





Representación
y visión de las nubes.
Tradición indígena
y creencias cristianas

Pablo Escalante Gonzalbo



Museo Amparo

PROGRAMA DE ESTUDIOS
E INVESTIGACIÓN DE LA
COLECCIÓN 
DEL MUSEO AMPARO 



Representación y visión de las nubes. Tradición indígena y creencias cristianas

Pablo Escalante Gonzalbo

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Museo **Amparo**

PROGRAMA DE ESTUDIOS
E INVESTIGACIÓN DE LA
COLECCIÓN 
DEL MUSEO AMPARO 

Directorio Museo Amparo

Directora General
Lucia I. Alonso Espinosa

Director Ejecutivo
Ramiro Martínez Estrada

Administración
Martha Laura Espinosa Félix

Colecciones
Carolina Rojas Bermúdez

Interpretación y Difusión
Silvia Rodríguez Molina

Mantenimiento
Agustín Reyero Muñoz

Museografía
Andrés Reyes González

De esta publicación

Coordinación
Silvia Rodríguez Molina

Diseño
Deborah Guzmán

Cuidado editorial
Arely Ramírez Moyao
Claudia Cristell Marín Berttolini

Museo Amparo
2 Sur 708, Centro Histórico
72000 Puebla, Puebla
www.museoamparo.com
+52 (222) 229 3850

D.R. © 2018 Fundación Amparo IAP
ISBN: 978-607-97285-9-5

Contenido

7	Presentación
9	Los señores de las nubes
25	Meteorología sagrada e imaginación cristiano-indígena
37	La nube y la gloria. El soporte visual de nuestras creencias
52	Bibliografía

Presentación

En esta obra se reúnen tres ensayos con aproximaciones y estrategias de análisis distintas a un mismo conjunto de temas: las nubes como límite entre el mundo humano y lo sagrado; las nubes, la lluvia y el fuego del rayo como componentes de un antiguo complejo religioso; y las diferentes formas de representación del fenómeno de la nube, lo nublado y la tormenta. Los trabajos se refieren fundamentalmente al México indígena, antes y después de la Conquista, pero también a ciertos hechos religiosos y artísticos de origen europeo que modificaron para siempre las expresiones locales y crearon una nueva visión del mundo relacionada con la liturgia cristiana y con el uso moderno de la imagen.

El primero de los ensayos, “Los señores de las nubes”, se originó en el estudio de la Colección Prehispánica del Museo Amparo que he realizado durante los últimos años, y especialmente en la reflexión sobre tres piezas, una teotihuacana, otra zapoteca y una mixteca, ligadas al culto del dios de la lluvia y la tormenta. El segundo ensayo, “Meteorología sagrada e imaginación cristiano-indígena”, es resultado del Seminario sobre Mediadores Culturales, llevado a cabo en la Universidad Católica de Lovaina en mayo de 2004, con la coordinación de Eddy Stols, Werner Thomas y Johan Verberckmoes. En él se aborda el cambio cultural del siglo XVI en la Nueva España, tanto en las prácticas culturales como en la función de las imágenes. El tercer ensayo surgió de mi presentación y de las discusiones que tuvieron lugar en el Congreso del Comité Internacional de Historia del Arte, celebrado en Montreal, en agosto de 2004, así como del proyecto *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, conducido por Stephan Kunz y Johannes Stükelberger, que culminó en 2005 con una exposición en el Museo de Bellas Artes de Argauer, en Aarau, Suiza.

Después de haberme acercado al tema de lo nublado y de la imaginación y la representación del mundo celeste y los meteoros en el contexto de las prácticas artísticas y religiosas del México indígena y de su transformación en la era moderna, creo que se trata de un campo apasionante y complejo que requiere un estudio prolongado. Lo que aquí presento son algunas primeras aproximaciones.

Deseo agradecer al Museo Amparo su interés en publicar este trabajo, así como el apoyo que siempre me han brindado. En especial, agradezco a Ramiro Martínez Estrada, su Director, y a Silvia Rodríguez Molina, Coordinadora de Interpretación y Difusión del Museo.



Fig. 12

Los señores de las nubes

En el México Antiguo la gente creía en fuerzas portentosas de origen sagrado capaces de producir los fenómenos naturales. Dicho de otra manera, lo que nosotros llamamos naturaleza era, para ellos, el orden en que gobernaban los dioses; la secuencia con la cual estos dioses se volcaban, atacaban, florecían, estallaban, irradiaban toda la energía sobrenatural de la que estaban compuestos. En algunos casos se les pusieron nombres descriptivos de su ubicación preferente y de su actividad: así, Centéotl era el “dios del maíz maduro”, como Tlaltecuhltli era “dios de la tierra”. Otros nombres, aun siendo descriptivos, no bastan para que podamos comprender a primera vista la función o el ámbito de intervención de la fuerza sobrenatural. Xochiquétzal, por ejemplo, cuyos significados serían “pluma florida”, “preciosa flor”, o incluso “noble flor”, era una diosa relacionada con la sensualidad, el sexo, el agua y la guerra. El propio Quetzalcóatl es mucho más complejo de lo que su nombre indica: “serpiente emplumada”, “serpiente preciosa”, o “gemelo precioso”... Y se trata de un dios relacionado con la aurora, Venus, el viento y los ciclos temporales.

Tláloc es uno de los protagonistas del panorama religioso mesoamericano. Atendiendo a la frecuencia con que se le representa o menciona, podríamos convenir que es uno de los dioses más importantes. La etimología de su nombre ha resultado un tanto laboriosa y polémica. Es bastante seguro que el componente *Tlal-* corresponde con la voz nahua *tlal-li*, que significa tierra. La segunda raíz de la palabra, *oc*, resulta difícil por su brevedad y porque no es común. Si fuese la raíz de un sustantivo, éste tendría que ser *octli*, pulque, pero no se justificaría la pérdida de la terminación *-tli*, que debería conservarse como desinencia de la nueva palabra.

La otra opción sería que se tratara del verbo *onoc*, estar acostado o tendido. A favor de esta interpretación estaría la explicación que da Olmos en su gramática sobre el uso de dicho verbo, que en

combinaciones tiende a perder la partícula *on-*, quedando sólo *-oc*. Ésta parece ser la versión más viable y es por la que opta Rémi Siméon al proponer que las raíces de la palabra Tláloc serían *tlalli* y *onoc*. De ser así, lo traduciríamos como “tendido en la tierra” o “acostado en la tierra”: una versión que tiene sentido, si tomamos en cuenta que Tláloc es un dios de las montañas, del interior de la tierra, responsable del lecho acuático bajo el suelo: de las aguas que se extienden por el campo.¹ Tendido en la tierra es como estuvo, por ejemplo, desde que se esculpió, el gigantesco monolito en la localidad de Coatlinchan, el mismo que se trasladó en 1964 a la entrada del Museo de Antropología de la Ciudad de México.

Este dios de los nublados y las lluvias es fundamental en el imaginario mesoamericano, pero sería un error atribuirle la misma importancia en todas las regiones y las culturas de Mesoamérica. En el trópico húmedo, donde la irrigación podía practicarse con numerosos ríos de caudal permanente y donde el ciclo de lluvias era menos drástico que en el México central,² las representaciones del dios de la lluvia no son tan frecuentes ni tan significativas como llegaron a serlo en el valle de México. Los atributos del dios Tláloc de los nahuas estuvieron presentes entre los mayas sólo de modo marginal. El Chaak de la península de Yucatán en el Posclásico sería el caso más notable fuera del México central, pero hay que tomar en cuenta que se trata de una cultura muy influida por la tradición nahua-tolteca.

La primera representación de un señor de la lluvia y los nublados ya claramente ligado a la cueva y a la montaña, como lo estará en el Posclásico, ocurrió hacia el año 700 a.C.³ en Chalcatzingo, Morelos (Figuras 1.1 y 1.2). Los relieves de Chalcatzingo en su conjunto y numerosos detalles de las figuras se relacionan con el gran estilo olmeca del Preclásico medio, pero hay ciertos sesgos en la iconografía, en las composiciones y en las formas que son peculiares de esta localidad de las cañadas de Morelos, muy próxima

-
- 1 Rémi Siméon, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana, redactado según los documentos impresos y manuscritos más auténticos y precedido de una introducción*, trad. Josefina Oliva de Coll (México: Siglo XXI Editores, 1983), 602. Sobre la pérdida de la partícula *on-*, ver Frances Karttunen, *An Analytical Dictionary of Nahuatl* (Austin: University of Texas Press, 1983), 175.
 - 2 Entendemos por México central, la franja que abarca desde Oaxaca hasta el Bajío y que incluye de manera destacada, para la época prehispánica, las culturas de Oaxaca y el valle de México. Ver Bernardo García Martínez, *Las regiones de México. Breviario geográfico e histórico* (México: El Colegio de México, 2008), 41-46 y siguientes.
 - 3 David Grove, *Chalcatzingo. Excavations on the Olmec Frontier* (London: Thames and Hudson, 1984), 46. Sitúa el relieve en la fase Cantera, que abarcaría en su totalidad del año 700 al 500 a.C.



Fig. 1.1
Alegoría de la lluvia y la fertilización de la tierra
Cultura olmeca
Chalcatzingo, Morelos
Preclásico tardío (ca. 700 a.C.)
Relieve en piedra
Foto: Gerardo Vázquez Miranda
Sección Diapositeca
Serie Arte Prehispánico
Archivo Fotográfico Manuel Toussaint
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

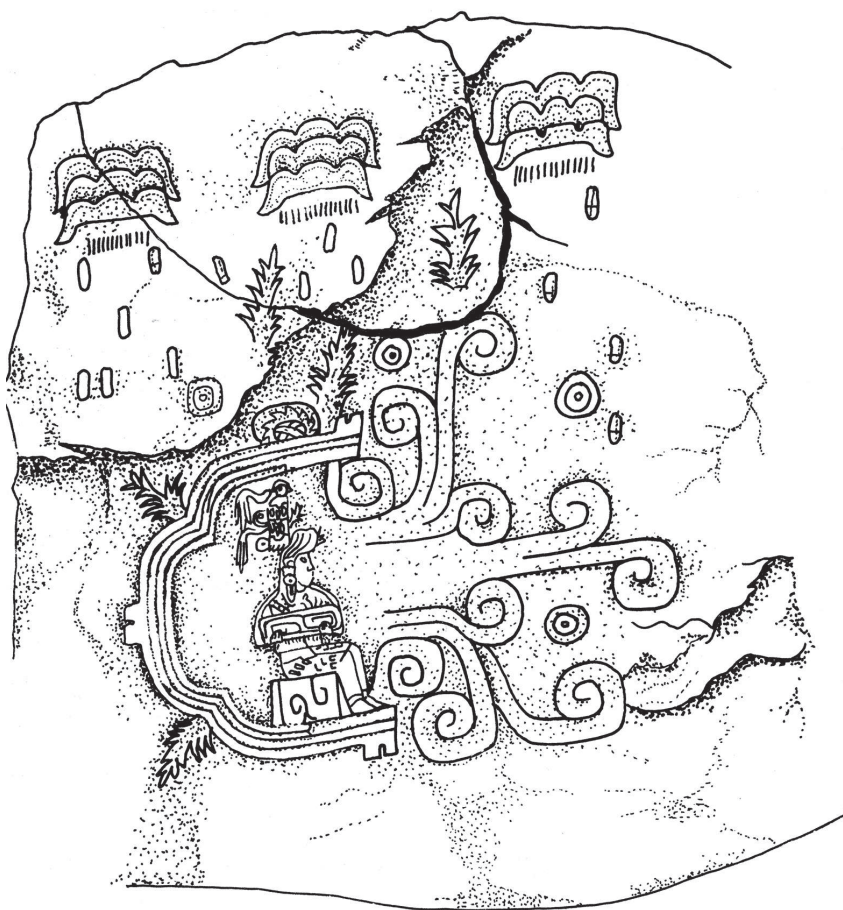


Fig. 1.2
Alegoría de la lluvia y la fertilización de la tierra
Cultura olmeca
Chalcatzingo, Morelos
Preclásico tardío (ca. 700 a.C.)
Relieve en piedra
Sección Proyecto Pintura Mural Prehispánica
Archivo Fotográfico del proyecto de Pintura
Mural Prehispánica en México
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

al Popocatepetl. La representación de un personaje de alto rango con un vistoso tocado, sentado dentro de la cueva, no es ajena a la iconografía olmeca del Golfo de México; lo vemos en los altares de San Lorenzo y La Venta, por ejemplo. Pero en éstos, el culto a la cueva y el personaje dentro de la montaña están ligados al gobierno y el linaje, mientras que en Chalcatzingo la montaña y la cueva se asocian directamente con el agua.

El relieve de Chalcatzingo, bautizado por los lugareños tras su descubrimiento con el nombre de “El rey”, se sitúa en un punto elevado del peñasco principal de emplazamiento.⁴ La roca sobre la que se ejecutó el relieve forma parte de una fractura por la cual emanaba el agua durante varios meses del año. En la roca adyacente se esculpieron formas vegetales, como calabazas en crecimiento y algunos reptiles mitológicos que sacan una larga lengua bífida; también hay nubes y gotas de lluvia.

Así pues, el conjunto escultórico de “El rey” constituye un auténtico paisaje alegórico que incluye una representación de la montaña y un cielo con diversas alusiones al agua. Hay tres nubes en la parte superior de la composición, formadas por diseños trilobulados. De las nubes surgen grupos de rayas uniformes, como peines, que evocan con mucha elocuencia una lluvia tupida. Más abajo, gruesas gotas aisladas se precipitan hacia el suelo, representadas con la convención de un punto y una raya. Ya en la montaña y alrededor de ella, encontramos una representación convencional, de enorme importancia y duración en la historia de la iconografía mesoamericana, los dos círculos concéntricos con una perforación en el centro. Es lo que, en náhuatl, recibió el nombre de *chalchíhuatl*, castellanizado después como chalchihuite. El chalchihuite evoca la cuenta de jade, tan valorada en la civilización mesoamericana, y constituye una representación del agua como bien sagrado; su uso se extendió para otros líquidos sagrados como la sangre. Finalmente, observamos un complejo sistema de volutas que surgen del interior de la montaña, hacia la derecha de la composición. El hecho de que el flujo no circule en dirección descendente hace pensar que no se trata de una representación del chorro líquido, como lo veremos infinidad de ocasiones, en Teotihuacán, en Cacaxtla o en los códices del Posclásico. Puesto que las volutas ascienden y descienden por igual, e incluso algunas se proyectan horizontalmente, parece

4 Chalcatzingo cuenta con cuatro peñones de origen ígneo. En Geología estos peñones emergidos reciben el nombre de *inselberg*. Los relieves y altares se concentran en y alrededor de uno de los peñones centrales, el llamado Cerro Chalcatzingo.

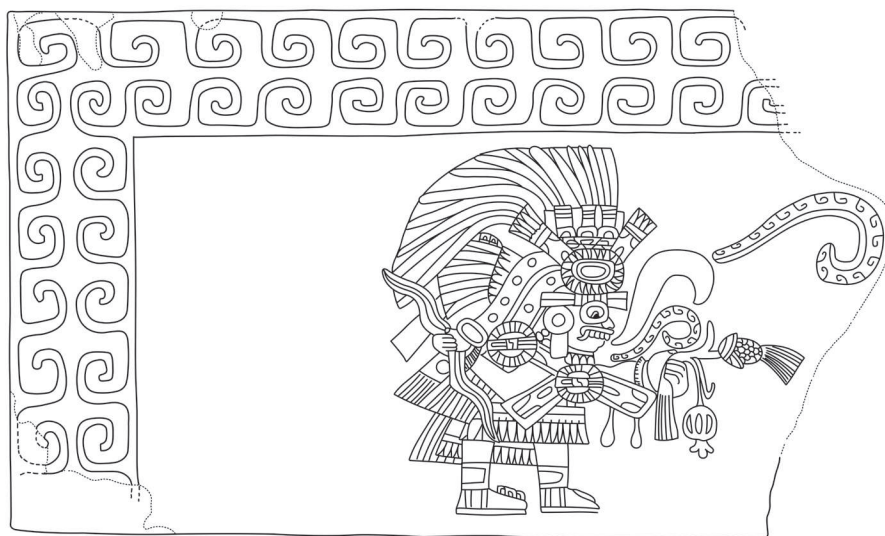
tratarse de una representación del agua en forma de vapor: niebla o bruma.

Las imágenes del complejo del agua, la montaña, la lluvia y las tormentas tuvieron su etapa de mayor esplendor en la ciudad de Teotihuacán. Más allá de la discusión sobre si el personaje enmascarado del período Clásico puede ser llamado Tláloc o no, lo cierto es que dicho personaje y junto a él, una serie de evocaciones pictóricas de los torrentes de agua, del rayo y la nube cubren los muros de la ciudad y una gran cantidad de piezas de cerámica. Si los teotihuacanos tuvieron una devoción principal, ésta fue al dios de la lluvia, sin duda alguna. Los mexicas, por otro lado, repartirían el culto un poco más entre una diversidad de dioses. De manera que, pese al relativo protagonismo de su Tláloc, la presencia del dios de la lluvia era menos dominante en Tenochtitlan.

Fig. 1.3
 Dios de la lluvia, conjunto arquitectónico
 de Techinantitla
 Cultura teotihuacana
 Ciudad de Teotihuacán
 Clásico temprano (200 – 600 d.C.)
 Dibujo: Saburo Sugiyama
 Sección Proyecto Pintura Mural Prehispánica
 Archivo Fotográfico del proyecto de Pintura
 Mural Prehispánica en México
 Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

El dios de la lluvia habita Teotihuacán, el culto del agua está en todas partes; los felinos desfilan como una corte complementaria. El propio Quetzalcóatl aparece con frecuencia enmarcando la presencia del complejo de la lluvia. A tal punto llegó el protagonismo del dios enmascarado de la lluvia en Teotihuacán que la presencia político-militar de los teotihuacanos en territorios mayas, por ejemplo, se acompañó con algunas imágenes de este dios, en arquitectura y en cerámica, como emblemas del poder procedente de la meseta.⁵

13



El dios de la lluvia teotihuacano es antropomorfo y activo, sujeta o se viste con atributos que lo caracterizan y ejecuta algunas acciones, como arrojar gotas de agua o blandir una jabalina o dardo curvilíneo. En el muro norte del conjunto residencial de Techinantitla, por ejemplo (Figura 1.3),⁶ vemos un personaje vestido fastuosamente, con diversas plumas en el vestido y las inconfundibles plumas de quetzal en el tocado. En su rostro apreciamos dos de los

5 Michel D. Coe, *The Maya* (New York: Thames and Hudson, 1984), 70-72.

6 Beatriz de la Fuente, coord. *La pintura mural prehispánica en México, vol. I. Teotihuacán, tomo I, Catálogo* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1995), 132, 134.



14

atributos característicos del dios de la lluvia, los círculos sobre los ojos, a manera de anteojeras, y la máscara bucal, con el labio superior muy marcado con colmillos y dientes prominentes. A la altura del pecho se aprecia un ornamento en forma de aspas al que se sobreponen abanicos de papel; de una de las aspas penden dos gruesas gotas que parecen estar a punto de caer. Esta evocación del goteo es muy frecuente en Teotihuacán. Tres vírgulas fluyen hacia el frente del personaje, dos de ellas con un diseño ondulante en su interior. En la mano izquierda, el dios de la lluvia sujeta una planta de maíz y una calabaza; con la derecha, una forma ondulante de colores amarillo, rojo y azul, propios del fuego. Es probable que las vírgulas representen vapor de agua, y con seguridad la saeta en la mano derecha es una representación del rayo. Todos los elementos de esta figura aparecen en diferentes combinaciones en muchos de los muros descubiertos en Teotihuacán.

En el pórtico número 2 del conjunto habitacional de Totometla (Figura 1.4),⁷ el dios de la lluvia aparece con orejera y máscara bucal, pero ha cambiado el maíz por un escudo. Ésta es una de las

Fig. 1.4

Dios de la lluvia, conjunto arquitectónico de Totometla

Cultura teotihuacana

Ciudad de Teotihuacán

Clásico temprano (200 – 600 d.C.)

Pintura mural, fresco-secco sobre estuco

Foto: María Elena Ruiz Gallut

Sección Proyecto Pintura Mural Prehispánica

Archivo Fotográfico del proyecto de Pintura

Mural Prehispánica en México

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

⁷ De la Fuente, *La pintura mural...*, 355.



Fig. 1.5
El dios Tláloc, fragmento de pintura mural
 Cultura teotihuacana
 Ciudad de Teotihuacán
 Clásico temprano (200 – 600 d.C.)
 Pintura mural, fresco-secco sobre estuco
 Foto: Carlos Varillas Contreras
 Colección Museo Amparo

variaciones más significativas de la iconografía del dios de la lluvia desde la época teotihuacana hasta el Posclásico: algunas representaciones se asocian más directamente con contenidos agrícolas y otras con rasgos guerreros, de tal forma que el mismo rayo en la mano del dios de la lluvia puede tener una punta de su proyectil, y el personaje puede tomar un lanza-dardos, como ocurre por ejemplo en Tetitla, o un escudo, como en esta pintura de Totometla. En ella, el rayo presenta un reborde ondulado, azulado, de manera que se reúnen elementos de fuego y de agua. Es difícil determinar si se trata de agua que fluye o de una representación de la nube. La alusión a la nube parece más clara en el fragmento de pintura mural del Museo Amparo (Figura 1.5). En este caso tenemos la representación de varios tipos de formas acuáticas, como ocurre en Chalcatzingo, en un estilo sumamente distinto, por supuesto.

En la pintura mural teotihuacana el color rojo es dominante. En la mayoría de las superficies se trata de un rojo intenso y oscuro, hecho a base de hematita.⁸ Más allá del predominio del rojo, en algunas obras las figuras tienen además diversos colores,

8 Compuesto de óxido férrico.

vivos y contrastados, como amarillo, azul y verde, pero hay otras monocromas: en ellas se emplea sólo el color rojo y se utiliza de tal forma que recorta la figura, la deja en blanco, con un procedimiento que podríamos llamar “al negativo”. Se rellena de rojo el fondo y se delinear los contornos de las personas y objetos. Partes enteras de las figuras quedan con el blanco original del fondo. Esta técnica fue más común en las etapas tardías de la historia teotihuacana, y es muy probable que ello se deba a la influencia estética del molde, que llegó a dominar la producción de la actividad artística más importante de la ciudad, la alfarería.

En el fragmento del Museo Amparo reconocemos la figura del dios de la lluvia, con la máscara que cubre ojos y boca de modo característico. El personaje adopta una postura que sugiere una marcha parsimoniosa, aspecto común en las imágenes de aquella ciudad. Con el brazo derecho sujeta un gran cántaro en el que apreciamos la misma máscara del dios de la lluvia: como si se llevara a sí mismo. Las descripciones de los dioses y las fiestas religiosas que encontramos en las fuentes del período colonial y algunos otros indicios nos permiten comprender esa paradoja. El dios de la lluvia tiene ayudantes que orquestan con él las tempestades y tormentas; réplicas o divisiones de sí mismo que toman parte de su fuerza y actúan en los diferentes rumbos. En la propia ciudad de Teotihuacán se han descubierto cántaros con efigies asociadas al dios de la lluvia y cántaros más pequeños formando conjuntos de ofrendas (Figuras 1.6 y 1.7).⁹

Del cántaro inclinado surge una especie de gran pluma con una vaina, como de guaje, en su interior; además, un torrente que se vierte. El torrente está formado por dos bandas con ojos, representación convencional de la superficie del agua y sus destellos, y por una forma ondulante, de roleos sucesivos, que normalmente alude a la movilidad de los cuerpos de agua. Del torrente surgen tres grandes gotas pegadas a sendos ojos. El brillo, tanto de las estrellas en la noche como de los reflejos del agua, solía representarse con la figura esquemática del ojo.

Fig. 1.6
Jarra del dios de la tormenta
Cultura teotihuacana
Ciudad de Teotihuacán
Unidad de Salvamento Arqueológico,
Teotihuacán
Clásico medio (400 – 600 d.C.)
Barro modelado y cocido
D.R. © Marco Antonio Pacheco /
Arqueología Mexicana / Raíces



⁹ Laurette Sejourné, *Arqueología de Teotihuacán. La cerámica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), láms. 16, 17, 27, 28 y 30.



Fig. 1.7
 Cántaro con la efigie estilizada del dios de la lluvia, y cántaros más pequeños asociados a la misma ofrenda
 Dibujo a partir de Laurette Sejourné, *Arqueología de Teotihuacán. La cerámica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), láms. 16, 17, 27 y 28.
 Dibujo: Aban Flores Morán

Con la mano izquierda, el dios de la lluvia sujeta, como es costumbre, la forma serpentina del rayo. Detrás del rayo, en segundo plano, se advierte parte de una delgada vîrgula provista de brotes y plantas, de la que parecen surgir, una vez más, gotas con ojos. Y directamente del rayo, en el primer plano, emanan y parecen flotar y moverse dos tipos de diseños ondulantes. Cuatro de ellos, formados por volutas y otros cuatro, de aspecto orgánico, como hojas, con una parte aserrada. El hecho de que no se precipiten o viertan, sino que asciendan y desciendan, como si se desprendieran del rayo y se balancearan lateralmente, sugiere que este grupo de vîrgulas representa vapor o nubes.

17

Todos los rasgos que en Teotihuacán corresponden con el dios acuático coinciden con el complejo de Tláloc en la iconografía nahua del Posclásico. El antifaz distintivo del dios de la lluvia teotihuacano es el mismo que observamos en el dios de los mexicas; coinciden el rayo en la mano —a veces con punta de flecha—, las plumas de quetzal, la asociación con la montaña y el jaguar, y los cántaros. Llamar Tláloc al dios de la lluvia teotihuacano es congruente con esa evidencia. Que la lengua náhuatl fuese dominante en Teotihuacán no es sólo la mejor hipótesis según las reconstrucciones de la glotocronología; es que los propios mexicas y otros pueblos nahuas del Posclásico reclaman esa antigua tradición metropolitana como propia y como origen de su grandeza cultural.

Los estudios sobre la religión mesoamericana que se refieren a Tláloc lo consideran principalmente dios de la lluvia o del agua. Pero reconocen su acción sobre los meteoros y lo vinculan con el hielo, el granizo, la sequía y el rayo.¹⁰ Claramente en la *Historia general de*

10 Alfonso Caso y Miguel Covarrubias, *El pueblo del Sol* (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 57-60.

las cosas de la Nueva España de Sahagún se presenta al dios Tláloc como un dios dual, que propicia crecimiento, florecimiento, pero también destrucción:

Tenían que él daba las lluvias para que regasen la tierra, mediante la cual lluvia se criaban todas las yerbas, árboles y frutas y mantenimientos: también tenían que él enviaba el granizo y los relámpagos y rayos, y las tempestades del agua, y los peligros de los ríos y de la mar.¹¹

Al mismo tiempo que florecía el culto al dios del agua y el rayo en Teotihuacán, los zapotecos incluían en su panteón, con un lugar de importancia similar, a un dios de los brotes de vegetación, la lluvia y la tormenta. Como ocurre en el valle de México, en Oaxaca son los textos coloniales los que dan nombre y detalles sobre este dios. Las imágenes en Monte Albán y algunos otros sitios, particularmente en vasos efigie y algunas otras esculturas en barro, muestran rasgos coincidentes con aquel dios al cual las fuentes de la etapa colonial dan el nombre de Cocijo.

Cocijo es descrito en primer lugar como un dios del rayo.¹² En efecto, en la lengua zapoteca la palabra *cocijo* significa “rayo”, mientras que la expresión *xoo cocijo* se usa para nombrar al trueno, literalmente “terremoto del rayo”.¹³ Decir llanamente que Cocijo es Tláloc sería una reducción excesiva. Pero es cierto que parecen ser dioses asociados a los mismos conjuntos de fenómenos. En la narrativa tradicional zapoteca se dice que el dios Cocijo tenía cuatro vasijas, en las cuales guardaba las nubes, el agua, el granizo y el viento.¹⁴ La noción de las vasijas como recipientes de meteoros coincide con las atribuciones del dios de la lluvia nahua. Agua, granizo y nubes quedan asociados con el rayo y forman parte, en ambas tradiciones, de los recursos con los que cuenta este dios. Los zapotecos añaden el viento, que entre los nahuas sería atributo de otro dios, Ehécatl-Quetzalcóatl, encargado de barrerle el camino a Tláloc para preparar su arribo.

11 Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, ed. Ángel María Garibay (México: Editorial Porrúa, 1999), libro I, cap. 4, 32. Fray Bernardino de Sahagún, *General History of the Things of New Spain: Florentine Codex, Book I*, trad. Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble (Santa Fe, New Mexico: The School of American Research y The University of Utah, 1970), cap. 4, 7.

12 Kent V. Flannery y Joyce Marcus, eds. *The Cloud People. Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations* (New York: Academic Press, 1983), 38.

13 Flannery y Marcus, *The Cloud People*, 346.

14 Flannery y Marcus, *The Cloud People*, 346.

Fig. 1.8
*Escultura de barro de un dios zapoteco con
elementos de lluvia*
Cultura zapoteca
Valle de Oaxaca
Clásico temprano (200 – 600 d.C.)
Barro modelado, con muy rica decoración
al pastillaje
Foto: Carlos Varillas Contreras
Colección Museo Amparo

En el Museo Amparo se exhibe una fabulosa escultura en barro de más de un metro veinte de altura que presenta rasgos estilísticos indudablemente zapotecos, ligados a la tradición de los vasos efigie desarrollados en el arte funerario de Monte Albán (Figura 1.8). Algunos componentes de esta representación nos permiten relacionarla con Cocijo: lleva entre las manos un recipiente, que además está marcado con un motivo curvilíneo que se conoce como glifo C y que Alfonso Caso identificó como representación de una vasija de agua. En el tocado se representan dos grandes



conjuntos de plumas de quetzal y, en la zona central, una fila de mazorcas. Los tres elementos, recipiente, plumas y mazorcas coinciden con atributos de Tláloc o, si se quiere, del dios de la lluvia y el rayo teotihuacano. Varía sin embargo el rostro que, en este caso, y en las representaciones zapotecas en general, no lleva las anteojeras, aunque sí notables cejas. La nariz es curva y prominente, pero a diferencia de la nariz de las representaciones de tradición nahua, que se relaciona con la serpiente, la que ostenta esta escultura zapoteca parece corresponder con la hoja nasal de un murciélago. La presencia de lo que parecen ser lágrimas en los ojos de este personaje coincidiría con una creencia, documentada entre los nahuas, según la cual el llanto era un elemento propiciatorio de la lluvia.

Las dos largas “lenguas” que surgen del recipiente nos recuerdan la pluma/vaina en la pintura mural del dios teotihuacano de la lluvia (Figura 1.5). Es en las piernas, la falda, el manto y las orejeras donde vemos representaciones de lo que parecen ser gotas de lluvia, comparables con el relieve de Chalcatzingo, resumidas con el esquema punto-rayo, convención que también se conservaría en los códices. La imagen más cercana al Tláloc nahua es, probablemente, la del dios de la lluvia mixteco, al cual se le daba el nombre de Dzahui, vocablo que significa “lluvia”, de manera que no había una distinción entre el nombre del fenómeno y el nombre del dios. Los zapotecos se llamaban a sí mismos *Binni Záa*, “gente de las nubes”, y los mixtecos *Nuu Dzahui*, “gente de la lluvia” o “gente de Dzahui”. Tal era la importancia que ambos pueblos daban al fenómeno meteorológico, al punto de ligarlo a la historia de su origen y a su identidad.

En diversas obras mixtecas podemos observar claramente ese rasgo tan característico de los aros alrededor de los ojos, además de una nariz ganchuda o rizada y unos dientes prominentes, como si todos fuesen colmillos. Son elementos que vimos aparecer en el período Clásico en los muros de Teotihuacán, y que se conservaron y enriquecieron, particularmente en las iconografías nahua y mixteca, hasta el tiempo de la Conquista española. Es la máscara que lleva, por ejemplo, un sacerdote de Dzahui que realiza la ofrenda de la sangre de una codorniz, en una recepción oficial, junto a una montaña, en el *Códice Nuttall* (Figura 1.9).¹⁵

15 Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez, eds. *Códice Zouche-Nuttall. Crónica mixteca: El rey 8 Venado, Garra de Jaguar y la dinastía de Teozacualco-Zaachila* (México-Viena: Fondo de Cultura Económica, Akademische Druck-und Verlagsanstalt y Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992), lám. 17.



Fig. 1.9
 Personaje con atuendo del dios mixteco Dzahui
 sacrificando una codorniz
 Códice Nuttall, lámina 17
 Cultura mixteca
 Región mixteca, Oaxaca
 Siglo XVI
 Piel de venado con imprimación blanca y
 pintura
 British Museum
 @Trustees of the British Museum

El dintel mixteco de piedra, actualmente exhibido en la sala dedicada a sistemas de registro y escritura en el Museo Amparo (Figura 1.10), muestra cuatro imágenes del dios de la lluvia. Se trata de la conmemoración de una gran ofrenda de infantes, sacrificio característicamente dedicado al dios de la lluvia. Dos de los niños tienen cabeza de serpiente y nacieron en el día 13 Serpiente del calendario mixteco, y los otros dos, con rostro de jaguar, nacieron en un día 10 Jaguar.¹⁶ Quienes los tienen en brazos serían los sacerdotes en el acto de presentación. El año, indicado con el gran emblema central, es 9 Conejo, el día 5 Terremoto, “Qhi” (equivalente al *Ollin* de los nahuas).

En la parte superior de la escena aparecen los cuatro dioses de la lluvia, dos a cada lado. Se ha explicado muchas veces que los dioses mesoamericanos podían dividirse y unificarse.¹⁷ Era en realidad una misma esencia sagrada que se podía concentrar en un fenómeno, en una imagen, o bien fragmentarse para crear una acción concertada. Esta división de los poderes sagrados se hizo explícita

16 Según la lectura de Erik Velásquez en la ficha correspondiente a la pieza, dentro de la página del Museo Amparo. Erik Velásquez García, “Dintel mixteco con dioses de la lluvia y sus posibles funcionarios rituales”, consultado el 2 de abril de 2018, <http://museoamparo.com/coleccion/pieza/604/dintel-mixteco-con-dioses-de-la-lluvia-y-sus-posibles-funcionarios-rituales>.

17 Alfredo López Austin, “Nota sobre la fusión y la fisión de los dioses en el panteón mexica”, en *Anales de Antropología*, vol. 20, núm. 2 (1983): 75-87.



en imágenes y textos alusivos al dios de la lluvia y las tormentas; en ningún otro caso se expuso tan claramente esta posibilidad de multiplicación. En lengua náhuatl se utilizó la denominación *tlaloque*, que no es sino Tláloc en plural, para referirse al grupo de dioses de la lluvia que eran idénticos entre sí. A menudo se indica que son cuatro y se les asocia con los cuatro rumbos del mundo.

En el dintel mixteco pueden observarse las cuatro imágenes de Dzahui que vuelan o flotan sobre las cabezas de los sacerdotes. La postura que emplean, como de nado, suele utilizarse en la iconografía mesoamericana para indicar el recorrido a través de los niveles sagrados del cosmos: es el viaje de los dioses. Todos ellos llevan la máscara: aros sobre los ojos, superposición bucal con una suerte de bigotera y unos dientes agudos y muy largos. En medio de cada par de Dzahuis se observan enormes vírgulas, quizá de vapor. Y cada uno de ellos lleva en sus manos un cántaro cuya boca se inclina hacia abajo, para verter el agua que se solicita por medio del sacrificio en la tierra. Hacen llover desde lo alto.



El culto al dios de la lluvia en Mesoamérica es tan antiguo como la civilización misma. Y la representación enmascarada, que solemos identificar con Tláloc, se utilizó durante mil años. Este dios del agua presidía un ámbito en el que ocurrían los nublados, las tormentas y la lluvia, así como los caudales terrestres. Una de las vertientes de la vida ritual mesoamericana que continuó tras la Conquista española fue la que correspondía con este complejo del agua. En algunos casos, las prácticas religiosas con elementos de tradición

Fig. 1.10
Dintel mixteco con dioses de la lluvia y sus posibles funcionarios rituales
Cultura mixteca
Región mixteca
Posclásico tardío (1200 – 1521 d.C.)
Piedra tallada
Foto: Carlos Varillas Contreras
Colección Museo Amparo

mesoamericana del complejo del agua continúan hasta nuestros días; han recorrido montañas y cuevas que no cesan de recibir visitas y ofrendas desde tiempo inmemorial. Una parte de nuestra visión del mundo y de sus meteoros tiene un sedimento de las creencias y prácticas rituales mesoamericanas, tanto más fuerte cuanto mayor es la cercanía a nuestra raíz indígena y rural.



Meteorología sagrada e imaginación cristiano-indígena

Sin duda se trataba de un suceso prodigioso, Gregorio García Díaz, vecino de Xalatlaco,¹ había sobrevivido la descarga de un rayo. En el pensamiento religioso de los pueblos campesinos de tradición mesoamericana, quienes sobreviven a la “caída” de un rayo son personas de poder: nadie como ellos puede lidiar con la lluvia y el granizo. Se entiende que han sido elegidos por las fuerzas sobrenaturales para desempeñar el trabajo de magos de las nubes y los meteoros. Por eso don Gregorio se hizo cargo de alejar las tempestades y el granizo que amenazaban las cosechas de su comunidad. Cuando una nube peligrosa se acerca, don Gregorio enciende un cigarrillo y lo fuma. Expulsa el humo con fuerza; primero, del suelo hacia arriba, verticalmente, y luego en dirección horizontal, de modo que forma una cruz con sus chorros de humo. Los cigarros tienen que ser de la marca *Alas* para que el procedimiento sea más efectivo.²

25

El humo, el algodón y el control de los nublados

El complejo de creencias relacionado con montañas, cuevas, vientos y nubes se formó en Mesoamérica cientos de años antes de la Conquista española.³ El uso de técnicas mágicas para ahuyentar las

1 Estado de México.

2 Soledad González Montes, “Pensamiento y ritual de los ahuízotes de Xalatlaco, en el valle de Toluca”, en coords. Beatriz Albores y Johanna Broda, *Graniceros. Cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica* (México: El Colegio Mexiquense, IIH-UNAM, 1997), 340.

3 Vale la pena destacar un par de trabajos recientes: Johanna Broda, “El culto mexica de los cerros de la cuenca de México: apuntes para la discusión sobre graniceros” y Gabriel Espinosa Pineda, “Hacia una arqueoastronomía atmosférica”, ambos en coords. Beatriz Albores y Johanna Broda, *Graniceros. Cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica* (México: El Colegio Mexiquense, IIH-UNAM, 1997), 49-90, 91-106 respectivamente.

tempestades tiene también un fuerte arraigo prehispánico,⁴ e incluso hay indicios de un antiguo vínculo entre el acto de fumar tabaco y este conjunto de prácticas y creencias. Sobre ese sedimento indígena han ocurrido muchos cambios en los últimos quinientos años. En la España del siglo XVI también había expertos en conjurar calamidades y alejar el granizo de las cosechas, y es posible que las prácticas procedentes del Viejo Mundo hayan influido de alguna manera en la Nueva España.⁵ En el caso citado, debemos destacar la presencia de la cruz y la marca de los cigarrillos. La cruz nos recuerda, una vez más, que las ideas y los símbolos cristianos, trasplantados al Nuevo Mundo, se enlazaron con prácticas indígenas de una manera muy estrecha, para dar lugar a una religiosidad singular dentro del cristianismo occidental. La preferencia por la marca de cigarrillos *Alas*, que revela la vitalidad del pensamiento mágico, introduce una relación entre las nubes y lo alado. Por el principio de magia simpática, “semejante genera semejante”, las “alas” deben ayudar al conjurador a alejar el meteoro.

En el México prehispánico, las nubes se consideraban emanaciones de las montañas y se ubicaban en el dominio de los seres húmedos y fríos, en el oscuro ámbito de la tierra, rica, fértil, poblada de serpientes. En el dominio opuesto, seco y solar, se encontraban las aves, las mariposas y otros entes volátiles. Las nubes eran movidas por los fríos vientos procedentes del inframundo, no por seres voladores.⁶

Dejemos, entonces, apuntada la posibilidad de que este vínculo que observamos entre las nubes y los seres alados se origine en la asimilación de la iconografía cristiana, en la cual los ángeles aparecen como pobladores naturales de las nubes: las habitan, se introducen en ellas. El aleteo angélico y los borbotones de nubes forman un mismo marco para la hierofanía.

Los magos de la lluvia que trabajan en las montañas del México central tienen otros recursos para lidiar con las nubes. En algunas localidades los magos llevan pequeñas bolas de algodón en una jícara. Cuando se aproxima la tormenta, estos magos mueven los algodones dentro del recipiente -que equivale a una bóveda celeste

4 Ver al respecto, por ejemplo, Alfredo López Austin, “Cuarenta clases de magos del mundo náhuatl”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol.VII (1967): 87-117.

5 William A. Christian, *Local Religion in Sixteenth-Century Spain* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981), 29-30.

6 Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 161.

en miniatura- para obligar a las nubes a alejarse en la dirección deseada.⁷ El procedimiento, por supuesto, puede utilizarse también para atraer las nubes en caso de sequía.

El algodón sin hilar se utilizó en la confección de varias prendas y adornos de los sacerdotes prehispánicos del culto de la lluvia, atuendos en los que también se emplearon el papel y las plumas blancas.⁸ Las sandalias del sacerdote de Tláloc eran de algodón mullido,⁹ y de su bastón ceremonial surgía una espesa tripa de algodón.¹⁰ Otra prenda blanca era el *ayauhxicolli* o chaleco de niebla, y una capa de plumas blancas de pato se llamaba *ayauhquémitl*, capa de niebla. No conocemos el nombre que recibía la corona que llevaban estos sacerdotes, hecha con plumas de garza; pero los artistas del *Códice Matritense* la dibujaron valiéndose de una convención europea para representar la nube.¹¹

La noticia más antigua que he podido localizar sobre el uso de las bolas de algodón en el contexto del culto a las montañas y a las nubes es del año 1629, cuando Hernando Ruiz de Alarcón, perseguidor de idólatras, descubrió varios altares de piedra en lo alto de algunas montañas. Sobre estos altares se habían colocado algodones como ofrendas. Los indios a quienes Ruiz de Alarcón preguntó el propósito de tal ofrenda le respondieron que eran “para que se vistan los ángeles que andan en las nubes”.¹² Está claro que después de cien años de ver imágenes cristianas, los indios habían aceptado a los ángeles como moradores habituales de los nublados.

El nombre náhuatl para el algodón es *íhcatl*; cuando la oveja se introdujo en la Nueva España, los indios también la llamaron *íhcatl*, por la clara semejanza existente entre la fibra vegetal y la animal. No conozco ningún testimonio colonial o moderno sobre el uso

7 Alfredo Paulo Maya, “Claclasquis o aguadores de la región del volcán de Morelos”, en coords. Beatriz Albores y Johanna Broda, *Graniceros. Cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica* (México: El Colegio Mexiquense, IIH-UNAM, 1997), 265-267, 275.

8 Sahagún, *General History...*, Book I, 7; Book II (1981), 84, 87.

9 Sahagún, *General History...*, Book I, 7 nota.

10 Fray Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino, Manuscrito 218-220 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana* (México: Secretaría de Gobernación, Archivo General de la Nación, 1979), vol. I, libro I, f. 10r.

11 Se ha referido a este préstamo europeo Ellen Baird, *The Drawings of Sahagún's Primeros Memoriales, Structure and Style* (Norman: University of Oklahoma Press, 1993), 135.

12 Hernando Ruiz de Alarcón, Pedro Sánchez de Aguilar y Gonzalo de Balsobre, *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*, ed. Francisco del Paso y Troncoso (México: Ediciones Fuente Cultural, 1953), 40.

de la lana en los rituales y en la magia de lluvia, pero puede haber ocurrido. Lo que sí hay es una información muy elocuente: don Gregorio García Díaz, el mago que ahuyenta las tempestades en Xalatlaco, de quien se habló al principio, sueña con frecuencia que pastorea a sus ovejas. Cuando sueña que algunas ovejas se le escapan, sabe que se aproxima una tormenta.¹³

Volvamos a las metáforas gaseosas de la nube. Además del humo del tabaco, la magia de la lluvia se vale del humo de la pólvora. La compra de pólvora para cohetes llena las páginas de los libros de gastos de las cofradías indígenas coloniales, pero aún no existe un estudio que explore a fondo el modo en que la pirotecnia enriqueció el ritual y las fiestas indígenas. Por su uso en el México actual, sabemos que los cohetes son muy importantes en la fiesta de la Santa Cruz, el 3 de mayo, celebración previa al inicio de las lluvias;¹⁴ algunos campesinos especializados en el manejo de los nublados, como don Gregorio, conciben el humo de los cohetes que estallan en el cielo como una ofrenda que se envía a los señores de las nubes para que hagan su trabajo.¹⁵

En los días previos al inicio de la temporada de lluvias, Gregorio García Díaz y los otros magos se preparan con diferentes ceremonias. En una de ellas toman un brasero en el que ponen a arder copal y dirigen el humo aromático soplando en diferentes direcciones; así se ejercitan para mover después las nubes.¹⁶ En otro ejercicio previo al temporal, los magos soplan el humo de un brasero para producir una nube densa de copal, y la conducen con sus soplidos hacia una escultura de san Miguel. Si la ejecución es correcta, la imagen del arcángel debe quedar completamente envuelta en la nube.¹⁷

13 Carlos Bravo Marentes, "Iniciación por el rayo en Xalatlaco, Estado de México", en coords. Beatriz Albores y Johanna Broda, *Graniceros. Cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica* (México: El Colegio Mexiquense, IIH-UNAM, 1997), 373. González Montes, "Pensamiento y ritual...", 341.

14 Broda, "El culto mexicana de los cerros...", 49-90.

15 Liliana Huicochea, "Yeyécatl-yeyecame: petición de lluvia en San Andrés de la Cal", en coords. Beatriz Albores y Johanna Broda, *Graniceros. Cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica* (México: El Colegio Mexiquense, IIH-UNAM, 1997), 245.

16 González Montes, "Pensamiento y ritual...", 327.

17 González Montes, "Pensamiento y ritual...", 327.

Ascenso y descenso en el cielo

Pensemos ahora en las nubes fuera del ámbito de la lluvia, y concentrémonos en su función de indicador visible, incluso palpable, de la presencia de lo sobrenatural. En el *Chilam Balam de Chumayel*, libro sagrado de los mayas coloniales, hay varias profecías que se refieren al juicio final. En una de ellas leemos: “Bajarán cuerdas, bajarán cordones del cielo... Vienen para que se cumpla la palabra del señor del cielo, que no es palabra de engaño”.¹⁸ Las cuerdas constituyen uno de los mecanismos predilectos empleados por las fuerzas sagradas para viajar por el mundo, según la cosmovisión de los pueblos prehispánicos.¹⁹ En diversas imágenes y en ceremonias indígenas como la del volador podemos apreciar el funcionamiento de las cuerdas como rutas de enlace del mundo celeste y el terrestre. Bien podía valerse de una cuerda cualquiera de las personas de la Trinidad. Sin embargo, en otro pasaje del mismo libro de Chumayel, leemos: “bajará nuestro padre Jesucristo... Allí bajará sobre una gran nube, para dar testimonio de que verdaderamente pasó el martirio en el árbol de la cruz...”.²⁰ Y es legítimo preguntarse, ¿usará una cuerda o usará una nube? ¿Qué mecanismo se utilizará en la segunda parusía? Esta coexistencia de explicaciones y figuraciones pertenecientes a dos tradiciones simbólicas es una característica de la cultura indígena colonial, una cultura de yuxtaposiciones imperfectas que no está exenta de contradicciones.

29

La nube, como plataforma que permite el ascenso y el descenso de quienes habitan o visitan el cielo, como Jesús o la Virgen María, es un recurso visual que se ha utilizado mucho en el arte cristiano, especialmente desde que los cuerpos empezaron a pesar en las representaciones pictóricas naturalistas que situaban las escenas en espacios concretos, hacia principios del siglo XIV. Para el siglo XVI el recurso estaba plenamente en uso y los frailes procuraron inculcarlo en la imaginación de los indios. Naturalmente, los religiosos disponían de grabados, que siempre fueron una herramienta muy útil; pero había medios más claros y didácticos como las representaciones teatrales con sus complejas escenografías.

18 *Chilam Balam de Chumayel*, trad. Antonio Mediz Bolio (México: Secretaría de Educación Pública, 1985), 167.

19 Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana* (México: Alianza Editorial Mexicana, 1990), 91-106.

20 *Chilam Balam de Chumayel*, 94.

Para la fiesta de san Juan Bautista de 1538, se realizó en Tlaxcala una espléndida puesta en escena aprovechando la estructura de la capilla abierta. Entre otros artificios, se hizo descender a siete actores vestidos de ángeles, acompañando a san Gabriel, por medio de una grúa.²¹ El artificio se repitió en la fiesta de la Asunción: una muchacha, seguramente una “actriz” indígena, se puso de pie sobre una nube de madera, y con la grúa se hizo subir a esta Virgen, montada en su nube, hasta el nivel más alto, donde había una representación pictórica del cielo.²²

Velo y cortina del cielo

Más antiguo en la tradición cristiana que la ilusión del soporte, era el uso de las nubes como límite o membrana que separa lo celeste sagrado y lo profano, límite que ocasionalmente se abre para permitir la contemplación de lo sagrado. En el lenguaje naturalista del Renacimiento y del Barroco se enlazaron bastante bien las diversas funciones de la nube: soporte y escalera, membrana y marco de la presencia prodigiosa.

Los artistas indígenas asimilaron el recurso, que habían visto con frecuencia en grabados y otras imágenes, y llegaron a aplicarlo no sólo a representaciones religiosas, sino incluso a algunas explicaciones pictóricas de su antigua religión. Así, por ejemplo, cuando los artistas del *Códice Florentino* quisieron representar el descenso de una de las *cihuateteo* (mujeres muertas de parto, que vivían en el cielo y que cierto día del año bajaban a la tierra), utilizaron la franja de nubes (Figura 2.1).²³ Al pintar a la mujer en el acto de cruzar una capa de nubes, el artista podía mostrar con claridad que aquella no era la imagen de una mujer que saltaba o caía de un peñasco, sino la de una auténtica diosa, que había acompañado al sol en su curso y que ahora se precipitaba a la tierra. Es bastante probable que el modelo

Fig. 2.1
 “Una de las *cihuateteo* cae del cielo”
Historia General de las Cosas de la Nueva España, Códice Florentino, vol. I, libro IV, f. 62r
 Fray Bernardino de Sahagún, 1577
 Ms. Med. Palat. 218, f.305r
 Concesión del MiBACT
 Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana



21 Fray Bartolomé de las Casas, *Apologética historia sumaria*, citado por Óscar Armando García Gutiérrez, “Una capilla abierta franciscana del siglo XVI: espacio y representación” (Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2002), 160.

22 Las Casas, *Apologética...*, citado por García Gutiérrez, “Una capilla abierta franciscana...”, 161.

23 Sahagún, *Códice Florentino*, vol. I, libro IV, f. 62r.



Fig. 2.2

Ícaro

Andrea Alciato. *Emblemata* 1591
 Officina Plantiniana, Leiden
 Sp Coll SM58, folio H7r
 University of Glasgow, Special Collections



Fig. 2.3

Calendario cristiano con la fecha de la Asunción
 Codex Mexicanus, nos. 23-24, folio 4
 Siglo XVII
 Bibliothèque Nationale de France

para esta composición haya sido el grabado de un Ícaro, como este de Alciato (Figura 2.2), autor bien conocido entre españoles e indios.²⁴

Las nubes fueron apareciendo sobre las paredes de iglesias, capillas y conventos, y los indios se acostumbraron a este nuevo lenguaje con el que se señalaba la frontera entre este mundo y el de Dios. Aprendieron a contemplar a la Virgen rodeada de nubes protectoras y aprendieron que, en el camino de la salvación, era preciso cruzar una capa de nubes. La salvación estaba del otro lado.

El concepto fue expresado con la claridad propia del lenguaje pictográfico cuando algún pintor indígena ideó un esquema para marcar en el calendario la fecha de la fiesta de la Asunción (Figura 2.3). María, rodeada de nubes, entra en una franja de estrellas que identificamos fácilmente con el cielo; sólo vemos los pies y así concluimos que el resto del cuerpo ha entrado ya en su morada.²⁵

También encontramos la cortina de nubes en un nivel más íntimo que el de la representación, en el ámbito de las imágenes mentales de los indios. En el año de 1541, un indígena de la región de Tetzco se vio en el trance de muerte sin haber tenido oportunidad de confesarse. Mientras moría, se percató de que algunos demonios tomaban su alma para llevársela a su reino. Pero en ese momento vio surgir de entre las nubes la imagen resplandeciente de un ángel, que exi-

24 Se trata del emblema CIII, en la edición de Santiago Sebastián [Andrea Alciato, *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, basada en la edición de Bonhomme de 1549 (Madrid: Akal Editores, 1985)]. Utilizo la traducción del texto latino del propio Santiago Sebastián, y no la de Daza, y aprovecho los comentarios de Diego López. El grabado de la edición de Bonhomme, ed. Sebastián, 137, es muy semejante a otros. En la ilustración utilizo la edición de 1591 [Andrea Alciato, *Emblemata* (Leiden: Officina Plantiniana, 1591)]. Sobre Alciato entre los indios, ver: Pablo Escalante Gonzalbo, "Sobre la posible presencia de los emblemas de Andrea Alciato en el medio de elaboración del Códice Florentino", en eds. Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal, *Los espacios de la emblemática* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2014), 159-175; y "Nuevas exploraciones sobre la influencia de la literatura emblemática en obras realizadas por artistas indígenas en el siglo XVI, y particularmente en el Códice Florentino", en eds. Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal, *Creación, función y recepción de la emblemática* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2012), 125-144.

25 *Codex Mexicanus*, Bibliothèque Nationale de Paris, nos. 23-24 (Paris: Société des Américanistes, 1952), lám. 20.

gió a los demonios que dejaran en paz al indio; el ángel insistió y demandó a los demonios que le obedecieran en nombre de la Virgen del Rosario, pues este indígena era cofrade del Rosario. Así es como aquel hombre volvió a la vida, tuvo ocasión de confesarse y de inmediato murió en paz.²⁶

La anécdota fue celebrada, recordada y narrada. Dos o tres décadas después del suceso, un pintor indígena contó la historia por medio de imágenes en una pared del convento dominico de Tetela del Volcán. En su relato visual el ángel se ha borrado, o quizá nunca existió. Sin embargo, lo que destaca es el recurso de las nubes que se abren para mostrar, en este caso, a la Virgen del Rosario.²⁷ En una de las capillas posas del conjunto conventual franciscano de Calpan, dedicada a la Asunción de María, se aprecia la familiaridad y el dominio que, para mediados del siglo XVI, tenían los escultores indígenas con el recurso de la mandorla de nubes (Figura 2.4).

Desde cierto punto de vista, que era el de los frailes, la llegada del Evangelio a América equivalía al arribo de la salvación; salvación enviada por Dios a los indios, usando como medios al emperador y a los frailes menores. En el manuscrito conocido como *Coloquio de los*



Fig. 2.4

Coronación de la Virgen, Capilla posa NW
Exconvento de San Andrés Calpan, Puebla
Siglo XVI

Foto: Ernesto Peñalosa Méndez
Sección Diapositeca

Serie Arquitectura Colonial

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

26 Fray Agustín Dávila Padilla, *Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores* (México: Editorial Academia Literaria, 1955), 615-617.

27 Carlos Martínez Marín, *Tetela del volcán, su historia y su convento* (México: IIH-UNAM, 1984), 104-105. Pablo Escalante Gonzalbo, "Pintar la historia tras la crisis de la conquista", en coord. Jaime Cuadriello, *El origen del Reino de la Nueva España, 1680-1750* (México: Museo Nacional de Arte, IIE-UNAM, 1999), 47.

doce o *Diálogo de 1524*, una alegoría del encuentro entre los frailes y los nobles indígenas escrita en lengua náhuatl en el siglo XVI, los propios escolares indígenas que elaboraron con fray Bernardino de Sahagún el documento, ponen la siguiente frase en boca de los nobles nahuas que reciben a los franciscanos: “Señores nuestros, de entre nubes, de entre nieblas habéis surgido”.²⁸

Regreso a la montaña

En la primera parte de este ensayo me referí a la magia de la lluvia que todavía se practica en muchos pueblos de México. La conservación de algunas creencias y ritos asociados con el antiguo complejo de la montaña, la nube y el agua, es sorprendente. Pero debemos abstenernos de concluir, de manera simplista, que estamos ante un fósil de la historia, apenas salpicado con algunos símbolos cristianos. Las evidencias nos hablan de una realidad más dinámica; indican que, tras unas décadas de evangelización, ni las montañas, ni las nubes, ni la idea de los espacios sagrados, era ya la misma que se había sostenido durante los siglos precedentes.

A mediados del siglo XVI, los caciques del pueblo de Cuauhtinchan y sus pintores indígenas trataban de recordar la montaña sagrada de la cual

habían surgido sus antepasados. Y pintaron una imagen que ha sido justamente celebrada pero también incomprendida (Figura 2.5). La maravillosa pintura de Chicomoztoc-Culhuacan que observamos



Fig. 2.5
Chicomoztoc
Historia Tolteca-Chichimeca, folio 16r
Siglo XVII
Bibliothèque Nationale de France

28 Fray Bernardino de Sahagún, *Coloquios y Doctrina Cristiana. Los diálogos de 1524 según el texto de Fray Bernardino de Sahagún y sus colaboradores indígenas*, ed. Miguel León Portilla (México: IIH-UNAM, 1986), 137.



Fig. 2.6
 Mapa del mundo, Augsburgo
 Ca. 1480
 Grabado sobre madera
 Cortesía National Gallery of Art, Washington

en los *Anales de Cuauhtinchan*²⁹ es, ante todo, una rica evidencia de la relación entre dos culturas y dos visiones del mundo. Sólo puedo detenerme hoy en uno de los rasgos que la hacen notable y elocuente: las cuevas que albergaban a las antiguas tribus han adoptado una forma peculiar, que no vemos en otros manuscritos, y han sido recubiertas con una especie de membrana granulosa. Es preciso mirar algunas imágenes europeas de la época para comprender lo que han hecho los pintores: han introducido en la montaña la línea ondulante, como de abanicos en serie, que en Europa se usó a fines del siglo XV y principios del XVI para representar las franjas de nubes (Figura 2.6).

El gesto de la nube introduciéndose en la montaña es perfectamente congruente con el pensamiento indígena; allí había estado durante siglos. Pero ahora lo hace para enmarcar, rodear o proteger a los antepasados legendarios. Tampoco es ya el lenguaje estrictamente bidimensional de los antiguos códices: la cueva es un espacio ilusorio, iluminado; si bien la luz no llega a las partes más profundas de todas las cavernas; es más intensa en el centro de la cueva y en el tubo que la comunica con el exterior. Se trata de una mandorla, y si las mandorlas de las vírgenes se abren hacia arriba para recibir la luz del Espíritu Santo, esta mandorla se abre hacia abajo, para permitir que las tribus abandonen su morada cavernosa y salgan a la historia.

35

La noche del 24 de diciembre de 1991, asistí a la misa de gallo en la iglesia del convento agustino de Molango, en la Sierra Alta de Hidalgo. Un pueblo pequeño que pasa la mayor parte del año cubierto por una espesa niebla. En el momento del ofertorio, una ráfaga de detonaciones se escuchó dentro de la iglesia, bajo el coro. Eran decenas de cohetes que los mayordomos hicieron estallar en unos segundos. Al concluir la ráfaga, un tercio de la iglesia se llenó con el humo espeso y picante de la pólvora. De aquella nube inesperada, surgieron dos niños que llevaban el pan y el vino y lo condujeron al altar mayor mientras los feligreses cantaban. Recordé en ese momento aquel pasaje del Antiguo Testamento en el que se habla de la presencia de Dios, en forma de nube, llenando el Templo de Salomón.

Parecía ser la nube, la nube sin metáforas; la forma que no es forma, sino la manifestación misma de lo sagrado.

29 *Historia Toltteca-Chichimeca*, trad. Paul Kirchhoff, Lina Odena Güemes y Luis Reyes García (México: INAH, 1976), f. 16r.



La nube y la gloria

El soporte visual de nuestras creencias

A principios del siglo XX, hubo un caso de brujería en las montañas próximas al pueblo de Molango, en el México central. Varias calamidades ocurridas en la zona fueron atribuidas a una mujer que vivía sola, en una casucha algo alejada del poblado. Cierta noche varios campesinos rodearon la choza para espiar por las rendijas que quedaban entre las tablas: así observaron que la mujer realizaba sus desplazamientos dentro de la casa sin apoyar los pies en el piso. Tal capacidad de flotación fue considerada como prueba de que se trataba de una bruja, y la mujer fue linchada.¹

Este trágico suceso nos recuerda otros, mucho más antiguos. En el transcurso de una persecución de brujas emprendida en Navarra, España, en 1527, varias autoridades encerraron a una mujer en una celda de muros altísimos que sólo tenía una ventana situada cerca del techo. La mujer se elevó en el aire hasta alcanzar el nivel de la ventana y desde allí invocó al demonio, quien llegó en su auxilio, la ayudó a salir, la cargó y se fue volando con ella a cuestras. El relato dice que el demonio volaba a muy baja altura.²

Las declaraciones de los testigos en procesos de brujería de los siglos XV y XVI confirman una creencia generalizada en cierta capacidad de vuelo de las brujas.³ Los más importantes tratados

Fig. 3.1
Los demonios llevan a san Antonio revoloteando
Tríptico de las tentaciones de san Antonio
Abad
Panel interior izquierdo
Hieronymus Bosch (taller)
Ca. 1520-1530
Óleo sobre tabla
© Musées Royaux des Beaux-Arts de
Belgique, Bruxelles
Foto: J. Geleyns - Art Photography

- 1 Así refiere esta historia Calixto Torres Austria. Calixto nació al comienzo del siglo XX, quedó huérfano y fue entregado al cuidado de una familia de Molango, donde se crió y pasó toda su vida. Se ganaba el sustento cazando, vendiendo pieles y fabricando sandalias de cuero. Murió de cáncer cuando tenía aproximadamente noventa años. De acuerdo con su versión de esta historia, él fue testigo del vuelo de la bruja, y también participó en su linchamiento, con plena convicción de que se trataba de una bruja.
- 2 Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo* (Madrid: Alianza Editorial, 1973), 189-191. El testimonio de quienes presenciaron el suceso hace el énfasis en el hecho de que el demonio volaba a poca altura, muy cerca del piso.
- 3 Robert Muchembled, *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, trad. Federico Villegas (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), 53, 55, y otras partes del libro. Acerca de la creencia en el vuelo sobre un palo de escoba, en Normandía, ver Caro Baroja, *Las brujas...*, 122, y sobre el vuelo en rejas de arado, Caro Baroja, *Las brujas...*, 130.

de demonología,⁴ expresan también esa convicción: por su propia cuenta, sentadas en una escoba, o cargadas por demonios, las brujas surgían de ventanas y chimeneas para dirigirse volando al aquelarre.⁵ Algunas de las escenas pintadas por Hieronymus Bosch, que hoy nos parecen febriles, corresponden cercanamente con las imágenes mentales de sus contemporáneos, entre ellas las de seres volátiles y estrafalarios capaces de cargar a seres humanos; o demonios obscenos como los que sacuden a san Antonio en un vuelo vertiginoso (Figura 3.1).⁶

En la persecución de brujas de 1527 mencionada arriba participaron los franciscanos fray Andrés de Olmos y fray Juan de Zumárraga.⁷ Ambos viajaron a México el año siguiente y tuvieron un papel fundamental en la conversión de los indios. Olmos produjo algunas de las primeras obras de evangelización en lengua náhuatl; entre ellas un tratado sobre brujería (1553) en el que se dedica un capítulo a explicar a los indios “Cómo los consagrados al demonio pueden andar por los ayres”.⁸ “Andar por los aires”, dice Olmos, y no “volar”.

Lo propio de los demonios era el vuelo rasante, el revoloteo entre torres y tejados. Y ése era el único tipo de vuelo al cual podían aspirar los brujos, cuyos poderes venían del demonio. Volvamos a Bosch para recordar el origen de este vuelo menguado de los seres malignos (Figura 3.2). En la hoja izquierda del tríptico del carro de heno, presidida por la imagen de Dios Padre, identifica-

4 Uno de los tratados más influyentes parece haber sido “el Malleus”, es decir, Iacobus Sprenger y Henricus Institor, *Malleus maleficorum, ex plurimis autoribus coacervatus...* (1486), (Lyon: 1584). Cincuenta años antes un inquisidor había escrito un tratado muy utilizado también, y que con frecuencia se publicó en el mismo volumen que el *Malleus*; se trata de Johannes Nider: *Formicarium. Liber insignis de maleficis...* (escrito entre 1435 y 1437), publicado junto al *Malleus*, por ejemplo, en la edición de 1584. Es particularmente interesante el caso del inquisidor Avellaneda que se resistía a creer en el vuelo de las brujas y en otras prácticas y poderes que la tradición les atribuía, hasta que lo confirmó con su práctica inquisitorial, hecho que se alude en Caro Baroja, *Las brujas...*, 190.

5 Respecto a la relación entre el vuelo sobre los poblados y la necesidad de las brujas de acudir rápida y furtivamente al aquelarre, al sabbat o a sus sinagogas (“sinagogas putas”, según la literatura popular), hay muchos testimonios. Ver, por ejemplo, Muchembled, *Historia del diablo...*, 53, 57.

6 Tal como se observa en el tríptico de las tentaciones de san Antonio, en la parte superior de las hojas izquierda y derecha, cara interior.

7 Zumárraga y Olmos participaron en las pesquisas llevadas a cabo en Vizcaya, contemporáneas y coordinadas con las que se llevaron a cabo en Navarra, de las cuales citamos líneas arriba el caso de la bruja que escapa por la ventana. Algunos datos sobre la participación de Olmos y Zumárraga en las persecuciones contra brujas, en Georges Baudot, *Tratado de hechicerías y sortilegios de Fray Andrés de Olmos, estudio introductorio, edición del texto náhuatl con traducción y notas al francés* (México: Misión Arqueológica y Etnológica Francesa en México, 1979).

8 Baudot, *Tratado de hechicerías...*, 101.



mos el pasaje bíblico: el diablo y sus ángeles fueron derrotados, y ya no hubo lugar para ellos en el cielo, fueron arrojados a la tierra.⁹ Para dar visibilidad al relato era preciso representar ese lugar en el cual los demonios no cabían. Bosch lo hizo de la única manera posible: y si leemos literalmente su pintura, podemos afirmar que los demonios fueron desterrados de la nube. Sus nuevas alas les permitirían revolotear por la tierra, pero no regresar a la nube.

Como vimos antes, en el *Códice Florentino*, elaborado por un equipo de escolares y artistas indígenas en el México de la segunda mitad del siglo XVI, se habla de ciertas diosas de la antigua religión que acompañaban al sol (las cihuateteo) y algunos días del año bajaban a

Fig. 3.2
Los ángeles expulsados de la ciudad de Dios
 Tríptico del carro de heno
 Hieronymus Bosch (taller)
 Ca. 1500-1516
 Óleo sobre tabla
 © Museo Nacional del Prado

la tierra y podían ocasionar enfermedades a los niños. Los informantes indígenas asocian ya a estas diosas con el concepto del mal y con el demonio, y los pintores ilustraron su descenso como una caída, empleando las nubes para marcar la frontera entre el mundo solar y la tierra.¹⁰

La nube como soporte

Los santos, los ángeles y Dios mismo no abandonan la nube cuando se desplazan por el cielo; la llevan consigo, como adherida al cuerpo. Pensadores religiosos y teóricos de la pintura han recordado que la voluntad de Dios es suficiente para elevar el cuerpo de Cristo o el de María, y que no debemos engañarnos pensando

9 Apocalipsis, 12, 7-9.

10 Sahagún, *Códice Florentino*, vol. I, libro IV, f. 61r-62r. Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, 34-35.



Fig. 3.3
El éxtasis de san Francisco
Giotto
Ca. 1280
Pintura al fresco sobre muro
Sacro Convento di S. Francesco in Assisi,
Italia
Interfoto / Alamy Foto de stock

que las nubes sirven como soportes,¹¹ o que los querubines son necesarios para impulsar un cuerpo cuyo destino es el cielo.¹² Pero tampoco han objetado este uso de la nube, que brinda un gran auxilio a la imaginación de los creyentes.

La idea de una nube que sirve de asiento o soporte es tan vieja como el Antiguo Testamento,¹³ y no es ajena al pensamiento medieval,¹⁴ pero su proliferación visual ocurre cuando la pintura se ocupa de situar los sucesos en espacios concretos, y cuando la simulación del volumen y el peso cobran importancia (Figura 3.3).¹⁵ El desarrollo pictórico de esta idea corre paralelo a su uso en el teatro religioso: en los siglos XV y XVI, las escenografías empleadas en dramas litúrgicos y en fiestas paralitúrgicas incluían nubes de tablas y algodón, cuyo aspecto parece haber influido, a su vez, en la pintura.¹⁶

Las escenografías celestes con nubes móviles estuvieron presentes en el teatro de evangelización, que floreció en México con una riqueza particular durante el siglo XVI. Contamos, por ejemplo, con la descripción de una fiesta de la Asunción, celebrada en Tlaxcala en 1538, en la cual una muchacha indígena fue colocada sobre una nube de madera que se hizo ascender con una grúa instalada en la capilla abierta, hasta llegar al nivel más alto de la escenografía, donde había una representación pictórica del cielo (Figuras 3.4 y 3.5).¹⁷

-
- 11 Homilía sobre la ascensión, del año 971, empleada por Meyer Shapiro y citada por Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture* (París: Éditions du Seuil, 1972), 109.
- 12 Pacheco discute el problema de la Asunción, cita y comparte la preocupación de fray Juan Navarro por la posibilidad de que se interprete la compañía de los querubines como una asistencia física a María para su ascenso. Acepta como un buen recurso, que se pinte a la Virgen parada sobre “una nube resplandeciente”, y para ello se apoya en la opinión del padre Ribadeneira. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* (1638) (Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1956), vol. II, 301.
- 13 Daniel 7, 13. La imagen de Daniel parece haber influido a la de Mateo y Juan, quienes anuncian que Cristo descenderá sentado en una nube blanca el día de la segunda Parusía. Mateo 24, 30; 26, 64. Apocalipsis 1, 7; 14, 14.
- 14 Como lo argumentó Meyer Schapiro, citado por Damisch, *Théorie du nuage...*, 108-110.
- 15 Giotto parece ser el primer pintor en situar la nube en el espacio ilusorio de algunas escenas, para que sirva como soporte a algunos personajes. Así ocurre en el éxtasis de san Francisco de Asís, y en alguna ascensión.
- 16 Se ha hablado de las nubes pintadas en el siglo XV, y de las de Mantegna en particular, como un “préstamo” procedente de la escenografía litúrgica. Quien reparó primero en la importancia de las nubes escenográficas y en su probable influencia en la pintura fue Pierre Francastel. Se refiere al asunto a profundidad Damisch, *Théorie du nuage...*, 104-110.
- 17 Las Casas, *Apologética...*, citado por García Gutiérrez, “Una capilla abierta franciscana...”, 160.

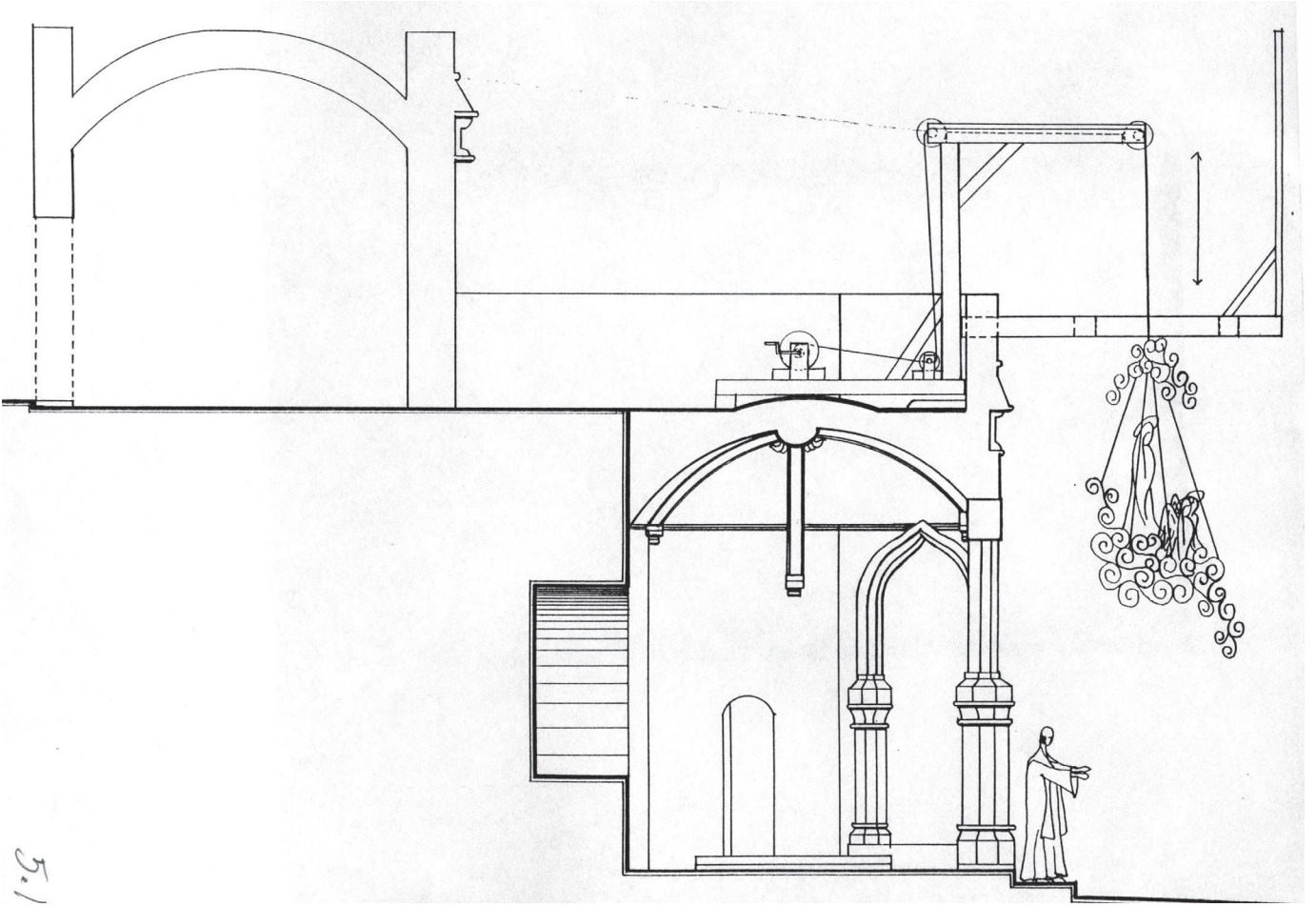


Fig. 3.4
 Capilla abierta del Exconvento Franciscano
 de Nuestra Señora de la Asunción
 Tlaxcala
 Siglo XVI
 Foto: Cecilia Gutiérrez Arriola
 Sección Diapositeca
 Serie Arquitectura Colonial
 Archivo Fotográfico Manuel Toussaint
 Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Fig. 3.5
 Corte longitudinal de la capilla del patio bajo del
 convento de san Francisco, Tlaxcala. Propuesta
 hipotética de localización de grúa para la
 representación de la Asunción de la Virgen [1538]
 Dibujo: Bethsabé Vázquez
 Cortesía del Dr. Óscar Armando García
 Gutiérrez



Fig. 3.6
 Exvoto a la Inmaculada Concepción, presentado
 por Manuela de Arze, que sanó al encomendársele
 Iglesia parroquial de San Martín, Ortigosa
 de Cameros, La Rioja,
 1754
 Tomado de *Es un voto. Exvotos pictóricos en
 La Rioja* (Logroño: Fundación Caja Rioja,
 1997), 173, exvoto no. 39.

Unas líneas de fray Luis de León, dedicadas a la ascensión de Cristo, nos permiten percibir la fuerza con que la imagen de la nube-soporte llegó a calar en el pensamiento; y es probable que reflejen, específicamente, la influencia del teatro litúrgico. Fray Luis increpa a la nube por llevarse a Cristo hacia el cielo y dejar a los hombres desamparados, la llama envidiosa, y le reclama: “a dónde vuelas tan rápido. Qué rica te alejas y qué pobres y tristes nos dejas”. “Tú llevas, nube, el tesoro, que nuestra vida enriquecía”.¹⁸

La nube incandescente

Un tipo de nube que tiene mayor poder de evocación y más significado propio es la nube incandescente, vapor y fuego. Su imagen suele asociarse con la experiencia personal de lo sagrado; la vemos en los cuadros de visión y en los exvotos populares (Figura 3.6).

En el año de 1604, Galileo llega a la conclusión de que la supernova que había aparecido en el cielo ese mismo año se había formado con vapores procedentes de la tierra, y describe la nueva estrella como una “nube” y como una “exhalación iluminada”.¹⁹ Entre otros rasgos neoestoicos de la explicación de Galileo,²⁰ asoma una antigua

idea del universo según la cual los fuegos celestes se alimentan de los vapores sublimados de la tierra, revitalizándose gracias a ellos.²¹ Al hablar del efecto que la supernova había tenido entre la gente, Galileo celebra que, a la manera de “un nuevo milagro celestial”,

18 Fray Luis de León, *Obra poética completa* (Barcelona: Libros Río Nuevo, 1981), 162.

19 Eileen Reeves, *Painting the Heavens. Art and Science in the Age of Galileo* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1997), 59-65.

20 Explorados por Reeves, *Painting the Heavens...*, 57-90.

21 La idea se ha atribuido a Tales de Mileto, y en general guarda afinidad con el pensamiento estoico que sostiene la continuidad del universo y formula la transformación de una sustancia en otra, como exhalación húmeda-aire-fuego. Bacon se oponía enérgicamente a esta idea, precisamente porque era una idea que algunos de sus contemporáneos sostenían, como Galileo. Francis Bacon, *Teoría del cielo (Descriptio globi intellectualis, 1612 y Thema coeli, 1612)*, trad. y estudio Alberto Elena y María José Pascual (Madrid: Editorial Tecnos, 1998).

“esta luz ha levantado las miradas torpes y cabizbajas... de lo terrestre a lo divino”.²²

La tradición cristiana también ofrecía una sólida base para asociar la nube y el fuego, y para mirar los destellos celestes como manifestaciones divinas.²³ El Dios que guía al pueblo de Israel a través del desierto se presenta como una nube durante el día y como una columna de fuego durante la noche.²⁴ Cuando este Dios se introduce en el templo que los hombres le han construido, se dice en las Escrituras que la nube ha entrado en el templo, o bien que la gloria de Dios ha entrado en el templo.²⁵ Pero no se trata de sinónimos; hay un pasaje del Éxodo en el que se establece la distinción con claridad, cuando se dice “la nube cubrió el tabernáculo de la reunión, y la gloria de Yavé llenó el habitáculo... estaba encima la nube, y la gloria de Yavé llenaba el habitáculo”.²⁶ Nube y gloria son dos aspectos de la presencia divina, que pueden separarse o reunirse. La gloria es el componente luminoso, capaz, como dice el salmo, de alumbrar al mundo y derretir las montañas.²⁷ Pero el mismo salmo dice que esta luz va envuelta de nube y bruma.

La asociación de la nube, el fuego y lo divino sería reelaborada por autores cristianos, como Agustín²⁸ y el Pseudo Dionisio,²⁹ y luego presentada con gran fuerza dramática por Dante Alighieri, quien usa constantemente la imagen de la coalescencia del vapor y la luz,³⁰ expresa la convicción de que la nube contiene fuego en su interior,³¹ y establece claramente la identidad entre las nociones de luz y gloria. “La gloria de aquel que todo lo mueve –dice Dante–

22 Reeves, *Painting the Heavens...*, 59.

23 Se refiere al problema de la relación entre la nube y la luz, y a la que llama dialéctica nube/gloria, Víctor Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, trad. Ana María Coderech (Madrid: Alianza Editorial, 1996), 81-84, apartado “La nube luminosa”.

24 Éxodo 13, 21; 40, 34-36.

25 Éxodo 40, 34; Reyes I 8, 10; Ezequiel 10, 3.

26 Éxodo 40, 34; Reyes I 8, 10; Ezequiel 10, 3.

27 Salmos 97 (V. 96), 2, 4.

28 Agustín se refiere a la forma en que se hace Dios visible con señales y destellos, y a los grupos de ángeles como manifestación visible de Dios. San Agustín, *La ciudad de Dios* (México: Editorial Porrúa, 1979), libro X, capítulos XIII-XVI, 221-223.

29 El Pseudo Dionisio afirma que las nubes están llenas de luz y establece una analogía entre éstas y los ángeles. Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas*, ed. Teodoro H. Martin-Lunas (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995).

30 Dante Alighieri, *Obras completas*, trad. Nicolás González Ruiz, Giovanni M. Bertini (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994), ver, por ejemplo, Purgatorio 17, 1-9.

31 Dante, *Obras...*, Paraíso 23, 40-44.



Fig. 3.7
Chicomoztoc
Historia Tolteca-Chichimeca, folio 16r
Siglo XVII
Bibliothèque Nationale de France



Fig. 3.8
Mapa del mundo, Augsburg
Ca. 1480
Grabado sobre madera
Cortesía National Gallery of Art, Washington

se extiende por el universo y resplandece en unas partes más y menos en otras”.³²

La imagen de un manuscrito náhuatl del siglo XVI, la *Historia Tolteca-Chichimeca*,³³ ilustra la adopción de este conjunto de ideas entre los indios de México (Figura 3.7). En la tradición prehispánica, la montaña y la nube estaban estrechamente relacionadas en el contexto del culto a la lluvia; se creía que las nubes surgían del interior de las montañas. En esta imagen, los pintores despliegan una nube en abanico dentro de la montaña, utilizando una convención del grabado europeo (Figura 3.8);³⁴ con esta nube agrupa y envuelve a los antepasados míticos de las tribus. La cavidad, además, está iluminada con recursos desconocidos en la antigua tradición pictográfica. No creo que sea exagerado referirse a esta solución como una especie de mandorla, en la cual el tubo que habitualmente recibe la gracia del Espíritu Santo se ha invertido para dejar salir a los jefes.

32 Dante, *Obras...*, Paraíso 1, 1-9.

33 *Historia Tolteca-Chichimeca*, f. 16r.

34 “Mapa del Mundo, Augsburg, 1480”, en Richard Field, *Fifteenth Century Woodcuts and Metalcuts from The National Gallery of Art* (Washington, D.C.: The National Gallery of Art, 1965).



Lluvia

Fig. 3.9
Tormenta en un valle alpino
 Leonardo da Vinci
 Ca. 1508-1510
 Tiza roja sobre papel
 Royal Collection Trust / © Her Majesty
 Queen Elizabeth II 2018

La fuerza simbólica que el pensamiento cristiano ha atribuido a las nubes blancas y luminosas, y el protagonismo de éstas en el arte de la era moderna, ayudan a entender que la lluvia, surgida de nubes oscuras, haya sido relegada a una posición marginal, y convocada sólo a propósito de nociones de ruptura, desastre y final. Es interesante que Leonardo, a quien interesó especialmente el comportamiento dinámico del aire y el agua, dedicara su primer dibujo conocido sobre este tema a una tormenta (Figura 3.9),³⁵ y todos los que produjo en años posteriores, a trombas destructoras.³⁶ Además, en su tratado no encontramos una reflexión extensa sobre la representación de la lluvia en general, y sí vemos, en cambio, una sección dedicada a la tempestad y dos al diluvio.³⁷

Para los místicos, obsesionados con los obstáculos que impiden la realización inmediata del reino de Dios, la nube aparece como un velo que impide ver con claridad el cielo;³⁸ y la lluvia es entonces una rasgadura de ese velo. Nótese el tono apocalíptico de san Juan de la Cruz: “Acaba ya, señor, y a quien has de enviar envía... Oh, si ya rompieras esos cielos, y pudiera yo ver con mis ojos que bajases... Regad nubes de lo alto, que la tierra lo pedía”.³⁹

Pero hay otras maneras de mirar la nube y la lluvia. Cuando las imágenes de san Miguel son envueltas en humo de incienso o posadas sobre algodón, en los pueblos del México central, no es su victoria sobre el demonio sino su autoridad sobre las lluvias lo que más interesa a los fieles.⁴⁰ La magia propiciatoria, las procesiones (Figura 3.10) y otros ritos relacionados con la lluvia forman parte aún de la tecnología agrícola de los campesinos mexicanos. La imagen de la nube aparece con insistencia en este contexto, a través de metáforas que se han usado desde la época prehispánica: el papel picado que cuelga de cordeles; las flores blancas que se posan a los pies de las imágenes; las bolas de algodón que los magos manipulan

35 Peter Hohenstatt, *Leonardo da Vinci, 1452-1519. Grandes maestros del arte italiano* (México-Oldenburg: Könemann, 2000), 105.

36 Hohenstatt, *Leonardo da Vinci...*, 106-109.

37 Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, (México: Ramón Llaca y Cía. S.A., 1996), 414-419.

38 Escribe fray Luis de León: “¿Cuándo será que pueda, / libre de esta prisión, volar al cielo, / Felipe, y en la rueda / que huye más del suelo, / contemplar la verdad pura, sin velo?”, en León, *Obra poética...*, 145.

39 San Juan de la Cruz, *Poesías completas y otras páginas*, ed. José Manuel Blecua Teijeiro (Zaragoza: Editorial Ebro, 1971), 51.

40 Sobre el patrocinio de san Miguel reconocido por los magos de la lluvia, la incensación y el culto a su imagen; sobre el uso del algodón en la magia y los rituales de la lluvia en el México central, ver ensayo anterior en este libro.



para producir un efecto análogo en el cielo; el humo del copal y del tabaco, que envuelve las imágenes o es expulsado con fuerza hacia lo alto. De estas ceremonias y de sus resultados queda también el testimonio pictórico de los exvotos.⁴¹

Fig. 3.10
Procesión de Semana Santa en Guatemala
 Edwin Castro
 2015
 Cortesía Hemeroteca Prensa Libre,
 Guatemala

Nube de pólvora

Uno de los elementos que enriquecieron el ceremonial indígena de las lluvias fue la pólvora. Los libros de gastos de las cofradías indígenas coloniales reflejan el entusiasmo suscitado por los cohetes, que los magos de la lluvia introdujeron en su práctica y las comunidades integraron a fiestas y procesiones. El nuevo recurso permitía crear nubes muy completas: la explosión de cada cohete formaba una masa gaseosa en el cielo, reproducía el fregonazo del relámpago y también el rugido del trueno. Además de las detonaciones altas, se desarrollaron numerosos artificios pirotécnicos a ras del piso, que permitían modificar la atmósfera de un lugar y en-

41 Un ejemplo es la pintura de Alfredo Vilchis, pintor de retablos que ha recuperado, copiado y recreado, una gran cantidad de exvotos populares; una de sus imágenes recrea un exvoto de agradecimiento por las lluvias de la región de Puebla (San Andrés Chalchicomula), en *Universidad de México*, Nueva Época, no. 610 (abril de 2002): dossier.

volver a los celebrantes en una densa nube. Estas nubes de pólvora son muy frecuentes en la liturgia popular y particularmente en las zonas indígenas.

Como se menciona en el segundo ensayo de este libro, en 1991 asistí al oficio de la vigilia de Navidad en la iglesia de Molango, donde ocurrió el caso de brujería que cité al principio. En el momento del ofertorio se escuchó una ráfaga de detonaciones dentro de la iglesia, en el sotocoro, y se formó una espesa nube de pólvora. De la nube salieron varios niños con las ofrendas y se dirigieron hacia el altar. La incensación del ofertorio es la más antigua e importante de la misa romana;⁴² se practica desde el siglo VI. Según el orden hoy vigente, los fieles que llevan el pan y el cáliz deben avanzar en medio del humo del incienso hacia el altar.⁴³ El himno que los cargadores de las ofrendas van cantando no deja lugar a dudas sobre la función de nube de ese incienso: “Nosotros, que místicamente representamos a los querubines y cantamos a la...Trinidad..., depongamos todo... cuidado para recibir al Rey del Universo... escoltado por los escuadrones angélicos”.⁴⁴ Los fieles de Molango cumplen puntualmente con el Misal Romano, pero reemplazan el incienso con la pólvora, y de ese modo crean una nube mucho más densa, que tarda varios minutos en disiparse.

Antes de abandonar el tema de la pirotecnia, quisiera sugerir un aspecto de posible interés en las representaciones de nubes de pólvora en las pinturas de tema bélico. Más allá del necesario uso de ciertos borrones de blanco para indicar las detonaciones, podemos apreciar, en la pintura de los siglos XIX y XX, una manipulación de ese humo para construir atmósferas nubladas que aprovechan los contenidos simbólicos adquiridos por la nube en siglos de representaciones religiosas. Al conmemorarse el primer centenario de la Revolución de Independencia de México, en 1910, se pintó este óleo en el que Miguel Hidalgo, líder de los rebeldes, avanza en actitud decidida a la toma de la fortaleza española (Figura 3.11).⁴⁵ Todo ocurre en medio de una nube de pólvora penetrada por los

42 Aimé Georges Martimort, *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia* (Barcelona: Editorial Herder, 1987), 470.

43 Martimort, *La Iglesia...*, 386, 507.

44 Martimort, *La Iglesia...*, 386.

45 Se trata de la Alhóndiga de Granaditas, en Guanajuato, donde los españoles, el ejército realista y mucha otra gente de la ciudad se refugió del ataque rebelde. Tras la toma del edificio, los rebeldes realizaron una de las peores masacres de la guerra de Independencia.



rayos del sol.⁴⁶ Puesto que nadie, en el marco ideológico del nacionalismo, dudaría en calificar esa gesta como gloriosa, el pintor tampoco ha dudado en utilizar el recurso pictórico que durante siglos se había empleado para expresar el concepto de gloria.

Epílogo: en las nubes

Las densas nubes pirotécnicas de la liturgia popular constituyen fantasías radicales, en las que el cielo se desploma y la gloria se sitúa al alcance de nosotros. Ya en algunos exvotos bastante tempranos, de mediados del siglo XVIII, se percibe un viraje, de la nube luminosa y elevada, que enmarca la presencia sagrada, al torrente de nubes que se precipita, toca el piso, y acaba por inundar el recinto donde tiene lugar el auxilio divino.⁴⁷

Fig. 3.11

El combate de la Alhóndiga de Granaditas en Guanajuato el 28 de septiembre de 1810

José Díaz del Castillo

1910

Óleo sobre lienzo

Museo de la Independencia. Sitio de Cuautla
Secretaría de Cultura de Morelos

Foto: Gabriel Bátis Lozano

Reproducción autorizada por el Instituto
Nacional de Antropología e Historia

46 El pintor del cuadro es José Díaz del Castillo, y el título del óleo es “El combate de la Alhóndiga de Granaditas en Guanajuato el 28 de septiembre de 1810”, se reproduce en Esther Acevedo et al., *La fabricación del estado, 1864-1910*, Serie Los Pinceles de la Historia (México: Museo Nacional de Arte, 2003), 31.

47 Por ejemplo, en el exvoto a la Inmaculada Concepción, presentado por Manuela de Arze, que sanó al encomendársele. Iglesia parroquial de San Martín, Ortigosa de Cameros, La



Fig. 3.12
Quinceañera en la Ciudad de México
Cortesía de Paola Morán

La afirmación que subyace a esta audacia de anticipar nuestra participación en la gloria tiene que ver con lo que se afirma en el canto del ofertorio: “nosotros... representamos a los querubines”. Finalmente, la Iglesia es una especie de nube en la que todos los fieles somos ángeles, mientras Dios no disponga otra cosa.

Una fiesta religiosa muy importante en México es cuando las adolescentes cumplen quince años. Se trata de un rito de paso en el cual se celebra la transformación de la niña en una mujer núbil y se afirma su estado de pureza mediante el despliegue de una serie de símbolos en la escenografía de la fiesta y en el adorno y el vestido de la festejada. El arribo de la muchacha a la fiesta familiar (Figura 3.12), después de la misa, suele acompañarse con la fabricación de nubes de hielo seco: ella sale de entre las nubes, el ángel se transforma y emerge la Virgen.⁴⁸

Rioja, 1754. Honorio Velasco et al., *Es un voto. Exvotos pictóricos en La Rioja* (Logroño: Fundación Caja Rioja, 1997), 173, exvoto núm. 39.

48 El uso de hielo seco fue, durante décadas, un ingrediente casi indispensable en las fiestas de quince años. Habría que tratar de documentar cuál era el componente empleado anteriormente (antes de los años sesenta) para fabricar las nubes, suponiendo que la práctica fuese más antigua que el recurso tecnológico espectacular del hielo seco. Hoy en día, en cualquier caso, parece estar cayendo en desuso. Agradezco infinitamente a Paola Morán que me haya proporcionado las fotografías de una muchacha que celebra sus quince años envuelta en una nube de hielo seco.

Bibliografía

- Acevedo, Esther y Fausto Ramírez. *La fabricación del estado, 1864-1910*. Serie Los pinceles de la historia. México: Museo Nacional de Arte, 2003.
- Alciato, Andrea. *Emblemas*, editado por Manuel Montero Vallejo, basado en la edición de Guilielmo Rovillio de 1549, traducido por Daza Pinciano. Madrid: Editora Nacional, 1975.
- _____. *Emblemas*, editado por Santiago Sebastián, basado en la edición de Bonhomme de 1549. Madrid: Akal Editores, 1985.
- Alighieri, Dante. *Obras completas*, traducido por Nicolás González Ruiz y Giovanni M. Bertini. Madrid: Biblioteca de Autores Crsitianos, 1994.
- Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez, editores. *Códice Zouche-Nuttall. Crónica mixteca: El rey 8 Venado, Garra de Jaguar y la dinastía de Teozacualco-Zaachila*. México-Viena: Fondo de Cultura Económica, Akademische Druck-undVerlagsanstalt y Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.
- Bacon, Francis. *Teoría del cielo (Descriptio globi intellectualis, 1612 y Thema coeli, 1612)*, traducido por Alberto Elena y María José Pascual. Madrid: Editorial Tecnos, 1998.
- Baird, Ellen. *The Drawings of Sahagún's Primeros Memoriales, Structure and Style*. Norman: University of Oklahoma Press, 1993.
- Baudot, Georges. *Tratado de hechicerías y sortilegios de Fray Andrés de Olmos, estudio introductorio, edición del texto náhuatl con traducción y notas al francés*. México: Misión Arqueológica y Etnológica Francesa en México, 1979.
- Bravo Marentes, Carlos. "Iniciación por el rayo en Xalatlaco, Estado de México". En *Graniceros. Cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica*, coordinado por Beatriz Albores y Johanna Broda, 359-379. México: El Colegio Mexiquense, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 1997.
- Broda, Johanna. "El culto mexica de los cerros de la cuenca de México: apuntes para la discusión sobre graniceros". En *Graniceros. Cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica*, coordinado por Beatriz Albores y Johanna Broda, 49-90. México: El Colegio Mexiquense, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 1997.
- Caro Baroja, Julio. *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- Caso, Alfonso y Miguel Covarrubias. *El Pueblo del Sol*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Castro, Edwin, "En 1585 salió la primera procesión de Semana Santa". 3 de abril de 2015, *Prensa Libre, Guatemala*. Consultado el 2 de abril de 2018. <http://www.prensalibre.com/vida/escenario/en-1585-salio-la-primera-procesion-de-semana-santa>.
- Chilam Balam de Chumayel*, traducido por Antonio Mediz Bolio. México: Secretaría de Educación Pública, 1985.
- Christian, William A. *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981.
- Codex Mexicanus, Bibliothèque Nationale de Paris, nos. 23-24*. París: Société des Américanistes, 1952.
- Coe, Michel D. *The Maya*. New York: Thames and Hudson, 1984.
- Damisch, Hubert. *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. París: Éditions du Seuil, 1972.
- Dávila Padilla, Fray Agustín. *Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores*. México: Editorial Academia Literaria, 1955.
- Da Vinci, Leonardo. *Tratado de pintura*. México: Ramón Llaça y Cía. S.A., 1996.
- Escalante Gonzalbo, Pablo. "Pintar la historia tras la crisis de la conquista". En *El origen del Reino de la Nueva España, 1680-1750*, coordinado por Jaime Cuadriello, 24-49. México: Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1999.
- _____. "Nuevas exploraciones sobre la posible influencia de la literatura emblemática en obras realizadas por artistas indígenas en el siglo XVI, y particularmente en el Códice Florentino". En *Creación, función y recepción de la emblemática*, editado por Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal, 125-144. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2012.
- _____. "Sobre la posible presencia de los emblemas de Andrea Alciato en el medio de elaboración del Códice Florentino". En *Los espacios de la emblemática*, editado por Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal, 159-175. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2014.
- Espinosa Pineda, Gabriel. "Hacia una arqueoastronomía atmosférica". En *Graniceros. Cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica*, coordinado por Beatriz Albores y Johanna Broda, 91-106. México: El Colegio Mexiquense, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 1997.
- Field, Richard. *Fifteenth Century Woodcuts and Metalcuts from The National Gallery of Art*. Washington, D.C.: The National Gallery of Art, 1965.
- Flannery, Kent V. y Joyce Marcus, eds. *The Cloud People. Divergent*

- Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*. New York: Academic Press, 1983.
- Fuente, Beatriz de la, coord. *La pintura mural prehispánica de México. vol. I. Teotihuacán, tomo I, Catálogo*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1995.
- García Gutiérrez, Óscar Armando. “Una capilla abierta franciscana del siglo XVI: espacio y representación”. Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2002.
- García Martínez, Bernardo. *Las regiones de México. Breviario geográfico e histórico*. México: El Colegio de México, 2008.
- González Montes, Soledad. “Pensamiento y ritual de los ahuiyotes de Xalatlaco, en el valle de Toluca”. En *Graniceros. Cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica*, coordinado por Beatriz Albores y Johanna Broda, 313-358. México: El Colegio Mexiquense, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 1997.
- Grove, David. *Chalcatzingo. Excavations on the Olmec Frontier*. London: Thames and Hudson, 1984.
- Historia Toltteca-Chichimeca*, traducido por Paul Kirchhoff, Lina Odena Güemes y Luis Reyes García. México: INAH, 1976.
- Hohenstatt, Peter. *Leonardo da Vinci, 1452-1519. Grandes maestros del arte italiano*. México-Oldenburg: Könemann, 2000.
- Huicochea, Liliana. “Yeyécatl-yeyecame: petición de lluvia en San Andrés de la Cal”. En *Graniceros. Cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica*, coordinado por Beatriz Albores y Johanna Broda, 233-254. México: El Colegio Mexiquense, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 1997.
- Karttunen, Frances. *An Analytical Dictionary of Nahuatl*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- León, Fray Luis de. *Obra poética completa*. Barcelona: Libros Río Nuevo, 1981.
- López Austin, Alfredo. “Cuarenta clases de magos del mundo náhuatl”. *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. VII (1967): 87-117.
- _____. “Nota sobre la fusión y la fisión de los dioses en el panteón mexica”. *Anales de Antropología*, vol. 20, núm. 2 (1983): 75-87.
- _____. *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*. México: Alianza Editorial Mexicana, 1990.
- _____. *Tamoanchan y Tlalocan*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Martimort, Aimé Georges. *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*. Barcelona: Editorial Herder, 1987.
- Martínez Marín, Carlos. *Tetela del volcán, su historia y su convento*. México: UNAM, 1984.
- Muchembled, Robert. *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, traducido por Federico Villegas. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura* (1638). Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1956.
- Paszatory, Esther. *The Iconography of Teotihuacan Tlaloc*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1974.
- Paulo Maya, Alfredo. “Claclasquis o aguadores de la región del volcán de Morelos”. En *Graniceros. Cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica*, coordinado por Beatriz Albores y Johanna Broda, 255-288. México: El Colegio Mexiquense, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 1997.
- Pseudo Dionisio Areopagita. *Obras completas*, editado por Teodoro H. Martín-Lunas. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.
- Reeves, Eileen. *Painting the Heavens. Art and Science in the Age of Galileo*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997.
- Ruiz de Alarcón, Hernando, Pedro Sánchez de Aguilar y Gonzalo de Balsalobre. *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*, editado por Francisco del Paso y Troncoso. México: Ediciones Fuente Cultural, 1953.
- Sahagún, Fray Bernardino de. *General History of the Things of New Spain: Florentine Codex, Book I*, traducido por Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble. Santa Fe, New Mexico: The School of American Research y The University of Utah, 1970.
- _____. *General History of the Things of New Spain: Florentine Codex, Book II*, traducido por Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble. Santa Fe, New Mexico: The School of American Research y The University of Utah, 1981.
- _____. *Códice Florentino, Manuscrito 218-220 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana*. México: Secretaría de Gobernación, Archivo General de la Nación, 1979.
- _____. *Historia general de las cosas de Nueva España*, editado por Ángel María Garibay. México: Editorial Porrúa, 1999.
- _____. *Coloquios y Doctrina Cristiana. Los diálogos de 1524 según el texto de Fray Bernardino de Sahagún y sus colaboradores indígenas*, editado por Miguel León Portilla. México: Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 1986.
- San Agustín. *La ciudad de Dios*. México: Editorial Porrúa, 1979.
- San Juan de la Cruz. *Poesías completas y otras páginas*, editado por José Manuel Bleuca Teijeiro. Zaragoza: Editorial Ebro, 1971.
- Séjourné, Laurette. *Arqueología de Teotihuacán. La cerámica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Siméon, Rémi. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana, redactado según los documentos impresos y manuscritos más auténticos y precedido de una introducción*, traducido por Josefina Oliva de Coll. México: Ediciones Siglo XXI, 1983.
- Sprenger, Iacobus y Henricus Institutur. *Malleus maleficorum, ex plurimis autoribus coacervatus...* (1486). Lyon: 1584.
- Stoichita, Víctor. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, traducido por Ana María Coderech. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Velasco Honorio et al., *Es un voto: Exvotos pictóricos en La Rioja: Exposición Centro Cultural Caja de La Rioja*. Logroño: Fundación Caja Rioja, 1997.
- Velásquez García, Erik. “Dintel mixteco con dioses de la lluvia y sus posibles funcionarios rituales”. Consultado el 2 de abril de 2018. <http://museoamparo.com/coleccion/pieza/604/dintel-mixteco-con-dioses-de-la-lluvia-y-sus-posibles-funcionarios-rituales>.
- Vilchis, Alfredo. “Exvoto de agradecimiento por las lluvias de la región de Puebla (San Andrés Chalchicomula)”. *Universidad de México, Nueva Época*, no. 610 (abril de 2002): dossier.

