

el **Arte**  
de **escribir**



El Centro de México: del Posclásico al siglo XVII

## **El Colegio Mexiquense, A. C.**

---

Dr. César Camacho Quiroz  
*Presidente*

Dr. José Antonio Álvarez Lobato  
*Secretario General*

Dr. Miguel Ángel Ruz Barrio  
*Coordinador de Investigación*

Juan José Batalla Rosado

Miguel Ángel Ruz Barrio

*coordinadores*

el arte  
de escribir

A stylized graphic of a quill pen nib, rendered in a simple line-art style. The nib is positioned to the right of the word 'arte' and above the word 'escribir', with its tip pointing towards the right.

El Centro de México: del Posclásico al siglo XVII



497.45209 El arte de escribir. El Centro de México: del Posclásico al siglo XVII / Juan José  
A784 Batalla Rosado [y] Miguel Ángel Ruz Barrio. —Zinacantepec, Estado de  
México: El Colegio Mexiquense, A. C., 2018.

311 p. : il.

Incluye referencias bibliográficas

ISBN: 978-607-8509-40-9

1. Escritura náhuatl – Historia – Siglo XVI. 2. Códices – mexicanos. 3. Códice Xólotl – Crítica e interpretación. 4. Manuscritos mexicanos – México – Historia. 5. Pictografía – Historia. 6. Mapas – México – Historia – Siglo XVI-XVII. I. Batalla Rosado, Juan José, coordinador. II. Ruz Barrio, Miguel Ángel, coordinador.



*Edición y corrección:* Cristina Baca Zapata

*Formación y tipografía:* Luis Alberto Martínez López

*Diseño, cuidado de la edición y diseño de portada:* Luis Alberto Martínez López

*Primera edición, 2018*

D. R. © El Colegio Mexiquense, A. C.  
Ex hacienda Santa Cruz de los Patos s/n,  
Col. Cerro del Murciélago,  
Zinacantepec 51350, México  
MÉXICO  
Página-e: <www.cmq.edu.mx>

*Esta obra fue sometida a un proceso de dictaminación académica bajo el principio de doble ciego, tal y como se señala en los puntos 31 y 32, del apartado V, de los Lineamientos Normativos del Comité Editorial de El Colegio Mexiquense, A.C.*

*Queda prohibida la reproducción parcial o total del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito del titular del derecho patrimonial, en términos de la Ley Federal de Derechos de Autor, y en su caso de los tratados internacionales aplicables. La persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.*

Impreso y hecho en México/*Printed and made in Mexico*

**ISBN: 978-607-8509-40-9**

# Contenido

Presentación .....	11
<i>Miguel Ángel Ruz Barrio y Juan José Batalla Rosado</i>	
I. EL SISTEMA Y SU FUNCIONAMIENTO	
Recursos escriturarios en la escritura náhuatl: el rebus, la complementación fonética y la escritura redundante de logogramas homófonos .....	21
<i>Alfonso Lacadena García-Gallo</i>	
Entre glotogramas e iconos: el glifo “hua” y el simbolismo de la doble raya en los códices mexicas .....	47
<i>Danièle Dehouve</i>	
Análisis de elementos gráficos de contenido occidental en los glifos de los códices coloniales del Centro de México: el caso de los antropónimos nahuas.....	73
<i>Juan José Batalla Rosado</i>	
Las unidades de medida de longitud entre los nahuas prehispánicos .....	117
<i>Rogelio Valencia Rivera</i>	

## II. CONTANDO HISTORIAS Y MITOS

Apuntes sobre la plancha X del *Códice Xolotl*: 50 años más tarde..... 151

*Jerome A. Offner*

Gigantes, salvajes y diluvios: mitos de alteridad y malentendidos  
culturales en las fuentes novohispanas ..... 173

*Carlos Santamarina Novillo*

## II. LOS LIBROS PINTADOS Y LA ADMINISTRACIÓN COLONIAL

Los códices jurídicos: una revisión del término, su uso  
y una propuesta de clasificación ..... 211

*Cristina Bosque Cantón*

El proceso de composición de los mapas de mercedes a finales  
del siglo XVI: un ejemplo de Tizayuca ..... 233

*Miguel Ángel Ruz Barrio*

Mapas elaborados para las congregaciones de pueblos de finales  
del siglo XVI y comienzos del XVII: el caso de Nochixtlán,  
Mixteca Alta, Oaxaca ..... 251

*Marta Martín Gabaldón*

Padrones de Morelos: impresiones sobre familias, tierras y tributos..... 295

*José Luis de Rojas y Julia Madajczak*

## *In memoriam*

Durante el proceso de elaboración de la presente obra, se produjo el lamentable fallecimiento del Dr. Alfonso Lacadena García-Gallo, autor del primer capítulo. Por ello, todos los investigadores participantes en este libro hemos decidido de común acuerdo dedicar el mismo a su memoria.



# Entre glotogramas e iconos: el glifo “hua” y el simbolismo de la doble raya en los códices mexicas

Danièle Dehouve

*Centre National de la Recherche Scientifique  
Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris*

## INTRODUCCIÓN

Es ampliamente admitido que los sistemas de comunicación visual mesoamericanos se caracterizan por la asociación entre signos gráficos que codifican la palabra e imágenes que poseen una función icónica. Al signo gráfico se le da el nombre de glotograma, glotografo o glifo, porque codifica un sonido o un significado emitido en una lengua particular. Estos signos glotográficos se destinan a ser leídos y pronunciados, lo que los distingue de las imágenes que transmiten informaciones no verbalizadas. Todos los sistemas de escritura mesoamericanos (olmeca, maya, teotihuacano, zapoteco y mexica) recurren a estas dos categorías de signos (Stuart, 2015: 2; Taube, 2000: 2-4), lo cual es admitido por todos los investigadores; la diferencia entre ellos radica en la proporción mayor o menor atribuida a cada uno. Los epigrafistas mayas (Stuart, 2015: 2; Lacadena, 2008a) acostumbran poner el acento en la glotografía, mientras los especialistas de los manuscritos religiosos de contenido adivinatorio del Centro de México hablan de figuras, imágenes y arte visual (Boone, 2000, 2004, 2011a, 2011b).

Investigadores especializados en el sistema de comunicación visual del Centro de México piensan que la imagen predomina en los manuscritos religiosos, mientras que los glotogramas sirven, de manera privilegiada, para registrar los antropónimos, títulos y topónimos.

todos están de acuerdo, a pesar de usar una terminología diversa bastante confusa [...] que el sistema se basaba en prioridad en el uso de imágenes gráficas hechas de representaciones pictóricas reconocibles [...]. Además, y sin embargo principalmente para codificar nombres propios (lugares, personas, títulos, etc.), un subsistema mucho más elaborado fue desarrollado y utilizaba un amplio repertorio de grafemas más o menos estandarizados (Nicholson, 1973: 2).

Según Boone, “es en el campo de los apelativos —en los glifos de nombres y de lugares— que se encuentran los elementos logográficos y ocasionalmente glotográficos en pictografía” (2011b: 385). Por su parte, Mikulska reiteró:

Desde el comienzo de los estudios mesoamericanos [...] lo que suscita mucho interés entre distintos investigadores es la parte glotográfica del sistema utilizado en el centro de México, que cumple con la definición clásica de la escritura [...]. El problema es que en los códices prehispánicos, y en particular en los de la función adivinatoria, los antropónimos, teónimos, topónimos y otros nombres son verdaderamente escasos, si es que en realidad los hay (Mikulska, 2015: 80).

En lo personal, compartía este punto de vista cuando empecé a examinar los atributos de la diosa Chalchiuhtlicue.<sup>1</sup> Rápidamente, sin embargo se hizo de manifiesto que todos los signos que cubren el cuerpo antropomórfico de la deidad se encuentran también en los topónimos del *Códice Mendoza*. Es el caso de los tres componentes del glifo del agua —rayas negras y azules, espiral, extremidades rematadas de gotas y caracoles— que componen muchos topónimos y se encuentran dispersos en el tocado y el vestido de la diosa. Se puede mencionar también el papel sacrificial (llamado *tetehuitl*), presente en topónimos como Teteuhtepec, y que adorna a Chalchiuhtlicue; las gotas de lluvia (*quiahuitl*), que cuelgan de la blusa de la diosa componen topónimos como Quiauhteopan; el jade (*chalchihuitl*) cubre la vestimenta de la deidad y conforma el glifo topónimo Chalco; el oro (*teocuitlatl*), presente en el topónimo Teocuitlapa, el pectoral y la flor de pericón (*Tagetes lucida*, en náhuatl *yauhtli*), compone el topónimo Yauhtepec, que adorna el tocado y el bastón de las diosas pluviales.

Respecto a la conclusión de mi estudio sobre los atributos de la diosa del agua, propuse considerar que existía un repertorio único de signos operantes a la

<sup>1</sup> Ponencia presentada en el International Conference: Sign and Symbol in Egypt and Mesoamerica, del 30 de junio al 2 de julio de 2016, en la Universidad de Varsovia; en prensa bajo el título: “The rules of construction of an aztec deity: Chalchiuhtlicue, the Goddess of Water”.

vez en el campo ritual y en los topónimos. ¿De qué manera esta constatación nos puede ayudar a descifrar los signos gráficos del Centro de México? Quisiera demostrar aquí que el hecho de considerar un signo en los topónimos y en los atributos de una deidad es la única manera de entender tanto los unos como los otros. El caso examinado es el adorno compuesto de una doble raya vertical frecuente en contexto religioso y el llamado glifo “hua” en los topónimos.

## LOS GLOTOGRAMAS “HUA” DEL *CÓDICE MENDOZA*

Algunos de los topónimos referidos en el *Códice Mendoza* comprenden un doble trazo negro vertical que se pronuncia [hua]; por ello, varios investigadores lo llamaron el glifo “hua”, y Alfonso Lacadena (2008b) le consagró un artículo.

Antes de entrar en este asunto, es necesario definir la terminología que utilizaré para referirme al glifo. Los glotogramas (signos destinados a ser pronunciados) son de dos clases: morfogramas (con valor semántico) y fonogramas (con valor fonético). El morfograma es “un signo semántico representando una unidad discreta de significado (el morfema) o un compuesto de ellas” (Whittaker, 2009: 54; 2011: 936). En náhuatl, los morfogramas son lexicales, es decir, representan nombres y adjetivos y, por lo común, se les suele nombrar logogramas. Aquí utilizaremos de manera preferencial el término morfograma, el cual puede ser entendido en varios idiomas debido a que su valor es semántico. Así, el glifo que representa el agua podía pronunciarse en náhuatl [atl], y en otros idiomas como el mixteco y el otomí, de la misma manera que nosotros lo leemos *water* en inglés y *eau* en francés.

El fonograma es “un signo fonético representando un sonido lingüístico o una secuencia de sonidos” (Whittaker, 2009: 54). Juega con la homofonía, de la misma manera que nuestros rebus. Los fonogramas no son escasos entre los topónimos del *Códice Mendoza*; por ejemplo, *tlan* (“entre”, como en el topónimo Cihuatlan, “Entre las mujeres”), se dibuja como dos dientes, porque esta palabra se pronuncia *tlan*, “diente”, con el mismo sonido que *tlan*, “entre”. Por consiguiente, el fonograma está vinculado con un idioma en particular, en este caso el náhuatl (Gaillemin, 2013: 248-253).

Seguiré en mi presentación los métodos en uso para transcribir los morfogramas (Whittaker, 2009: 57-58). Utilizaré los caracteres fonéticos o la ortografía normalizada del náhuatl clásico. En este último caso, adaptaré el sistema de Launey (1986) con la excepción del fonema llamado *saltillo* que indico como

“-h”. Además, existe la costumbre de representar los morfogramas en versalitas y los fonogramas en minúsculas, por ejemplo, el morfograma A[TL], “agua”, y el fonograma **tlan**, “entre”, “diente”, para retomar los ejemplos tomados arriba. En fin, presentaré entre corchetes el sufijo nominal que en náhuatl se quita al utilizar el nombre en composición; por ejemplo: en A[TL], el sufijo [TL] se puede quitar, dejando solo el sustantivo A.

El signo de la doble barra vertical de color negro es el componente de varios topónimos en los cuales expresa el sonido [hua]. Lacadena (2008b) lo identificó como el signo fonético **wa1**, dibujado como la doble barra que llamó *double-stroke sign* (Lacadena, 2008: 38 ss.); además, localizó el signo en cuatro topónimos en el *Códice Mendoza*.

1. El topónimo Cihuatlan (*cihua[tl]-tlan*: “Entre las mujeres”)<sup>2</sup> codifica la palabra “mujer” (*cihuatl*) por medio de una cara femenina (véase figura 1a). Sobre la cara se extiende la doble raya que se pronuncia *hua* (o **wa** en la transcripción fonética) representando así un fonograma escogido por su valor fonético. En el topónimo Cihuatlan se duplica la sílaba “*hua*” de *cihuatl*, y sirve de “complemento fonético final” (Lacadena, 2008b: 39) o, dicho de otro modo, “de indicador fonético, ayudando a determinar el valor correcto del logograma en un contexto dado” (Whittaker, 2009: 64).
2. El topónimo Acalhuacan (*acal[li]-hua-can*: “Lugar de los que poseen canoas”) se compone de una canoa (grafismo que codifica el nombre *acalli*, “canoa”) sobre la cual está dibujada la doble raya negra (véase figura 1b); en este caso, codifica el sufijo *hua* que significa “los que poseen”.
3. El topónimo Xicalhuacan (*xical[li]-hua-can*: “Lugar de los que poseen jícaras”) se compone de tres glifos (véase figura 1c): un recipiente llamado jícara (que expresa el nombre *xicalli*, “jícara”); la mano que coge la jícara es un fonograma que codifica el sufijo *hua* y alude a “los que poseen” (Lacadena, 2008b: 41), y la doble raya negra leída como *hua* codifica también el sufijo o sirve de indicador fonético duplicando la sílaba *hua*, como en el caso de Cihuatlan ya examinado.
4. Al topónimo Tepexahualco (*tepe[tl]-xahual[li]-co*: “Lugar de la pintura facial en el cerro”) (véase figura 1d), Lacadena (2008b: 39) aplica el análisis llevado a cabo para los dos primeros topónimos:

<sup>2</sup> La etimología de la palabra y su traducción son más en este y todos los topónimos que siguen.

**SIWA-wa**, *Siwa[tlán]*,<sup>3</sup> Cihuatlan  
**AKAL-wa**, *Akalwa'[kan]*, Acalhuacan  
**TEPE-wa**, *Tepe[xa]wa[lko]*, Tepexahualco

Asegura que cada uno de los tres topónimos comprende un logograma o *the sign complemented* (**SIWA**, “mujer”, **AKAL**, “canoa”, **TEPE**, “cerro”) y un fonograma (**wa**) o *the sign that complements*. Sin embargo, esta propuesta funciona de manera satisfactoria para Cihuatlan y Acalhuacan, pero no para Tepexahualco. En efecto, Lacadena omitió dos sílabas puestas entre corchetes: *Tepe[xa]wa[lko]*, una de ellas en medio de la palabra *[xa]*. Para apoyar su tesis descartó la traducción propuesta por Berdan y Anawalt (1991: 76) *–painted hill–*, basada en la palabra *xahual[li]*, “pintura”. Lacadena (2008b: 39, nota 6) asegura: “La etimología de este topónimo no está clara”.<sup>4</sup> Veremos adelante que la traducción de Tepexahualco está clara y no plantea problemas; pero prohíbe el recorte de la palabra en **TEPE-wa**, como lo ha hecho nuestro autor.

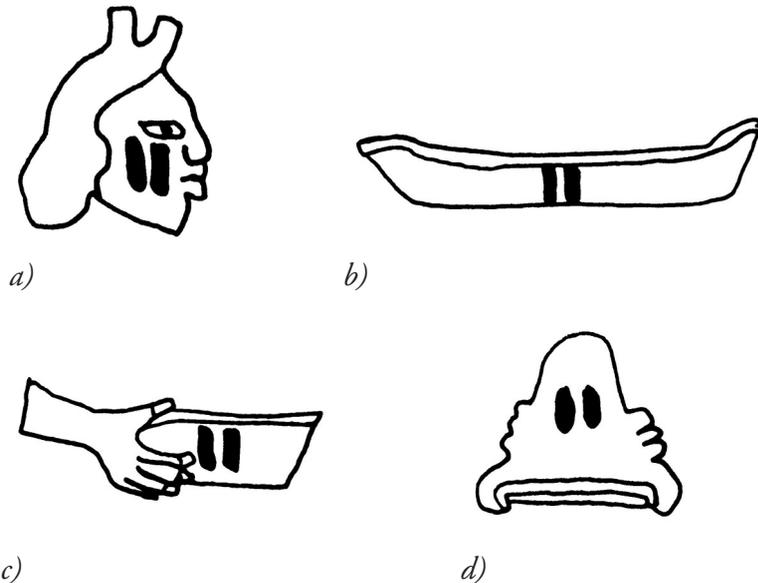


Figura 1. Topónimos con la doble raya: *a)* topónimo Cihuatlan; *b)* topónimo Acalhuacan; *c)* topónimo Xicalhuacan, y *d)* topónimo Tepexahualco. Fuente: *Códice Mendoza* (1991: 38r, 17v, 29r y 36r). Imágenes redibujadas por la autora.

<sup>3</sup> Entre corchetes están las sílabas que no tienen expresión gráfica.

<sup>4</sup> Todas las traducciones de las citas que siguen son mías.

De esa manera, Lacadena reconoció la pronunciación del fonograma **wa**l en los tres primeros topónimos; sin embargo, dejó inconclusa la lectura de Tepexahualco. En el contexto religioso será de utilidad el examen de este signo.

## LA DOBLE RAYA EN LA CARA DE LA DIOSA DEL AGUA

Sobre el fondo de una pintura facial amarilla, “dos franjas cortas, anchas, de contorno rectangular y de un negro intenso” adornan la cara de la diosa del agua en el *Códice Borgia*, como lo subrayó Seler (1988, I: 80) (véase figura 2a). En este manuscrito, dicho signo convencional es frecuente (*Códice Borgia* citado en Seler, 1988: 11, 14, 20). En el *Códice Cospi* (1994: 1-2), la diosa representada en forma abreviada ostenta también las dos barras (véase figura 2b). En los manuscritos de filiación mexicana, la doble franja se resume a veces en una marca única de color negro (*Códice Borbónico*, 1991: 5) (véase figura 2c) o rojo (*Códice Magliabechiano*, 1970: 75r). Y, “en las esculturas de piedra de esta deidad encontramos [las franjas] insinuadas por unas depresiones de nítido contorno rectangular, que quizá hayan llevado incrustaciones de hule o de alguna piedra oscura, las cuales se destacaban sobre la pintura amarilla del rostro” (Seler, 1988, I: 80).

¿Qué significan las rayas negras? Los informantes de Sahagún no lo aclaran cuando describen a Chalchiuhtlicue (FC, 1982, I: 21); pero sí al hablar de los atributos de Tzapotlan Tenan, “Madre de Tzapotlan” (FC, 1982, I: 17). Afirman que los motivos rectangulares reciben el nombre de *ixahual ome quipillo*: “su pintura facial consiste en dos [gotas] que cuelgan” (Seler, 1988, I: 80). Por consiguiente, según Seler, las dos franjas negras representan gotas de agua. Estas rayas negras cortas se parecen a las rayas largas que constituyen el glifo del agua junto con las espirales y las extremidades rematadas de gotas y caracoles; sin embargo, se diferencian porque “cuelgan” (*quipillo*), lo que me lleva, después de Seler, a verlas como gotas. Hay que añadir que, según Dupey (2010: 435-436), era común que los líquidos transparentes como el agua, o blancos como el pulque, fueran representados por el color negro en los manuscritos del Centro de México.

Dichos rectángulos se trazaban sobre la pintura facial de la deidad llamada *xahualli*, palabra traducida por “afeite” y construida sobre el verbo *xahua*, “afeitarse la india a su modo antiguo” (Molina, 1966: 620). Esta pintura facial no se aplicaba a cualquier persona humana, sino únicamente a las mujeres —niñas (FC, 1982, VI: 130), muchachas (FC, 1982, II: 74, 105), mujeres públicas (FC, 1982, X:

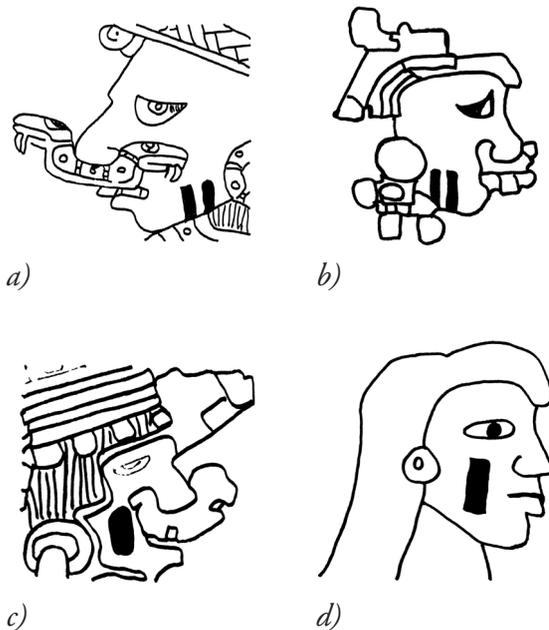


Figura 2. Pintura facial de Chalchihuitlicue: a) *Códice Borgia* (citado en Seler, 1988: 20); b) *Códice Cospi* (1994: 1-2); c) *Códice Borbónico* (1991: 5), y d) Pintura facial de la desposada (*Códice Mendoza*, 1991: 61r).

55) y ancianas (Launey, 1980, II: 252)—, así como a las deidades femeninas, como Huixtocihuatl, Chalchihuitlicue, Chicomecoatl y las Cihuateteoh. Era de color amarillo, proveniente del ocre, *tecozahuitl* (Seler, 1909: 105; Heyden, 1983: 135) o rojo (como la diosa del maíz, Chicomecoatl, *ixtlauhxahualli*) (Wimmer, 2006). En este contexto, el amarillo y el rojo aludían a la fertilidad de las mujeres que dan la vida, pues el verbo *moxahua* caracterizaba también a las plantas que se coloreaban al volverse maduras (FC, 1982, XI: 134).

Por lo general amarilla y roja, la pintura facial femenina (*xahualli*) podía recibir las dos franjas negras trazadas con betún (*mochapopohxahua*, “se hace una pintura de betún”) (FC, 1982, VIII: 47) o hule líquido (*olxahua*, “se hace una pintura de hule”) (FC, 1982, IV: 41). El betún negro, llamado chapopote (FC, 1982, I: 17) (de *tzauc[tli]-popochtli*: “perfume-pegamento”), es una especie de bitumen o asfalto natural que se encuentra más o menos líquido flotando sobre el mar, sobre todo en los estados de Veracruz, Oaxaca y Guerrero (Robelo, 1947 [1904]: 379-380). El hule, látex o goma líquida se llamaba *olli* y

provenía de un árbol tropical de origen americano identificado como *Castilla elástica Cerv.* (Carreón, 2016: 13). La pintura facial de hule, *tlaolxahualli*, era la que adornaba a las imágenes de las Cihuateteoh (FC, 1982, IV: 41) y la de chapopote, *chapopohxahualli*, la que adornaba la cara de la diosa Tzapotlan Tenan (FC, 1982, I: 17). La esposa ataviada para el día de su boda llevaba la pintura facial amarilla con una raya negra hecha con una de estas sustancias (véase figura 2d).

Carreón ha demostrado que el hule y el chapopote son sustancias análogas que comparten varias características:

proviene de tierra caliente de la región de las costas, son de color negro, de estado sólido o semisólido, de textura pegajosa y tacto ahulado, al quemarse y cuando hacen combustión arden con llama y arrojan un humo espeso y oscuro que posee un aroma fuerte, de olor peculiar, se vuelven líquidos y gotean un material viscoso negro y de consistencia líquida, pastosa, lustrosa y brillante, y se usan para pintar (Carreón, 2016: 31).

Así se entiende que el chapopote haya sido utilizado en lugar de hule, en muchos objetos hallados en el Templo Mayor de Tenochtitlan (Carreón, 2016). Y, sobre todo, que ambos materiales quemados y derretidos se volvían como “aceite” y eran entonces intercambiables (Carreón, 2016: 30).

En suma, el fondo amarillo representaba el simbolismo de la fertilidad femenina. La pintura negra de hule o chapopote se utilizaba para muchos adornos, con una preferencia para los actores rituales de sexo femenino. Así, durante la fiesta de Hueytozotli, las doncellas pintaban dos círculos de chapopote salpicados de piritita en su cara (FC, 1982, II: 63). Al tomar la forma de las rayas negras, el signo se aplicaba sobre la cara de Chalchiuhtlicue donde evocaba dos gotas de lluvia.

## EL CERRO DE LA PINTURA FACIAL

Volvamos al topónimo Tepexahualco (“Lugar de la pintura facial en el cerro”) en el cual reconocemos los dos morfogramas TEPE-XAWAL (*tepe[tl]*, “cerro”, *xahual[li]*, “pintura facial”). En este caso, la doble raya negra no representa el fonograma **wa** (“hua”), sino el morfograma XAWAL (*xahual[li]*). Dicha interpretación está confortada por un topónimo en lengua otomí, estudiado por

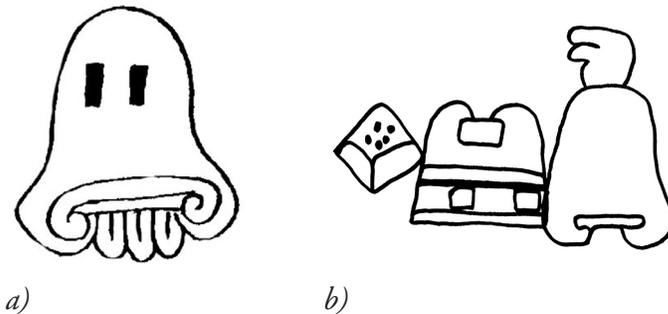


Figura 3. Topónimos: a) Lugar de la pintura corporal o facial, *Códice Huichapan*, signo hui05v.04, y b) Chipiltepec, *Códice Tepetlaoztoc*, 5r. Fuente: Wright (2005, II: 616) y Whittaker (2009: 63), respectivamente.

Wright (2005, II: 616), en el *Códice Huichapan* (signo hui05v.04), representado por el glifo del cerro (TEPE), sobre el cual está dibujada la doble franja negra (XAWAL) (véase figura 3a). Según el autor, el topónimo viene acompañado por un comentario en otomí: *amatshobo amats'obo*, que puede traducirse por: “lugar de la pintura corporal o facial”.

A partir de estos datos se puede proponer una reconstrucción hipotética del origen del fonograma **wa**. En un principio está la costumbre de afeitarse la cara de las deidades femeninas y de las mujeres en contexto ritual con una pintura amarilla llamada *xahualli*, que se denominaba *tlaolxahualli* o *chapopohxahualli*, cuando estaba rayada por dos franjas negras hechas de hule o betún. “Pintura facial femenina”, *xahualli*, fue el término genérico con el cual se designaban también las que llevaban la doble barra negra.

Sobre el origen del fonograma **wa** existen dos posibilidades. La primera es que podría provenir de la segunda sílaba de la palabra *xahualli*. Ahora bien, puede parecer extraño que los escribas del *Códice Mendoza* hayan escogido la segunda sílaba del morfograma XAWAL, cuando la mayoría de los fonogramas provienen de la primera sílaba de una palabra. Sin embargo, el hecho no es excepcional como lo subraya Whittaker: “del mismo modo que la sílaba inicial de un nombre puede ser omitida en la versión glífica, así también la sílaba inicial de un logograma puede ser omitida cuando el signo se usa como fonograma. Existen varios ejemplos de este caso. Así, el logograma HUIPIL, ‘blusa’, lleva el valor fonético **pil2**, en el nombre de lugar siguiente” (2009: 63) (véase figura 3b). Chipiltepec se escribe chi-pil2-te-TEPE.

Según Whittaker (2009) los dos primeros signos (**chi-pil2**) son complementos fonéticos, el tercero (**te**) es un indicador fonético que ayuda a determinar el valor correcto del logograma en este contexto, y el último es el logograma TEPE. En este caso, el logograma WIPIL, “blusa”, no sirve para construir el fonograma **wi** con su primera sílaba, sino **pil** con la segunda. Como primera hipótesis se puede explicar lo que pasa con el logograma XAWAL, “pintura facial”, que sirve para construir el fonograma **wa** con su segunda sílaba.

La segunda posibilidad considera que provenga de la primera sílaba del verbo *huahuana*, “hacer rayas en la tierra, rayar papel”, según Molina (1966: 607). La hipótesis ha sido avanzada por Lacadena, quien escribe:

El origen gráfico del signo de la doble raya puede derivar del verbo *huahuan(a)*, “to scratch, scrape something, to incise lines on something / to scratch or make lines on the ground, mark lines on paper, trace or draw something” (Kartunnen 1992: 80; David Stuart, comunicación personal, noviembre de 1997) [Lacadena, 2008b: 40].

En efecto, si bien el verbo designaba un ritual guerrero celebrado durante el mes del desollamiento de hombres, *tlacaxipehualiztli*, también se aplicaba a cualquier raya realizada en pintura corporal. Así, se dibujaban rayas azules sobre las piernas y los brazos de Huitzilopochtli, un acto llamado *texohhuahuana* (FC, 1982, III: 4). Por tanto, es probable que las dos rayas de Chalchiuhtlicue hayan sido el resultado de un acto designado como *huahuana*. Tal hipótesis vendría a confortar la importancia de la pintura facial al origen del signo **wa**. Incluso se pudiera pensar que las dos hipótesis no son contradictorias, puesto que ambas señalan a la pintura facial como origen del fonograma.

## LA DOBLE RAYA COMO CLASIFICADOR

Llegados a este punto, hacemos una constatación. Los cuatro topónimos considerados mantienen una relación simbólica estrecha con el mundo mujeril —Cihuatlan, “Entre las mujeres”— y acuático —Acalhuacan, “Lugar de los que poseen canoas”; Xicalhuacan, “Lugar de los que poseen jícaras”, y Tepexahualco, “Lugar de la pintura facial en el cerro”—, porque las canoas, ciertas jícaras y los cerros connotan el agua y la lluvia. Ahora bien, en el caso de la diosa del

agua, Chalchiuhtlicue, mujer acuática que prestó su pintura facial para escribir estos nombres, ¿cómo explicar esta coincidencia?

Una primera explicación remite a la *motivación* del signo **wa**, la cual surgió en oposición a la *arbitrariedad* del signo de Ferdinand de Saussure, es decir, la forma de una palabra no tiene ninguna relación natural con su significado; por ejemplo, para designar el árbol (el referente) importa poco pronunciar *arbre*, *tree* o *Baum*. Las nociones de arbitrariedad y motivación han sido aplicadas a las primeras formas de comunicación visual. Así, Boone hace notar que las pictografías amerindias se diferencian entre las que son, como las de Mesoamérica y de los moches, “icónicas, o motivadas, porque sus elementos son figurativos y tienden a representar —o parecerse visualmente a— lo que significan. A la inversa, *kipus* son convencionales o arbitrarios (no motivados) y abstractos. No hay ningún vínculo obvio entre las características de la cuerda y del nudo que llevan el sentido, y el significado de cada uno de estos rasgos” (Boone, 2011b: 386). Se pensaría que el doble trazo negro, típico de la diosa del agua, adquiriera un valor fonético solo para transcribir las palabras asociadas con lo que representa simbólicamente: la mujer y el agua.

Podemos ir más lejos y ver en el signo de la doble raya una especie de clasificador apuesto a varios objetos rituales para señalar la deidad a quien corresponden. Entonces, la doble barra indica que los diferentes objetos sellados por ella pertenecen al reino de la diosa del agua o se destinan a las deidades pluviales. Los objetos rituales complementados son el templo (*teocalli*), el papel sacrificial (*tetehuitl*), la jícara (*xicalli*) y otros recipientes. En estos casos, el signo no se pronuncia —ni **wa**, ni XAWAL— y de manera sencilla proporciona una indicación sobre la deidad involucrada en el ritual. En todos los casos que se examinarán, las rayas se pintaban con hule o chapopote derretido, según la técnica descrita por Carreón (2016).

### **El templo (*teocalli*)**

En el Templo Mayor de Tenochtitlan, cada deidad poseía su propio templo llamado *teocalli*, un término que designaba a la vez a la pirámide y al templo construido en su cumbre. ¿Cómo distinguir entre las advocaciones de los diferentes templos? Aquí aparece el interés del signo determinativo puesto como un sello en el techo del templo, que permite reconocer al dios patrono de un vistazo.

La doble barra vertical representa tal signo en lo que se refiere al templo de Tláloc. Es bien conocido que las ciudades del Centro de México estaban

construidas en torno a un templo doble: una parte estaba dedicada a Huitzilpochtli y la otra a Tláloc. La primera llevaba un motivo hecho de bolas redondas, mientras la segunda estaba sellada por la doble barra (véase figura 4a). El mismo motivo marcaba los templos dedicados a Tláloc y Chalchiuhtlicue (véase figura 4b), así como las “casas de neblina” (*ayauhcalco*), específicamente dedicadas a la diosa del agua (véase figura 4c) (Mazzetto, 2014: 363-364, figs. 44-48). Una lista de construcciones adornadas con barras en los códices se da en López y López (2009: 387, notas 49 y 50).

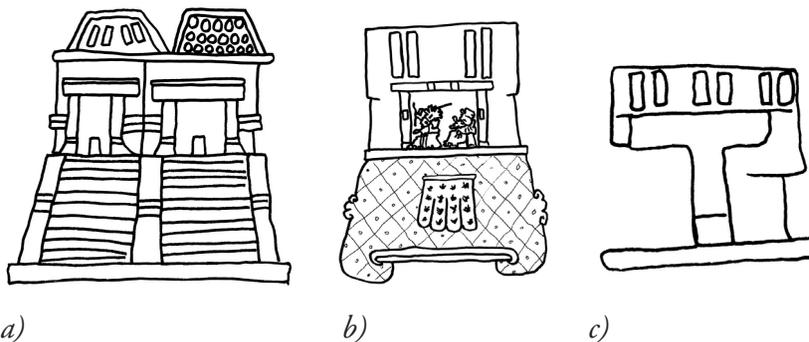


Figura 4. Templos con la doble raya: a) el doble templo de Tláloc (izquierda) y Huitzilpochtli (derecha) (*Primeros memoriales*, Paso y Troncoso, 1905, VI, cap. I, estampa 11); b) el templo de Tláloc y Chalchiuhtlicue (*Códice Borbónico*, 1991: 35), y c) la casa de neblina o *ayauhcalli* (*Códice Mendoza*, 1991: 46r).

El diseño de barras verticales negras se ha encontrado en el Templo Mayor de Tenochtitlan, en un pilar de la capilla de Tláloc (López y López, 2009: 385). Sin embargo, se compone de nueve barras verticales blancas alternadas con nueve negras (láminas 76 y 77: 617-618) y no solo en número de dos o dos pares. De esta manera, el motivo recuerda a las líneas que constituyen el glifo del agua junto con las espirales y las extremidades rematadas de gotas y caracoles, más que a las dos rayas típicas de la pintura facial de Chalchiuhtlicue.

### El papel sacrificial (*tetehuatl*)

Los rectángulos de papel se llamaban *tetehuatl*, una palabra traducida por “papel blanco que se coloreaba con tinta, del que se hacían pequeñas banderas para determinadas fiestas” (Siméon, 1977: 520) o *paper streamers, sacrificial banners* o *paper banners* (Anderson y Dibble en FC, 1982, II: 42, 89, 154). Era un

objeto utilizado en contexto ritual que también figuraba como morfograma en varios topónimos del *Códice Mendoza*. El topónimo Teteuhtlan (*tetehu[itl]-tlan*: “Entre los *tetehuitl*”) representa un simple cuadrilátero de papel blanco (véase figura 5a); mientras que en Teteuhtepec (*tetehu[itl]-tepe[tl]-c*: “En el cerro de *tetehuitl*”) el papel figurado como un cuadrilátero de papel blanco está salpicado de gotas negras de hule (véase figura 5b). Este hecho llevó a Carreón (2006: 113) a afirmar que el *tetehuitl* se reconoce por su textura de papel, mientras que las gotas de hule no representan su carácter distintivo, sino adicional.

En efecto, existía una gran variedad de objetos de papel —amarrados a un mástil, llevados por un actor ritual en sus hombros o piernas, envueltos en las representaciones de los cerros miniaturizados o en el cuerpo de los niños destinados al sacrificio—. Los objetos de papel no eran reservados a una categoría particular de dioses (Mikulska, 2015: 451-459), podían acompañar rituales dedicados a las deidades pluviales, a las mujeres muertas en parto deificadas y llamadas Cihuateteoh, a los guerreros sacrificados al Sol y a los difuntos. En este contexto, los motivos que adornaban los papeles eran los que indicaban su destinatario específico. Una ilustración del *Códice Magliabechiano* (1970: 81r) muestra varios de ellos, diferenciados por su forma y color (negro y rojo). La diosa del agua, como otras deidades pluviales, se reconocía por sus motivos de hule o chapopote negro salpicados o dibujados sobre el papel. La técnica utilizada para quemar estas sustancias y derretirlas era la misma que ha sido descrita en el apartado sobre la pintura facial (véase Carreón, 2016).

Chalchiuhtlicue poseía dos clases de motivos de hule líquido. Uno era la “gota de hule”, llamada *tlaolchipinilli* (*tla-ol[li]-chipinilli*: “pequeña gota de hule”). El verbo *chipini* o *chichipini* (duplicando la primera sílaba) significa “llover, lloviznar, caer gota a gota” (Siméon, 1977: 97), al origen del nombre *chipinilli*, “gota”. Caracteriza unas gotas diminutas (véase también *tlaolchipinilli* [FC, 1982, I: 17, 47; II: 42, 88; IX: 39]), a veces asociadas con las gotas grandes llamadas *tlaolchachapatzalli* (*tla-ol[li]-chachapatzalli*) (FC, 1982, I: 47; II: 42). El nombre *chachaptzalli* proviene del segundo de los frecuentativos del verbo *chapani*: *chachapani*, “gotas grandes cuando llueve” y *chachapatzza* “chapotear por lodazales” (Molina, 1966: 316). Estas gotas, grandes y pequeñas, se representaban salpicadas sobre un objeto de papel (véanse figuras 5c y 5d).

La segunda clase de motivo era la doble raya negra típica de la pintura facial de Chalchiuhtlicue. La encontramos dibujada sobre un papel blanco, al lado de las gotas referidas (véase figura 5e). Esta asociación no es nada sorprendente, puesto que las gotas de hule salpicadas representan las gotas de lluvia que se

aplantan en el suelo; mientras que la doble barra figura las mismas gotas cayendo entre el cielo y la tierra, como lo explicaba Seler (1988, I: 80), quien retoma la voz recopilada por Sahagún: “dos [gotas] que cuelgan” (*ome quipillo*). La doble barra también puede estar figurada sola, como en el manojito de flores de pericón (*Tagetes lucida*, en náhuatl *yauhtli*) envueltas en un papel blanco (véase figura 5f). Así, pues, la doble barra vertical puede considerarse un signo determinativo apuesto al papel para precisar la deidad a quien se destina el objeto ritual.

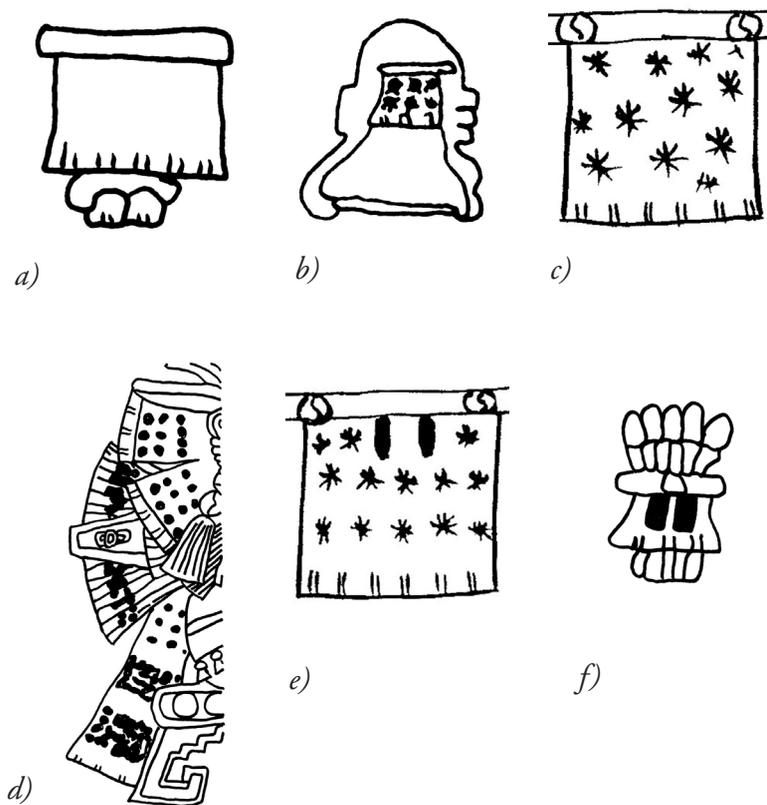


Figura 5. Los papeles *teteuhuitl*: a) topónimo Teteuhtlan (*Códice Mendoza*, 1991: 46r); b) topónimo Teteuhtepac (*Códice Mendoza*, 1991: 7v); c) motivo de gotas de hule (*Códice Magliabechiano*, 1970: 81r); d) ornamento dorsal de Chalchiuhtlicue salpicado de gotas de hule (*Códice Borbónico*, 1991: 5); e) papel salpicado de hule con la doble raya (*Códice Magliabechiano*, 1970: 81r), y f) la flor de pericón envuelta en papel con la doble raya (*Códice Borbónico*, 1991: 7).

### La jícara (*xicalli*)

La fruta del árbol *Crescentia cujete*, que crece en zonas tropicales, en particular en las dos costas, tiene la forma de un globo esférico; se vacía de su pulpa y se corta en dos partes, lo que permite obtener dos recipientes que sirven para beber chocolate o atole. Dicha fruta recibe en náhuatl el nombre de *xicalli*, a partir del cual fue formado el mexicanismo “jícara”. Existen otros vegetales que proporcionan tazones semejantes, como el *tecomatl*; según Clavijero (citado por Robelo, 1947 [1904]: 477), era un fruto más pequeño y cilíndrico, que dio origen al mexicanismo “tecomate”. Hay que añadir que se labraban escudillas de barro semejantes a la fruta y se les daba el mismo nombre (Wimmer, 2006). El término *caxitl* (mexicanismo “cajete”) designaba una escudilla o vasija de forma semiesférica, de barro cocido. Varias de estas vasijas se hacían también de madera, como lo comprueban las palabras *cuauhcxitl* (“cajete de madera”) y *cuauhxicalli* (“jícara de madera”), ambas formadas con la palabra *cuahuítl* (madera), y no *cuauhtli* (águila) (Wimmer, 2006). Así, existía variedad de recipientes que solían ser representados en los manuscritos pictográficos. Habrá que reconocer que el término *xicalli* no se aplicaba a una sola forma de escudillas: unas eran semiesféricas o cilíndricas como las frutas referidas (véanse figuras 6b y 6d), otras tenían una base cuadrada como si estuvieran hechas de barro o de madera (véanse figuras 6c y 6e).

El glifo *xicalli* se leía, cuando menos, de dos maneras. Un primer significado era *mana*. Este verbo proviene del inanimado *mani*, “estar extendido”, refiriéndose a cosas llanas, como el agua y la llanura (Wimmer, 2006). El transitivo *mana* significa “poner o extender en el suelo” (Dehouve, 2007: 17), y como el término alude a menudo a la ofrenda ritual de varios objetos dispuestos de manera horizontal tiene el significado de “ofrecer” y “ofrendar” (Wimmer, 2006). En el curso de este acto, las cosas se ponen en orden, como lo muestra el nombre derivado *tla-man-tli* (“clase” o “especie”) que sirve para establecer clasificaciones (Dehouve, 2007: 17; Good, 2016: 62-63). Este verbo describe los depósitos rituales extendidos en el suelo que representan el acto ceremonial por excelencia en las comunidades indígenas contemporáneas (Dehouve, 2007: 17; Good, 2016: 62-63).

Vamos a presentar dos casos en que la representación de la jícara se pronuncia *manaliztli* (“ofrenda”). En los *Primeros memoriales* (citados en Paso y Troncoso, 1905), los informantes de Sahagún dibujaron varias prácticas rituales acompañadas de su nombre escrito en caracteres latinos. Uno de ellos es

*tlamanaliztli* (“ofrenda de cosas”), que se puede traducir de manera más acertada por “ofrenda de comida”, porque en estos contextos, el prefijo *tla* (complemento de objeto directo inanimado) se refiere a la comida, como en la voz *tlamaca* (“dar cosas”) que significa precisamente “dar de comer” (véase la voz *nitetlamaca*, “doy de comer a la gente” [Durand-Forest, Dehouve y Roulet, 1999: 137]). La imagen correspondiente (véase figura 6a) dibuja a una mujer que trae en sus manos dos vasijas llenas de comida. La vasija se pronuncia **MANA** (ofrendar) y la comida que la llena **TLA** (cosas o comida), es decir, *tlamana*, “ofrendar comida”.

Una segunda ilustración confirma que la vasija transmite el significado de “ofrenda”. Se trata de la lámina 23 del *Códice Borbónico* (1991) (véase figura 6b), que representa una vasija semiesférica llena de cuatro mazorcas de color amarillo y rojo. Francisco del Paso y Troncoso (1898: 108) fue el primero en

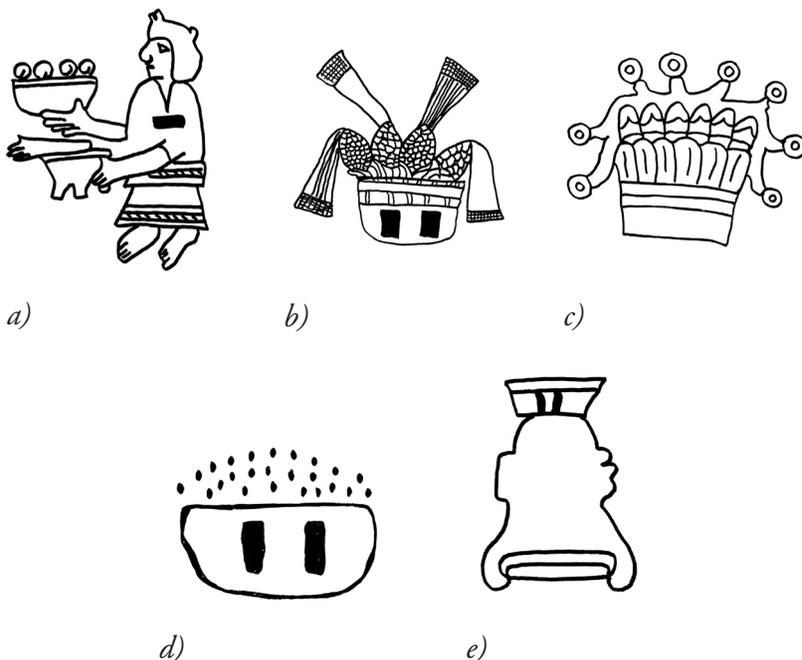


Figura 6. Las vasijas (*xicalli*) en varios códices: *a*) ofrenda de comida (*Primeros memoriales* citados en Paso y Troncoso, 1905, VI, cap. I, estampa 6); *b*) ofrenda de mazorcas en una jícara de jade (*Códice Borbónico*, 1991: 23); *c*) jícara de águila (*Códice Borbónico*, 1991: 14); *d*) jícara de pulque (*Códice Magliabechiano*, 1970: 81r), y *e*) topónimo Xicaltepec (*Códice Mendoza*, 1991: 33r).

reconocer en este dibujo el glifo del nombre de la fiesta. En efecto, el mes *Atlcabualo*, primero del año según Sahagún, tenía como segundo nombre *Xilomanaliztli* (*xilo[tl]-mana-liztli*, “ofrenda de mazorcas tiernas”; *xilotl* — mexicanismo “jilote” — designa los elotes cuando se están formando):

La tercera figura es la de un cajete con dos rayas gruesas de *ule* y ostentando la ofrenda que al numen se hacía de cuatro mazorcas tiernas (o *xilotes*) lo que da el segundo nombre Xilomaniçtli, que quiere decir “haber mazorcas tiernas” o “estar las mazorcas en leche”; Gama escribe Xilomaniçtli, lo que significa “ofrenda de mazorcas tiernas”, etimología que se acomoda enteramente a nuestra pintura (Paso y Troncoso, 1898: 108).

El hecho de que el nombre de gran parte de las fiestas anuales representadas en el *Códice Borbónico* estuviera indicado por medio de un glifo ha sido comprobado por Paso y Troncoso (1898: 108) y Anders, Jansen y Reyes (1991). Esta lectura del glifo resulta de la asociación de dos morfogramas, **XILO-MANA**, *xilo-mana[liztli]*, es decir, “ofrendar mazorcas tiernas”.

Existía una segunda lectura de la jícara como el morfograma **XICAL**, *xical[li]*. Es bien sabido que existían dos tipos de *xicalli* según su destinatario divino. Uno era el *cuauhxicalli* (*cuauh[tl]-xicalli*, “vasija del águila”), el cual, según Gutiérrez (1983) y Taube (2009), designaba “toda una gama de recipientes, monumentos y aún de estructuras de los aztecas” (Taube, 2009: 3); servía de receptáculo para los corazones ofrendados en sacrificio, y, cuando era hecho de piedra, ostentaba imágenes del sol y de la deidad de la tierra. Ahora bien, la representación de la vasija del águila en el *Códice Borbónico* (véase figura 6c) es la de un recipiente que contiene en su base una franja de plumas de águila, con una franja sobrepuesta de corazones estilizados de los cuales brotan salpicaduras de sangre. La franja de plumas de águila es un morfograma que significa **KWAW**, *cuauh[tl]*, “águila”, y viene en complemento del morfograma **XICAL**, *xical[li]*, “recipiente”. Por lo tanto, los dos glifos juntos se pronuncian *cuauhxicalli*, “vasija del águila”. Este hecho había sido reconocido por Seler, como lo recuerda Taube (2009: 4).

El segundo tipo de *xicalli* era el *chalchiuhxicalli* (*chalchihu[tl]-xicalli*, “jícara de jade”), destinada a recibir los corazones de las víctimas dedicadas a las deidades pluviales (FC, 1982, II: 34), así como otras ofrendas (FC, 1982, I: 48-49). La jícara dibujada en la lámina 23 del *Códice Borbónico* que hemos analizado como el glifo de Xilomanaliztli (véase figura 6b) se podía entender de otra

manera: como el glifo de *chalchiuhxicalli*. Su parte superior estaba pintada de los tres colores del jade: verde y rojo con una franja de gotas blancas. Sabemos que el glifo del jade (*chalchihuitl*) era la representación convencional de un objeto esférico, cuyo centro verde estaba rodeado de un círculo rojo, y de un círculo blanco ornado de motivos y de cuatro gotas de agua (*Códice Mendoza*, 1991: 41r; Thouvenot, 1982). Sin embargo, en un contexto religioso, existían variantes y el glifo del jade se podía representar con una curva con los tres colores (verde, rojo y blanco), una forma tubular, o los tres colores sencillamente pintados sobre cualquier superficie plana (Dehouve, en prensa). En este último caso se concretiza en las tres rayas delineadas en la parte superior de la vasija de jade del *Códice Borbónico*. De esa manera, la franja era un morfograma que significaba *chalchihu[itl]*, “jade”, y lo complementaba el morfograma *xica[li]*, “vasija”, en una forma paralela al glifo “vasija del águila”.

Estos análisis aún dejan de lado un tercer signo que, a mi juicio, no se pronuncia porque sirve de clasificador apuesto a la vasija para señalar la deidad a la cual se refiere. En la vasija de jade (véase figura 6b) es la doble raya negra vertical que, como lo hemos dicho, señalaba la naturaleza acuática de las deidades y de los rituales al ser apuesta sobre los papeles y los templos. Transmite la misma información al ser dibujada sobre la jícara. En la vasija del águila (véase figura 6c) su equivalente es la franja de corazones que alude a los sacrificios de guerreros en honor al sol y a la tierra.

Si nuestro análisis es exacto, la representación de las jícaras del *Códice Borbónico* suman varios significados. La jícara codifica el morfograma *mana* (ofrendar) y, al mismo tiempo, el morfograma *xicalli* (vasija). Dos ornamentos complementan su significado, unos que se pronuncian (morfograma *cuaub[tli]*, “águila”, y *chachihu[itl]*, “jade”), y un determinativo “mudo” (los corazones en uno y la doble raya negra en otro). Por su parte, Taube (2009: 5, figura 3) menciona varias vasijas de águila de piedra que llevan los mismos signos y, por consiguiente, se prestan a esta misma lectura por etapa.

Después de aludir a estas lecturas complejas, parecerá mucho más sencillo el caso de la jícara de pulque que lleva la doble raya negra en el *Códice Magliabechiano*, seguramente para indicar que es una ofrenda destinada a las deidades pluviales (véase figura 6d). También estamos en posición de entender el glifo toponímico Xicaltepec (*xical[li]-tepe[tl]-[c]*, “En el cerro de la jícara”) (*Códice Mendoza*, 1991: 33r) (véase figura 6e), compuesto de dos morfogramas (**XICAL**, “vasija”, **TEPE**, “cerro”) que se pronuncian, mientras la doble raya negra apuesta

sobre la vasija es un determinativo mudo que indica que una jícara en un cerro es forzosamente dedicada a las deidades pluviales.

### Otros recipientes

En el contexto arqueológico del Templo Mayor (López y López, 2009) han sido hallados varios recipientes adornados con el signo de la doble raya negra. Así, fueron sacadas a la luz varias cajas prismáticas cuadrangulares de piedra denominadas *tepetlacalli* (*te[tl]-petlacalli*: “caja de estera”). Son cofres enterrados en ciertos edificios del Templo Mayor que remiten al Tlalocan; sus paredes son lisas o decoradas en las caras externas e internas (López y López, 2009: 321 ss.). Uno de ellos, el *tepetlacalli* de la estructura L-2 de Pino Suárez, en Ciudad de México, está pintado de azul claro y posee en sus caras internas pares de bandas verticales negras, que lo identifican “como un don a las divinidades de la lluvia y de la fertilidad” (López y López, 2009: 324 y 600-601, láminas 20 y 21).

Otro tipo de recipiente era la olla, como la llamada *mixcomitl* (“olla de nube”), que recibía los corazones de los sacrificados al final de la fiesta de Etzalcualiztli. Era pintada de azul con manchas negras de hule: *nauhcampa in tlaolxahualli*, “en sus cuatro lados tenía la pintura [facial] adornada de la doble raya negra de hule” (FC, 1982, II: 88). Unas ollas adornadas de manchas semejantes han sido halladas en contexto arqueológico en el Templo Mayor, son las “ollas volcadas” en las ofrendas 25, 26, 28, 35, 43 y 46; están pintadas de color azul, adornadas con pares de barras verticales negras y asociadas con un cajete de cerámica anaranjada y varias cuentas de piedra verde. Se localizan en la mitad norte de la pirámide, vinculada con los dioses de la lluvia (López y López, 2009: 367). Un *chacmool* del Templo Mayor también lleva las barras negras (López y López, 2009: 441).

La revisión de estos casos no ha permitido hacer aparecer un nombre único que califique a las construcciones y objetos considerados. Es cierto que unos templos se califican de “casa de neblina” (*ayauhcalli*), unas jícaras “de jade” (*chalchiuhxicalli*) y ciertas ollas “de nube” (*mixcomitl*); sin embargo, el calificativo nunca es el mismo, “nube” en un caso, “jade” y “neblina” en los otros. Estos argumentos me llevan a pensar que la doble raya representa un determinativo mudo apuesto a varios objetos que pertenecían a la parafernalia de muchos rituales, cualquiera que fuera su destinatario divino. Por tanto, se entiende que una especie de clasificador fuera útil para indicar la deidad a la cual pertenecían. Este signo mudo tiene cierta semejanza con los determinati-

vos que en la escritura egipcia vienen después de los signos fonéticos; el determinativo no se pronuncia, pero indica al lector que la palabra que está leyendo de manera fonética pertenece a una cierta clase de ser u objeto. Por ejemplo, las palabras “palacio”, “harem” y “tumba” toman el mismo determinativo que representa el trazo en el suelo de una casa de una sola habitación. “Proporciona al lector la información metalingüística que todas las palabras mencionadas son ‘una clase de casa’ o ‘HABITAT’” (Goldwasser, 2005: 96). Según Goldwasser, “la característica fundamental del signo que los egiptólogos llaman ‘determinativos’ es ser un sistema gráfico de clasificadores [...] [es decir] un sistema de categorización altamente motivado y estrictamente restringido que refleja en detalle la organización del saber de la cultura egipcia desde mucho tiempo desaparecida” (2005: 95).

Los casos analizados demuestran que los glotogramas —mejor dicho los morfogramas— dibujados en contexto religioso se asociaban con el determinativo o clasificador mudo destinado a transmitir una información adicional sobre el ámbito divino considerado. Aunque el caso mexicana dista del egipcio, ofrece una prueba de la existencia de signos que no tenían otra función que la de construir una clasificación del mundo.

## CONCLUSIONES

Hasta la fecha, los investigadores han mantenido la tradición de separar la imagen que transmite una información icónica, de los signos gráficos que codifican la palabra, y, por consiguiente, de considerar de manera separada los manuscritos religiosos y las anotaciones toponímicas. Sin embargo, dicha división fue puesta en tela de juicio por varios autores; Mikulska asevera: “más que hablar de sistemas glotográficos, logográficos, fonográficos, silábicos, fonéticos, etc., creo que sería más fértil hablar de sistemas que funcionan haciendo uso de diferentes principios operativos, aunque en diferentes proporciones” (2015: 351). El examen conjunto del signo “hua” en los topónimos y del simbolismo de la doble raya en contexto religioso muestra que la separación de la imagen y la escritura es poco adecuada en lo que se refiere a Mesoamérica.

En primer lugar, hemos visto que los glotogramas no están ausentes de los manuscritos con contenido religioso. En el *Códice Borbónico*, la vasija tiene una doble lectura —el morfograma *mana*, “ofrendar”, y el morfograma *xical[li]*, “jícara”— complementada por los morfogramas *cuaub[tli]*, “águila”, y

*chalchihu[itl]*, “jade”, fruto de unas combinaciones muy ingeniosas que se descifran al pasar por varias etapas hermenéuticas.

En segundo lugar, pienso que queda comprobada la dificultad de descifrar los topónimos sin conocer el mundo religioso y ritual mexicana. Según mi análisis, en el origen de varios topónimos se encuentra el morfograma *xahual[li]*, pintura facial de la diosa del agua adornada de dos rayas negras; el fonograma “hua” proviene de ella por dos canales distintos: la primera sílaba del verbo *huahuana* (“rayar”) y la segunda del nombre *xahualli* (“pintura facial”). Ambos remiten a la pintura facial y señalan, por consiguiente, el origen religioso del signo de la doble raya.

Los cinco topónimos del *Códice Mendoza* analizados jugaban con la semántica y la fonética de una manera muy inventiva. Detrás de cada uno de ellos se encontraba la referencia a la pintura facial de la diosa del agua. Sin embargo, Tepexahualco se construía sobre el morfograma *xahual[li]*; Acalhuacan sobre el fonograma “hua” para significar “Los que poseen”; en Cihuatlan y Xicalhuacan el fonograma “hua” tenía una función de duplicación de la sílaba “hua”, ya referida de otra manera, y en Xicaltepec, el signo de la doble raya se vuelve mudo, lo que se entiende al saber que el caso es frecuente en contexto ritual. En efecto, la doble raya suele marcar varios objetos y construcciones —papeles, templos y vasijas— para especificar a la deidad a quien pertenece la ceremonia celebrada. Lo cual significa que en el signo opera una clasificación del mundo sin que sea necesario pronunciarlo. Por tanto, en los topónimos, la doble raya sirve de morfograma, fonograma y determinativo mudo o clasificador, según el caso.

Al origen de toda esta construcción se encuentra la diosa del agua, que connota dos ideas: el mundo mujeril y el mundo acuático. El topónimo Cihuatlan remite a las mujeres y los demás hacen pensar en el agua, porque hablan de cerros, canoas y jícaras destinadas a las deidades pluviales. En suma, la doble raya es operadora de clasificación y dibuja los contornos del reino de la diosa del agua. Esta idea debía estar presente, muy arraigada, en la mente de los *tlacuiloqueh* que pintaron los códices, puesto que, a través de manuscritos con funciones tan diferentes como el *Códice Mendoza* y el *Códice Borbónico*, mantuvieron la unidad de este sector del mundo. Si bien la doble raya se encontró en el origen de la invención de varios juegos de palabras e imágenes, en el seno de un conjunto mental bien delimitado, siempre se vinculó su pertenencia a los dioses pluviales.

## FUENTES CONSULTADAS

*Bibliografía*

- Anders, Ferdinand, Marteen Jansen y Luis Reyes García (eds.) (1991), *El libro del Ciuacoatl. Homenaje para el año del Fuego Nuevo: Libro explicativo del llamado Códice Borbónico*, Graz-Madrid-México, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt-Sociedad Estatal Quinto Centenario-Fondo de Cultura Económica.
- Berdan, Frances F. y Patricia Rieff Anawalt (eds.) (1991), *Códice Mendoza. The Codex Mendoza*, 4 vols., Berkeley, Los Ángeles, University of California Press.
- Boone, Elizabeth Hill (2000), *Stories in red and black: Pictorial histories of the aztecs and the mixtecs*, Austin, University of Texas Press.
- Boone, Elizabeth Hill (2004), “Beyond writing”, en Stephen Houston (coord.), *The first writing*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 313-348.
- Boone, Elizabeth Hill (2011a), “Ruptures and unions. Graphic complexity and hybridity in sixteenth-century Mexico”, en Elizabeth Hill Boone y Gary Urton (coords.), *Their way of writing. Scripts, signs and pictographies in Pre-Columbian America*, Washington D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 197-225.
- Boone, Elizabeth Hill (2011b), “The cultural category of scripts, signs and pictographies”, en Elizabeth Hill Boone y Gary Urton (coords.), *Their way of writing. Scripts, signs and pictographies in Pre-Columbian America*, Washington D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 379-390.
- Carreón Blaine, Emilie (2006), *El olli en la plástica mexicana. El uso del hule en el siglo XVI*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México.
- Carreón Blaine, Emilie (2016), “Del hule al chapopote en la plástica mexicana. Una revisión historiográfica”, *Trace*, núm. 70, pp. 9-44.
- Códice Borbónico* (1991), *El libro del Ciuacoatl, Homenaje para el año del Fuego Nuevo: Libro explicativo del llamado Códice Borbónico*, edición, introducción y explicación de Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García, Graz-Madrid-México, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt-Sociedad Estatal Quinto Centenario-Fondo de Cultura Económica.
- Códice Borgia*, véase Seler (1988).
- Códice Cospi* (1994), *Calendario de pronósticos y ofrendas. Libro explicativo del llamado Códice Cospi*, edición facsimilar, introducción y explicación de Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Peter van der Loo, Graz y México, Akademische

- Druck-u. Verlagsanstalt-Fondo de Cultura Económica (Códices Mexicanos, 8).
- Códice Magliabechiano* (1970), *Codex Magliabechiano* Cl. XIII. 3 (B. R. 232), edición facsímil en color original del manuscrito pintado a mano en posesión de la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt (Códices Selecti, 23).
- Códice Mendoza*, véase *The Essential Codex Mendoza* (1997).
- Dehoue, Danièle (2007), *La ofrenda sacrificial entre los tlapanecos de Guerrero*, México, Plaza y Valdés-Universidad Autónoma de Guerrero-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Dehoue, Danièle (en prensa), “The rules of construction of an aztec deity: Chalchiuhtlicue, the goddess of water”, *Ancient Mesoamerica*.
- Dupey García, Élodie (2010), *Les couleurs dans les pratiques et les représentations des nahuas du mexique central (XIVe-XVIIe siècles)*, tesis de doctorado, París, École Pratique des Hautes Études.
- Durand-Forest, Jacqueline de, Danièle Dehoue y Eric Roulet (1999), *Parlons nahuatl, la langue des aztèques*, París, L’Harmattan.
- Florentine Codex* (FC) (1982), *Florentine Codex. General history of the things of the New Spain*, 12 vols., prefacio de Miguel León-Portilla, introducción, traducción y edición de Arthur J. D. Anderson y Charles E. Dibble, Salt Lake City, Uta y Santa Fe, New Mexico, School of American Research-University of Utah Press.
- Gailllemin, Bérénice (2013), *“L’art ingénieux de peindre la parole et de parler aux yeux” Élaboration et usages des catéchismes en images du Mexique (XVIIe-XIXe siècles)*, tesis de doctorado, París, Université Paris Nanterre.
- Goldwasser, Orly (2005), “Where is metaphor?: conceptual metaphor and alternative classification in the hieroglyphic script”, *Metaphor and Symbol*, vol. 20, núm. 2, pp. 95-113.
- Good Eshelman, Catharine (2016), “La circulación de la fuerza en el ritual: las ofrendas nahuas y sus implicaciones para analizar las prácticas religiosas mesoamericanas”, en Johanna Broda (coord.), *Convocar a los dioses: ofrendas mesoamericanas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Veracruzano de la Cultura, pp. 41-70.
- Gutiérrez Solana, Nelly (1983), *Objetos ceremoniales en piedra de la cultura mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Heyden, Doris (1983), “Las diosas del agua y de la vegetación”, *Anales de Antropología*, vol. 20, núm. 2, pp. 129-145.

- Lacadena, Alfonso (2008a), "Regional scribal traditions. Methodological implications for the decipherment of nahuatl writing", *The PARI Journal*, vol. 8, núm. 4, pp. 1-22.
- Lacadena, Alfonso (2008b), "The wa1 and wa2 phonetic signs and the logogram for WA in nahuatl writing", *The PARI Journal*, vol. 8, núm. 4, pp. 38-45.
- Launey, Michel (1980), *Introduction à la langue et à la littérature aztèques*, t. II: Littérature, París, L'Harmattan.
- Launey, Michel (1986), *Catégories et opérations dans la grammaire náhuatl*, tesis de doctorado, París, Universidad París IV.
- López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján (2009), *Monte Sagrado-Templo Mayor. El cerro y la pirámide en la tradición religiosa mesoamericana*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Mazzetto, Elena (2014), *Lieux de culte et parcours cérémoniels dans les fêtes des vingtaines à Mexico-Tenochtitlan*, Oxford, British Archaeological Reports Oxford (BAR International Series, 2661).
- Mikulska, Katarzyna (2015), *Tejiendo destinos. Un acercamiento al sistema de comunicación gráfica en los códices adivinatorios*, México, Universidad de Varsovia-El Colegio Mexiquense, A. C.
- Molina, Alonso de (1966), *Vocabulario náhuatl-castellano, castellano-náhuatl*, México, Ediciones Colofón.
- Nicholson, Henry B. (1973), "Phoneticism in the late Pre-Hispanic central Mexican writing system", en Elizabeth P. Benson (ed.), *Mesoamerican writing systems: a conference at Dumbarton Oaks, October 30th and 31st, 1971*, Washington D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collections-Trustees for Harvard University, pp. 1-46.
- Paso y Troncoso, Francisco del (1898), *Descripción, historia y exposición del códice pictórico de los antiguos nahuas*, Florencia, Tipografía de Salvador Landi.
- Paso y Troncoso, Francisco del (ed.) (1905), *Fr. Bernardino de Sahagún. Historia de las Cosas de Nueva España. Edición parcial en facsimile de los Códices Matritenses en lengua mexicana que se custodian en las Bibliotecas del Palacio Real y de la Real Academia de la Historia*, vol. VI, Madrid, fototipia de Hauser y Menet.
- Robelo, Cecilio A. (1947) [1904], *Diccionario de aztequismos o sea jardín de las raíces aztecas*, México, Ediciones Fuente Cultural.
- Seler, Eduard (1909), "Costumes et attributs des divinités du Mexique (suite)", *Journal de la Société des Américanistes*, t. 6, pp. 101-146.

- Seler, Eduard (1988), *Comentarios al Códice Borgia*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica (Códices Mexicanos).
- Siméon, Rémi (1977), *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, México, Siglo XXI Editores.
- Taube, Karl (2000), *The writing system of ancient Teotihuacán*, Barnadsville, N. C., Center for Ancient American Studies (Ancient America, 1).
- The Essential Codex Mendoza* (1997), 4 vols., edición y estudio de Frances F. Berdan y Patricia Rieff Anawalt, Berkeley, Los Ángeles-Londres, University of California Press.
- Thouvenot, Marc (1982), *Chalchihuitl. Le jade chez les Aztèques*, París, CNRS-Instituto d’Ethnologie Musée de l’Homme.
- Whittaker, Gordon (2009), “The principles of nahuatl writing”, *Göttinger Beiträge zur Sprachwissenschaft*, 16, pp. 47-81.
- Whittaker, Gordon (2011), “Writing systems”, en Patrick Colm Hogan (ed.), *The Cambridge Encyclopedia of the Language Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 935-939.
- Wright Carr, David Charles (2005), *Los otomíes: cultura, lengua y escritura*, 2 vols., tesis de doctorado, Zamora, El Colegio de Michoacán.

#### *Recursos electrónicos*

- Stuart, David (2015), “The Royal Headband: A Pan-American Hieroglyph”, *Maya Decipherment. Ideas on Ancient Maya Writing and Iconography* [blog en línea], Austin, University of Texas at Austin; documento html disponible en: <<https://goo.gl/PhnKj8>> [consulta: 06/06/2016].
- Taube, Karl (2009), “El útero del mundo: los *cuauhxicalli* y otros tazones para ofrendas de la Mesoamérica antigua y contemporánea”, *Informes de Maya Archaeology*, pp. 1-30; documento pdf disponible en: <<https://goo.gl/vGc4zX>> [consulta: 10/2016].
- Wimmer, Alexis (2006), *Dictionnaire de la langue nahuatl classique*, documento html disponible en: <<https://goo.gl/ad7DUZ>> [consulta: 02/2016].