogo constante entre tradiciones y modernidad.

El caso de estudio de la resignificación del Xiuhmolpilli, así como de otras representaciones visuales elaboradas en la época prehispánica y en el arte contemporáneo, permite visualizar cómo los artistas actuales reapropian símbolos y elementos del pasado indígena para concederles nuevas lecturas, interpretaciones históricas, así como para establecer un diálogo entre la memoria ancestral y las posibles preocupaciones o inquietudes del presente. De esta manera, la hibridez cultural se muestra como un proceso creativo e histórico, en el cual los códigos visuales de diferentes tradiciones convergen en un punto en común, logrando construir nuevas formas de expresión y sentido.

Incluso, la noción de hibridación permite analizar cómo determinadas manifestaciones artísticas contemporáneas hacen posible que estos elementos simbólicos adquieran nuevos sentidos que dialogan con las problemáticas, discursos e imaginarios de la identidad mexicana contemporánea. De esta manera, el arte se concibe no solo como un dispositivo de preservación de la memoria cultural, sino también como un espacio de producción y transformación simbólica en el que tradición y modernidad se articulan para generar nuevas lecturas del pasado.

Para esta investigación, el concepto de hibridación cultural brinda la posibilidad de examinar cómo las manifestaciones artísticas actuales, como las obras de Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío, reinterpretan y además reconfiguran símbolos, narrativas, que fueron creadas en el México prehispánico, otorgándoles nuevos significados que dialogan con la identidad mexicana contemporánea. De este modo, el arte se concibe no solo como un medio de preservación de la memoria cultural, sino también como un espacio de transformación simbólica.

La hibridación cultural permite analizar fenómenos como el que se aborda en la presente investigación; al tener elementos de diferentes tradiciones, sistemas simbólicos y temporalidades que coinciden, se integran y se resignifican. De ese modo, las representaciones artísticas se pueden convertir en un espacio constante de negociación entre lo tradicional y lo moderno, lo hegemónico y lo subalterno, lo local y lo global, lo que da paso a que se tengan nuevas posibilidades para el análisis y estudio de las representaciones visuales.

Anteriormente, se han identificado cuáles son los elementos gráficos, cromáticos y técnicos del periodo prehispánico dentro de la sección del Códice Borbónico: el Xiuhmolpilli. Ahora, en la sección que continúa, se dará paso a la identificación de elementos gráficos, cromáticos y técnicos presentes en las obras de los artistas contemporáneos antes mencionados y cómo estas representaciones dan lugar a nuevas interpretaciones en el arte contemporáneo.

En este sentido, dicho proceso permite preservar rasgos distintivos de la cultura mexica, de manera que las obras que se generan actualmente también funcionan como un vehículo de memoria para la cosmovisión, los mitos y las narrativas que definieron a esta sociedad.

Como se ha mencionado anteriormente, desde la perspectiva de Néstor García Canclini, la cultura se entiende como un conjunto de procesos sociales de producción, consumo de significación y circulación. Bajo este enfoque, en el caso de los glifos u otros elementos gráficos que se encuentran presentes en el Xiuhmolpilli, no han desaparecido por completo aun después de la conquista, más bien se han ido integrando a otras dinámicas culturales, donde se han convertido en hibridaciones al incorporarse estos elementos a nuevos procesos históricos y sociales. Sin embargo, esta permanencia no significa que deba existir una conservación intacta o fiel a sus significados originales, sino que se trata de una resignificación constante que ha permitido su incorporación en el imaginario cultural contemporáneo (figura 59).

Figura 59.

Las dos Fridas



Nota. La obra constituye un ejemplo de hibridación cultural, al integrar elementos de la vestimenta tradicional mexicana con indumentaria de tipo europeo.

Fuente: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. (2019). *Las dos Fridas,* cuadro de Frida Kahlo, cumple 80 años con presentación en el Museo de Arte Moderno. https://inba.gob.mx/prensa/13178/las-dos-fridas-cuadro-de-frida-kahlo-cumple-80-anos-con-presentacion-en-el-museo-de-arte-moderno-exhibe

4.2 Apropiación simbólica del imaginario prehispánico en el arte contemporáneo

Desde el punto de vista de los estudios culturales, la apropiación simbólica del imaginario prehispánico puede entenderse como un proceso de resignificación, mediante el cual los símbolos que provienen de las culturas mesoamericanas son reinterpretados en contextos contemporáneos. De acuerdo con Néstor García Canclini (1989), la apropiación cultural no tiene que suponer una reproducción fiel de los significados originales, sino de su reconfiguración dentro de nuevas dinámicas de producción y consumo cultural. En este sentido, la iconografía del Xiuhmolpilli, registrada en fuentes prehispánicas como el Códice Borbónico, construye un referente simbólico que puede ser reinterpretado en el arte contemporáneo desde perspectivas distintas a la función ritual original que posee.

Dentro de la tradición mexica, el Xiuhmolpilli o la “atadura de los años” representaba el fin de un ciclo calendárico de 52 años, el cual estaba asociado a ceremonias con fines rituales, que garantizaban la continuidad del orden cósmico y del ciclo de la vida. Su representación iconográfica dentro del códice Borbónico respondía a un sistema de creencias donde el tiempo, el cosmos, el sacrificio y la renovación del mundo estaban profundamente entrelazados. Sin embargo, al ser retomados ciertos elementos en propuestas artísticas actuales, este símbolo es desplazado de su contexto ritual y adquiere nuevas interpretaciones vinculadas a la memoria histórica, la identidad cultural y la reflexión sobre el paso del tiempo.

Desde este punto de vista, la apropiación contemporánea de estos elementos que se pueden encontrar en el Xiuhmolpilli o que incluso pueden ser de otras representaciones prehispánicas mexicas, puede entenderse como un diálogo entre el pasado y el presente, donde la tradición visual mexica se convierte en una herramienta para creaciones artísticas más recientes. Los artistas, al reinterpretar estos símbolos, no solo recuperan su valor histórico, sino que lo incorporan en discursos visuales que responden a problemáticas actuales, como la revaloración del patrimonio, la construcción de la identidad o la necesidad de establecer vínculos con las raíces prehispánicas. De este modo, el imaginario prehispánico que se encuentra en el Códice Borbónico deja de ser un testimonio del pasado para convertirse en una fuente que contiene los significados de una civilización llena de mitología y cosmovisión e incorporarlos a la cultura visual contemporánea.

Por consiguiente, la reinterpretación artística del Xiuhmolpilli se encarga de evidenciar cómo los elementos gráficos prehispánicos y su significado pueden mantenerse vigentes a través de procesos de resignificación cultural. Por lo cual, lejos de reproducir de forma literal su sentido original, estas nuevas representaciones permiten que el símbolo continúe funcionando como un elemento de identidad y memoria, pero adaptado a las condiciones y necesidades del presente. En consecuencia, la apropiación simbólica del imaginario prehispánico se configura como un puente que conecta a la tradición mexica y las formas de expresiones artísticas contemporáneas.

4.3 Aplicación del plan de análisis de María Acaso: Análisis de las obras de Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío

A continuación, se realizará el correspondiente análisis iconográfico en las obras realizadas por los artistas contemporáneos Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío; se trabajará con una obra por artista, por lo cual serán dos obras en total.
Como se ha mencionado anteriormente, el análisis correspondiente será realizado con la metodología propuesta por María Acaso, efectuando los ajustes necesarios a las etapas que conforman este plan, de modo que algunas fases serán omitidas de acuerdo con los requerimientos del objeto de estudio.

Esta aplicación metodológica tiene como propósito identificar los componentes gráficos, cromáticos y técnicos en la producción contemporánea y cómo es que establecen un diálogo o presentan analogías con el repertorio visual del Xiuhmolpilli y la cultura mexica. Al respecto, se reconoce que los elementos identificados en la obra de los artistas analizados no siempre guardarán una identidad literal con el registro del códice; no obstante, mantienen cierto vínculo a través de su configuración, narrativa mitológica o su composición cromática.

A través del plan de análisis de María Acaso, se llevará a cabo una disección de las imágenes para identificar sus componentes formales y su estructura narrativa. Este análisis pondrá especial énfasis en la relación con la narrativa mitológica, debido a que las imágenes seleccionadas poseen ciertos elementos en común y uno de ellos es la

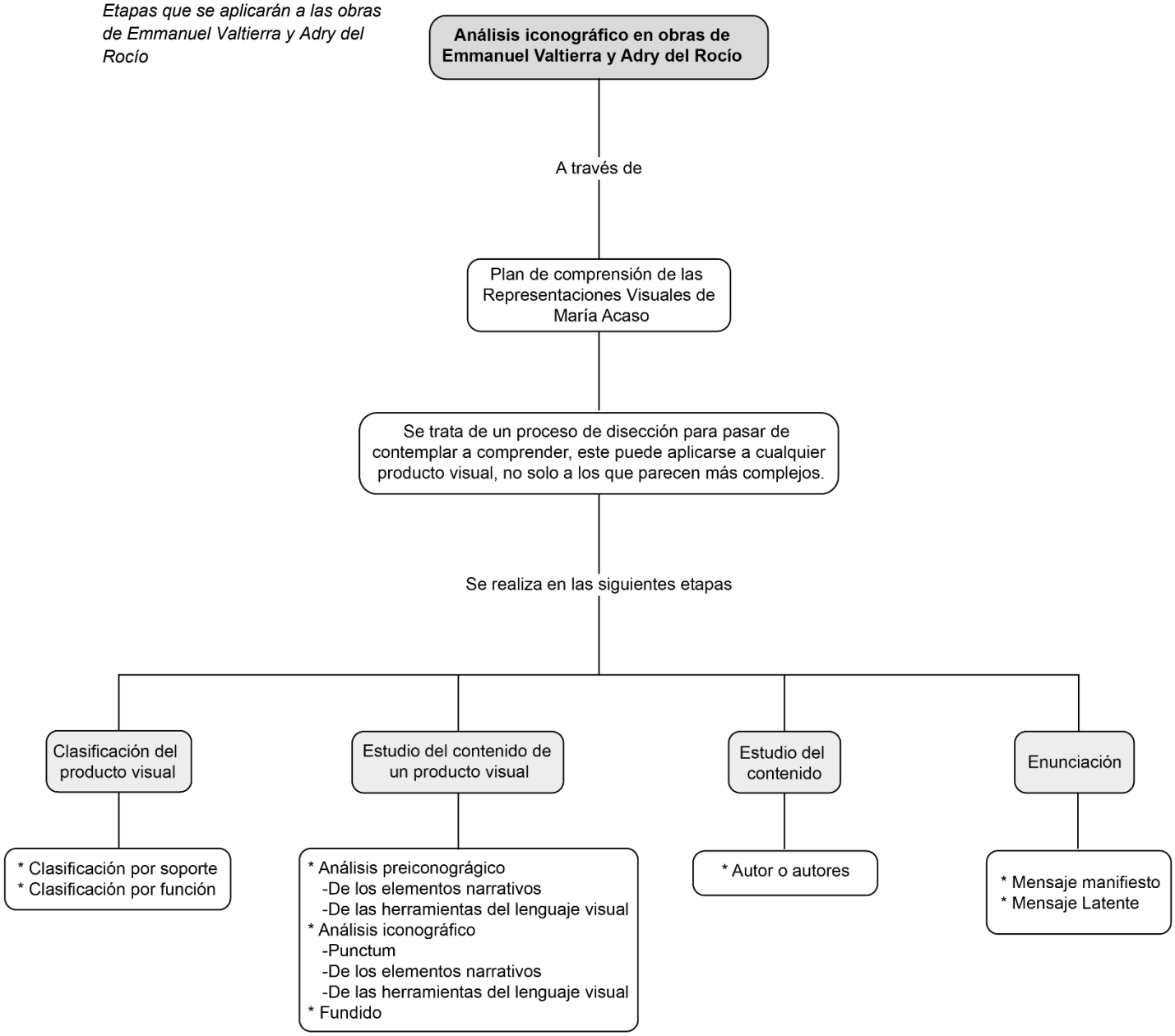
representación de Quetzalcóatl como creador de la humanidad, ya que se encuentra presente en una de las páginas del Xiuhmolpilli; por ello, se explorará cómo la iconografía contemporánea recupera el simbolismo de las funciones que desempeñaba esta deidad. Esta convergencia entre lo ancestral y lo actual se puede comprender como un proceso de hibridación cultural.

De esta manera, la representación visual no se limita a una recuperación nostálgica del pasado, sino que construye una reconversión de recursos tradicionales en prácticas modernas, donde, por ejemplo, el mito de Quetzalcóatl es retomado por artistas para dar lugar a una producción estética híbrida y situada en la contemporaneidad.

A continuación, se presenta el siguiente esquema con las etapas correspondientes que se van a utilizar para ambas imágenes (esquema 12), y posteriormente se desglosa lo que corresponde a la aplicación del plan de análisis de María Acaso.

Esquema 12.

Etapas que se aplicarán a las obras de Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío



Fuente: Elaboración propia a partir de Acaso (2009), 2026.

4.4 Primera Etapa: Clasificación del producto visual

En esta primera etapa se definirá el tipo de producto visual con el cual se está trabajando. Por lo cual, primero se van a definir las *características físicas del soporte*; en este caso sería la imagen que corresponde a Emmanuel Valtierra; se trata de una ilustración en formato digital, (figura 60); las medidas que posee pueden variar dependiendo del uso que se le dé a la imagen. Para el segundo caso, se trata de una obra de tipo *street art* de Adry del Rocío, (figura 61). Este arte se realiza en las calles y en murales de las ciudades; para este caso en específico se trabajará con una fotografía de una de las obras de la artista, debido a que el tipo de representación visual que creó Adry del Rocío, es una obra efímera, es decir, que no se quedó plasmada de manera permanente en el área donde se elaboró.

En cuanto a la *clasificación por función,* ambas imágenes fueron creadas por dos artistas mexicanos; la función no está definida de manera clara por ambos creadores; sin embargo, se puede determinar que el fin de estas obras es dar a conocer una parte de la mitología, cultura y cosmovisión de una cultura prehispánica, así como demostrar cómo este estilo no se encuentra perdido, sino que puede ser reinventado combinando otros elementos culturales.

4.5 Segunda etapa: Estudio del contenido de un producto visual

En esta segunda etapa se desglosará lo correspondiente a los elementos que conforman cada una de las representaciones visuales. Es decir, se desglosarán los elementos que se encuentran en cada imagen, su significado y como se relacionan entre ellos.

4.5.1 Análisis pre iconográfico

En esta etapa se presentan los elementos que se encuentran en ambas imágenes de los artistas; a continuación, se describen cuáles son esos elementos visuales en cada una de las imágenes:

The foundation of Tenochtitlán-Emmanuel Valtierra

La primera imagen que se va a describir será la que pertenece a la autoría de Valtierra (ver figura 60); esta lleva por nombre *The foundation of Tenochtitlán,* en español *La fundación de Tenochtitlán.* En esta escena se puede observar un personaje en la parte superior, que bien podría corresponder a una deidad; posee una paleta cromática en azul y además se encuentra con diversos ornamentos en la cabeza, brazos y pecho. Se visualiza también una nube en color rojo y gris, de la cual está sobresaliendo esta deidad; debajo de las nubes caen varias figuras pequeñas en colores blanco y rojo, además de lo que parecen ser pequeñas flores en color rosa.

Figura 60.

The foundation of Tenochtitlan



Nota. Representación ilustrada del mito mexica sobre la fundación de México-Tenochtitlan.
Fuente: Valtierra, E. (2018). *The foundation of Tenochtitlan* [Ilustración]. Facebook.
https://www.facebook.com/photo/?fbid=1691031767585480&set=a.807102785978387&locale=es_LA

En la parte inferior, se visualiza justo en el centro y debajo de la deidad azul, a una mítica águila devorando una serpiente sobre un nopal; este se ubica sobre una pequeña isla que se encuentra sobre agua. Justo rodeando al águila, se presentan unas figuras humanas. Del lado izquierdo se aprecia dos parejas de humanos, y del lado derecho se aprecian un hombre acompañado por un perro, y en la parte inferior se observa una pareja de humanos. Al costado izquierdo también es posible ver representaciones gráficas que se relacionan con el glifo de *casa, (calli);* sobre estas, hay una pirámide rodeada de llamas de fuego y se acompaña por la figura de un cráneo. Del lado derecho, se puede observar una edificación de mayor tamaño, que posiblemente sea un templo o dos pirámides. Por último, se puede observar que varios marcos rodean a la escena principal, y se encuentran coloreados por una paleta cromática que va desde el rojo, verde, azul y amarillo.

Lucero Quetzalcóatl-Adry del Rocío

En cuanto a la segunda obra, perteneciente a Adry del Rocío, se trata de una representación realizada en 2018 en una calle de la ciudad de Guanajuato, México; lleva por nombre *Lucero Quetzalcóatl.* Esta representación pertenece al *street art,* por lo cual fue creada utilizando tizas y gises de colores, convirtiéndose así en una obra de carácter efímero. En la fotografía (figura 61) se puede observar que la obra emplea un recurso perspectivo que genera la ilusión de tridimensionalidad.

Este efecto puede relacionarse con la anamorfosis, recurso empleado en el arte urbano tridimensional para generar, a partir de una superficie plana, la ilusión de profundidad y volumen mediante la distorsión de la representación y su relación con un punto de vista determinado (Bartolomei et al., 2020). En el caso de Lucero Quetzalcoatl, este recurso permite que los elementos representados adquieran una apariencia tridimensional cuando son observados desde una posición especifica.

Figura 61.

Lucero Quetzalcóatl



Fuente: Del Rocío, A. (2018). *Lucero Quetzalcóatl* [Fotografía]. Adry del Rocío. https://www.adrydelrocio.art/portfolio-items/3d-streetpainting-chalk-artist-adry-del-rocio-3d-streetart-festival-madonnari-guanajuato-mexico-2018/

Se puede observar a un hombre de tez blanca que se encuentra entrelazado con el cuerpo de una serpiente. Este hombre porta un tocado adornado con joyería y piedras preciosas, su rostro está pintado con ciertos detalles en color azul, y cuenta con un brazalete en una de sus manos, de modo que hace juego con el maquillaje azul que porta en el rostro.

En cuanto al reptil que emerge del túnel, cuenta con diversos colores en el cuerpo, entre los que destacan el amarillo, azul, rosa y rojo; estos colores se van matizando y combinando para generar una armonía en todo el cuerpo del reptil. También se puede observar cómo la cabeza de esta serpiente es la misma forma con la cual se representa al dios Quetzalcóatl dentro de la mitología mexica y de otras culturas prehispánicas.

4.5.2 Análisis iconográfico

En la siguiente etapa, se elaborará el análisis correspondiente para determinar cuál es el significado de los elementos que han sido identificados anteriormente para establecer una relación entre ellos.

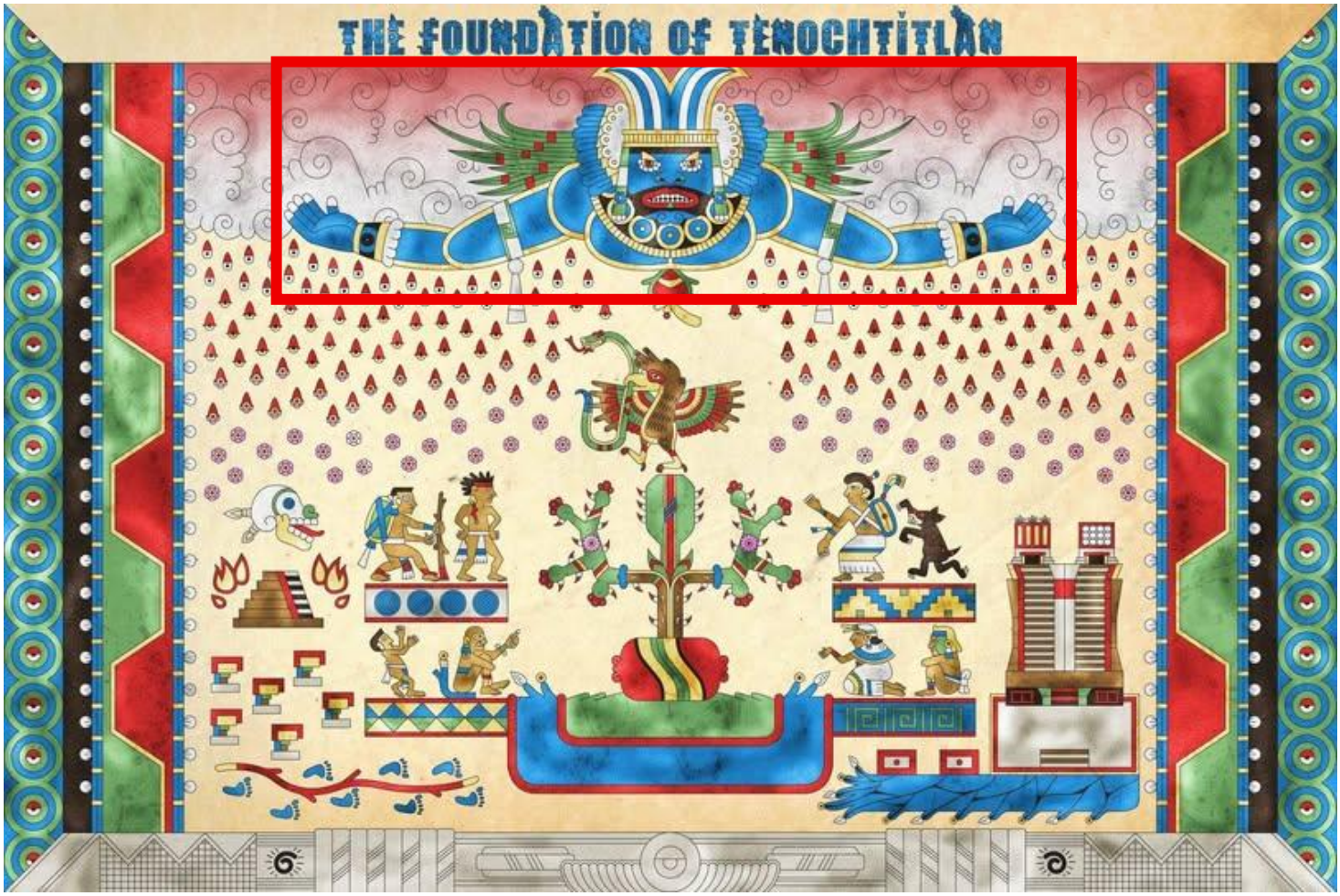
- **Establecimiento del Punctum**

Para iniciar esta etapa de análisis, se identifica el elemento que punza en una imagen, aquel que en el espectador llama la atención. Identificar el elemento punzante puede variar dependiendo de lo que se encuentre más llamativo en una imagen, por lo cual, este elemento no es universal, sino que varía en función del interés visual de cada persona.

En el caso de la primera imagen que corresponde a la de Emmanuel Valtierra, en una opinión, el *punctum* se ubica en la figura de la deidad azul que se encuentra sobre la escena del águila sobre el nopal, debido a que la posición y tamaño que abarca es considerable; además, el color azul, las facciones y los ornamentos que porta el rostro de la deidad es un punto de atracción visual (figura 62).

Figura 62.

The Foundation of Tenochtitlan



Nota. Intervención propia para resaltar el *punctum.*
Fuente: Valtierra, E. (2018). *The foundation of Tenochtitlan* [Ilustración]. Facebook.
https://www.facebook.com/photo/?fbid=1691031767585480&set=a.807102785978387&locale=es_LA

En cuanto a la imagen de autoría de Adry del Rocío (figura 63), uno de los elementos que concentra la atención visual es la figura masculina que se encuentra entrelazada con la serpiente. Su ubicación dentro de la composición, así como el nivel de detalle presente en el rostro, el tocado y los ornamentos, contribuyen a destacar la figura. Asimismo, la dirección de su mirada establece un recorrido visual hacia la estrella que sostiene en su mano, generando una relación entre ambos elementos. La paleta cromática y el contraste entre los diferentes colores empleados contribuyen también a destacar tanto la figura como los elementos que la rodean.

Figura 63.
Lucero Quetzalcóatl



Nota. Intervención propia para identificar el *punctum.*
Fuente: Del Rocío, A. (2018). *Lucero Quetzalcóatl* [Fotografía]. Adry del Rocío. https://www.adrydelrocio.art/portfolio-items/3d-streetpainting-chalk-artist-adry-del-rocio-3d-streetart-festival-madonnari-guanajuato-mexico-2018/

- **Análisis iconográfico de la narración**

Esta siguiente etapa corresponde al análisis iconográfico de la narración, será indispensable que para su desarrollo se trabaje con los elementos que han sido identificados en la fase anterior, con el propósito de establecer una vinculación con la

mitología y la cosmovisión mexica, así como reconocer las formas y la paleta cromática en ambas imágenes. Sin embargo, este análisis también se aborda desde la noción de hibridación cultural, que se entiende como un proceso en el cual las prácticas y significados de diferentes sistemas culturales se articulan, resignifican y coexisten en contextos contemporáneos.

Para iniciar esta sección, se abordará primero la obra de Emmanuel Valtierra, en la cual se observa una notable diversidad de elementos gráficos, cromáticos y compositivos que serán analizados de manera sistemática. Dichos elementos permiten identificar la convergencia entre referentes visuales de la tradición mexica y recursos estéticos propios del arte contemporáneo.

El estudio se realizará siguiendo el orden en que los elementos se disponen en la imagen, atendiendo a una lectura visual que va de arriba hacia abajo. No obstante, se reconoce la posibilidad de múltiples lecturas interpretativas; sin embargo, la interpretación presentada a través del plan de análisis de María Acaso responde a un análisis personal sustentado en los referentes teóricos y metodológicos revisados previamente.

La imagen inicia con la forma de unas nubes que están coloreadas con rojo y gris; sobre esta nubosidad se encuentra un dios que sobresale debido al color azul y a la forma en la que tiene colocados los brazos, además de las dimensiones y posición que ocupa ante el resto de los elementos, es decir, se ubica sobre la parte superior de la imagen, lo que significa que cuenta con un poder superior. Dentro de los atavíos que porta este dios

se encuentran plumas, joyería, brazaletes, un penacho con bastantes detalles y lo que parece ser un corazón que cuelga del pecho. De acuerdo con los elementos que se han descrito anteriormente, se deduce que la deidad que se encuentra al inicio de la imagen podría corresponder al dios Tláloc por el color que presenta en el cuerpo; sin embargo, también presenta características que podrían ser asociadas a otro dios, el cual sería Quetzalcóatl, ya que presenta plumas de color verde, asociadas al quetzal, una clara referencia a la serpiente emplumada; además, las facciones de su rostro parecen tener ciertas características asociadas a la representación gráfica del dios. Por lo tanto, esta deidad podría ser una combinación entre ambos dioses (figura 64), siendo que estos tenían una relevancia dentro del panteón mexica; Tláloc por ser el dios de la lluvia, mientras que Quetzalcóatl era el dios del viento y creador de los hombres.

Figura 64.

The Foundation of Tenochtitlan



Nota. Intervención propia para resaltar a la deidad principal.
Fuente: Valtierra, E. (2018). *The foundation of Tenochtitlan* [Ilustración]. Facebook.
https://www.facebook.com/photo/?fbid=1691031767585480&set=a.807102785978387&locale=es_LA

Debajo de la nube, cae un conjunto de pequeñas figuras diversas; en total son tres formas diferentes que se puede apreciar que caen del cielo o de la nube gris. Sin embargo, si se presta atención, parece que son semillas que conforme van cayendo, se convierten en flores (figura 65). De estas flores se puede observar que, se encuentran presentes en el nopal que se ubica al centro de la imagen. Entonces, estas semillas que caen del cielo son como un símbolo de la fertilidad que cae en forma de semilla hasta convertirse en un fruto o una flor, gracias a la lluvia del dios Tláloc.

Figura 65.

The Foundation of Tenochtitlan



Nota. Intervención propia para resaltar las semillas que caen del cielo.
Fuente: Valtierra, E. (2018). *The foundation of Tenochtitlan* [Ilustración]. Facebook.
https://www.facebook.com/photo/?fbid=1691031767585480&set=a.807102785978387&locale=es_LA

Se puede apreciar también la mítica escena donde aparece el águila que devora a una serpiente y se posa sobre un nopal; a su vez, esta se encuentra ubicada en un islote sobre agua. Adicionalmente, se puede observar a siete personas que se encuentran alrededor de la escena del águila, las cuales hacen referencia a las siete tribus nahuatlacas. Respecto a esto, existen diversos mitos y relatos históricos donde las versiones que se cuentan varían; sin embargo, se ha decidido retomar lo que menciona Limón Olvera (2019) en su libro *Las cuevas y el mito de origen: los casos inca y mexica,* en el cual menciona datos acerca del lugar de origen de los mexicas.

Por lo cual, Aztlán, así como Chicomóztoc, que tiene como significado *las siete cuevas,* serían el mismo lugar de donde provendrían los mexicas y las siete tribus (figura 66).

Figura 66.
The Foundation of Tenochtitlan



Nota. Intervención propia para resaltar la escena del águila sobre el nopal.
Fuente: Valtierra, E. (2018). *The foundation of Tenochtitlan* [Ilustración]. Facebook.
https://www.facebook.com/photo/?fbid=1691031767585480&set=a.807102785978387&locale=es_LA

Adicionalmente, Limón Olvera (2019) también menciona que era una forma de pensamiento a través de la cual los pobladores prehispánicos creían que se había originado el pueblo mexica y el resto de las tribus, es decir, dentro de cuevas.

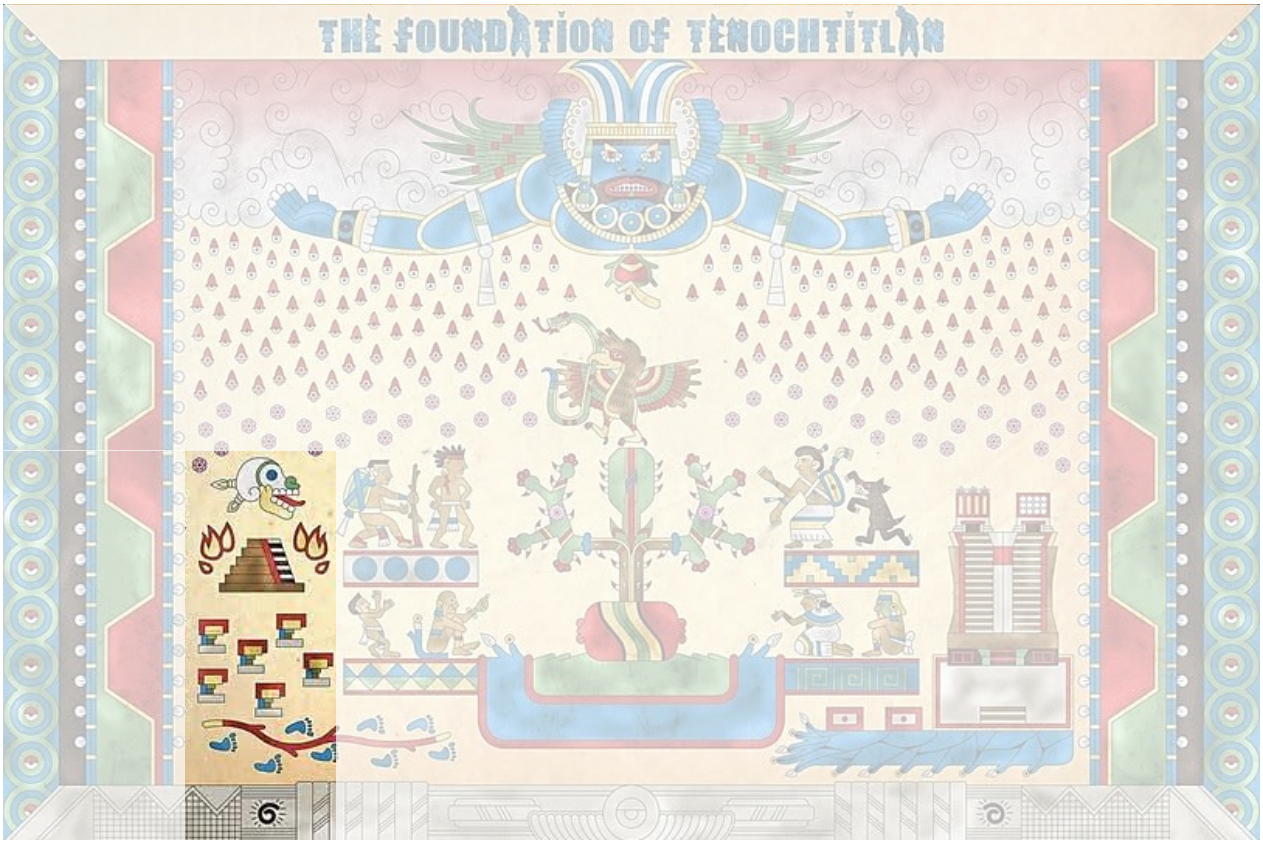
> La crónica mexicana lo traduce como “casa de siete cuevas cavernosas” y lo menciona como el lugar de donde vinieron los mexicas [...] entonces éste sería el sitio donde se llevó a cabo la gestación del pueblo mexica, y de otros mencionados en las fuentes, así como

> el parto de la deidad terrestre que expulsó a los pueblos a la superficie, ya que dichas cuevas representarían el vientre de la diosa madre, es decir, la matriz original que viene a ser el punto de origen (p. 106).

Una vez que los pueblos salían de las cuevas, tendrían que ir en búsqueda de un nuevo lugar para habitar. Sin embargo, el hecho de salir de estas cuevas podría representar un parto, un nacimiento, donde posteriormente debían iniciar un proceso migratorio e iniciar una nueva historia. Por lo cual, esas siete figuras que se encuentran alrededor del águila con el nopal pueden simbolizar a cada una de las siete tribus que salieron en busca de un nuevo hogar.

Asimismo, dentro de la imagen se observa un conjunto de casas, las cuales pueden identificarse como tales debido a su similitud formal con el glifo que representa este concepto (figura 67). Asimismo, se distingue una pirámide rodeada por llamas, elementos que pueden interpretarse como una alusión al fuego ritual empleado en las ceremonias llevadas a cabo en los templos. De igual manera, se aprecia la presencia de un cráneo, cuya representación podría vincularse tanto con las prácticas rituales como con el culto a la muerte, aspectos fundamentales dentro de la cosmovisión de la cultura representada.

Figura 67.
The Foundation of Tenochtitlan



Nota. Intervención propia para identificar el glifo casa y los elementos como el fuego y el cráneo.
Fuente: Valtierra, E. (2018). *The foundation of Tenochtitlan* [Ilustración]. Facebook.
https://www.facebook.com/photo/?fbid=1691031767585480&set=a.807102785978387&locale=es_LA

En la parte inferior de esa misma escena también se puede observar un conjunto de huellas. En este sentido, esta representación cuenta con diversos significados; sin embargo, para este caso en específico, el significado que se le otorga a las huellas de los pies de acuerdo con Thiemer-Sachse (2021) simboliza la movilidad o la comunicación; también indicaba dirección o caminar. La autora justifica este significado debido a que, dentro de la *Tira de la peregrinación* o *Códice Boturini,* donde se narra la peregrinación que realizaron los aztecas en busca de un nuevo lugar para fundar su ciudad, aparecen las formas de huellas, indicando movilización o la acción de caminar. Es por ello, que esa representación de los pies dentro de la ilustración de Valtierra tiene sentido al indicar la movilización y trayecto recorrido por estas siete tribus.

Respecto a las siete tribus, se puede visualizar también a siete personas (ver figura 66) que se encuentran rodeando el nopal; entonces, cada una de esas figuras humanas representa a los siguientes pueblos: Xochimilcas, Chalcas, Tepanecas, Acolhuas, Tlahuicas, Tlaxcaltecas y mexicas.

De igual manera, al otro lado de la representación del águila sobre el nopal, se observa una edificación de mayor tamaño que podría corresponder al Templo Mayor, vestigio arquitectónico de gran relevancia para la cultura mexica. De acuerdo con fuentes históricas, como Chávez y Carrizosa Montfort (s.f.), escribieron para la revista *Arqueología Mexicana,* acerca de cómo este edificio representaba al poder político, religioso y económico. El Templo Mayor estuvo dedicado a Tláloc y a Huitzilopochtli: el primero, dios de la lluvia, y el segundo, dios de la guerra. Asimismo, esta construcción era conocida como *huey teocalli,* y constituía el corazón de la ciudad de Tenochtitlán; este asentamiento fue ubicado sobre el lago de Texcoco, es decir, se erigió en un entorno lacustre, sobre un suelo que poseía técnicas de cimentación desarrolladas por los mexicas.

Se describe por los cronistas españoles como una importante metrópoli conformada por calzadas, barrios, canales y plazas. En este contexto, el Templo Mayor fungía como el principal centro político y ceremonial sagrado, integrado por 78 edificios y con una extensión aproximada de 500 metros por cada lado. Sobre este conjunto arquitectónico se edificó posteriormente lo que hoy es el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Por último, la ilustración de Valtierra se encuentra rodeada de unos marcos decorados con grecas y una paleta cromática que incluye al rojo, azul, verde, gris y negro. Asimismo, a los costados de la imagen, se presenta una serie de formas circulares pintadas en colores verde y azul. En medio de cada una, hay una forma circular que se divide en dos mitades; la primera mitad posee un color rojo y la segunda mitad, color blanco; justo en el centro se puede observar un pequeño círculo en color negro. (figura 68). Estas representaciones simbolizan a los ojos, que a su vez representan a las estrellas dentro de la mitología prehispánica. Respecto a lo anterior, el Dr. Astros Matamoros (2016), en un artículo denominado *La representación pictográfica de los elementos astrales y sus nombres,* menciona que, dentro del Códice Borgia, existe una representación donde se pueden ver estas figuras, mismas que simbolizan ojos y representan a la noche (ver figura 68), por lo cual estas figuras podrían simbolizar a los ojos como astros que vigilan, dan luz y energía, que presencian rituales y eventos de transición cósmica.

Figura 68.

The Foundation of Tenochtitlan

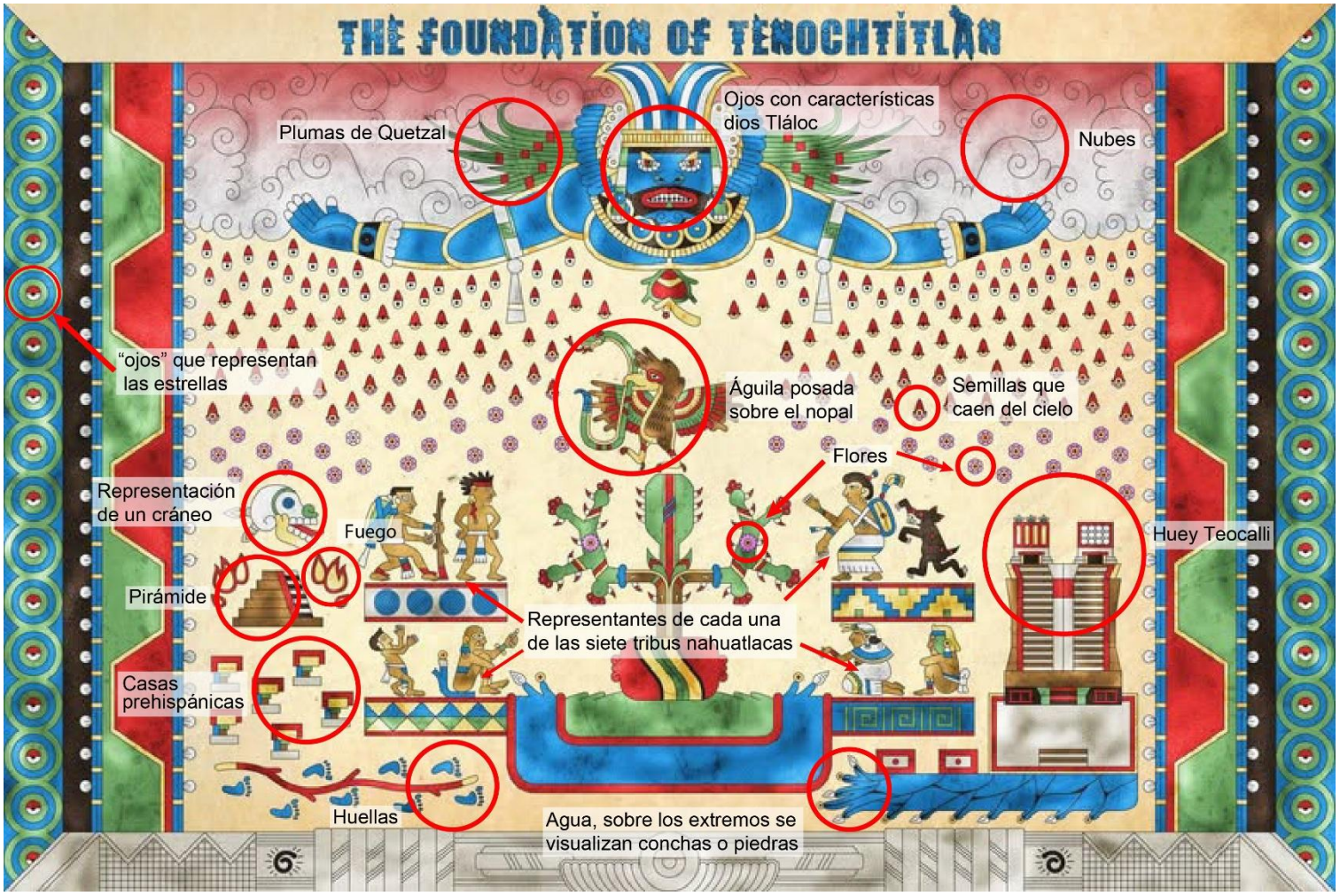


Nota. Intervención propia para identificar los *ojos* o estrellas.

Fuente: Valtierra, E. (2018). *The foundation of Tenochtitlan* [Ilustración]. Facebook. https://www.facebook.com/photo/?fbid=1691031767585480&set=a.807102785978387&locale=es_LA

Finalmente, en la siguiente figura (69) se puede observar en su totalidad a todos los elementos que se han descrito anteriormente.

Figura 69.
The Foundation of Tenochtitlan



Nota. Intervención propia para identificar los elementos antes mencionados.
Fuente: Valtierra, E. (2018). *The foundation of Tenochtitlan* [Ilustración]. Facebook.
https://www.facebook.com/photo/?fbid=1691031767585480&set=a.807102785978387&locale=es_LA

Segunda ilustración

En la representación realizada por Adry del Rocío, titulada *Lucero Quetzalcóatl,* se articulan diferentes elementos visuales que remiten de forma directa a una deidad mesoamericana: Quetzalcóatl. En la ilustración se identifican principalmente una figura

serpentina y una figura humana que se encuentra entrelazada con ella, lo que sugiere una relación simbólica entre lo humano y lo divino. La serpiente presenta dimensiones extensas y su cuerpo se encuentra cubierto por escamas que evocan plumas, un recurso visual que alude a la iconografía de la serpiente emplumada. Estas escamas están coloreadas mediante una paleta cromática compuesta por tonos azules, rosas y amarillos, los cuales se degradan de forma gradual, generando una composición visual dinámica y armónica. Asimismo, la cabeza de la serpiente retoma rasgos formales que se asocian a las representaciones mexicas de Quetzalcóatl (figura 70), reforzando la identificación de la figura con esta deidad. En este sentido, la obra claramente establece un vínculo iconográfico con Quetzalcóatl, deidad cuya presencia y culto se extendió a diferentes culturas prehispánicas, y en torno a la cual se desarrolló un complejo entramado de mitos, significados cosmológicos y simbólicos.

Figura 70.

Lucero Quetzalcóatl



Nota. Intervención propia para identificar los elementos antes mencionados.
Fuente: Del Rocío, A. (2018). *Lucero Quetzalcóatl* [Fotografía]. Adry del Rocío. https://www.adrydelrocio.art/portfolio-items/3d-streetpainting-chalk-artist-adry-del-rocio-3d-streetart-festival-madonnari-guanajuato-mexico-2018/

En esta sección del análisis iconográfico se procederá a examinará la relación entre los elementos visuales presentes en la obra y la mitología de Mesoamérica. Sin embargo, también es importante mencionar que la imagen que se analiza es de carácter contemporáneo, no pretende reconstruir de manera literal las creencias prehispánicas, ni los acontecimientos coloniales que pudieron haber surgido, sino que articula una lectura actual de la figura de Quetzalcóatl a partir de distintas capas temporales. En ella convergen elementos del registro mítico prehispánico, como la Serpiente Emplumada y su asociación con Venus; del registro histórico-colonial, visible en la antropomorfización

del dios con rasgos europeos, que remite al imaginario construido en torno a la llegada de Hernán Cortés; y del registro contemporáneo, en el que la artista reinterpreta críticamente estos referentes. Esta superposición convierte la obra en un espacio de hibridación cultural y temporal, donde el pasado es reconfigurado desde el presente para generar nuevos significados.

Existen ciertos mitos que se originaron dentro de la cultura mexica en torno a la llegada de Hernán Cortés y su relación con la deidad de Quetzalcóatl. De acuerdo con Dupey García (s.f.), quien redactó un texto en el blog *Noticonquista,* perteneciente a la Universidad Autónoma de México (UNAM), se describe una situación derivada de este acontecimiento, ya que los indígenas llegaron a considerar a los españoles como dioses.

Desde el periodo preclásico, el nombre de la Serpiente Emplumada resonaba entre diversas poblaciones; su figura era reconocida como una serpiente con plumas multicolores o verdes, cuya presencia simboliza la lluvia. Este último aspecto es relevante, ya que, en otras culturas, como la teotihuacana, Quetzalcóatl también se encontraba relacionado con Tláloc, al ser relacionado como una deidad cuya misión era fertilizar los campos para la agricultura.

Durante la época prehispánica, la Serpiente Emplumada estuvo estrechamente vinculada con la religión, al grado de tener presencia en gran parte del territorio mesoamericano, llegando incluso hasta la civilización maya. Sin embargo, dentro de la cultura mexica, además de ser representada como un reptil con plumas que le permitían volar, también se le asociaba con el dios del viento.

Dupey García (s.f.) describe diversas características que forman parte de la representación del dios Quetzalcóatl, como las fauces abiertas, de las cuales en ocasiones emergía un rostro humano. Asimismo, su asociación con la serpiente remite a su carácter reptiliano, mientras que las plumas hacen referencia al dios del viento y a su función como una figura mitológica capaz de volar. El pico de ave, por su parte, se relaciona con la conexión con las aves, en especial con el quetzal. Finalmente, la autora señala que estas características vinculadas con el viento permitían al dios soplar, empujar las nubes y despejar el camino para los dioses de la lluvia (figura 71).

Figura 71.
Detalle de la pirámide de Quetzalcóatl en Xochicalco, Morelos



Fuente: Fotografía propia (2022).

Respecto a cómo los indígenas llegaron a considerar a Hernán Cortés como el dios Quetzalcóatl, existe un mito que Dupey García (s.f.) describe de manera general acerca de las diversas historias de la ciudad maravillosa que había construido durante su reinado, el rey Topiltzin Quetzalcóatl de Tollan, pero también donde se contaba cómo fue el declive de este monarca.

De igual manera Dupey García (s.f.), menciona que el motivo por el cual creó un reinado excepcional fue posible debido a que el dios Quetzalcóatl había encarnado en el monarca, y de esa forma es como logró ejercer el poder de manera soberana y ejemplar; de hecho, la encarnación de la Serpiente Emplumada sucedía con todos los monarcas que adquirían un reinado. También, mediante los rituales, se les concedía el poder y lo que los convertiría en hombres-dioses.

Sin embargo, existió un periodo donde Topiltzin Quetzalcóatl fue derrotado por su mayor enemigo y el ya conocido dios, Tezcatlipoca, por lo cual, el gobernante emprende la huida hacia el Este, donde se decía que había muerto a orillas del océano o que incluso había abordado una embarcación llena de serpientes, con la promesa de regresar nuevamente a gobernar.

Tiempo después, con la llegada de los conquistadores españoles, los indígenas asumen que la promesa de la Serpiente Emplumada ha sido cumplida. Dupey García (s.f.) retoma el testimonio del cronista español fray Toribio de Benavente Motolinía, para explicar la interpretación indígena de la llegada de Hernán Cortés:

> Al desembarcar allí casualmente, pero muy afortunadamente, Cortés y sus tropas en un año 1-Caña, que correspondía con la fecha de nacimiento de Topiltzin, no es de sorprender que los indígenas que, según fray Toribio de Benavente Motolinía, siempre le esperaban que había de volver; cuando parecieron los navíos de don Hernando Cortés, y de los españoles que esta tierra conquistaron, viéndolos venir a la vela, decían que ya venía su dios Quetzalcovatl. (Motolinía, como se citó en Dupey García, s.f., párr. 4).

Con el testimonio anterior se evidencia cómo la cosmovisión indígena influyó en la interpretación de la llegada de los españoles, ya que los mexicas relacionaron el arribo de Hernán Cortés con el retorno profetizado de la Serpiente Emplumada. La coincidencia simbólica del año 1-Caña con la fecha de nacimiento de Topiltzin reforzó la creencia de que Quetzalcóatl había regresado, lo que facilitó una lectura religiosa del acontecimiento histórico. Esta interpretación no solo refleja la importancia de los ciclos calendáricos dentro del pensamiento mesoamericano, sino también la manera en que los mitos prehispánicos condicionaron la reacción inicial de los indígenas ante los conquistadores. En este sentido, la figura de Quetzalcóatl funcionó como un elemento mediador entre la tradición religiosa y un hecho histórico inesperado, influyendo en las dinámicas de contacto y dominación durante los primeros momentos de la conquista española.

En la explicación anterior, es posible observar cómo diversas capas temporales atraviesan la figura de Quetzalcóatl: en primer lugar, como deidad en la época prehispánica; posteriormente, como un gobernante histórico identificado como Topiltzin Quetzalcóatl; y, finalmente, como una construcción simbólica surgida en el contexto colonial a partir de la creencia de que Hernán Cortés encarnaba a dicha deidad. De este modo, pueden identificarse tres niveles que se entrelazan para articular el mito del dios

del viento, al tiempo que contribuyen a otorgar poder y legitimidad al proceso de conquista. Para comprender con mayor profundidad estos tres niveles, previamente descritos de manera general, se recurrirá al trabajo teórico de Enrique Florescano, en especial a dos obras que abordan la mitología de Quetzalcóatl: *¿Cómo se hace un dios?* (Florescano, 2016), y *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica* (Florescano, 2017), donde ha sido posible encontrar algunas ideas respecto a las fases en las que se ha desarrollado la construcción del mito de Quetzalcóatl.

1.- Quetzalcóatl como deidad

En esta primera fase, se presenta como el dios creador de los seres humanos, del maíz, del cosmos, aquel que enseñó a los hombres el oficio de la agricultura y cómo vivir en civilización. Por excelencia, es el dios que reina en Mesoamérica, vinculado con el viento y el agua, lo que lo convierte en una deidad creadora y civilizadora. Retomando a Florescano (2016), en su libro *¿Cómo se hace un Dios?,* se menciona que, era conocido por diferentes nombres dentro de las culturas prehispánicas: “el 9lk de los mayas, el 9 Viento mixteco o el Ehécatl-Quetzalcóatl nahua son, como el dios del maíz, númenes creadores y portadores de civilización” (p. 12).

Debido a la gran relevancia que poseía Quetzalcóatl, se dice que era considerado como una fuerza fundamental para el origen y dar continuidad a la vida, de modo que, se le reconocía como una deidad que otorgaba la organización del mundo y todo lo relacionado con la creación.

Se destaca también, que la adoración hacia este dios era practicada por distintos grupos étnicos o señoríos; es decir, la Serpiente Emplumada fue venerada en toda la región y la identidad que poseía variaba en función de la cultura en la cual estuviera presente, donde los símbolos y elementos visuales se construían e identificaban a cada pueblo (figura 72).

Figura 72.
Quetzalcóatl y Tezcatlipoca en el Códice Borbónico



Nota. A la izquierda se puede observar a Quetzalcóatl.
Fuente: *Códice Borbónico.* (2018). [Imagen]. Lámina 20 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

2.- Topiltzin Quetzalcóatl como gobernante tolteca

En cuanto a este personaje, era reconocido por tener diversos mitos, hechos históricos y fantásticos, muy frecuentemente, se confunde con el dios Quetzalcóatl, lo que ha generado dificultad y duda para establecer si tenía relación con el dios o no, sin embargo, Florescano (2017) en su libro *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de*

Mesoamérica señala que Topiltzin Quetzalcóatl se trató del primer gobernador de Tollan (Tula) , quien tuvo un reino maravilloso, lleno de sabiduría, pero que también cayó ante Tezcatlipoca, no se tienen claras las causas de la caída del imperio de Tula, sin embargo se mencionan algunas como, la forma de rendir el culto a los dioses, así como la manera de realizar los sacrificios, en otras se menciona que Tezcatlipoca disfrazado de sacerdote alcoholiza a Topiltzin Quetzalcóatl, y este comete un acto de abuso contra su hermana, debido a esta situación decide salir de Tula; de hecho, las fuentes históricas como los *Anales de Cuautitlán,* mencionan que una vez que desapareció se convierte es un astro, es decir asciende al cielo para convertirse en la *Estrella de la Mañana* (figura 73).

Figura 73.
Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl en el Códice Durán



Nota. Dibujo del *Códice Durán*, manuscrito del siglo XVI, que representa el destierro de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl.
Fuente: Arellano, F. (2025). *Quetzalcóatl (serpiente emplumada)*. Significados.
https://www.significados.com/quetzalcoatl/

El Códice Chimalpopoca narra la transformación de Topiltzin Quetzalcóatl en el astro: “se dice que cuando ardió, al punto se encumbraron sus cenizas [...] Al acabarse sus cenizas, al momento vieron encumbrarse el corazón de Quetzalcóatl. Según sabían (los sabios antiguos), fue al cielo y entró en el cielo [...] se convirtió en la estrella que al alba sale” [...] (citado en Florescano, 2017, p. 211).

Este relato mítico da cuenta de la transformación del gobernante de Tollan en el planeta Venus, específicamente en su manifestación como estrella de la mañana, asociada al amanecer y al renacimiento cósmico. De manera complementaria, diversas tradiciones de Mesoamérica señalan que Quetzalcóatl posee un hermano gemelo, Xólotl, quien representa la contraparte nocturna y descendente de Venus. Mientras Quetzalcóatl se manifiesta también como *Tlahuizcalpantecuhtli,* que hacía referencia a la estrella matutina (Venus al amanecer), Xólotl, en cambio, representaba a Venus, pero como la estrella vespertina que se visualiza al atardecer. De esta manera, puede asociarse este relato con un elemento central de la mitología y la cosmovisión mesoamericana: la dualidad cósmica. En este marco, Xólotl representa el inframundo y acompaña al sol en su recorrido nocturno, mientras que Quetzalcóatl se vincula con la vida, la luz y el día.

Esta oposición complementaria pone de manifiesto la importancia del equilibrio dentro del cosmos, un principio fundamental en los mitos mesoamericanos. Asimismo, evidencia cómo las narraciones míticas no son estáticas, sino que se han ido entrelazando y reinterpretando a lo largo del tiempo, dando lugar a procesos de hibridación cultural que integran distintos niveles simbólicos y tradiciones dentro de un contexto histórico.

3.- Quetzalcóatl como figura colonial reinterpretada

En cuanto a esta manifestación de Quetzalcóatl, dónde se construye la idea acerca de cómo los indígenas identificaron a Cortés, precisamente es porque los españoles arriban en una fecha que coincidía con la profecía del regreso del dios. Esto también influyó en la manera en que los conquistadores tomaron ventaja acerca de esta idea y así lograron legitimar y justificar la conquista.

Análisis iconográfico de las herramientas del lenguaje visual

Una vez que se ha realizado el análisis iconográfico de la narración, se elaborará el correspondiente análisis de las herramientas del lenguaje visual, es decir, los elementos gráficos que se encuentran dentro de las imágenes, como paleta cromática, formas y composición que en conjunto dan origen a la representación visual.

- **Disposición espacial y composición**

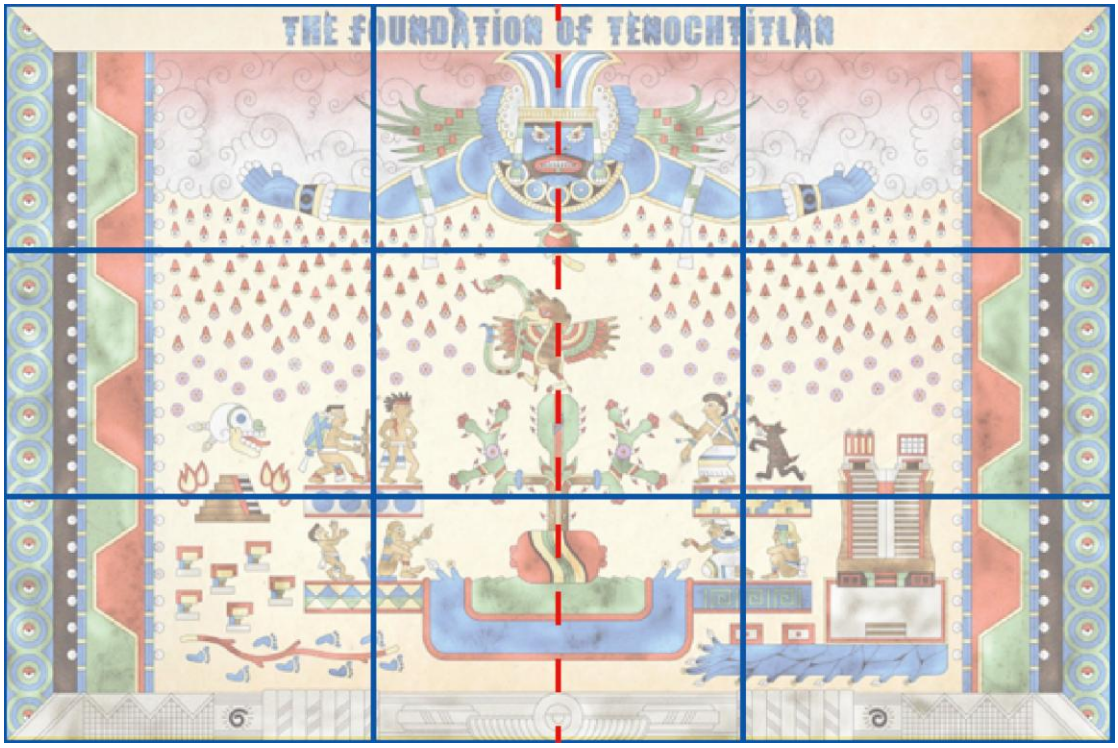
En esta sección se realizará el análisis correspondiente a la distribución y composición de los elementos gráficos empleados para generar armonía en cada una de las representaciones. En primer lugar, se abordará el análisis de la imagen elaborada por Emmanuel Valtierra.

En dicha representación, principalmente se observa una orientación horizontal con formato rectangular. La imagen puede dividirse en nueve cuadrantes (figura 74), lo cual permite identificar que el elemento central de la ilustración es el águila devorando a la serpiente. Asimismo, se observa una simetría justo a la mitad de la imagen.

Esta simetría no implica una correspondencia idéntica entre ambos lados de la composición; sin embargo, contribuye a la sensación de equilibrio visual mediante la disposición de elementos que poseen un peso visual equivalente.

Figura 74.

The Foundation of Tenochtitlan



Nota. Intervención propia para resaltar la composición utilizada.
Fuente: Valtierra, E. (2018). *The foundation of Tenochtitlan* [Ilustración]. Facebook.
https://www.facebook.com/photo/?fbid=1691031767585480&set=a.807102785978387&locale=es_LA

En cuanto a la segunda imagen, correspondiente a la obra elaborada por Adry del Rocío, se observa una composición con una mayor complejidad, derivada principalmente de la disposición de sus elementos. Esta representación fue elaborada directamente sobre el suelo de una calle, por lo que se inscribe dentro del ámbito del *street art*; de igual manera, se caracteriza por su condición efímera. La perspectiva de los elementos está

trabajada en tres dimensiones (3D), lo que genera una vista notablemente realista, con detalles ejecutados de manera cuidadosa.

La composición presenta una estructura de tipo triangular: en la parte superior se localiza la cola del reptil, mientras que en la base del triángulo se encuentra la cabeza de la Serpiente Emplumada. En el centro de la imagen destaca la figura humana, acompañada de los atavíos que porta, así como la estrella que sostiene en la palma de la mano, elementos que en conjunto generan un punto de atracción visual para el espectador (figura 75).

Figura 75.

Lucero Quetzalcóatl



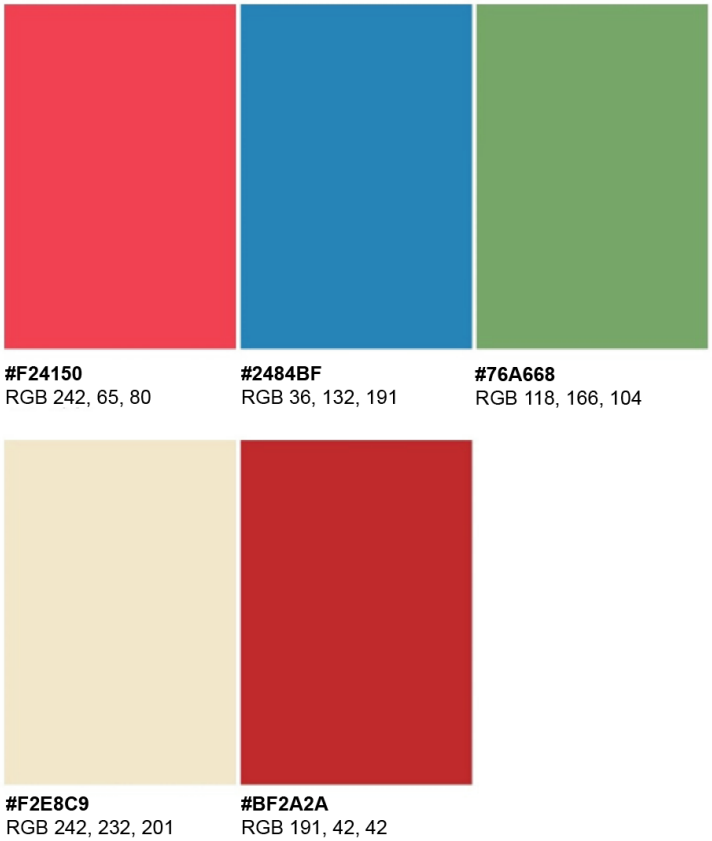
Nota. Intervención propia para resaltar la composición identificada.
Fuente: Del Rocío, A. (2018). *Lucero Quetzalcóatl [Fotografía].* Adry del Rocío. https://www.adrydelrocio.art/portfolio-items/3d-streetpainting-chalk-artist-adry-del-rocio-3d-streetart-festival-madonnari-guanajuato-mexico-2018/

Colores

Dentro de la gama cromática que compone la ilustración que corresponde a Emmanuel Valtierra, se encuentran los siguientes colores que se asocian de acuerdo con la figura o elemento gráfico que representan. Se puede observar una paleta cromática muy variada; sin embargo, con ayuda de la herramienta Adobe Color, se logró obtener cinco colores (figura 76) que tienen mayor presencia dentro de la imagen, y a partir de los cuales se realizaron combinaciones y degradados para obtener otras tonalidades.

Figura 76.

Paleta de colores predominante en la ilustración de Emmanuel Valtierra



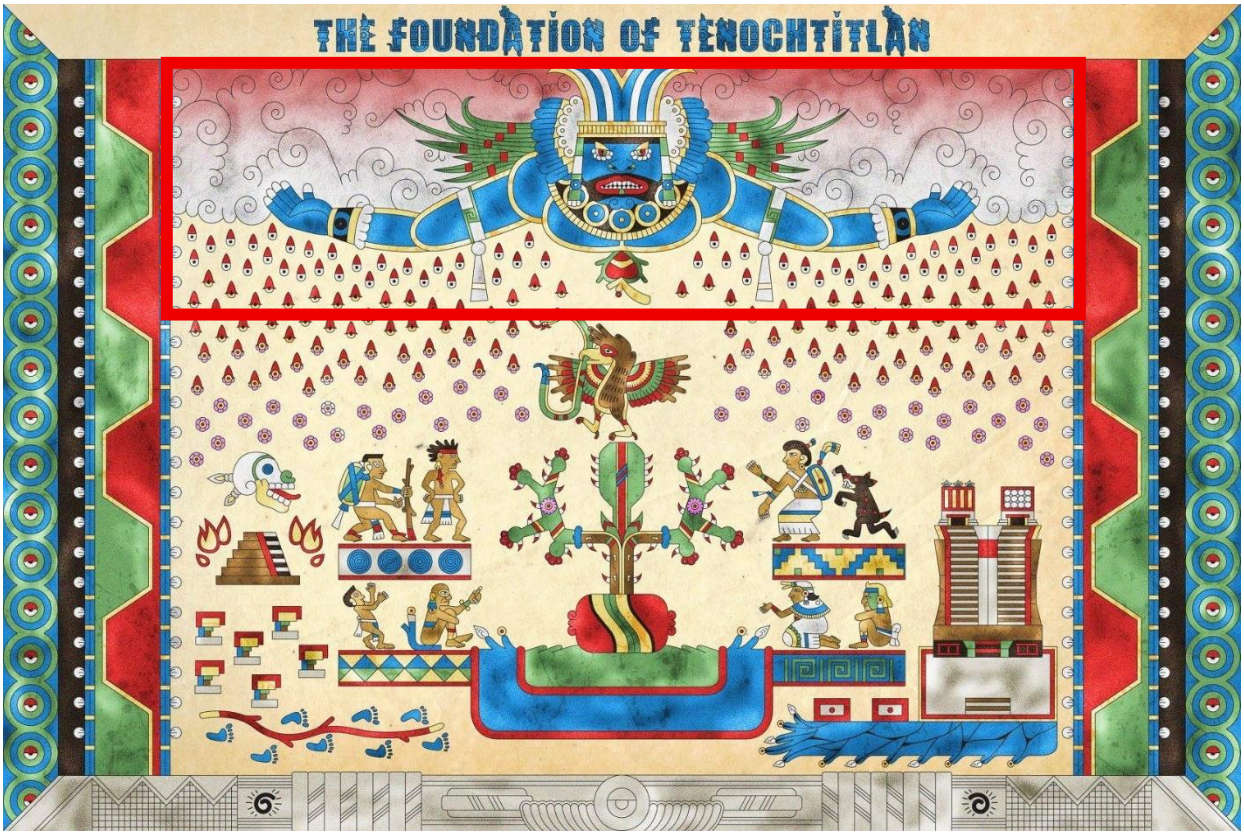
Fuente: Elaboración propia a partir de la extracción de color realizada con Adobe Color (2025). https://color.adobe.com/es/create/image

Color rojo brillante

Se observa a este color presente en diferentes áreas de la ilustración, como un degradado en la parte superior donde se encuentra el cielo, en algunos detalles que presenta el dios Tláloc-Quetzalcóatl, como en la boca, plumas y en el corazón que le cuelga en el pecho; también se puede notar este color en el marco que se encuentra a los costados, en las pequeñas formas que representan a las estrellas, así como también en algunos detalles que porta el nopal sobre el cual se encuentra el águila. Este color, como se ha mencionado antes en la sección donde se realizó el análisis iconográfico de las páginas del Xiuhmolpilli, se encontraba asociado a la sangre, a la guerra y con el dios Huitzilopochtli, deidad con la cual se relaciona la fundación de Tenochtitlán y la cual se encuentra plasmada en la obra de Emmanuel Valtierra (figura 77).

Figura 77.

The Foundation of Tenochtitlan



Nota. Intervención propia para resaltar el uso del color rojo brillante.
Fuente: Valtierra, E. (2018). *The foundation of Tenochtitlan* [Ilustración]. Facebook. https://www.facebook.com/photo/?fbid=1691031767585480&set=a.807102785978387&locale=es_LA

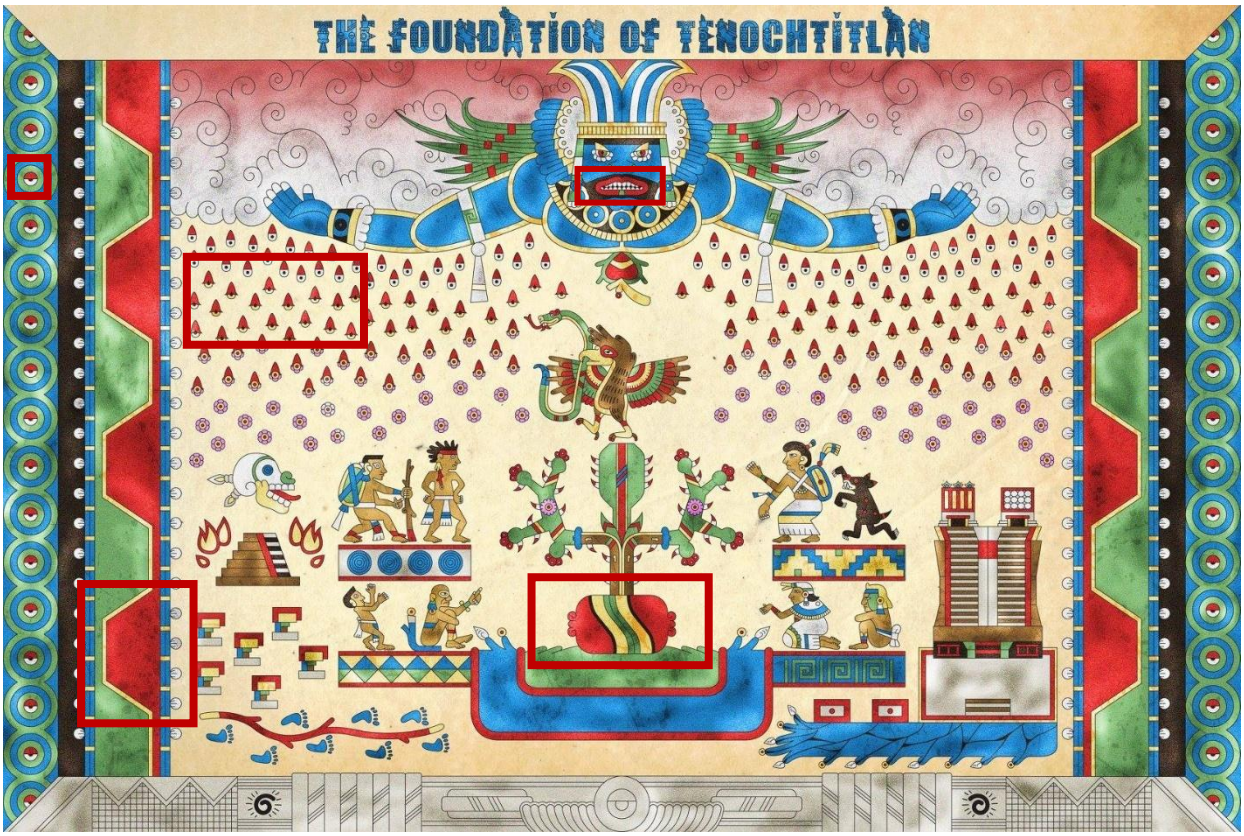
Color rojo oscuro

En cuanto al color rojo oscuro, este puede observarse en diversos elementos pequeños, pero que resaltan dentro de la escena: en las gotas que caen del cielo, en las flores que adornan el nopal, las cuales presentan tonalidades de rojo oscuro, y en las casas ubicadas en el lado izquierdo. Esta última presencia cromática puede relacionarse con lo señalado por Dupey García (2004) en su investigación *Lenguaje y color en la cosmovisión de los antiguos nahuas,* donde la autora sostiene que los pueblos que se ubicaron en el México prehispánico habitaban en un mundo policromado; al respecto menciona que “los palacios y templos de las antiguas ciudades que solo conocemos por sus muros de estuco blanco y sus tonos desvanecidos fueron, en su época, ricamente decorados y coloreados. [...] El exterior de los edificios estaba pintado con colores lisos –rojo, blanco o azul l–, mientras que los dibujos más elaborados se reservaban a los interiores” (p. 20).

Por ello, es que las casas y edificaciones que se encuentran dentro de la escena están coloreadas con amarillo, rojo y azul, haciendo referencia al mundo policromado en el cual se desarrollaba la vida prehispánica. El rojo en sus diversas tonalidades era asociado al calor, al fuego y a las deidades vinculadas a este elemento (figura 78).

Figura 78.

The Foundation of Tenochtitlan



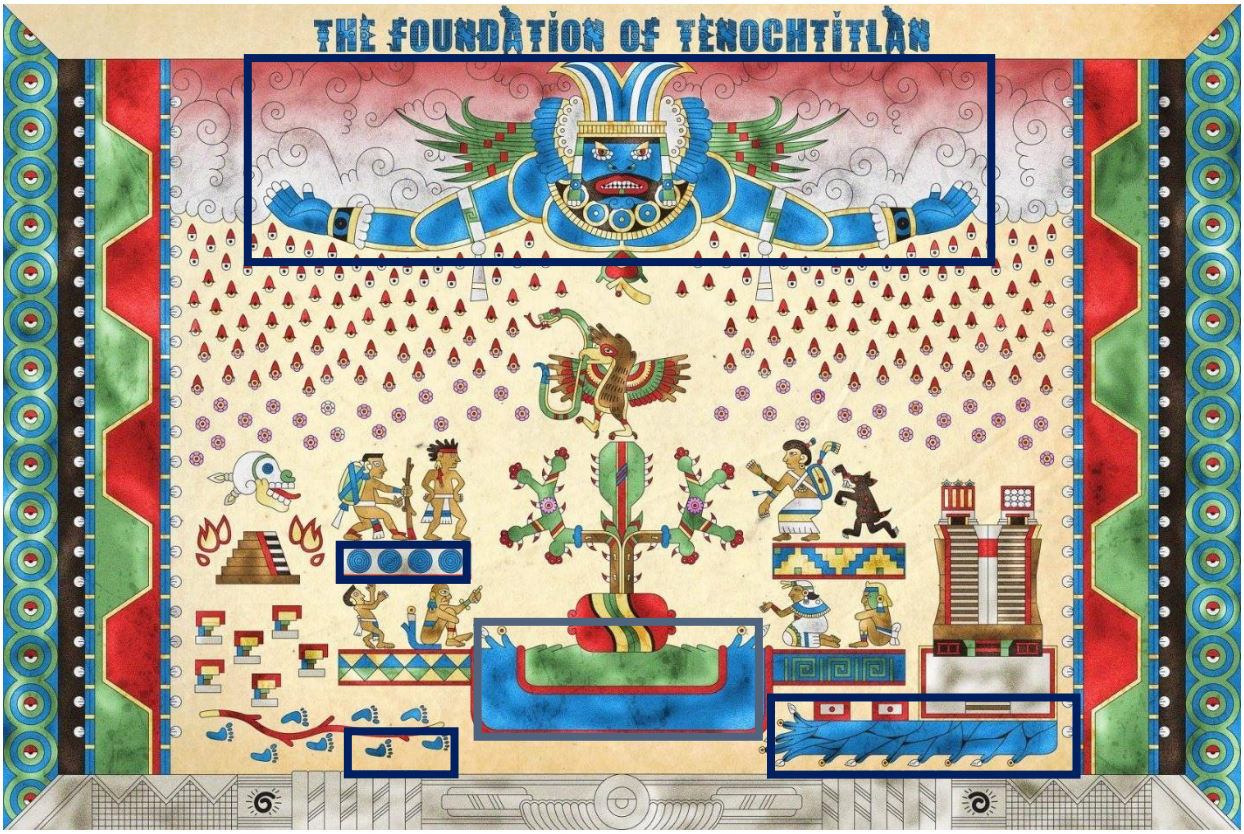
Nota. Intervención propia para resaltar el uso del rojo oscuro.
Fuente: Valtierra, E. (2018). *The foundation of Tenochtitlan* [Ilustración]. Facebook. https://www.facebook.com/photo/?fbid=1691031767585480&set=a.807102785978387&locale=es_LA

Color Azul

Referente al azul, se puede observar cómo este se encuentra presente de manera principal en la figura del dios Tláloc-Quetzalcóatl, como un símbolo del agua, la vida y la fertilidad. También es posible visualizar este color en el agua que se encuentra debajo del nopal y debajo de la estructura piramidal, indicando claramente que el lugar elegido como hogar, se ubica cerca del vital líquido o lo que bien podría ser, un indicio del Lago de Texcoco (figura 79).

Figura 79.

The Foundation of Tenochtitlan



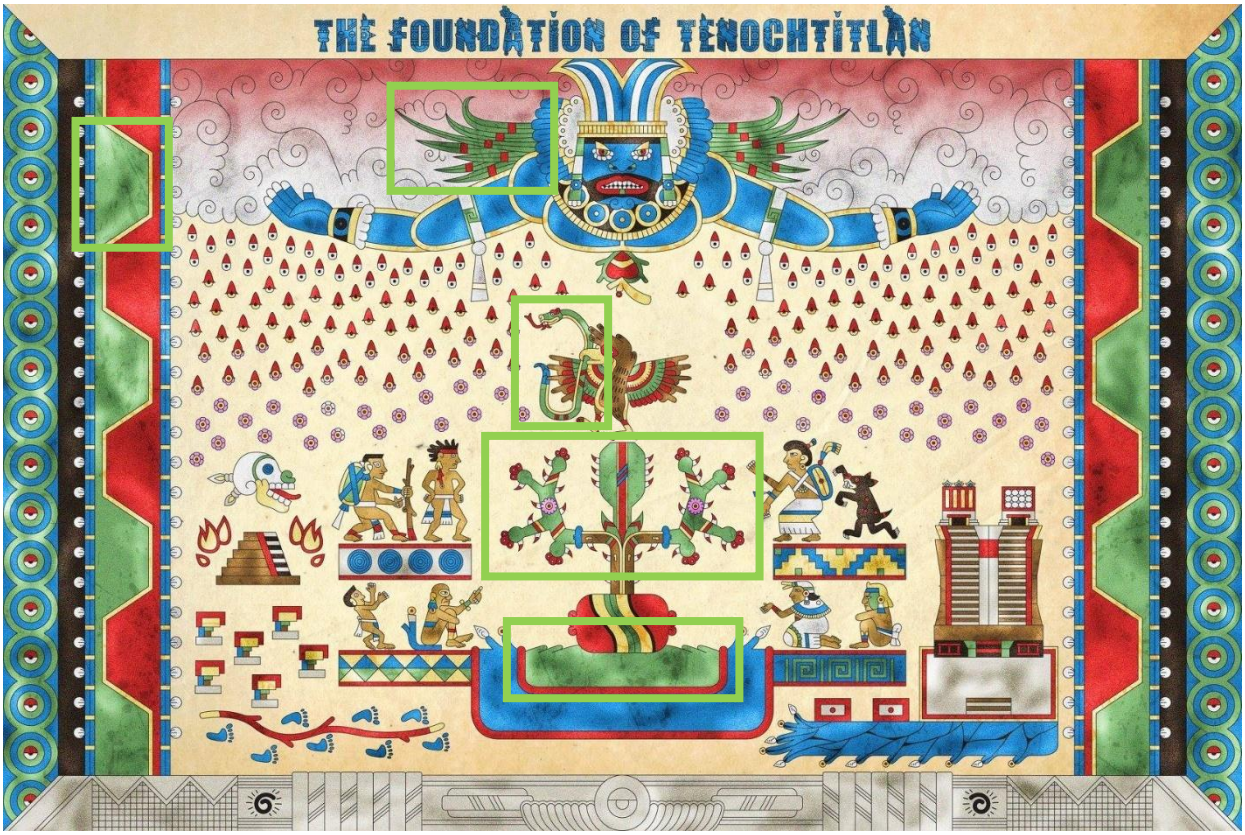
Nota. Intervención propia para resaltar el uso del color azul.
Fuente: Valtierra, E. (2018). *The foundation of Tenochtitlan* [Ilustración]. Facebook. https://www.facebook.com/photo/?fbid=1691031767585480&set=a.807102785978387&locale=es_LA

Color verde

En el caso de este color, se puede observar cómo resalta dentro de la escena; se puede encontrar en las plumas del dios Tláloc-Quetzalcóatl, haciendo referencia al quetzal; también se visualiza en el cactus, en las plumas del águila y en el cuerpo de la serpiente. La presencia de este color hace una clara referencia a la naturaleza, al quetzal y a las joyas que adornan los atuendos de cada uno de los personajes que representan a las siete tribus nahuatlacas, así como a la deidad y animales presentes en la escena (figura 80).

Figura 80.

The Foundation of Tenochtitlan

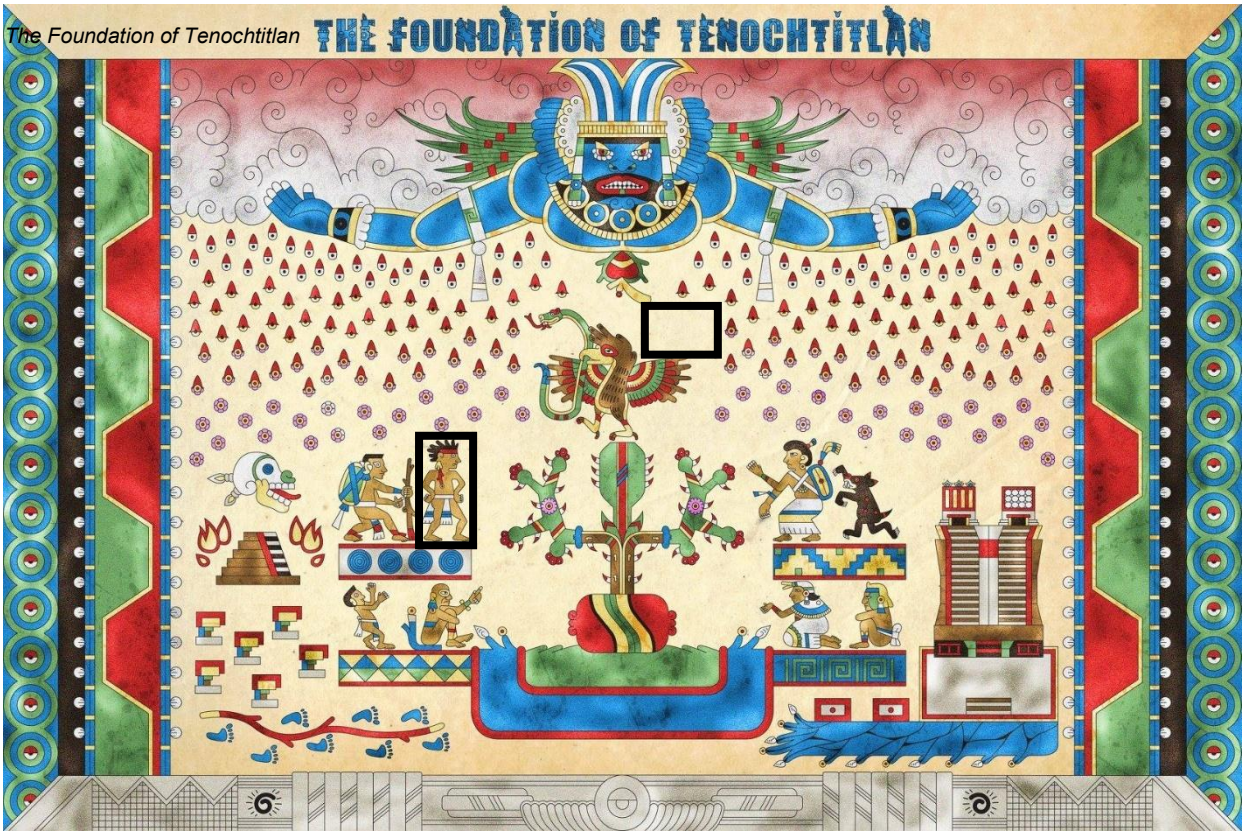


Nota. Intervención propia para resaltar el uso del color verde.
Fuente: Valtierra, E. (2018). *The foundation of Tenochtitlan* [Ilustración]. Facebook.
https://www.facebook.com/photo/?fbid=1691031767585480&set=a.807102785978387&locale=es_LA

Color beige

Este color se encuentra presente en lo que es el fondo de la escena, con el fin de simular la textura del papel amate, material en el cual se elaboraban los códices durante la época prehispánica. Es importante mencionar que la ilustración elaborada por Emmanuel Valtierra fue realizada digitalmente con el uso de herramientas propias de la ilustración digital; sin embargo, este detalle de emular la textura del soporte físico de los códices prehispánicos genera un parecido al estilo mesoamericano (figura 81).

Figura 81.

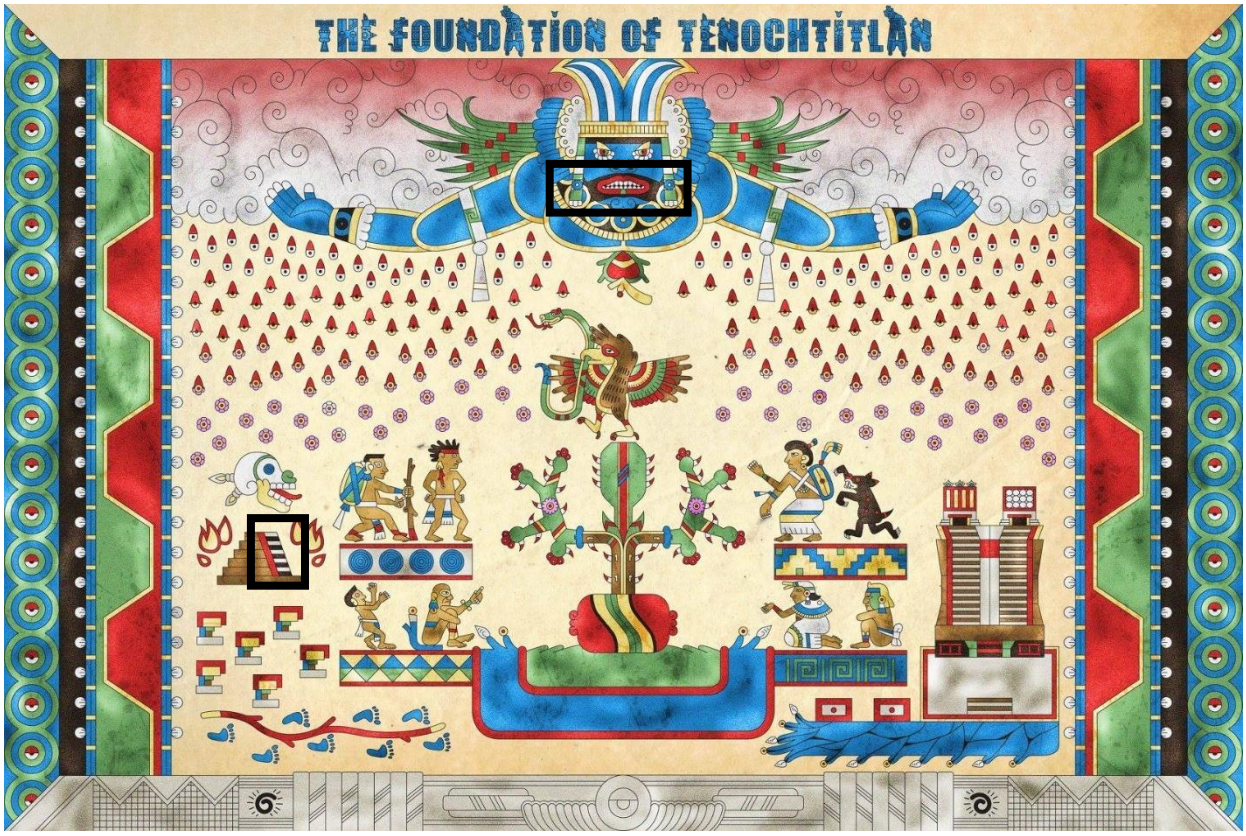


Nota. Intervención propia para resaltar el uso del color beige.
Fuente: Valtierra, E. (2018). *The foundation of Tenochtitlan* [Ilustración]. Facebook. https://www.facebook.com/photo/?fbid=1691031767585480&set=a.807102785978387&locale=es_LA

Color negro

Dentro de la escena se visualiza el uso del color negro como un básico para dar detalles, así como para contornear las figuras que se encuentran plasmadas, tal y como lo hacían los tlacuilos dentro de los documentos pictóricos prehispánicos (figura 82).

Figura 82.
The Foundation of Tenochtitlan



Nota. Intervención propia para resaltar el uso del color negro.
Fuente: Valtierra, E. (2018). *The foundation of Tenochtitlan* [Ilustración]. Facebook. https://www.facebook.com/photo/?fbid=1691031767585480&set=a.807102785978387&locale=es_LA

Color blanco

Este color es parte de la paleta básica para dar detalles en la vestimenta de las personas que aparecen en la escena, así como también para colorear a la nube que aparece en la parte superior; se observa cómo el blanco está presente en algunos ornamentos de la vestimenta del dios Tláloc-Quetzalcóatl. Asimismo, el blanco es un básico dentro de la paleta cromática para resaltar elementos que, dentro de la mitología prehispánica, hacen referencia a la pureza y lo sagrado (figura 83).

Figura 83.

The Foundation of Tenochtitlan



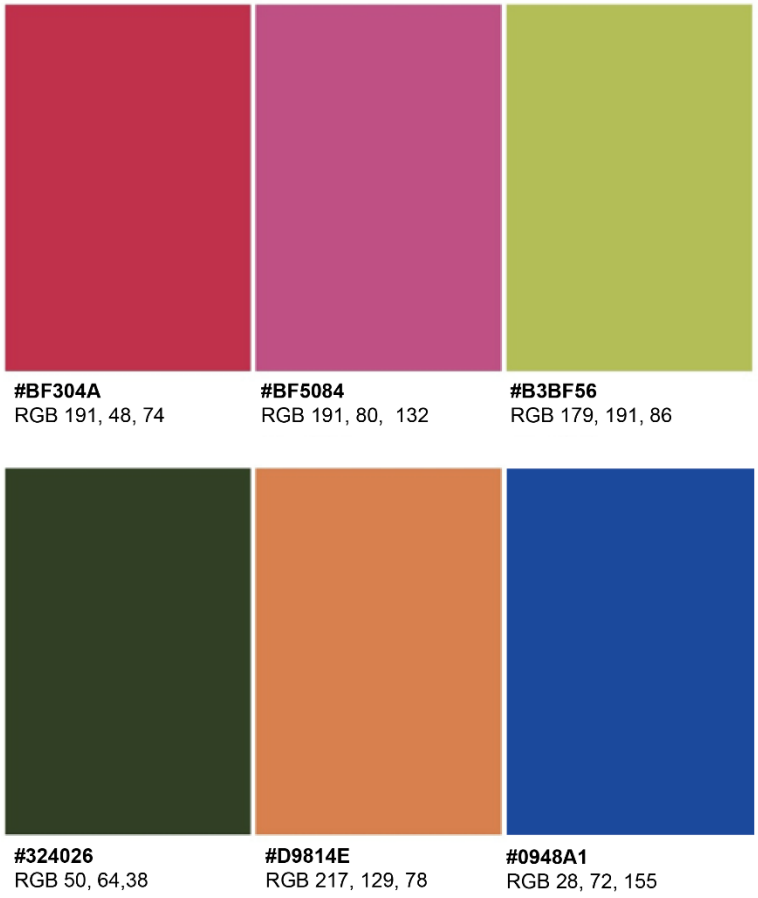
Nota. Intervención propia para resaltar el uso del color blanco.
Fuente: Valtierra, E. (2018). *The foundation of Tenochtitlan* [Ilustración]. Facebook. https://www.facebook.com/photo/?fbid=1691031767585480&set=a.807102785978387&locale=es_LA

Colores - Segunda ilustración

En el caso de la segunda imagen elaborada por Adry del Rocío, se puede notar que el estilo es bastante diferente de la ilustración de Emmanuel Valtierra. En ese sentido, la representación que realizó Adry del Rocío posee un estilo más realista, por lo cual la paleta cromática no limitada, involucra también diversas texturas y técnicas que ayudan a reforzar la composición de la escena (figura 84).

Figura 84.

Paleta de colores predominante en la ilustración de Adry del Rocío



Fuente: Elaboración propia a partir de la extracción de color realizada con Adobe Color (2025). https://color.adobe.com/es/create/image

Color rosa

Este color también se encuentra presente en las plumas que posee el cuerpo del reptil; de igual manera se va degradando, obteniendo así diversos tonos que van desde el rojo brillante, el azul y el morado (figura 85). El uso de este color dentro del cuerpo de la serpiente demuestra una combinación armoniosa, lo que resulta bastante llamativo para la escena.

Figura 85.
Lucero Quetzalcóatl



Nota. Intervención propia para resaltar el uso del color rosa.
Fuente: Del Rocío, A. (2018). *Lucero Quetzalcóatl* [Fotografía]. Adry del Rocío. https://www.adrydelrocio.art/portfolio-items/3d-streetpainting-chalk-artist-adry-del-rocio-3d-streetart-festival-madonnari-guanajuato-mexico-2018/

Color amarillo

En cuanto al amarillo, se puede notar cómo resalta dentro de los colores rosa, rojo y azul; de hecho, es posible lograr distinguir dentro de la escena a diversos tonos en amarillo, no solo en el cuerpo del reptil, sino también dentro de la decoración que posee el hombre en el tocado que porta en la cabeza, indicando que el uso del dorado solo era

para la joyería hecha de oro y de uso exclusivo para sacerdotes, dioses y personas de la realeza. El uso de este color también se vinculaba con la agricultura, debido a que era el color del maíz, y Quetzalcóatl tenía un vínculo especial, al ser el que había enseñado a los hombres este oficio (figura 86).

Figura 86.
Lucero Quetzalcóatl



Nota. Intervención propia para resaltar el uso del color amarillo.
Fuente: Del Rocío, A. (2018). *Lucero Quetzalcóatl* [Fotografía]. Adry del Rocío. https://www.adrydelrocio.art/portfolio-items/3d-streetpainting-chalk-artist-adry-del-rocio-3d-streetart-festival-madonnari-guanajuato-mexico-2018/

Color verde oscuro y verde lima

Se pueden apreciar distintas tonalidades de este color, desde verde oscuro hasta verdes más claros, tanto en la cabeza del reptil como en el tocado que porta el personaje masculino (figura 87), en el cual es posible distinguir diversos detalles cromáticos. De hecho, la forma del tocado guarda una notable similitud con el que porta la representación de Quetzalcóatl en la sección del Xiuhmolpilli del Códice Borbónico (figura 88). Adicionalmente, como se ha mencionado, el color verde funcionaba como una referencia simbólica a la naturaleza y, en el caso específico de la Serpiente Emplumada, a las plumas del quetzal.

Figura 87.
Lucero Quetzalcóatl



Nota. Intervención propia para resaltar el uso del color verde.
Fuente: Del Rocío, A. (2018). *Lucero Quetzalcóatl* [Fotografía]. Adry del Rocío. https://www.adrydelrocio.art/portfolio-items/3d-streetpainting-chalk-artist-adry-del-rocio-3d-streetart-festival-madonnari-guanajuato-mexico-2018/

Figura 88.

Representación de Quetzalcóatl en el Xiuhmolpilli del Códice Borbónico



Nota. El tocado de Quetzalcoatl (Códice Borbónico) es muy similar al que porta el personaje masculino en la representación de Adry del Rocío.
Fuente: *Códice Borbónico.* (2018). [Imagen]. Lámina 20 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha. https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

Color rojo brillante

Se puede apreciar que la presencia de este color se encuentra en algunos tonos degradados de las plumas y detalles que conforman el tocado del personaje masculino; asimismo, se puede presenciar cómo la cabeza del reptil también posee este color. En el tocado se observa también cómo hace una combinación con el verde, creando así una armonía y haciendo resaltar al característico tocado del dios Quetzalcóatl. Se aprecia también el uso del color rojo con ciertos matices anaranjados en la estrella que representa a Venus (figura 89).

Figura 89.

Lucero Quetzalcóatl



Nota. Intervención propia para resaltar el uso del color rojo.
Fuente: Del Rocío, A. (2018). *Lucero Quetzalcóatl* [Fotografía]. Adry del Rocío. https://www.adrydelrocio.art/portfolio-items/3d-streetpainting-chalk-artist-adry-del-rocio-3d-streetart-festival-madonnari-guanajuato-mexico-2018/

Color naranja

En cuanto a este color, se encuentra presente en algunos detalles y, principalmente, fue utilizado para dar tonalidad a la piel del personaje masculino. Es importante mencionar que, al tratarse de un dibujo de carácter realista, los colores están

aplicados acorde a lo que representan y apegados a la realidad. Durante la época prehispánica, el uso del color estaba estrechamente vinculado tanto a su significado simbólico como a su función representativa; no obstante, la paleta cromática era más limitada. En contraste, en la actualidad, la gama de colores disponibles es mucho más amplia, lo que permite que representaciones como la realizada por Adry del Rocío, alcancen un mayor grado de realismo y presenten una variedad de matices que, en conjunto, aportan significado y riqueza visual a la imagen (figura 90).

Figura 90.

Lucero Quetzalcóatl



Nota. Intervención propia para resaltar el uso del color naranja.
Fuente: Del Rocío, A. (2018). *Lucero Quetzalcóatl* [Fotografía]. Adry del Rocío. https://www.adrydelrocio.art/portfolio-items/3d-streetpainting-chalk-artist-adry-del-rocio-3d-streetart-festival-madonnari-guanajuato-mexico-2018/

Formas y trazos

Dentro de las formas que se pueden observar tanto en la ilustración de Emmanuel Valtierra como en la representación elaborada por Adry del Rocío, se encuentran los siguientes elementos que se enlistan a continuación (tabla 13):

Tabla 13.
Se enlistan las formas que se encuentran en ambas escenas de los artistas contemporáneos

The foundation of Tenochtitlan (Emmanuel Valtierra)	Lucero Quetzalcóatl (Adry del Rocío)
Formas de gotas de agua	Figura de una serpiente
Flores	Figura humana
Figuras humanas	Estrella
Plumas de aves	Plumas
Huellas	Piedras de joyería, brazaletes
Fuego	Cabeza de la serpiente emplumada
Edificaciones, casas	

Fuente: Elaboración propia (2026).

En ambas escenas es posible observar estilos diferentes, mientras que en el caso de la obra realizada por Emmanuel Valtierra se puede encontrar que el estilo es más apegado al tipo mesoamericano, donde no existe la profundidad, los personajes se encuentran de perfil, los colores solo abarcan una paleta cromática reducida y además son usados a modo de plastas.

Por otro lado, la representación que realizó Adry del Rocío muestra un mayor realismo; la figura en general cuenta con detalles bastante elaborados, ya sea en el tocado o en la joyería que lleva consigo el personaje masculino. La serpiente también está adornada con este tipo de plumas y escamas coloridas que se van degradando a lo largo del cuerpo. Adicionalmente, se puede observar cómo se encuentran presentes tres

formas de representación de esta deidad: la primera, como una encarnación del dios en ser humano; la segunda, representado como la Serpiente Emplumada; y la tercera como un astro en el cual el dios se transformó, dando origen a lo que los pobladores indígenas conocían como estrella de la mañana o bien lo que es el planeta Venus en su posición sobre el firmamento al amanecer.

Fundido

La representación visual de cada una de las imágenes se determina de la siguiente forma, en el caso de la ilustración realizada por Emmanuel Valtierra se puede observar de manera clara como se representa a uno de los momentos clave de la cultura mexica, y es el momento en el que arriban al lago de Texcoco donde fundan Tenochtitlán, es una recreación de lo que diferentes relatos históricos narran acerca de este acontecimiento, de modo que busca comunicarlo a través de formas, figuras y una paleta cromática muy similar a la usada por los tlacuilos mexicas, solo que en este caso, las técnicas usadas para realizar esta escena fue a través de medios digitales, sin embargo; el resultado obtenido es similar al estilo grafico mesoamericano de la cultura mexica.

Mientras tanto, en el caso de la segunda representación correspondiente a Adry del Rocío, se puede observar cómo esta posee un estilo más realista, generando así una sensación de una tercera dimensión, donde se presenta a una de las deidades más reconocidas del panteón mexica y de otras culturas prehispánicas, haciendo uso de diversos elementos característicos de esta deidad que a simple vista se logra identificar. En dicha escena, se puede presenciar tres formas distintas en las que se manifestaba el

dios: como su forma nahual, es decir, a través de la Serpiente Emplumada; en su forma humana, para interactuar con los hombres y enseñarles cómo vivir; y por último en su forma como un astro, que adquiere al desaparecer, pero que se encontraba presente cada día al observar el cielo al amanecer.

4.6 Tercera Etapa: Enunciación

En esta etapa se realizan las conclusiones pertinentes al análisis iconográfico que se ha aplicado anteriormente; se divide en dos partes: el mensaje manifiesto y el mensaje latente, en el primero se coloca la información visual que el espectador haya visto a simple vista. Por otro lado, en el caso del mensaje latente, se coloca el mensaje real que transmite la imagen.

- **Mensaje manifiesto**

Una vez realizado el análisis correspondiente de ambas imágenes, se puede entender que, en el caso de la escena que representa la fundación de Tenochtitlán, la presencia del águila sobre el nopal permite deducir el contenido de la obra. No obstante, también se integran otros elementos que refuerzan la imagen, generando una composición variada y rica, tanto en formas como en colores, que justamente ayudan a indicar el momento de la fundación de una de las culturas más importantes en la historia de México.

Asimismo, en la representación elaborada por Adry del Rocío se muestra igualmente a una de las deidades, la cual es reconocible a través de un elemento gráfico que permite identificarla a simple vista: la icónica Serpiente Emplumada. Esta, en conjunto con el personaje masculino, sugiere que podría tratarse de una encarnación de dicha deidad.

- **Mensaje latente**

Referente a la cuestión del mensaje latente que portan ambas imágenes, se puede observar que, si bien cada una presenta elementos gráficos distintos, todas remiten a la mitología prehispánica mexica. Aunque las técnicas empleadas para su elaboración difieren entre sí.

En la ilustración de Emmanuel Valtierra se aprecia el uso de figuras planas, representadas de perfil, con una paleta de colores limitada y ejecutada mediante técnicas digitales. En conjunto, estos elementos conforman una escena que alude claramente a la fundación de Tenochtitlán, al representar el momento clave que señalaba el lugar donde debía establecerse la ciudad: el águila sobre el nopal, símbolo que para los mexicas representaba al dios Huitzilopochtli.

No obstante, sobre dicha figura se observa una deidad que parece una hibridación entre Quetzalcóatl y Tláloc. Asimismo, se identifican referencias a las siete tribus nahuatlacas. En conjunto, la escena señala el espacio y momento ideal que proveería los recursos vitales para que los mexicas iniciaran la construcción de su imperio, así como el desarrollo de una identidad cultural propia. Elementos como la edificación de grandes

templos y pirámides, la celebración de festividades, entre ellas la ceremonia del Fuego Nuevo y la adoración de deidades como Tláloc y Quetzalcóatl, son aspectos que Emmanuel Valtierra logra rescatar y reinterpretar, generando una hibridación cultural al retomar símbolos de la cultura mexica y plasmarlos mediante el uso de técnicas digitales.

Respecto a la representación elaborada por Adry del Rocío, se identifica una clara referencia al dios Quetzalcóatl, ya que la presencia de la Serpiente Emplumada permite reconocer de manera inmediata su asociación con esta deidad. No obstante, la composición en su conjunto puede interpretarse como la articulación de tres manifestaciones o fases a través de las cuales se concebía a Quetzalcóatl dentro de los mitos y la cosmovisión en Mesoamérica y durante los primeros años de la época colonial. La primera de estas tres fases que se observa es la forma nahual*,* es decir, la reconocida Serpiente Emplumada, dado que para los mexicas y otros pueblos prehispánicos los dioses tenían la capacidad de transformarse en animales. La segunda manifestación se presenta mediante una figura masculina, la cual puede interpretarse como una encarnación del dios, una idea construida después de la llegada de los españoles como una manera de legitimización, justificación de la conquista y posterior colonización de los pueblos indígenas; algunos cronistas españoles difundieron la idea de que Hernán Cortés era la encarnación de Quetzalcóatl y debía regresar para encontrarse con los pueblos prehispánicos.

Por último, la tercera representación de Quetzalcóatl dentro de la escena corresponde al lucero del alba, la estrella de la mañana o el planeta Venus; se menciona que el dios se transformó en este astro, que se hace visible cada mañana. De este modo,

la imagen realizada con un estilo predominantemente realista permite identificar un proceso de hibridación cultural que no solo se manifiesta en el estilo gráfico o en la reinterpretación de conceptos propios de la cosmovisión mexica, sino también en la convergencia de distintas temporalidades históricas.

Quetzalcóatl se convirtió en un dios que creó a los hombres, se convirtió en uno de ellos y les enseñó las habilidades propias del ámbito terrenal como la agricultura, donde al final termina convirtiéndose en un astro que podía ser observable en el cielo y donde los pueblos prehispánicos esperarían su retorno en forma de ser humano.

4.7 Estudio del contenido

Autores

Con el fin de contextualizar esta última fase del análisis iconográfico de las piezas seleccionadas, resulta pertinente ubicar brevemente a los artistas dentro de su trayectoria e intereses temáticos. Este apartado no pretende desarrollar una revisión biográfica exhaustiva, sino señalar aquellos aspectos de su práctica que inciden en la construcción simbólica de las obras analizadas.

Emmanuel Valtierra

Es un ilustrador mexicano-estadounidense, estudió diseño gráfico en la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) y posteriormente estudió fotografía en el San Antonio College. La autora Chitiva Londoño (2025), en un artículo publicado en un sitio web, menciona que Emmanuel Valtierra posee una gran trayectoria artística, ya que ha realizado diversos proyectos, e incluso ha colaborado como ilustrador en producciones cinematográficas como *Batman Azteca: Choque de imperios.*

Este artista cuenta con una amplia gama de ilustraciones y contenido que porta el estilo precolombino característico de los códices, logrando combinar elementos de la cultura pop, como superhéroes, series televisivas y películas, con elementos gráficos propios de la cultura mexica en específico. Por ello, ha sido considerado un tlacuilo que ha sido capaz de traer al presente y a las nuevas generaciones el estilo, la narrativa, en cierto punto con tintes humorísticos, convirtiendo su trabajo en un tipo de hibridación entre la cultura mexica y la cultura pop (figura 91).

Figura 91.

Personaje de Dragon Ball Z elaborado con el estilo de Emmanuel Valtierra



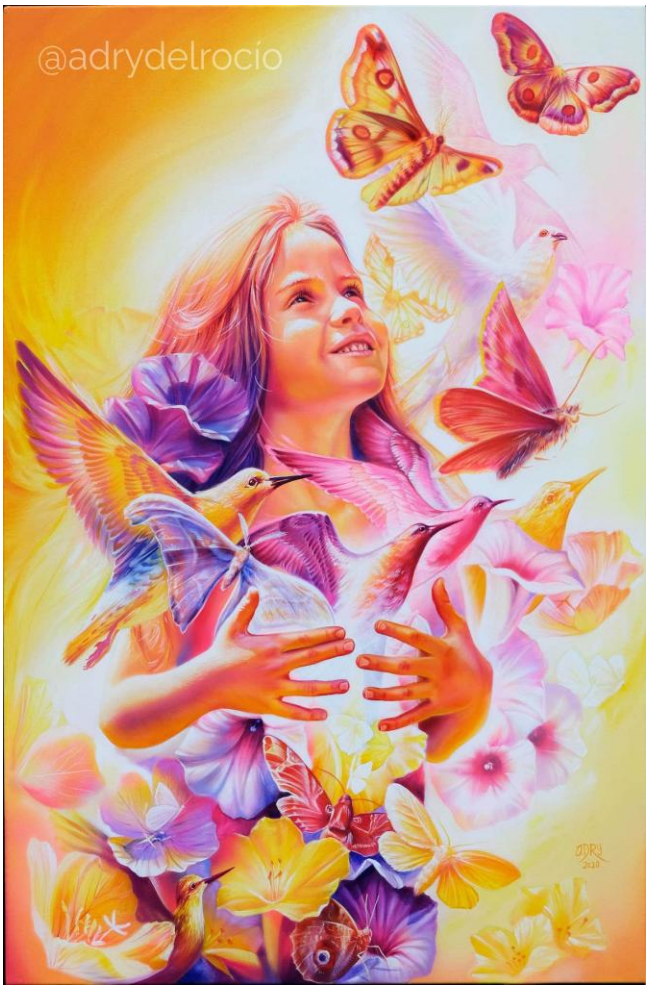
Fuente: Valtierra, E. (2023). [Ilustración]. Instagram. https://www.instagram.com/emmanuelvaltierraillustrator

Adry del Rocío (Guadalajara, 4 de febrero de 1984)

Se trata de una artista de *street art* o arte callejero que cuenta con un récord *Guinness,* otorgado por la elaboración de la pintura callejera en 3D más grande del mundo. Además, ha colaborado con diversas marcas reconocidas, como Disney, Comex, Nike, entre otras. La artista posee un estilo particular para plasmar cada una de sus obras, ya que genera en el espectador una marcada sensación de realismo y tridimensionalidad; los detalles y la riqueza cromática presentes en cada trazo, resultan especialmente relevantes e interesantes. Su obra ha sido expuesta en distintos países, como Alemania, Brasil, Canadá, Colombia y México (figura 92).

Figura 92.

Niños Libres / Free Children



Fuente: Del Rocío, A. (2020). *Painting free / Niños libres* [Pintura acrílica]. Adry del Rocío. https://www.adrydelrocio.art/portfolio-items/painting-free-children-ninos-libres/

Su estilo se encuentra influenciado por el surrealismo, en particular por artistas como Remedios Varo y Leonora Carrington. Adicionalmente, Adry del Rocío no solo integra elementos de la cultura popular mexicana y referencias prehispánicas, sino que también ha realizado escenas en apoyo a diversas causas feministas, utilizando el arte como un medio de resistencia simbólica y visibilización de la lucha de las mujeres. De esta manera, la artista demuestra que el arte no se limita solo a los espacios museísticos o a las vitrinas, sino que también habita en las calles, donde, aun siendo efímero, puede

representar diversas luchas sociales del mundo contemporáneo. Como ella misma señala: “Los murales en las calles enriquecen a la sociedad. Es mejor ver una imagen agradable porque siempre estamos bombardeados de publicidad y la propuesta de artistas mexicanos se me hace interesante, me alegra, me motivan y el público en general ha de tener el mismo impacto; los murales dicen muchas cosas en una sola vista” (Del Rocío, 2021, como se citó en Ávila, 2021).

Esta concepción del mural urbano se relaciona con lo planteado por Néstor García Canclini respecto a la hibridación cultural, entendida como el proceso mediante el cual se articulan prácticas, saberes y símbolos provenientes de distintos contextos, ya sean históricos o culturales. En este sentido, la obra de Adry del Rocío evidencia una convergencia que se da entre lenguajes del arte moderno y contemporáneo, como el surrealismo, la intervención del espacio público, el uso de recursos visuales tridimensionales y, en algunos casos, elementos iconográficos prehispánicos, que se resignifican dentro del entorno urbano actual.

De forma similar, el trabajo de Emmanuel Valtierra se inscribe dentro de estas mismas dinámicas de hibridación cultural, al desarrollar arte haciendo uso de técnicas más digitales, pero tomando inspiración del estilo visual de los códices de la cultura mexica. A través del uso de estas herramientas contemporáneas, Valtierra retoma la composición y el lenguaje gráfico prehispánico para reinterpretarlos en un contexto actual, estableciendo un diálogo entre las tradiciones visuales ancestrales y la tecnología digital, incluyendo las mismas redes sociales que utiliza para difundir su trabajo. Esta

práctica pone en evidencia al arte contemporáneo mexicano como una manera de resignificación del pasado prehispánico, no solo como una referencia estática, sino como un repertorio de símbolos vivos que se adapta a nuevos soportes, lenguajes y formas de circulación cultural.

Una vez que se realizó el análisis iconográfico de las obras correspondientes a los artistas contemporáneos, fue posible identificar diversos elementos gráficos, cromáticos y compositivos presentes en cada una de ellas. A partir de estos hallazgos, en el siguiente capítulo se presentarán las principales similitudes y diferencias entre ambas propuestas visuales, estableciendo un diálogo comparativo entre las características del estilo prehispánico y su reinterpretación dentro del contexto contemporáneo.

CAPÍTULO 5

ANÁLISIS COMPARATIVO DEL XIUHMOLPILLI: ICONOGRAFÍA, REINTERPRETACIÓN Y CONTINUIDAD SIMBÓLICA

Introducción

El objetivo del presente capítulo es analizar las continuidades y transformaciones del Xiuhmolpilli a partir de la comparación entre su representación prehispánica y las representaciones contemporáneas. Más que establecer una simple correspondencia formal, este análisis busca identificar los elementos iconográficos que se mantienen, aquellos que se modifican y las resignificaciones que emergen en contextos más actuales.

En este sentido, el Xiuhmolpilli es abordado no solo como una imagen, sino como un dispositivo simbólico que articula nociones de tiempo, cosmovisión y poder, cuya persistencia y transformación permiten comprender la manera en que el pasado mesoamericano es reconfigurado en el discurso visual contemporáneo.

5.1 Elementos iconográficos originales

El análisis de los elementos iconográficos del Xiuhmolpilli dentro del contexto prehispánico permite identificar no solo a los componentes visuales que estructuran la imagen, sino también los significados simbólicos que estos articulan dentro de la cosmovisión mexica.

En este sentido, dichos elementos no pueden entenderse solo como recursos representativos, sino más bien como portadores de una carga conceptual que se vincula a la concepción del tiempo, el orden cósmico y, en cierta medida, la legitimización del poder ritual.

En primer punto, se van a identificar los elementos formales que configuran la representación del Xiuhmolpilli. Entre ellos destacan las figuras que representan a los Señores de la Noche y a los Signos portadores de los años, entre los cuales se encuentra un conejo, una casa, la planta de la caña, el pedernal y lo que corresponde a cada una de las figuras de los Señores de la Noche, así como las parejas que se encuentran al centro de cada una de las páginas, que poseen ciertas formas humanas.

Con la finalidad de sistematizar los elementos identificados en el análisis iconográfico previo, se ha elaborado la siguiente tabla (14), en la que se clasifican los componentes del Xiuhmolpilli. Dado que las páginas analizadas integran tanto personajes míticos como sistemas calendáricos y estructuras temporales, se propone esta organización que permite identificar y establecer las bases que presenta la imagen del documento prehispánico, así como distinguir entre distintos tipos de elementos iconográficos, y posteriormente realizar la comparación con las reinterpretaciones contemporáneas que también ya han sido analizadas.

Tabla 14.

Clasificación de los elementos que conforman el Xiuhmolpilli

Tipo de elemento	Elemento específico	Descripción sintética	Función / Significado
Personaje mitológico	Oxomoco	Figura primordial asociada a la creación del calendario, encargada de la adivinación y de traer a los hombres al mundo	Relación con el orden del tiempo
Personaje mitológico	Cipáctonal	Figura primordial asociada a la creación del calendario, complemento dual de Oxomoco	Fundamento del origen de los primeros *macehuales* (seres humanos)
Personaje mitológico	Quetzalcóatl	Deidad vinculada a la creación y al conocimiento	Mediador entre lo humano y lo divino
Personaje mitológico	Tezcatlipoca	Deidad asociada al mal y al destino, es un complemento dual de Quetzalcóatl	Regulador del orden cósmico
Sistema calendárico	Señores de la Noche	Conjunto de deidades que rigen la noche	Estructuración temporal
Sistema Calendárico	Signos portadores de los años	Símbolos que designan los años dentro del ciclo	Organización del tiempo
Sistema Calendárico	Numerales	Signos gráficos que representaban valores numéricos	Estructurar el cómputo dentro del sistema calendárico
Estructura temporal	Ciclo de 52 años	Articulación de ciclos calendáricos (Tonalpohualli / Xiuhpohualli)	Renovación del tiempo
Ritual / Contexto	Fuego Nuevo	Ceremonia del cierre del ciclo	Reinicio del orden cósmico

Fuente: Elaboración propia (2026).

Con la clasificación anterior se observa cómo el Xiuhmolpilli no se configura únicamente como un motivo visual aislado, sino como un punto de conexión en el cual convergen entidades míticas, estructuras calendáricas y principios simbólicos; estos elementos, al estar relacionados, ofrecen todo un significado dentro de la cultura mexica.

Ahora bien, con la finalidad de profundizar en el análisis comparativo, los elementos iconográficos identificados serán abordados desde tres dimensiones complementarias: la formal, la simbólica y la contextual. Por lo cual, a través de estas perspectivas, es posible no solo reconocer las características visuales del Xiuhmolpilli, sino también comprender los significados que se articulan y las condiciones culturales que proporcionan sentido.

A continuación, se explica, en qué consiste cada una de las tres categorías mencionadas anteriormente.

Dimensión formal

Esta dimensión formal, se refiere prácticamente a los elementos identificados que configuran la estructura visual del Xiuhmolpilli, en la que la disposición de los personajes, los signos calendáricos y otros componentes que son parte de lo gráfico, permiten su reconocimiento como un motivo iconográfico específico.

Dimensión simbólica

En esta dimensión, los elementos remiten a nociones fundamentales de la cosmovisión mesoamericana, como la dualidad, la renovación y la concepción cíclica del tiempo, las cuales se manifiestan por medio de la interacción entre deidades y sistemas calendáricos.

Dimensión contextual

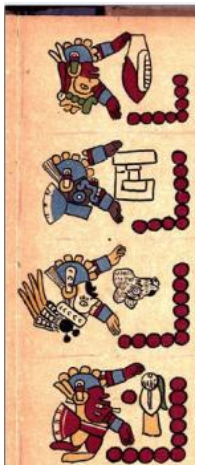
En la dimensión contextual, dichos elementos adquieren sentido dentro de un marco ritual y cultural específico, que se vincula a prácticas como la ceremonia del Fuego Nuevo y a la organización del tiempo en ciclos, lo que refuerza su función dentro del orden cósmico.

Entonces, una vez que han sido descritas las tres categorías anteriores, se ha elaborado la siguiente tabla (15), en la cual se explica cómo se clasifica cada uno de los elementos y su significado en estas tres dimensiones; esta tabla sirve como complemento a la realizada anteriormente.

Tabla 15.

Clasificación de los elementos por su forma, simbolismo y contexto que poseen dentro del Xiuhmolpilli

Elemento	Dimensión formal	Dimensión simbólica	Dimensión contextual	Representación visual
Oxomoco y Cipáctonal	Representación dual de figuras humanas; se encuentran de perfil y poseen vestiduras blancas.	Principio de dualidad y de la creación del calendario.	Relacionados con la creación del tiempo dentro de la cosmovisión.	

Quetzalcóatl y Tezcatlipoca	Representación de deidades; se identifican por atributos como joyería y tocados.	Dualidad que simboliza el bien y el mal, necesarios para mantener el orden en el cosmos.	Pareja dual que se encuentra presente en diversos relatos cosmogónicos; por un lado, Quetzalcóatl simboliza la creación, mientras que Tezcatlipoca rige el destino de los hombres.	
Señores de la Noche	Serie de deidades representadas con glifos; se encuentran de perfil y repetidos; cada uno posee elementos característicos que los identifica como dioses: joyería, penachos, tocados, ciertos detalles de pintura en el rostro.	Encargados de vigilar cada noche dentro del calendario.	Parte del sistema ritual del calendario.	
Signos portadores de los años	Serie de glifos calendáricos; se encuentran repetidos y consisten en un conejo, una casa, una caña y un cuchillo de obsidiana.	Designación simbólica del paso del tiempo.	Organización del ciclo anual.	

Numerales	Signos gráficos con forma circular que representan valores numéricos.	Dan un orden numérico a cada día.	Dentro del calendario Xiuhmolpilli ayudan a identificar cada uno de los 52 años.	
Xiuhmolpilli (siglo mesoamericano)	Serie de 52 años que se combina con un numeral, un Señor de la Noche y un signo portador del año.	Cierre y renovación de un ciclo.	Se relaciona con el Fuego Nuevo, ceremonia donde se encendía el fuego que marcaría el inicio de una nueva etapa.	 

Fuente: Elaboración propia (2026).

La lectura de los elementos desde estas tres dimensiones permite observar que el Xiuhmolpilli no se limita solo a una configuración visual, sino que articula un sistema complejo de significados. Dentro de la dimensión formal, los elementos se han identificado visualmente en el códice; mientras tanto, en el plano simbólico, estos elementos adquieren un significado más profundo, debido a que remiten a principios de la cosmovisión, como la dualidad, el tiempo y la renovación cíclica. Por último, la dimensión contextual evidencia que los elementos no deben ser interpretados de manera aislada, ya que son parte de una narrativa ritual, así como de un sistema calendárico, que al final forma parte de la cosmovisión mesoamericana.

5.2 Reinterpretaciones contemporáneas

Tras el análisis de los elementos iconográficos presentes, es pertinente señalar que, los hallazgos no sugieren la existencia de copias idénticas o reproducciones literales de las láminas del Códice Borbónico en las obras analizadas. Por el contrario, la presencia del Xiuhmolpilli en la obra de Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío se manifiesta a través de la recuperación de conceptos cosmogónicos, significados de renovación y la permanencia de ciertas estructuras formales. Esta distinción es crucial, ya que revela que el artista moderno no busca una réplica exacta, sino una reinterpretación de una gramática visual que permite dotar de nuevos sentidos al tiempo y a la identidad cultural de México.

De modo que, ante la ausencia de una reproducción literal en las obras analizadas, no solo se trata de un hallazgo técnico, sino que constituye la validación de la hipótesis que forma parte de este estudio, la cual plantea que dentro de las representaciones

contemporáneas analizadas y que corresponden a los artistas Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío, no pretenden ser calcas idénticas de la sección del Xiuhmolpilli del Códice Borbónico, sino más bien vehículos de transformación de la esencia original.

Es por ello que, al identificar conceptos y formas similares en lugar de copias exactas, se confirma que el legado artístico y cultural mexica opera bajo una lógica de adaptación al contexto actual, y no como una copia idéntica del arte original. Esta transición demuestra que la nueva interpretación artística que se menciona como título de este trabajo de investigación es, en realidad, un proceso de diálogo donde el estilo original influye a través de la imagen, en la comprensión contemporánea del tiempo y los mitos, conservando vivo el símbolo a través de la transfiguración estética.

Por ello, en el presente apartado se proponen tres ejes analíticos a partir de los cuales se articula la hipótesis. Este enfoque permite examinar cómo estas representaciones, tras la aplicación de los análisis iconográficos tanto en las obras contemporáneas como en la sección del códice, carecen de ser copias idénticas del Xiuhmolpilli. En este sentido, no se configuran como reproducciones idénticas del referente, sino como articulaciones visuales en las que diversos elementos se reconfiguran, en algunos casos desplazando sus sentidos y en otros transformando sus formas en función de los nuevos conceptos de producción y recepción.

1.- La conservación de la esencia

Se determinó que la esencia del legado mexica no reside exclusivamente en la aplicación de trazos exactos, sino en la persistencia funcional y semántica de las representaciones.

En la producción de Emmanuel Valtierra, se identifica una conversación de la esencia mediante la afinidad estilística; su obra recupera la línea y el lenguaje visual del tlacuilo para remitir a mitos fundacionales de gran relevancia, como la creación de Tenochtitlán. En este caso, la esencia se manifiesta tanto en la morfología de la imagen como en el significado histórico que porta.

Por el contrario, el trabajo mural de Adry del Rocío se distancia de la rigidez del estilo gráfico original para centrarse en una esencia conceptual. Su obra no busca la similitud formal, sino que recupera los núcleos narrativos y los conceptos mitológicos que envuelven la sección del Xiuhmolpilli. De este modo, se concluye que la conservación de la esencia opera en dos dimensiones: como una persistencia de los elementos formales (en Emmanuel Valtierra) y como una revitalización de los significados rituales y la cosmovisión (en Adry del Rocío).

2.- La adaptación al contexto actual

En este segundo punto, resulta imperativo analizar cómo la esencia iconográfica ha mutado para adaptarse a las lógicas de consumo y comprensión actuales. En la obra de Emmanuel Valtierra, se observa una transición del soporte físico al digital; mientras que el Xiuhmolpilli es resultado de procesos de manufactura artesanal con materiales

orgánicos y un carácter sagrado, mientras que, la propuesta de Valtierra emplea herramientas tecnológicas. Este contraste en los procesos de producción es una pista clave para entender la evolución en la circulación de contenidos: mientras que el documento mexica se configuraba como un objeto de carácter esotérico y de acceso restringido, la obra contemporánea se democratiza mediante las redes sociales, lo que posibilita una circulación y accesibilidad masivas.

Es fundamental saber que, aunque la pieza prehispánica sea actualmente de acceso limitado por su antigüedad y carácter único, las representaciones modernas fungen como un puente de conocimiento. En este sentido, la ilustración de Valtierra, aun sin ser una copia idéntica del estilo original, preserva la fuerza semántica del mito, facilitando la inserción de la cosmovisión antigua dentro del entorno digital contemporáneo.

Un fenómeno similar se manifiesta en la producción de Adry del Rocio. Al trasladar los significados y representaciones gráficas mexicas al ámbito del arte urbano, plasmándolo en calles, alterando dimensiones y el contexto de visualización. En este caso, aunque es una producción efímera, el contenido mitológico relacionado con el Xiuhmolpilli abandona el espacio privado o sagrado para integrarse en el paisaje cotidiano, transformando la percepción pública de la cosmovisión mexica y reafirmando su vigencia en el espacio común.

Para concluir este apartado, se identifica un desplazamiento fundamental en la función de la imagen: mientras que el Xiuhmolpilli en el periodo posclásico desempeñaba un papel de control social y con fines rituales, cuyo acceso y decodificación estaban restringidos a la élite (sacerdotes y nobles). Las propuestas de Valtierra y Adry del Rocío operan bajo una lógica de afirmación de la identidad cultural. Al trasladar la iconografía del ámbito de lo sagrado-excluyente al espacio público y digital, logrando así democratizar el símbolo. En este sentido, lo que originalmente era un signo de poder y cosmovisión solo para unos cuantos, se transforma en una narrativa visual abierta que permite a cualquier espectador, ya sea nacional o extranjero, participar en la construcción y el reconocimiento de la herencia mexica en la actualidad.

Lo anterior demuestra que la cultura mexica no debe ser considerada una entidad estática o una cultura muerta confinada al pasado arqueológico. Por el contrario, se manifiesta como una cultura viva que, a través de procesos de hibridación cultural, en términos de García Canclini (1990), continúa negociando su significado en el arte actual. Esta capacidad de adaptación permite que la esencia del Xiuhmolpilli trascienda su contexto original, transformándose en un símbolo dinámico que continúa articulando la identidad y la memoria colectiva en la contemporaneidad.

3.- La influencia en la Comprensión Contemporánea

Sobre este último punto, es imperativo destacar que las reinterpretaciones de artistas como Emmanuel Valtierra y Adry del Rocio, y de manera extensiva, de aquellos creadores que retoman el legado antiguo, funcionan como puentes cognitivos. Estas

producciones facilitan la accesibilidad de los contenidos, mitos y cosmovisión que, en su formato original, suelen presentar una alta complejidad semántica o barreras de acceso físico e institucional.

Al traducir la gramática visual del Xiuhmolpilli a lenguajes plásticos vigentes (como el arte urbano o la ilustración digital), se permite una apropiación social del conocimiento. De este modo, la información que tradicionalmente ha estado restringida a círculos académicos de la historia o la arqueología se vuelve inteligible para un público en general. Así, el arte contemporáneo no solo reinterpreta la estética, sino que actúa como un agente de divulgación cultural que permite al espectador común reconectar con la raíz prehispánica desde una sensibilidad moderna.

5.3 Continuidades y Rupturas

La transición de la iconografía del Xiuhmolpilli desde el registro sagrado del periodo posclásico tardío hasta la producción artística del siglo XXI no constituye un proceso de repetición mimética, sino una dialéctica entre la permanencia y la transformación. Para comprender mejor cómo el legado mexica logra insertarse en la contemporaneidad, es fundamental identificar aquellos elementos que han conservado su vigencia simbólica y aquellos que han sufrido fracturas o adaptaciones necesarias ante los nuevos contextos socioculturales.

A continuación, se presenta una tabla (16), donde se visualiza una síntesis analítica que se encarga de categorizar los fenómenos en ejes temáticos, permitiendo observar la evolución del símbolo desde una perspectiva comparativa.

Tabla 16

Síntesis analítica de continuidades y rupturas

Eje de análisis	Continuidad (Lo que permanece)	Ruptura (Lo que cambia)
Concepto de Tiempo	La noción del tiempo cíclico y la importancia de la renovación de las eras.	El desplazamiento del tiempo ritual-sagrado hacia un tiempo histórico-identitario.
Simbología del Fuego	El fuego como elemento central de transformación.	La eliminación del sacrificio humano; el fuego ahora representa la memoria.
Función Social	El símbolo con un medio de acceso y pertenencia a un grupo social.	El paso de un conocimiento esotérico restringido a una democratización visual; aquí se hace presente la hibridación cultural que propone García Canclini.
Iconografía Específica	La presencia de deidades rectoras (Quetzalcóatl y Tláloc).	El estilo gráfico: el trazo, el volumen, la paleta de colores.

Fuente: Elaboración propia (2026).

Como se puede apreciar en la tabla anterior, la continuidad más significativa permanece en la función ontológica del símbolo, tanto en el Xiuhmolpilli como en las obras de Valtierra y Adry del Rocio, donde el documento prehispánico actúa como un marcador de identidad y como un recordatorio de que la cultura posee la capacidad de renovarse. Sin embargo, la ruptura más evidente se encuentra en el propósito del mensaje. En cambio, en la tradición mexica, el ritual tenía la finalidad de asegurar la continuidad del cosmos a través del cumplimiento de un conjunto de normas religiosas estrictas, de modo que en la contemporaneidad el símbolo se desacraliza para transformarse en una herramienta de resistencia cultural. Esta ruptura permite que la iconografía pueda ser asimilada por un público heterogéneo, transformando un objeto de estudio en una manifestación del arte.

5.4 Síntesis comparativa

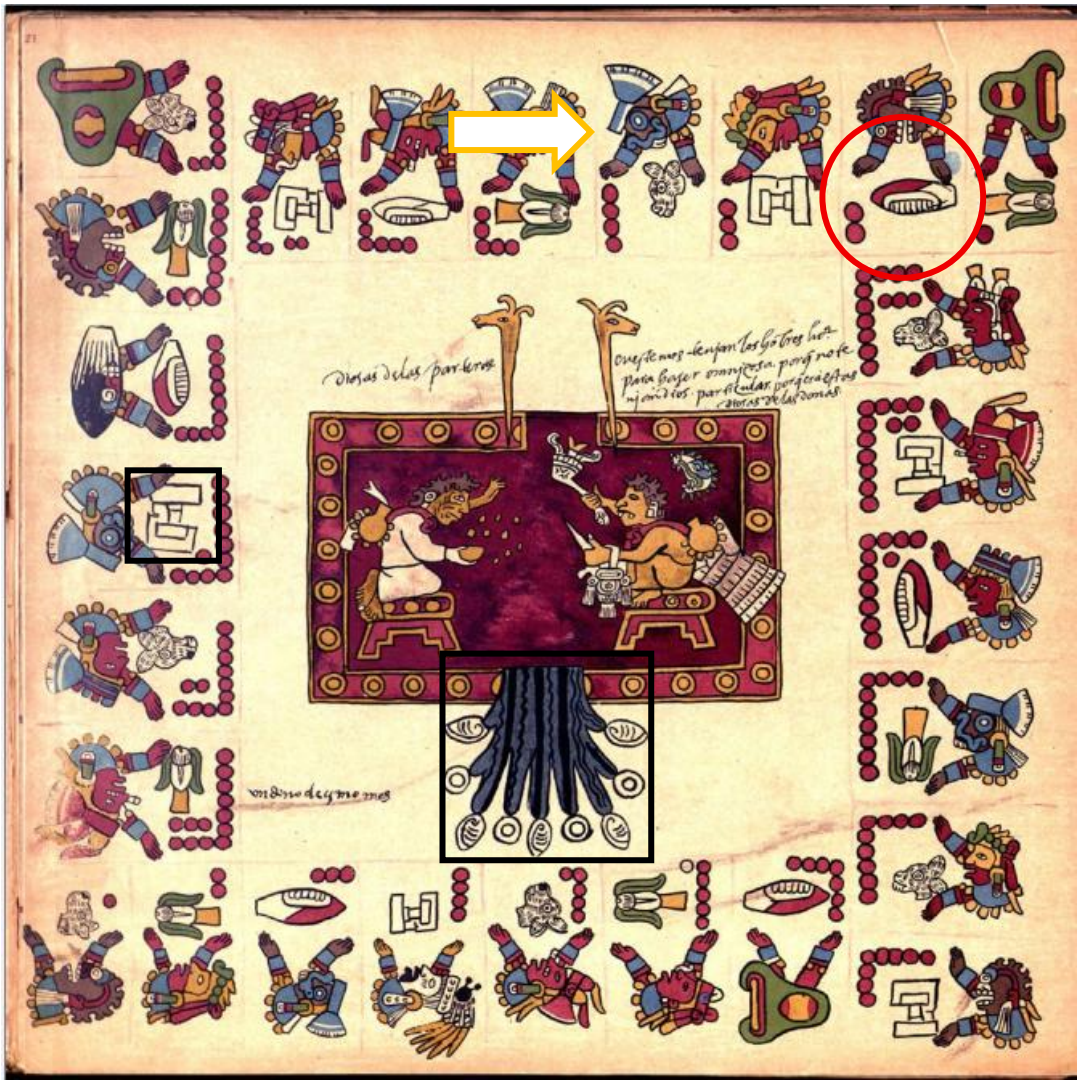
Como cierre de este análisis, resulta fundamental contrastar de manera directa las tres vertientes que fueron abordadas anteriormente. Esta síntesis permite observar cómo el Xiuhmolpilli, partiendo de su configuración original en el Códice Borbónico, se ramifica en dos propuestas contemporáneas disimiles pero a su vez complementarias: por un lado, se tiene la recuperación formal y narrativa de Emmanuel Valtierra y la resignificación monumental e identitaria de Adry del Rocío.

Es por ello que a continuación, se exponen los puntos de convergencia y las divergencias técnicas, estéticas y funcionales a detalle, las cuales validan la existencia de una nueva interpretación artística que, lejos de sustituir al pasado, lo mantiene vigente mediante la hibridación y la adaptación artística.

5.5 Análisis comparativo del Xiuhmolpilli en contextos contemporáneos

Figura 93.

Lámina 19 de Oxomoco y Cipáctonal en el Códice Borbónico



Nota. Intervención propia para identificar los elementos presentes en esta lámina.
Fuente: Códice Borbónico. (2018). [Imagen]. Lámina 19 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha.
https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

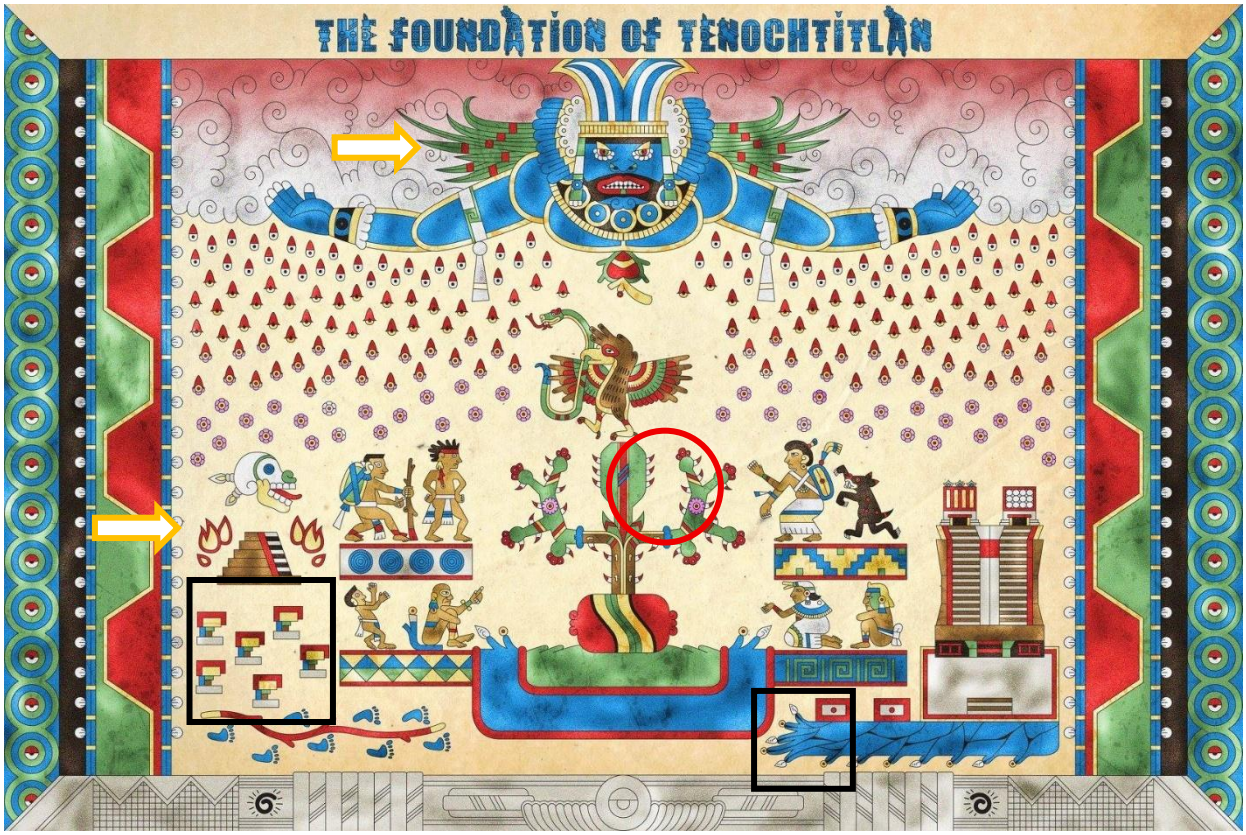
Elemento iconográfico original en el Xiuhmolpilli, se presenta el glifo de *Calli* (casa) y la representación del agua.

Se identifica el contorno negro de los trazos.

Representación de Tláloc.

Figura 94.

Representación de elementos del Xiuhmolpilli en la obra de Emmanuel Valtierra



Nota. Intervención propia para identificar los elementos presentes en esta lámina.
Fuente: Valtierra, E. (2018). *The foundation of Tenochtitlan* [Ilustración]. Facebook.
https://www.facebook.com/photo/?fbid=1691031767585480&set=a.807102785978387&locale=es_LA

Elemento iconográfico que pertenece al Xiuhmolpilli y se encuentra representado de forma similar en la creación artística de Emmanuel Valtierra.

Se identifica el contorno negro de los trazos, una característica que se encuentra también en el Xiuhmolpilli.

Se identifica la representación gráfica del fuego y una hibridación entre el dios Tláloc y Quetzalcóatl.

Desde el análisis iconográfico, esta coexistencia permite identificar tanto la persistencia de estructuras visuales como su resignificación, lo que deja confirmar que dicha producción no constituye una copia del modelo prehispánico, sino una nueva configuración simbólica. En las imágenes anteriores se identifican, por un lado, los elementos constitutivos del Xiuhmolpilli (ver figura 93) y, por otro, aquellos presentes en

la obra de Emmanuel Valtierra (ver figura 94). Esta comparación permite reconocer la permanencia de determinados rasgos formales, como el uso del contorno negro que delimita las figuras, característica propia de la tradición pictórico-mesoamericana. No obstante, dicha continuidad no implica una reproducción exacta, sino que se inscribe en un proceso de reinterpretación visual.

En la obra contemporánea, los elementos señalados muestran evidencia de la incorporación de referentes que reconfiguran el sentido original del símbolo, desplazándolo de su función ritual y calendárica hacia una lectura crítica vinculada con el contexto contemporáneo. En este sentido, la imagen opera como un espacio de hibridación en el que convergen códigos visuales de distintas temporalidades. Por ejemplo, es posible observar la representación del fuego, así como la presencia de una deidad que parece combinar rasgos de Tláloc y Quetzalcóatl. Ambos elementos remiten al simbolismo asociado al Xiuhmolpilli: el fuego como principio de renovación, vinculado a la ceremonia del Fuego Nuevo, ritual que marcaba el cierre de un ciclo de 52 años y el inicio de uno nuevo; y la conjunción de deidades que, desde su carga simbólica, remiten tanto al ámbito nocturno y de fertilidad (Tláloc) como a la creación y el orden del mundo (Quetzalcóatl).

Figura 95.
Lámina 20 de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca en el Códice Borbónico

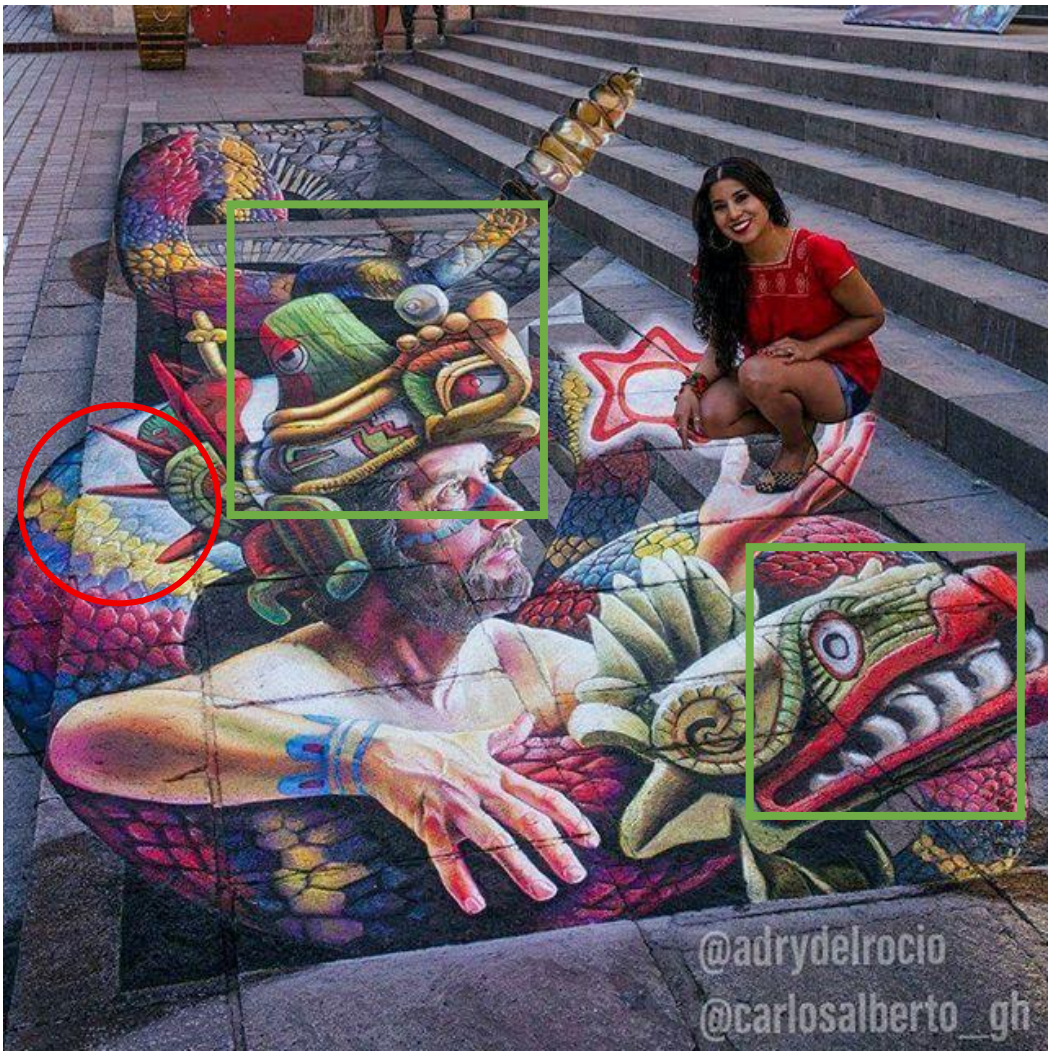


Nota. Intervención propia para identificar los elementos presentes en esta lámina.
Fuente: Códice Borbónico. (2018). [Imagen]. Lámina 20 de la versión digital (PDF). Libros Chorcha.
https://libroschorcha.wordpress.com/2018/05/11/codice-borbonico/

Elemento iconográfico original en el Xiuhmolpilli: se presenta el *Copilli* de Quetzalcóatl y la representación de la serpiente.

Se identifica la paleta cromática de rojo, verde y amarillo.

Figura 96.
Lucero Quetzalcóatl



Nota. Intervención propia para identificar los elementos presentes en esta lámina.
Del Rocío, A. (2018). Lucero Quetzalcóatl [Fotografía]. Adry del Rocío. https://www.adrydelrocio.art/portfolio-items/3d-streetpainting-chalk-artist-adry-del-rocio-3d-streetart-festival-madonnari-guanajuato-mexico-2018/

El *Copilli* de Quetzalcóatl que aparece en la creación de Adry del Rocío, es similar al que porta el dios en la representación del Xiuhmolpilli.

Se identifica la paleta cromática de rojo, verde y amarillo, mismos colores que se encuentran en la representación del Xiuhmolpilli.

En la comparación precedente fue posible identificar elementos compartidos entre el Xiuhmolpilli (ver figura 95) y la creación artística de Adry del Rocio (ver figura 96). En primer lugar, destaca el tocado denominado *copilli,* caracterizado por su forma cónica; éste era representado visualmente en la advocación de Ehécatl-Quetzalcóatl. Esta referencia remite al dios del viento, dimensión inherente a la figura de la Serpiente Emplumada. En la obra contemporánea, dicho elemento se encuentra presente con variaciones mínimas, conservando tanto su morfología como una gama cromática semejante a la del documento prehispánico.

De igual manera, se reconoce la presencia del reptil en una representación de carácter naturalista dentro de la pieza contemporánea, elemento que también forma parte de la configuración visual del Xiuhmolpilli. En el *Lucero de Quetzalcóatl*, se observa una ampliación de la paleta cromática hacia tonalidades más brillantes y diversas; no obstante, se mantienen los colores base: rojo, amarillo y verde, que estructuran el documento prehispánico.

Más allá de los elementos formales y cromáticos, se advierte una correspondencia en el plano simbólico, articulada en la figura de Quetzalcóatl. En la producción de Adry del Rocío, esta deidad es representada en distintas dimensiones: en su forma antropomorfa, en su manifestación reptil y en su transformación en entidad astral, específicamente como la estrella de la mañana. Estas variantes remiten a la multiplicidad de apariciones del dios dentro de la cosmovisión mexica, así como a su presencia en el Xiuhmolpilli del Códice Borbónico, donde se alude principalmente a su forma de Serpiente

Emplumada. Asimismo, el uso del *copilli* refuerza esta relación simbólica al remitir a la advocación de Ehécatl-Quetzalcóatl, también presente en el Xiuhmolpilli. De este modo, la obra contemporánea no solo retoma elementos formales, sino que articula una continuidad simbólica a partir de la reconfiguración de las distintas manifestaciones de la deidad.

En este sentido, la obra evidencia un proceso de hibridez cultural, observable en la representación antropomorfa de Quetzalcóatl, cuyos rasgos remiten parcialmente a descripciones de origen colonial. Estas se vinculan con la creencia indígena que interpretó la llegada de Hernán Cortés como el posible retorno del dios. De este modo, se configura una convergencia entre elementos prehispánicos y coloniales que dan lugar a una representación contemporánea. Este proceso se acompaña, además, de transformaciones en los recursos técnicos y visuales: de una paleta cromática restringida se transita hacia una mayor diversidad tonal, y de una representación bidimensional a un formato tridimensional que, al emplazarse en el espacio público, propicia nuevas formas de visualidad y favorece la difusión del simbolismo asociado a la cosmovisión mexica.

Lo que se ha presentado anteriormente se ha sintetizado en la siguiente tabla (17), donde se identifican las convergencias en términos de estética visual, así como divergencias en la función simbólica y el alcance del mensaje.

Tabla 17.

Convergencias y divergencias en la representación del Xiuhmolpilli

Variable de análisis	Códice Borbónico / Xiuhmolpilli (Pasado Prehispánico)	Emmanuel Valtierra (Contemporáneo)	Adry del Rocío (Contemporáneo)
Soporte y Técnica	Papel amate / Pigmentos y colorantes orgánicos naturales	Ilustración digital / Herramientas digitales	*Street Art* / Gises, Tizas de colores
Estética visual	Bidimensionalidad: estilo mesoamericano, figuras definidas por un contorno en color negro que trazaba el tlacuilo (véase figuras 93 y 95)	Bidimensional: conserva rasgos del estilo mesoamericano, como el contorno que define a las formas (véase figura 94)	Tridimensionalidad / Realismo Simbólico/ Uso de luz y sombra (véase figura 96)
Función del símbolo	Registro calendárico, ritual y control social	Crónica de la hibridación cultural, conserva la narrativa original del mito adaptándolo a la actualidad	Metáfora de identidad y memoria colectiva; de igual manera, la hibridación cultural se encuentra presente en el mito y en el estilo gráfico
Relación del símbolo	El mito como verdad absoluta y orden cósmico	El mito como herramienta de sátira, reflexión y acceso cultural	El mito como raíz emocional y vínculo con la cultura e identidad
Público y Alcance	Acceso restringido a la élite (sacerdotes, nobles, emperadores)	Democratización digital a través de las redes sociales	Democratización espacial mediante el arte público

Fuente: Elaboración propia (2026).

En síntesis, se observa que, aunque no se trate de una réplica exacta del documento prehispánico, la iconografía se transforma en un símbolo en movimiento. Este tránsito implica un desplazamiento de lo sagrado y reservado hacia una democratización del saber, donde el contenido se vuelve accesible para un público heterogéneo. Así, estas dos obras invitan al espectador a profundizar en el trasfondo de los mitos y la cosmovisión mexica, consolidando una hibridación cultural que, lejos de diluir el pasado, permite conservar y reactivar la identidad en el presente.

CONCLUSIONES

Resumen de hallazgos

En este apartado se presentan los principales hallazgos derivados del análisis iconográfico, realizado a partir del Plan de Análisis de María Acaso (2009), aplicado tanto al documento prehispánico como a las producciones contemporáneas seleccionadas. Para su sistematización, se incorpora el siguiente gráfico (tabla 18), en el que se sintetizan las convergencias y divergencias identificadas entre los casos estudiados anteriormente.

La presentación de los resultados se organiza en dos momentos: en primer lugar, se abordan los correspondientes al referente prehispánico y, en segundo lugar, aquellos identificados en las obras contemporáneas.

Tabla 18.
Hallazgos de los análisis iconográficos aplicados al documento prehispánico y a las obras contemporáneas

Xiuhmolpilli (Códice Borbónico)	Emmanuel Valtierra (Obra Contemporánea)	Adry del Rocío (Obra Contemporánea)
Uso estructural del contorno negro como elemento definitorio de las figuras	Continuidad formal del contorno negro como recurso de vinculación con el estilo mesoamericano	Sustitución del contorno por volumen a través del uso de la luz y sombra
Predominio de la bidimensionalidad como principio de composición	Persistencia de la bidimensionalidad como adaptación contemporánea	Transición hacia la tridimensionalidad y el realismo simbólico
Sistema cromático con función simbólica y codificada	Reinterpretación del color como elemento simbólico	Ampliación de la gama cromática con énfasis expresivo y realista
Relación intrínseca entre imagen y mito dentro de la cosmovisión mexica	Actualización del mito en un contexto contemporáneo	Reconfiguración del mito desde una dimensión identitaria y emocional
Composición secuencial vinculada a la función cíclica del tiempo	Organización compositiva lineal con énfasis narrativo	Composición jerárquica de tipo triangular que enfatiza relaciones simbólicas

Producción artesanal (soporte y pigmentos)	Digitalización del proceso de producción visual	Producción manual con énfasis en la intervención material del espacio
Uso de elementos simbólicos propios de la tradición mexica	Apropiación y resignificación de elementos culturales en lo contemporáneo	Integración de elementos simbólicos en discursos de identidad y memoria
Circulación restringida a élites	Democratización digital de la imagen	Democratización espacial mediante el arte público

Fuente: Elaboración propia (2026).

La síntesis presentada anteriormente permite identificar las principales continuidades que se sitúan dentro del plano formal, en específico en la persistencia de ciertos recursos visuales como el contorno y la estructura compositiva; por otro lado, las transformaciones más significativas ocurren en el ámbito simbólico, el proceso de producción y los modos de circulación. En este sentido, los hallazgos confirman que la reinterpretación del Xiuhmolpilli no implica una reproducción idéntica de sus características originales, sino una reconfiguración de algunos de sus elementos y significados en función de los contextos contemporáneos.

Discusión sobre las implicaciones de los hallazgos para la comprensión y preservación del patrimonio prehispánico

A partir de los hallazgos obtenidos, es posible reconocer que las producciones contemporáneas no solo retoman elementos formales del imaginario prehispánico, sino que también incorporan dimensiones simbólicas vinculadas con la historia, la mitología y la cosmovisión mexica. En este sentido, las obras analizadas evidencian que los procesos de hibridación dan paso a la permanencia de ciertos códigos visuales que, al

ser reinterpretados en el presente, continúan funcionando como referentes de identidad cultural.

Desde esta perspectiva, la hibridación no debe entenderse como una simple fusión de elementos, más bien como un proceso de reconfiguración simbólica en el que los significados del pasado son adaptados a nuevas condiciones sociales, culturales y tecnológicas. Esto implica que el patrimonio prehispánico no permanece quieto o estático, sino que se transforma a través de su incorporación en prácticas visuales contemporáneas, de tal forma que incluso se amplían las formas de circulación y recepción.

En este contexto, las obras de Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío permiten observar cómo los elementos del Xiuhmolpilli son resignificados mediante el uso de nuevas técnicas, recursos visuales y espacio de difusión, como lo son las plataformas digitales y el espacio público. De este modo, el arte contemporáneo se configura como un medio a través del cual el patrimonio no solo es preservado, sino también actualizado y recontextualizado.

En este sentido, las reinterpretaciones contemporáneas evidencian un proceso de democratización del imaginario prehispánico, al tiempo que trasladan sus elementos estéticos y simbólicos desde ámbitos de acceso restringido hacia una circulación más amplia. Esto no solo incrementa su visibilidad, sino que también permite su apropiación por parte de nuevos públicos, generando así nuevas lecturas y significados en torno a estos referentes culturales.

En relación con lo anterior, resulta pertinente retomar lo planteado por Néstor García Canclini (1990) respecto a la preservación del patrimonio como una práctica orientada a mantener inalterados ciertos modelos estéticos y simbólicos. No obstante, los hallazgos de la presente investigación permiten problematizar esta postura, al evidenciar que la permanencia del imaginario prehispánico no radica en su conservación estática, sino en cómo se ha resignificado. En consecuencia, la preservación del patrimonio no debe entenderse únicamente como conservación, sino como un proceso dinámico de reconfiguración simbólica, en el que los elementos del pasado son constantemente reinterpretados en función de las condiciones contemporáneas.

En este sentido, incluso la forma en que se difunden estas representaciones influye en su alcance e impacto visual. En el caso de Adry del Rocío, a pesar de tratarse de un *Street art* efímero, la obra logró una gran presencia debido a su exhibición en un espacio público de las calles de Guanajuato. Sus dimensiones y tridimensionalidad permitieron que fuera observada por una gran diversidad de personas, tanto nacionales como extranjeras. Asimismo, aunque se trató de una pieza temporal, esta continúa circulando y siendo apreciada mediante fotografías difundidas en internet.

Por otro lado, Emmanuel Valtierra desarrolla sus ilustraciones en formato digital y las comparte principalmente a través de redes sociales, lo que facilita una mayor democratización y accesibilidad de las imágenes. Sin embargo, su impacto visual puede percibirse como menor en comparación con el de las intervenciones humanas, debido

tanto a las dimensiones reducidas de las ilustraciones en pantalla como al hecho de conservar una estética más cercana al estilo prehispánico tradicional.

Por último, esta investigación permitió analizar la reinterpretación del Xiuhmolpilli, documento proveniente del Códice Borbónico, dentro del arte contemporáneo, a partir de un enfoque de estudios visuales y mediante la aplicación del análisis iconográfico basado en la propuesta de María Acaso. A través del estudio de las obras de Emmanuel Valtierra y Adry del Rocio, fue posible identificar tanto la permanencia de determinados elementos formales como su transformación en el plano simbólico.

Los resultados que se obtuvieron permiten afirmar que dichas producciones no constituyen reproducciones del modelo prehispánico, sino reinterpretaciones que operan a partir de procesos de hibridación cultural. En este sentido, mientras que algunos recursos visuales como el contorno, la composición o ciertos elementos iconográficos se mantienen, su significado se desplaza hacia nuevas lecturas vinculadas con la identidad, la memoria colectiva, y los contextos contemporáneos, configurándose además como formas de resistencia cultural que continúan activas en el presente.

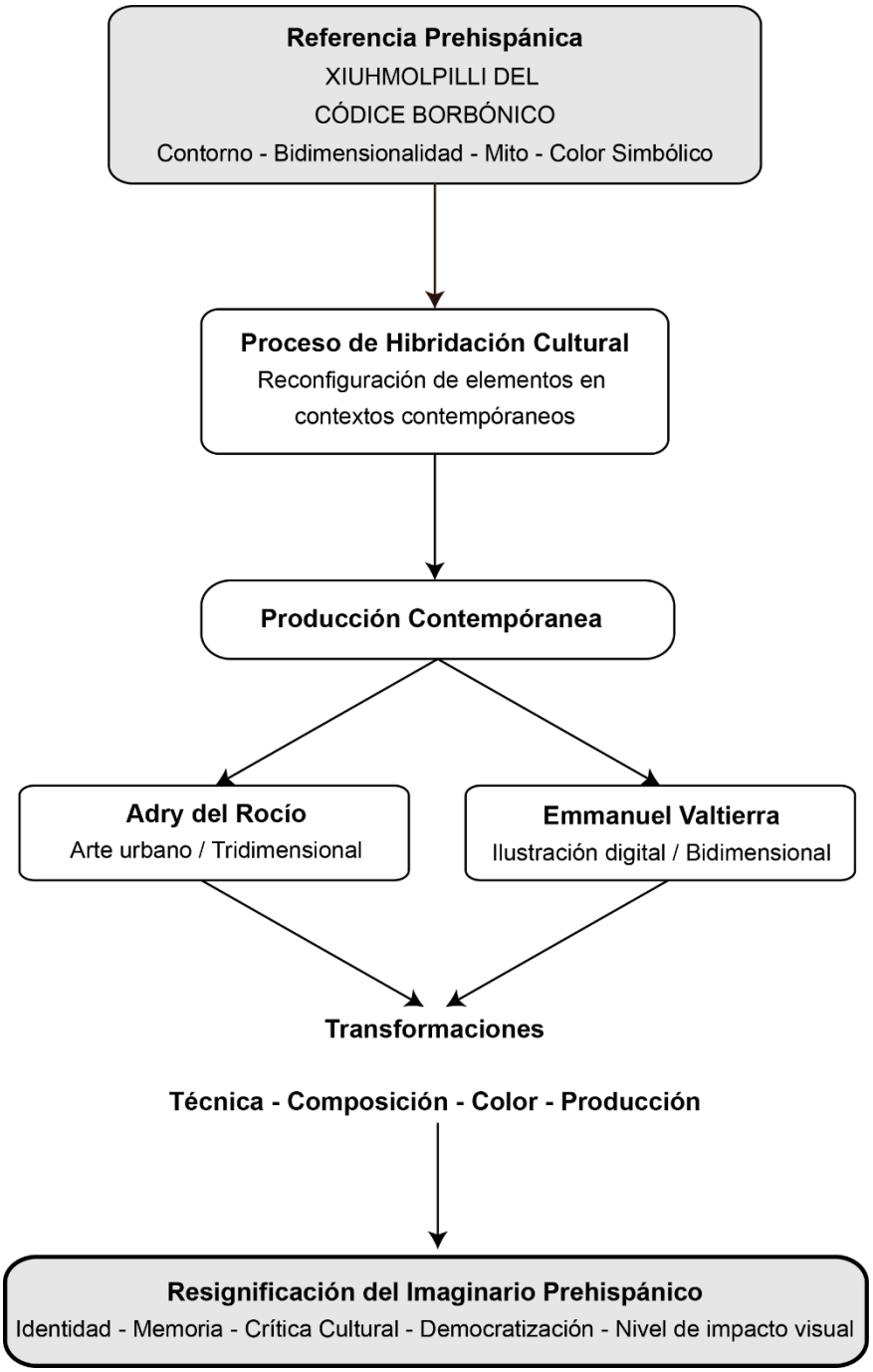
De igual manera, se evidencia que estas reinterpretaciones contribuyen a la democratización del imaginario prehispánico, al trasladar sus elementos desde contextos de acceso restringido hacia nuevos espacios de circulación, como el entorno digital y el espacio público. De este modo, el patrimonio no solo se preserva, sino que se mantiene vigente a través de su constante resignificación.

Además de relacionar estos hallazgos con lo planteado por Néstor García Canclini en torno a la transformación del patrimonio cultural, también es posible relacionarlo con la noción de *supervivencia de imágenes* desarrollada por Georges Didi-Huberman (2009). Desde esta perspectiva, las imágenes no permanecen estáticas ni desaparecen por completo, sino que sobreviven atravesando diversas temporalidades y adaptándose a nuevos contextos históricos, técnicos y culturales.

Asimismo, los hallazgos sugieren la emergencia de prácticas visuales contemporáneas con características compartidas en torno a la reinterpretación del imaginario prehispánico; no obstante, su posible delimitación como un estilo o movimiento artístico requiere de estudios más amplios que permitan definir sus alcances y particularidades.

Finalmente, estos resultados abren nuevas líneas de investigación referente a los procesos de hibridación cultural a lo largo de la historia (específicamente en estudios mesoamericanos), particularmente en relación con los códices novohispanos, los cuales pueden ser abordados tanto como espacios de negociación simbólica como desde perspectivas críticas vinculadas a los procesos de colonización. El siguiente esquema (13) sintetiza el proceso de reinterpretación del Xiuhmolpilli en el arte contemporáneo, de forma que se evidencia la relación entre sus elementos formales y simbólicos, su reconfiguración mediante procesos de hibridación cultural y su resignificación en contextos actuales.

Esquema 13.
Modelo de reinterpretación del Xiuhmolpilli en el arte contemporáneo



Fuente: Elaboración propia (2026).

Finalmente, la reinterpretación del imaginario prehispánico en el arte contemporáneo pone de manifiesto que el pasado no se trata de un elemento fijo, sino de un campo dinámico de significación. Es justamente en su capacidad de transformación donde radica su permanencia y resistencia, de tal modo que los símbolos, formas, colores y estructuras continúen vigentes y dialoguen activamente con las problemáticas y contextos del presente.

Asimismo, este tipo de investigaciones, al elaborarse desde un enfoque visual, permite comprender los documentos prehispánicos no solo como patrimonio histórico, sino también como imágenes susceptibles de análisis e interpretación. Esta perspectiva contribuye a romper parcialmente con el enfoque predominantemente arqueológico y antropológico desde el cual se han estudiado tradicionalmente estos vestigios prehispánicos. Por ello, el estudio iconográfico realizado en esta investigación plantea dichos documentos como imágenes capaces de comunicar significados y de ser comprendidas desde una dimensión visual y simbólica, permitiendo profundizar en la interpretación de los mitos, la cosmovisión y los diversos elementos que conforman la historia prehispánica de los primeros antepasados en México.

Referencias

Libros

Acaso, M. (2009). *El lenguaje visual.* Paidós.

Aguilera, C. (Coord.). (2010). *Ensayos sobre iconografía (Vol. 1).* Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía.* Paidós.

Caso, A. (1967). *Los calendarios prehispánicos.* Universidad Nacional Autónoma de México.

Caso, A. (1971). *El pueblo del sol.* Fondo de Cultura Económica.

Delgado de Cantú, G. (2006). *Historia de México (Vol. 1): El proceso de gestación de un pueblo.* Pearson Educación.

Escalante, G. P. (1998). *Los códices.* Tercer Milenio.

Florescano, E. (1994). *Memoria mexicana.* Fondo de Cultura Económica.

Florescano, E. (2016). *¿Cómo se hace un dios?* Taurus.

Garibay, A. M. (1989). *Llave del náhuatl (5.ª ed.).* Editorial Porrúa.

Gendrop, P. (1998). *Arte prehispánico en Mesoamérica.* Editorial Trillas.

León-Portilla, M. (2004). *Códices: Los antiguos libros del nuevo mundo.* Aguilar.

León-Portilla, M. (2005). *Visión de los vencidos: Relaciones indígenas de la conquista.* UNAM.

Sahagún, B. de. (1938*). Historia general de las cosas de Nueva España.* Pedro Robredo.

Semo, E. (2006). *Historia económica de México.* Océano.

Taranilla, C. J. (2014). *Breve historia del arte.* Nowtilus.

Artículos académicos, tesis y capítulos

Alcina, J. A. (1995). *Lenguaje metafórico e iconografía en el arte mexica.* Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 17(66), 7.

Austin, A. L. (2003). *Difrasismos, cosmovisión e iconografía.* Revista Española de Antropología Americana, 1, 143–160.

Batalla, R. J. (1994). *Los tlacuiloque del Códice Borbónico.* Journal de la Société des Américanistes, 80(1), 15–25.

Cid Cristóbal, F. (1993). *Análisis formal y compositivo del Códice Borbónico* (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México).

De la Fuente, B. (2006). *Para qué la historia del arte prehispánico.* Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 28(89), 7–21.

Galarza, J. (1996). *Los códices mexicanos.* Arqueología Mexicana, 31, 6–9.

González Tirado, C. (2017). *Las pinturas en los códices mexicanos.* Gaceta de Museos, 40, 12–15.

Johansson, K. P. (2001). *La imagen en los códices nahuas.* Estudios de Cultura Náhuatl.

Johansson, P. (2026). *El agua y el fuego en el mundo náhuatl prehispánico.* Arqueología Mexicana, 88, 78–83.

Martí, S. (1960). *Simbolismo de los colores.* Estudios de Cultura Náhuatl, 2, 93–127.

Moreno de los Arcos, R. (1967). *Los cinco soles cosmogónicos.* Estudios de Cultura Náhuatl.

Oliver, G. (2009). *Dioses de la lluvia: Tláloc.* Arqueología Mexicana, 26(96).

Pasztory, E. (1984). *El arte mexica y la conquista española.* Estudios de Cultura Náhuatl, 17.

Thiemer-Sachse, U. (2021). *Huellas de pies en Mesoamérica.* Inventio, 11(23), 57–63.

Páginas web y recursos en línea

Arqueología Mexicana. (2019, octubre 16). *Bernardino de Sahagún: Pionero de la antropología.* https://arqueologiamexicana.mx

Arqueología Mexicana. (s. f.). *Tochtli (conejo).* https://arqueologiamexicana.mx

Astros Matamoros, D. (2016, septiembre 23). *Astros y fenómenos celestes II.* Seminario Crónicas y fuentes de origen indígena del siglo XVI novohispano. https://blogs.acatlan.unam.mx/scronicas/tag/cielo-prehispanico/

Ávila, S. (2021, abril 27). *Adry del Rocío le da color y forma a la lucha femenina.* El Sol de México. https://oem.com.mx/elsoldemexico/cultura/adry-del-rocio-le-da-color-y-forma-a-la-lucha-femenina-17025392

Bartolomei, C., Ippolito, A., Mazzoli, C., & Morganti, C. (2020). From anamorphosis to vision: “3D Sidewalk Chalk Art”. *DISEGNARECON, 13*(24), 1–14. https://doi.org/10.20365/disegnarecon.24.2020.1

Cartwright, M., & Netchev, S. (2025). *Civilización mexica.* Enciclopedia de la Historia del Mundo. https://www.worldhistory.org

Chávez, X., & Carrizosa Montfort, F. (s. f.). *Templo Mayor de Tenochtitlan.* Arqueología Mexicana. Recuperado el 11 de enero de 2026, de https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/templo-mayor-de-tenochtitlan

Chitiva Londoño, M. J. (2025, septiembre 19). *Este es Emmanuel Valtierra, el ilustrador mexicano que hizo parte del Batman Azteca con sus códices pop.* El Colombiano. https://www.elcolombiano.com

Dupey García, É. (2016a). El color en los códices prehispánicos del México Central: identificación material, cualidad plástica y valor estético. *Revista Española de Antropología Americana, 45*(1), 149–166. https://doi.org/10.5209/rev_REAA.2015.v45.n1.52359

Dupey García, É. (2016b). Los colores del Códice Borbónico y el atlas en cromotipia de Ernest-Théodore Hamy. *Estudios de Cultura Náhuatl, 52*, 225–245. https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/77812

Dupey García, É. (s. f.). *¿Quién era Quetzalcóatl?* Noticonquista. Recuperado el 13 de enero de 2026, de http://www.noticonquista.unam.mx/amoxtli/1248/1213

emmanuelvaltierraillustrator. (2023). *Personaje de Dragon Ball Z elaborado con el estilo de Emmanuel Valtierra* [Ilustración]. Instagram. https://www.instagram.com/emmanuelvaltierraillustrator/

Ferrer, E. (2000). El color entre los pueblos nahuas. *Estudios de Cultura Náhuatl, 31*. https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/9235

Gayubas, A. (2024). *Cultura azteca.* Concepto. https://concepto.de

Georges Didi-Huberman. (2009). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores.

INAH. (2023). *El Dios más viejo de todos: Huehuetéotl.* https://inah.gob.mx

INPI. (2022). *Citlallo ilhuicatl (Cielo estrellado).* https://www.gob.mx/inpi

Limón Olvera, S. (2019). *Las cuevas y el mito de origen: los casos inca y mexica (2.ª ed.).* Biblioteca Digital Juan Comas, UNAM. http://bdjc.iia.unam.mx/items/show/583

Museo Universitario Arte Contemporáneo. (s. f.). *Ixiptla.* https://muac.unam.mx

Peix, S. (2016). *Lenguaje pictográfico.* Bibliotecarios. https://www.biblogtecarios.es

Vela, E. (s. f.). *Códice Borbónico.* Arqueología Mexicana. https://arqueologiamexicana.mx

Xipe Tótec: el dios descarnado. (2024). INAH. https://inah.gob.mx

Anexos

Anexo A1. Los nueves niveles del Mictlán.

Figura A1.



Se describen los nueve niveles que conforman el Mictlán. Elaboración propia (2025).

Nota. Por razones de tamaño y resolución, la infografía completa no se incluye dentro del documento principal.

La versión completa se encuentra disponible en el siguiente enlace:
https://drive.google.com/file/d/1i-f3vrMEiPdZGQjfjsbmgnZFwUUS2RrJ/view?usp=sharing

Anexo B1. Metodología por utilizar en el proyecto de investigación

Introducción

La siguiente estructura metodológica fue utilizada para lograr los objetivos planteados del proyecto de investigación que lleva por nombre *Iconografía del* Xiuhmolpilli *en el Códice Borbónico: De la Tradición Mexica a una Nueva Interpretación Artística,* dicho proyecto pertenece a la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad, programa de nivel posgrado perteneciente a la Facultad de Diseño de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Por consiguiente, tiene como propósito lograr recopilar, analizar y desentrañar los significados y hechos relevantes de la cultura mexica, su arte e iconografía en uno de sus códices prehispánicos. El borbónico; de igual manera, una vez obtenida esa información, se realiza un análisis iconográfico en dos piezas artísticas elaboradas por Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío, artistas que han buscado la manera de retomar aspectos del estilo gráfico de la cultura mexica o azteca. Posterior a eso, se plantea un análisis comparativo en ambos estilos, el prehispánico y el contemporáneo, con el fin de conocer e identificar diferencias, similitudes y cómo se logra mantener ciertas características de la esencia gráfica original de lo que un día fue esta importante cultura prehispánica.

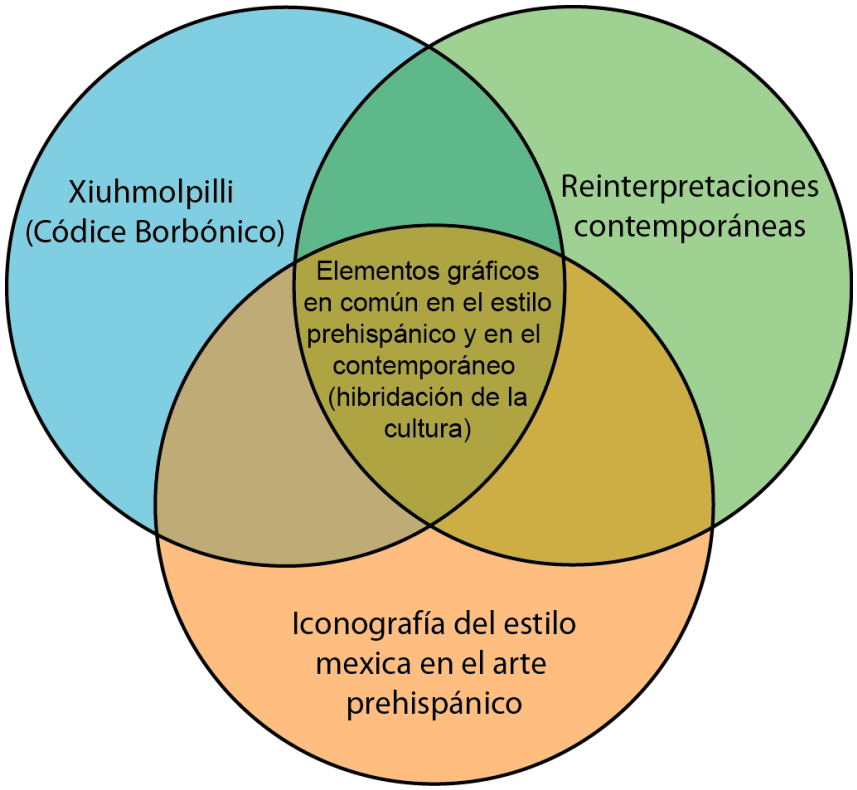
Asimismo, a través de los análisis iconográficos y visuales que se realizan, se pretende presentar la información de manera clara y estructurada, con el objetivo de facilitar su comprensión a quienes manifiesten intereses en el estudio del estilo gráfico mexica, promoviendo así una apreciación más profunda y fundamentada de esta manifestación cultural.

Dimensiones con las cuales se trabaja el proyecto de investigación

En el siguiente gráfico de elaboración propia, se presentan las tres dimensiones con las cuales se trabaja el proyecto de investigación (figura B1).

Figura B1.

Dimensiones en las cuales se trabaja el proyecto de investigación



Fuente: Elaboración Propia (2025).

Selección de estudio de caso

El Xiuhmolpilli del Códice Borbónico, fue elegido parte del estudio de caso de esta investigación debido a que este representa una fuente invaluable para el estudio del arte y la cosmovisión mexica. Este documento atribuido a artistas de la cultura mexica destaca por su contenido gráfico y simbólico; es uno de los pocos códices que no muestra

evidencias de aculturación europea, lo que permite conservar un estilo visual puro, propio del pensamiento y creatividad del México prehispánico.

Lo que lo convierte en una referencia fundamental para comprender la iconografía, el uso del color, la narrativa, la composición de los elementos gráficos que empleaban los tlacuilos (pintores indígenas) en la época anterior a la conquista.

La elección de esta sección particular del códice también responde a razones prácticas relacionadas con la viabilidad del proyecto, dado que la sección que representa el ciclo calendárico del Xiuhmolpilli es la más breve de las cuatro en total que conforman al Códice Borbónico, debido a que esta sección en específico se extiende a lo largo de dos páginas. Esta extensión permite abordar el análisis con una mayor profundidad y detalle en función del tiempo de duración del posgrado.

En resumen, el Xiuhmolpilli ofrece una combinación única de autenticidad, riqueza visual y viabilidad metodológica, lo que lo convierte en un objeto de estudio ideal para el desarrollo de un trabajo académico centrado en el análisis iconográfico de los códices prehispánicos.

Los gráficos presentes en las piezas artísticas de la cultura mexica reflejan una profunda carga simbólica y estilística que ha perdurado a lo largo del tiempo. En este sentido, la elección de los artistas Emmanuel Valtierra y Adry Rocío, responde a su dominio de un estilo gráfico, en su totalidad o en algunas piezas, que se aproxima notablemente a la estética original de dicha cultura o que retoma elementos que son parte de la cosmovisión mexica.

Las obras de ambos se distinguen por rescatar, reinterpretar o utilizar algunos elementos visuales mexicas con una fidelidad considerable, adoptándolos a formatos contemporáneos.

Emmanuel Valtierra no se limita únicamente a la ilustración digital, sino que ha desarrollado una producción artística amplia que incluye loterías, barajas de tarot y libros ilustrados; por su parte, Adry del Rocío se dedica a la elaboración de murales (*Street art*) en espacios públicos donde plasma diferentes escenas de la cultura popular de México haciendo uso de una llamativa paleta de colores, así como de elementos gráficos pertenecientes a diferentes culturas del país, entre ellas la cultura mexica. En ese sentido, la diversidad de soportes que maneja Emmanuel Valtierra ha permitido que su trabajo tenga un alcance significativo, no solo en México, sino también en Estados Unidos, país en el que reside actualmente, mientras que Adry del Rocío también ha hecho lo suyo, logrando visibilizar sus creaciones no solo a nivel nacional, sino también en otros lugares del mundo donde incluso ha sido acreedora de premios internacionales.

Gracias a las creaciones de ambos artistas, el legado gráfico mexica o ciertos aspectos estilísticos han logrado mantenerse vigentes en el imaginario colectivo, incluso en ciertas variaciones o reinterpretaciones propias del contexto actual. Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío, a través de su obra, contribuyen a preservar y difundir aspectos esenciales del arte mexica, demostrando que esta tradición podría continuar viva, en evolución y como una forma de hibridación cultural.

Variables e indicadores

Figura B2.

Tabla de variables del proyecto de investigación

Variable Dependiente	Indicadores
• La nueva interpretación artística de la iconografía mexica	• Colores utilizados • Formas • Composición • Elementos iconográficos usados: calendáricos, rituales, astronómicos • Significado que se atribuye al contenido • Soporte físico (materiales, texturas) o digital • Técnica: digital o tradicional
Variable Independiente	
• La representación de la iconografía mexica en el Xiuhmolpilli	• Colores usados • Formas • Composición • Elementos iconográficos usados: calendáricos, rituales, astronómicos • Significado que se atribuye al contenido • Soporte físico (materiales, texturas) o digital • Técnica prehispánica usada para plasmar el contenido: herramientas usadas, proceso de elaboración

Fuente: Elaboración propia (2025).

Fuentes de información documental

La información para realizar este proyecto de investigación se obtuvo a partir de la revisión de documentos como artículos, libros, revistas, facsímiles o códices que se encuentran en repositorios digitales, además de material audiovisual como videos, películas e incluso de algunos *podcast*; posteriormente, se seleccionó la información a utilizar y se analizó con el fin de redactar y tejer las ideas correspondientes a cada tema.

Figura B3.
Clasificación de fuentes de información

FUENTE DE INFORMACIÓN	TIPO DE CLASIFICACIÓN	SITIO DE DONDE SE OBTIENE	¿PARA QUÉ VA A SEVIR?
Libros	Primaria-Bibliográfica	Bases de datos con libros digitales para descargar, bibliotecas públicas, bibliotecas de la UAEM	Obtener las bases teóricas en cuanto a la historia de la cultura mexica y algunas fiestas o rituales practicados por esta cultura
Artículos en línea	Primaria-Bibliográfica	Academia.edu, Redalyc, Dialnet, Scielo, Portal de Estudios de Cultura Náhuatl, Instituto de investigaciones históricas	Obtener la información referente al cromatismo primitivo, los colores del Códice Borbónico, el arte mexica, los códices
Revistas en línea	Primaria-Hemerográfica	Sitio web de Arqueología mexicana	Obtener la información referente al estilo gráfico mexica original
Vídeos/ documentales	Secundaria-Audiovisual	YouTube	Obtener información acerca de ambos artistas acerca del proceso para realizar sus piezas artísticas, y cómo surge su interés por ese estilo gráfico
Códices versión digital	Primaria-Imágenes	Sitio web: pueblos originarios	Obtener las imágenes que pueden ser parte para ilustrar o ejemplificar lo que se menciona durante la redacción

Fuente: Elaboración propia (2025).

Tratamiento de la información

El tratamiento de la información se llevó a cabo en varias etapas. En primer lugar, se realizó la recopilación de datos necesarios para sustentar el marco teórico. Esta recolección incluye información relacionada con la cultura mexica, los códices, el arte

prehispánico, el uso del color, las técnicas empleadas y los elementos contemplados en los indicadores definidos para el análisis.

Una vez recabada esta información, se procedió al análisis del Xiuhmolpilli mediante la metodología iconológica propuesta por María Acaso, que permite una interpretación profunda de la obra a través de un esquema que ella propone y donde retoma elementos de la metodología panofskyana y los complementa con otros factores, como el contexto de producción, el entorno sociocultural y el papel del espectador.

Posteriormente, se realizó una contextualización del trabajo de los artistas Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío, con el objetivo de comprender el trasfondo conceptual y estilístico de ambas propuestas visuales contemporáneas.

A continuación, se llevó a cabo un análisis visual de la obra de los artistas antes mencionados, haciendo uso también del enfoque propuesto por María Acaso. Cabe mencionar que en ambos análisis no se toman en cuenta todas las etapas que conforman dicha metodología, ya que no toda la información está disponible. Por ejemplo, en el caso de la etapa de definir los autores de las piezas visuales, en el Xiuhmolpilli no se tiene con exactitud quién o quiénes fueron los autores, por lo cual se omiten ciertas fases, también con el fin de proponer un esquema metodológico opcional en caso de no contar con ciertos datos y que pueda ser aplicado desde otra perspectiva.

Finalmente, se realiza una comparación entre ambos referentes visuales, el Xiuhmolpilli y las obras de los artistas contemporáneos, con el propósito de identificar similitudes y diferencias en cuanto a estilo, técnica, simbolismo y contexto de creación.

Instrumento o esquema de análisis

En el caso del Xiuhmolpilli, los resultados del análisis iconográfico se señalan en la sección del códice, es decir, se usan figuras o iconos con el fin de identificar los elementos de los cuales se habla en la descripción y narración. De igual manera, en las imágenes de Emanuel Valtierra y Adry del Rocío se identifican los elementos que se mencionan durante el análisis de la imagen a través del método propuesto por María Acaso con el fin de ubicar y ejemplificar el texto.

Presentación de los resultados

Los resultados obtenidos a partir del análisis de la iconografía y de la imagen en ambos estilos se presentan en una tabla o esquema a modo de que se permita identificar las similitudes y diferencias encontradas; de igual manera, de acuerdo con el contenido de cada tema, se elaboran esquemas, tablas o colocan imágenes para ejemplificar lo que se menciona. De igual manera, esta presentación de resultados cambia de acuerdo con los hallazgos y avances que se encuentren.

Posicionamiento epistemológico

El presente proyecto de investigación se enmarca en el modo reconstructivo, ya que se orienta a la búsqueda, recuperación, reconstrucción y análisis de información histórica, documental y visual con el propósito de comprender la evolución y permanencia de determinados elementos gráficos pertenecientes a la cultura mexica. De igual manera, adopta una perspectiva analítica, puesto que busca examinar los distintos componentes

simbólicos y estéticos presentes en las manifestaciones artísticas seleccionadas, con el fin de establecer sus vínculos con el legado cultural mexica.

Asimismo, esta investigación es de tipo cualitativo, dado que por el momento no se trabaja con datos numéricos o mediciones estadísticas, sino con la identificación y conocimiento de significados, representaciones y símbolos que emergen del análisis de fuentes históricas, iconográficas y artísticas. A partir de esta metodología, se busca comprender los fenómenos culturales desde su contexto y su carga simbólica, priorizando la profundidad descriptiva sobre la cuantificación.

El estudio también se orienta bajo un enfoque inductivo, en tanto que no parte de una teoría previamente establecida, sino que pretende construir un marco teórico progresivo y a largo plazo, a partir de los hallazgos obtenidos durante el proceso de investigación en este nivel de posgrado. En este sentido, el trabajo se apoya en los datos ya existentes documentales, visuales y artísticos para ir formando de manera gradual, una interpretación más amplia sobre la permanencia y transformación de ciertos elementos iconográficos mexicas dentro del arte contemporáneo.

Tambien, es importante mencionar que el nivel en el que se desarrolla esta investigación es exploratorio y descriptivo, debido a que, primeramente, es necesario conocer y explorar el arte, la cultura mexica, la iconografía, colores y formas, para posteriormente proceder a la descripción de las características, elementos, materiales y técnicas que eran usados en el pasado y cómo se han retomado para la elaboración de piezas de arte hoy en día.

Para desarrollar el contenido de este estudio se emplean las siguientes herramientas: primero, al ubicar a este proyecto dentro del modo reconstructivo, se hace

uso del método de la reconstrucción hermenéutica, el cual comprende de la lectura, análisis, reinterpretación y nueva comprensión de los textos o documentos con los cuales se esté trabajando. Adicionalmente, para el caso de este proyecto de investigación se realiza el análisis iconográfico, la revisión bibliográfica y el análisis comparativo.

- El análisis iconográfico permite identificar, describir e interpretar los símbolos, motivos y composiciones visuales presentes tanto en las obras de arte mexica como en las manifestaciones contemporáneas seleccionadas, con el fin de reconocer continuidades y transformaciones en su representación.
- La revisión bibliográfica sirve para sustentar teóricamente la investigación, mediante la consulta de fuentes académicas, históricas y artísticas que abordan temas relacionados con la cultura mexica, la iconografía prehispánica y la producción artística contemporánea.
- El análisis comparativo facilita el establecimiento de relaciones entre los elementos visuales del arte mexica y las obras contemporáneas, evidenciando los procesos de reinterpretación, adaptación o resignificación que ocurren en la actualidad.

De esta manera, la combinación del modo reconstructivo, la perspectiva analítica, el enfoque cualitativo, el procedimiento inductivo y el método de la reconstrucción hermenéutica permite desarrollar una comprensión integral sobre cómo los referentes visuales e iconográficos de la cultura mexica son retomados y transformados en la producción artística contemporánea, revelando así las dinámicas de continuidad, cambio e hibridación cultural en el arte actual.

Cuernavaca, Morelos a 12 de agosto de 2026.

Mtra. Bianca Vanessa Farías Bahena

Directora de la Facultad de Diseño

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

ICONOGRAFÍA DEL XIUHMOLPILLI EN EL CÓDICE BORBÓNICO:

DE LA TRADICIÓN MEXICA A UNA NUEVA INTERPRETACIÓN ARTÍSTICA

que presenta el (la) alumno (a):

DANIELA MACEDO ROSALES

Para obtener el grado de Maestro(a) en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en: que la tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado, y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

A T E N T A M E N T E

Por una humanidad culta

(FIRMA ELECTRÓNICA UAEM)

DRA. LAURA SILVIA IÑIGO DEHUD

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

LAURA SILVIA IÑIGO DEHUD | Fecha:2026-08-12 12:11:15 | FIRMANTE

poHIbLeVWhsyRM5UyTeq7g/CJlRZjjT7W2iJhXqEHQybOC8H5fOj2H5dYa/RyGrAb+FHsSKVCKRGblfWm85ra7ndEQVV1w9mBjmDJagKoSG+tK1mIVzGmNXZOEim8GB10DQ
NhaANKRK5rkAEugs/pAQB37ThUv6Q18t+wBqbSn4Z/W7Oo/SzAV1g9ttsDt5FhCAiH0GuSjfRHyEGBjZRfC+aNDvhTdeusuPUi8+/HwGLMU4GTS071OWNUcCofawt2UQTlFU0p
rRd5VC4tbCJsEEXsMTF9pLITo1JQIJhFuPAdp5/tdnEv89rPQpWogRuJrT6T7mXod7SaKL9ulSMeg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

RuclYxln5

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/IcOeUcgLd2qCFZDgEUjbLFiBS6ZEr0GA

Cuernavaca, Morelos a 1 de septiembre de 2026.

Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud

Coordinadora de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

ICONOGRAFÍA DEL XIUHMOLPILLI EN EL CÓDICE BORBÓNICO:
DE LA TRADICIÓN MEXICA A UNA NUEVA INTERPRETACIÓN ARTÍSTICA

que presenta la alumna:

DANIELA MACEDO ROSALES

Para obtener el grado de Maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en: La tesis refleja una excelente estructura metodológica que demuestra la complejidad del objeto de estudio, así como el nivel de profundización de la investigación realizada.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

A T E N T A M E N T E

Por una humanidad culta

FIRMA ELECTRÓNICA UAEM

DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

HECTOR CUAUHTEMOC PONCE DE LEON MENDEZ | Fecha:2026-09-01 10:51:40 | FIRMANTE

Mpckp1eBvyZV8BPtvzGU2lrBFS6/M34fRJWnrufvlqbsvIsjkmAKzHE0hMvNJCTGDGlyyawODKCszIgcpfC/me+VPhzMlEt3r097JDi236cQ2qdt9MzXLX0D0VBa+/4c6d125jWWQJjZQj4pOe/95DUEOEmQaU8twyfI7L6YbQHryUUdxc6Tp6abCjeOkKZrgupgQK2/Yy5w0NVpbPAKHW3wNSZz6l7FWn+GKwPMkb4s9lb20XEF23FQrjGBS/ainWMfaLI/6DDEgMyjGaIuVM+DZD6W8ynqm52ctqA/i7BGXgfhtO8Lxda2TyokPjCu0ZU2NKSKFSQEXvAZ7DL7Qw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

84E1kUvVh

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/xbDjNU8I3602No23Bfep2sUUIyHUX7DX

Cuernavaca, Morelos a 18 de septiembre de 2026.

Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud

Coordinadora de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

ICONOGRAFÍA DEL XIUHMOLPILLI
EN EL CÓDICE BORBÓNICO:
DE LA TRADICIÓN MEXICA A UNA NUEVA INTERPRETACIÓN ARTÍSTICA

que presenta la alumna:

DANIELA MACEDO ROSALES

Para obtener el grado de Maestro(a) en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en que la investigación refleja conocimiento y un satisfactorio desarrollo de los conceptos adquiridos a lo largo del programa de posgrado, y cumple con todos los requisitos establecidos en los lineamientos de titulación de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

A T E N T A M E N T E

Por una humanidad culta

DR. ANTONIO MAKHLOUF AKL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

ANTONIO MAKHLOUF AKL | Fecha:2026-09-18 16:54:07 | FIRMANTE

SQqQ8dpALKwGTqR5OA0Jvr4P2ujvZRooep6QLMhGuwMQtB+2rGHnP/8u8MehK65VliX+fefGd4p9Biq3Sz4wvNHiSR5nt9LDaE2yCcyH+kRftemIggHTbGb0brL6G1+xrmD710nRUgkFwMl8s5rjyoQTNyVdtm2eAA8/tRzeQP699it/pBxu+W+olU1U0SwPI+B6c7I5Sw+V4BDJQtcLI882/Ot6jr1Pa0WCCtV/Zm5L49ZwgxnXI04EFMqFs21OV3VmrulvRKwes2pCl4pQ5mK3NbIRilUxPSldOrKGwwL0aUP9ftjq/KGCstnqxJlf4oQVZoOGcVDsdofmgOIGbg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

eRbYEDGNx

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/o6kWtycrJtCewpQvoRLX2s3tw3tfV8Ty

Cuernavaca, Morelos a 10 de agosto de 2026.

Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud

Coordinadora de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

ICONOGRAFÍA DEL XIUHMOLPILLI EN EL CÓDICE BORBÓNICO: DE LA TRADICIÓN MEXICA A UNA NUEVA INTERPRETACIÓN ARTÍSTICA

que presenta la alumna: Daniela Macedo Rosales para obtener el grado de Maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

-Se trata de un trabajo de investigación en el que se conjuga la aplicación analítica de la categoría lenguaje visual y una propuesta de análisis iconográfico sobre un códice prehispánico.

-La estudiante se destacó por la entrega puntual de sus avances y atendió en todo momento los comentarios y observaciones del Comité tutoral.

-La tesis aborda un códice de tradición mesoamericana, objetos no tan estudiados en los posgrados de nuestra institución, por lo que es de celebrarse un trabajo así. Asimismo, destaca el hecho que la alumna vincula el estudio de esos documentos pictográficos con el análisis de proyectos y propuestas estéticas actuales de artistas como Emmanuel Valtierra y Adry del Rocío.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

A T E N T A M E N T E

Por una humanidad culta

FIRMA ELECTRÓNICA UAEM

Dr. Mario Jocsán Bahena Aréchiga Carrillo

PTC Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

MARIO JOCSAN BAHENA ARECHIGA CARRILLO | Fecha:2026-08-10 09:58:25 | FIRMANTE

l/0ufTr4ZvGGEW/aSxy1QPrbOOPuMbCGKIvshH4PPDRxCCm/dXgUQiR8/dRKXtlT6j6GzA2ieWUae9gbXBIe3YBiRMzMdz5ODpU+LK8U9jmROe6X7fDbYQs1ExvjnuzraI72KNA
0f/eUh0tS3Iegbv1AmOxQjVI+vRp/vtCqScndukJp2cbRlRrOszFFEuQiU6KX3Co4yjuf8ohpfH3B/O454J3zlqc732OFG0Uf6xShkZFQ1gesxv8rO8+9/9bgTgG9QJRsGh8i1tMI6fBL9g
ZHF6kDUzXUUPxRzFDJTP5YVMKXmEGMOFmYFNik1pUs9aBorJfA7SH/67+E7F59yw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

BfS79PdLm

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/Q6doY2rXh6UWYOI9K43GgVsc6KgkCJGi

Cuernavaca, Morelos a 30 de agosto de 2026.

Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud

Coordinadora de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

ICONOGRAFÍA DEL XIUHMOLPILLI EN EL CÓDICE BORBÓNICO:
DE LA TRADICIÓN MEXICA A UNA NUEVA INTERPRETACIÓN ARTÍSTICA

que presenta el (la) alumno (a):

Daniela Macedo Rosales

Para obtener el grado de Maestro(a) en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

- La tesis cumple con la calidad académica del programa de MIMACS, en cuanto a la originalidad del tema y la pertinencia del uso de los recursos teóricos y metodológicos para su desarrollo.
- Su principal aportación a los estudios visuales radica en visibilizar cómo diferentes prácticas artísticas contribuyen a la permanencia del imaginario prehispánico dentro de la mirada contemporánea.

- Las categorías de análisis en el análisis iconográfico del códice borbónico están debidamente elegidas y proponen nuevas formas de acercamiento en la lectura representaciones prehispánicas y, con ello, una resignificación de la misma pieza y su papel en la construcción de la identidad cultural.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

A T E N T A M E N T E

Por una humanidad culta

DRA. Emma Yanet Flores Zamorano

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

EMMA YANET FLORES ZAMORANO | Fecha:2026-09-01 16:57:57 | FIRMANTE

WYSUg2asaz6Qx6nSc8rqkoyUMcYHSkxBbdN/oa+LYhCNEh0yonxsbjxAkc+fuvA2TW7toV3psS/3qX5mbtIZNS8e1CxYVGZ2CQ9rr8LpeNVZkT2SWUbK1iENY1l0+Lry0ePJHg6YUL3AiHqXheuz+lHzVS+HwAqd0Cbm5bgTNzMKTmlhlLZbAaQGOylvCct6SpAYmPWZFhBYyRcru/RuaRLe2CByh+Jqo8KgXS24zK3MAMZK7/WsdABfeK0R71YgBs7fucOmCsaw1qBjiOFIABRF8zOWL7p4HO2mHZlpxUgqgZhxb8NkoIUf3JQaXNPYnDSYTg2dFTz3maw0or+nLw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

qC8c6JNx1

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/Dl98fyhC4dfXFRgmS0nYVdPLSlF6E9Yb