

## EN LA DANZA DE LOS VOLADORES

# ¿CÓMO HABLAR DE UNA PATHOSFORMEL A LA LUZ DE SUS IMÁGENES?

**Vanessa A. Portugal**

Universidad Nacional Autónoma de México

### RESUMEN

“En la danza de los voladores...” presenta un estudio de la imagen con enfoque disciplinario y nutrido de reflexiones teóricas propuestas por Aby Warburg en torno al símbolo, el ornamento y psicología de la expresión sobre la supervivencia y los cambios de estilo en las representaciones del rito de los voladores desde la época prehispánica hasta la actual.

**Palabras clave:** Danzas prehispánicas. Pathosformel. Psicología de la expresión. Ornamento. Inversión energética.

**A**lgunas son las tradiciones que han logrado sobrevivir en la misma forma artística durante siglos. La danza de los voladores es un ejemplo de ellas. Extendida a lo largo de Mesoamérica desde época prehispánica, tras algunos cambios en su ejecución, esta danza sigue llevándose a cabo en diferentes lugares con carácter ritual, festivo y a veces turístico.

El presente estudio surgió con el interés por explorar la supervivencia y el estatus ontológico del “ritual de los volares” desde el estudio de las imágenes, para lo cual reflexiones teóricas propuestas por Aby Warburg resultaron especialmente sugerentes para responder a las primeras preguntas: ¿es posible entender la pervivencia de la danza en relación con el comportamiento del ser humano frente al mundo? Y ¿cómo el oscilamiento entendido como una “toma de distancia” del hombre con la naturaleza se actualiza de manera dinámica para expresarse en formas figurativas que determinan estilos?

Esta presentación pretende responder a la invitación planteada por José Emilio Burucúa de “intentar hacer el repertorio de las *pathosformeln* que han tejido y tejen todavía la experiencia cultural y civilizatoria” (Burucúa, 2006) en coordenadas americanas. Es de esperarse que tal proyecto presente sólidas dificultades, de entre las cuales sobresale la necesidad de superar las argumentaciones evolucionistas en torno al “hombre primitivo” de la antropología de principios de siglo XX, la cual fue en gran medida influyente en los estudios de Warburg sobre el origen del simbolismo en el hombre americano.<sup>1</sup>

Los trabajos presentados en el “Simposio Internacional Warburg (en/sobre) América” llevado a cabo en la Ciudad de México en 2016 pusieron sobre la mesa análisis y comentarios actuales sobre observaciones, reflexiones y cuestiones teóricas que Warburg se planteó a partir de su visita a los indios pueblo de Norteamérica. Sin duda, el presente texto se debe en gran medida a reflexiones que partieron de ese cuerpo de frescas y novedosas examinaciones, así como de los comentarios resultados de su presentación en el congreso internacional Aby Warburg en Buenos Aires en 2019.

Con esta experiencia, presentaré a continuación una posible ruta para entender la supervivencia y los cambios de estilos en las representaciones del rito de los voladores desde la época prehispánica hasta la actual desde un estudio de la imagen.

Para ello, trataré primeramente la práctica de los voladores a través de evidencias de sus representaciones de la época prehispánica, del virreinato, del siglo XVIII, hasta algunas actuales, para luego, auxiliada por los planteamientos teóricos de Aby Warburg en torno al símbolo, el ornamento y psicología de la expresión, plantear una discusión en torno a su supervivencia y los cambios que experimentó: de una danza ritual a una práctica lúdica, a ser una danza tradicional.

## Ritos de los voladores

En México, la llamada “danza de los voladores” o simplemente “voladores” es hoy un espectáculo propio de apartadas comunidades y centros ceremoniales indígenas<sup>2</sup> así como de populares plazas turísticas –como ejemplo, el área verde contigua a la entrada del Museo Nacional de Antropología en la ciudad de México–.

---

<sup>1</sup> A este respecto agradezco los comentarios de Paul Taylor. Además, este trabajo tiene una gran deuda con los trabajos y las pláticas de Linda Báez y Emilie Carreón.

<sup>2</sup> Como el Teneek en San Luis Potosí o Cuetzálan en Puebla.

Actualmente, en la zona centro de México, los danzantes son generalmente cinco. Suelen vestir de blanco y llevar un cinturón que puede ser rojo o estar bordado con motivos florales. De igual factura que el cinturón suele ser su tocado, que puede además tener plumas. Los danzantes son en su mayoría hombres adultos, aunque en algunas regiones también hay grupos de mujeres y de niños. Tanto el número como la vestimenta puede variar de acuerdo con la región. En algunos lugares los danzantes llegan a vestirse “de monos” o “de aves” (Stresser-Péan, 2016), añadiendo incluso plumas en sus brazos para asemejar alas. Los danzantes escalan un palo fijo, en cuya cúspide uno de ellos baila y toca la flauta, creando la música que acompaña el descendimiento de los otros cuatro desde lo alto al piso. Este recorrido es posible puesto que cada danzante lleva atada en la cintura una cuerda que se enrolla trece veces alrededor del palo que sirve de eje. La cuerda corre así desde la base del palo hasta la cúspide, y ahí cada cuerda se ata a una esquina de una pequeña plataforma cuadrangular giratoria en donde se encuentra el músico. Este mecanismo permite a cada danzante girar trece veces sostenido de la cintura en su camino hacia el suelo, “como si estuviera volando”, de ahí que cobren el nombre de voladores.

Ya a principios del siglo XVII, el cronista franciscano fray Juan de Torquemada (c. 1562-1624) en su obra *Monarquía indiana* (1615), explica de esta práctica que son 52 las vueltas completadas por los cuatro voladores, y que coinciden con los 52 años que conforman el siglo en el calendario indígena, que se marca con la ceremonia del fuego nuevo (Torquemada, 1975).

Para el estudio de las tradiciones prehispánicas mexicanas, las fuentes más tempranas con que contamos son los códices y crónicas escritas a partir del siglo XVI, que se nos presentan casi a manera de informes antropológicos empapados de interpretaciones personales de los autores, los cuales terminan brindando una aproximación tanto a la práctica referida como a las valoraciones del enunciante. No obstante, la riqueza de estos documentos textuales y visuales nos permite trazar una relación con las representaciones escenográficas que perviven en la actualidad.

Así, para referir la danza prehispánica del centro de México podemos utilizar dos términos provenientes del náhuatl: *macehualiztli* y *netotiliztli*, descritos por el fraile franciscano Toribio de Benavente “Motolinia” en el siglo XVI, el primero como un baile comunal de ofrenda para los dioses y el segundo como un baile de júbilo (Johansson, 1995). En su estudio de las danzas prehispánicas, Patrick Johansson ha identificado al *netotiliztli* como un baile místico “de júbilo dionisiaco” que permite al indígena una “fusión ritual con el mundo” al que dejó de pertenecer en el momento de cobrar conciencia de su existencia. Johansson considera al canto como inalienable de la actividad mimética de la danza con la naturaleza, en tanto que encuentra que las palabras se subordinan para adecuarse con el ritmo-vibración del mundo-naturaleza. Este autor entiende además que la performatividad de la mimesis con la naturaleza es un rasgo importante de los rituales de danza prehispánica, especialmente del *macehualiztli*, en tanto que buscan hacer real un objetivo.<sup>3</sup>

Barbara Mundy, en su estudio de las danzas prehispánicas, nota cómo especialmente los frailes franciscanos, en un intento por aprovechar la ritualidad indígena para la conversión religiosa, accedieron a incorporar la tradición dancística prehispánica, ahora bajo el nombre de *mitote* –hispanización de la palabra nahua para baile *mitotico*–.<sup>4</sup> La

---

<sup>3</sup> Johansson pone como ejemplo el ritual de la fiesta de *Ochpaniztli*, donde a lo largo de ocho días, desde el mediodía hasta el crepúsculo, los danzantes levantan y bajan las manos al compás del tambor con el fin de imitar el crecimiento del maíz, entre otros objetivos comunitarios.

<sup>4</sup> *Macehque*: bailadores. *Macehuaco mitotico*: y bailaron y bailaron.

autora destaca que la aceptación de la danza ritual prehispánica en la vida novohispana no consideró su arraigado carácter militar —es decir la visibilidad de la proeza, el poder, la iniciativa y la disciplina de un gran número de danzantes que, como guerreros, se encuentran a disposición en caso de un ataque—, ni su simbología religiosa, es decir, si las danzas conmemorarían una victoria o si reactualizarían eventos sagrados.

Así, la danza prehispánica sufrió adaptaciones: ya no se realizaría de noche sino de día, y ya no se llevaría a cabo en un espacio abierto, sino que estaría constreñida a un contexto conventual. De esta forma, aunque las danzas se cristianizaron, siguieron practicándose en festividades oficiales tanto religiosas —como el Corpus Christi— como políticas, como por ejemplo en ocasión del entronamiento de un nuevo rey, como la que vemos aquí (**Fig. 1**). Esta imagen proveniente del Códice Tlatelolco (c. 1560)<sup>5</sup> muestra el mitote por la celebración de la jura de Felipe II, llevado a cabo en la Ciudad de México en 1557 frente al virrey don Luis de Velázco.<sup>6</sup> Es por registros como estos que podemos trazar un estudio sobre tradiciones prehispánicas.



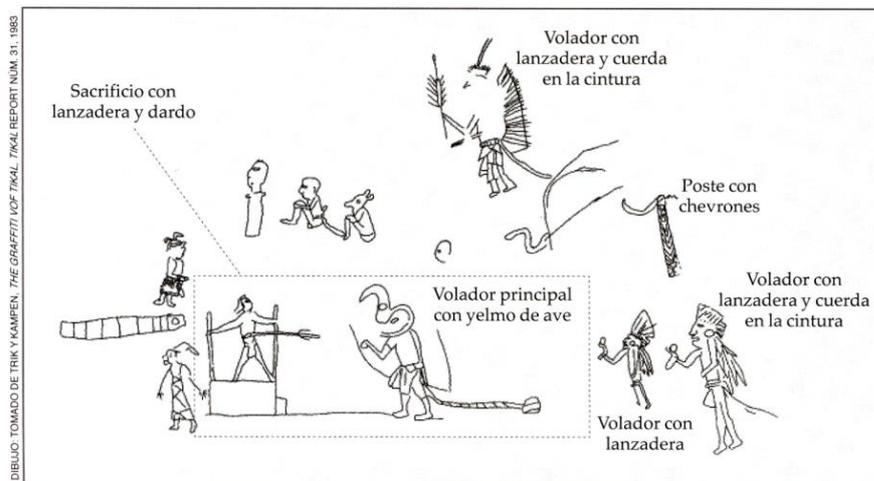
Figura 1. Códice Tlatelolco, c. 1560. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

Llama la atención que, pese a la abundancia de representaciones gráficas y de recuentos de “los voladores” en los primeros años posteriores a la conquista, son escasas las fuentes que se refieren a la práctica prehispánica de los voladores (Urcid, 2006).

<sup>5</sup> Representación de la celebración por la jura de Felipe II en la Ciudad de México el 6 de junio de 1557. Sobre el cadalso aparece el virrey don Luis de Velázco acompañado por miembros del cabildo; en un orden inferior, los señores a cargo de los barrios indígenas de la ciudad de México; y hasta abajo los danzantes del “mitote” o danza indígena.

<sup>6</sup> Similares danzas se realizarían frente al virrey Juan de Mendoza y Luna en 1604 como parte de su recibimiento. Barbara Mundy recalca cómo los grandes señores indígenas del siglo XVI heredaron simbólicamente “el poder de los gobernantes mexicas” de generaciones anteriores junto con el ajuar de los danzantes, lo cual los volvería patrones de la danza. Este ajuar, que podemos ver más claramente en esta imagen del mismo código, sufrió vulneraciones por el uso y por el paso de los años, no obstante las adecuaciones que recibió mantuvieron los materiales o las formas que solían conmemorar el militarismo mexica, como por ejemplo el uso de pieles animales y de plumas sólo accesibles tras las conquistas del tlatoani Ahuizotl a fines del siglo XV (1488-1502).

Existen dos ejemplos prehispánicos que han sido relacionados con imágenes de voladores, los cuales portan flechas y se encuentran en conexión con el sacrificio humano. Javier Urcid menciona que la más temprana representación de hombres con ajuar de voladores se encuentra en un graffiti de un muro de Tikal que data del siglo IX (**Fig. 2**). Explica que en ella hay varias figuras humanas que portan flechas y visten plumas de aves a manera de alas, así como también tienen plumas en el tocado y una cuerda atada a la cintura (Urcid, 2006). Posteriormente, tenemos el grabado de una lanzadera de la Mixteca (región mexicana al sur del estado de Puebla y al noroeste del estado de Oaxaca) que data de entre los siglos XIV y XV. En ella, Urcid ha advertido que se muestra a un personaje vestido como ave en actitud de lanzar un dardo, así como un sacrificio en el cadalso. En esta imagen, el autor identifica además a cuatro personajes vestidos con pieles animales al lado de otros personajes.<sup>7</sup>



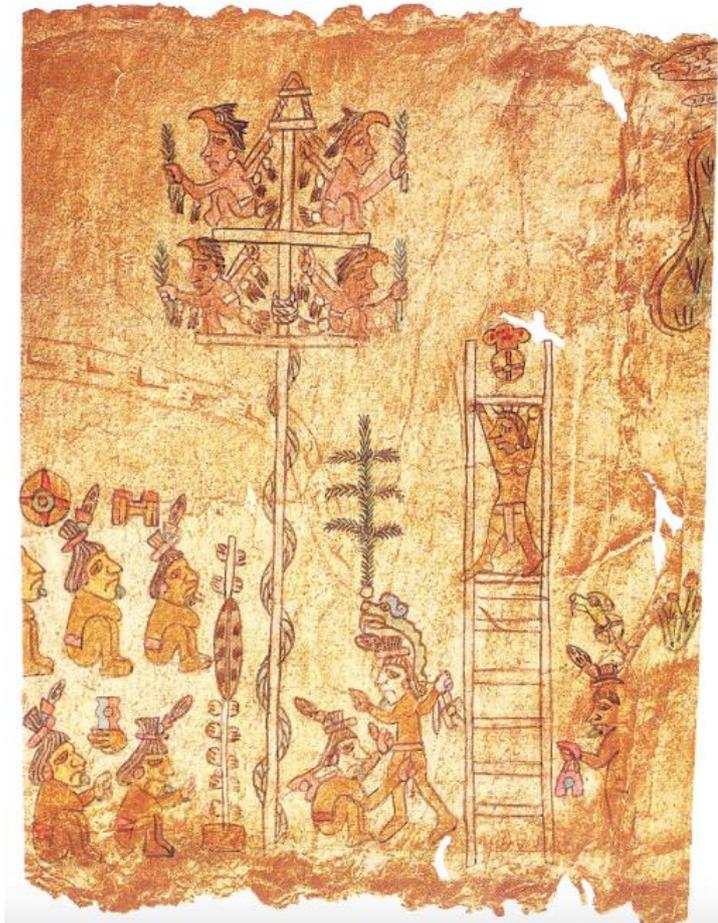
**Figura 2.** Graffiti en el cuarto 2 de la Estructura 5D, Tikal, Guatemala. 700-900 d.C.

Por otra parte, contamos también con representaciones de los voladores en los códices coloniales del siglo XVI de la región Mixteca: el Tepeucila (antes llamado Fernández Leal) (**Fig. 3**) y el Porfirio Díaz (Dávalos, 2019).<sup>8</sup> Ambos cuentan las campañas militares y alianzas

<sup>7</sup> El autor considera que los postes se erigían sobre las tumbas y servían como *axis mundi*. También conjetura que la plataforma circular de la danza es similar a la arquitectura de los asentamientos de la tradición Teuchitlán en el estado mexicano de Jalisco, que se encuentra aproximadamente a 850 km de distancia.

<sup>8</sup> Eusebio Dávalos Hurtado menciona respecto al Códice Porfirio Díaz: “Es una tira de piel de venado cuyo contenido es de carácter histórico. Registra una serie de campañas militares que terminan con el matrimonio de la hija del gobernante llamado ‘jefe Mano que causa temblores’, del pueblo de la ‘Mariposa cascabel’, con el príncipe del ‘lugar de colibríes’ llamado ‘Serpiente’, quien fue fundador de una nueva dinastía en el lugar conquistado por su suegro. Documento muy importante para conocer la historia de los pueblos de la región Cuicateca. El códice tiene forma de biombo y consta de 42 páginas de las cuales 29 son policromadas y de contenido histórico; tres contienen sólo texto y diez cuentan con dibujos elaborados en línea negra y son de contenido mántico-religioso. Esta última sección contiene representaciones de la cuenta de 260 días, deidades, puntos cardinales, etcétera. En el documento se observan glifos de lugar, glifos de nombres de personas, de caminos, de guerras y de conquistas. De la página 6 a la 25 presentan un parecido con el Códice Fernández Leal. En el manuscrito hay glosas en tinta negra que registran parajes linderos y asentamientos del cacicazgo de Tututepetongo; también hay glosas de letras grandes de color rojo y de un estilo diferente pero no han sido identificadas. También muestra similitud con el Códice Laud y es el único miembro del grupo Borgia del que se conoce su procedencia.”

matrimoniales que dieron origen a la dinastía regente de la región Cuicateca (**Fig. 4**). En el Códice Porfirio Díaz es posible ver en relación la práctica del sacrificio humano por flechamiento (a la derecha) y a los voladores (en la parte izquierda), de donde podemos ubicar a los voladores con una práctica ritual (Urcid, 2006).

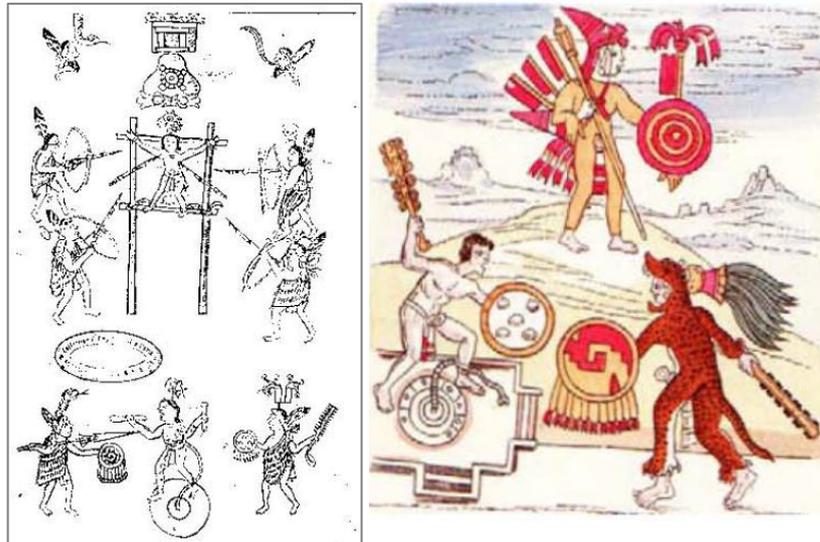


**Figura 3.** Códice Tepeucila. 1543. Archivo General de Indias



**Figura 4.** Códice Porfirio Díaz. s. XVI. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

Rocha Valverde explica que la representación de hombres vestidos como “águilas y jaguares” en un ritual de sacrificio humano se encuentra en relación con la fiesta mexicana de Tlacaxipehualiztli, en honor al dios Xipe Tótec, “nuestro señor el descarnado” (Rocha Valverde, 2018)<sup>9</sup> (Fig. 5a y 5b). En esta festividad, cuatro sacrificadores ataviados como águilas y jaguares inmolaban a cuatro cautivos en un sacrificio gladiatorio antes de ser desollados y de que su piel fuera usada por el sacerdote.



**Figura 5a.** ‘Tlahuahuanaliztli’ Sacrificio mediante flechamiento. *Historia Tolteca Chichimeca* Paul Kirchhoff ed., México, CIESAS/FCE, Puebla, 1989, f. 28r

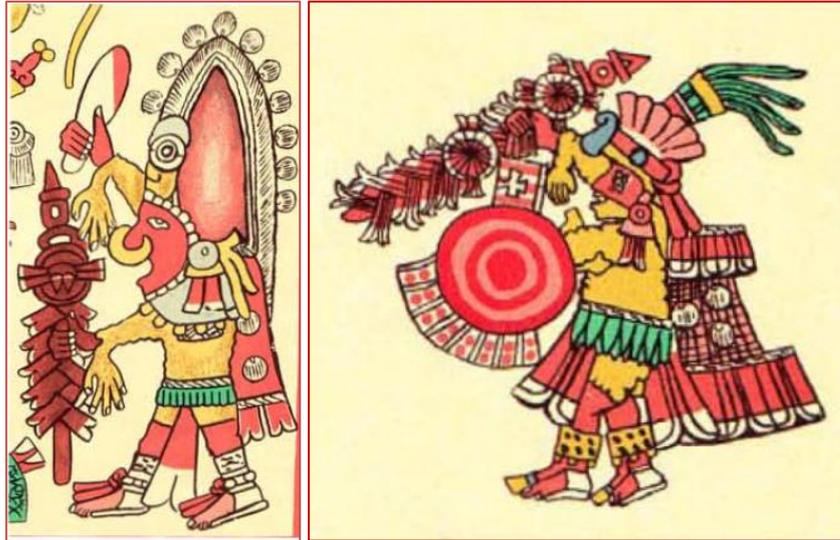
**Figura 5b.** ‘Tlahuahuanaliztli’ Sacrificio gladiatorio. Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, México, Porrúa, 1967

Según la mitología mexicana, Xipe Tótec<sup>10</sup> (Fig. 6a y 6b) fue la divinidad que supervisó los sacrificios de los dioses para el mantenimiento del sol, inmolándose ella misma al final. Para los mexicas, el culto solar fue central para la pervivencia de su imperio, que dependía de la fuerza del sol, por lo que debían alimentarlo con periódicas ofrendas de cautivos de guerra en la fiesta llamada Tlacaxipehualiztli de Xipe Tótec, celebrada en el equinoccio de primavera (González González, 2006).<sup>11</sup> Las fiestas en honor a Xipe Tótec “nuestro señor el descarnado” son cercanas en el calendario a las realizadas en honor a Xochipilli el “príncipe de las flores”, dios del amor, los juegos, la belleza, las flores y el maíz, quien preside sobre la primavera. Ambos “cambian de piel” metafóricamente. En esa dirección, Gabriel Pareyón, en su análisis musicológico de las danzas de estas dos deidades, describe que “Xochipilli es patrono de una danza gozosa; Xipe Tótec lo es de una danza angustiosa y dolorosa”. Los símbolos de la representación gráfica de Xipe Tótec hacen referencia a la invocación de lluvia –un báculo adornado con una borla de algodón en una mano–, así como a la guerra –un escudo y flechas–. A decir de Pareyón, una guerra necesaria para disponer de cautivos a los que se pudiera sacrificar con el fin de satisfacer al dios.

<sup>9</sup> Samuel Martí considera que el ritual de los voladores se adoptó en diversas comunidades de acuerdo a sus ritos particulares. En su relación con otras ceremonias de palos enterrados, véase el *xócotl huetzi*.

<sup>10</sup> Deidad de la primera veintena del año Tlacaxipehualiztli.

<sup>11</sup> Esta deidad era especialmente venerada por los pochtecas o comerciantes de larga distancia que hacían de espías invaluable para la conquista de nuevos territorios.



**Figura 6a.** Xipe Tótec. *Códice Borbónico*.  
*Descripción, historia y exposición del Códice Borbónico*,  
 Francisco del Paso y Troncoso ed., México, Siglo XXI Editores, 1993. [Lámina 20]

**Figura 6b.** Xipe Tótec. *Códice Borbónico*.  
*Descripción, historia y exposición del Códice Borbónico*,  
 Francisco del Paso y Troncoso ed., México, Siglo XXI Editores, 1993.  
 [En veintena hueitecuhiluitli. En relación con el maíz. Lámina 27]

Xipe Tótec (**Fig. 7**) se encuentra así asociado a las conquistas militares y a la fertilidad de la tierra para la cosecha del maíz, con lo que aparece en diversos rituales asociados al maíz y a la diosa madre Toci.<sup>12</sup>



**Figura 7.** Festividades del 'Tlahuahuanaliztli' *Códice Becker I*, W.V. Humboldt trad., México, INHA, 1964, f. 10

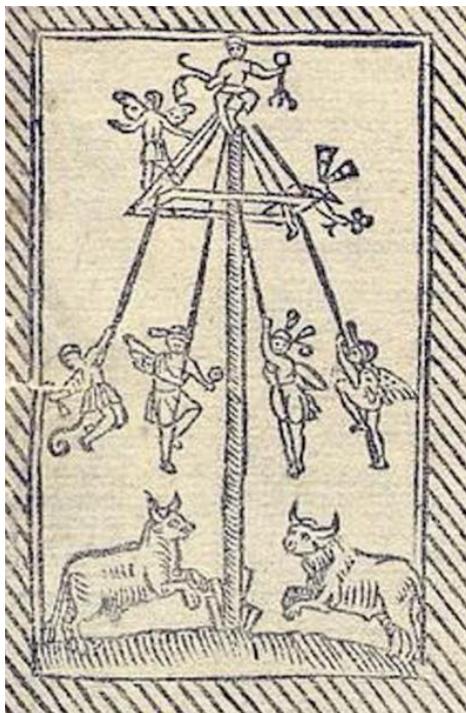
<sup>12</sup> *Hueitecuhiluitl* y *ochpaniztli*, períodos vinculados con las deidades de la lluvia o del maíz. Nuevos estudios, como los de Carlos González, reposicionan a Xipe Tótec—figura de la divinidad antiguamente considerada en relación con la primavera, “nuestro señor el desollado” que cada año se viste de nuevas flores— como deidad de las conquistas militares, en estrecha relación con el maíz. Para Carlos González, la veintena en honor a Xipe Tótec, *Tlacaxipehualiztli*, la primera del año que termina en el equinoccio de primavera, ha de considerarse ritualmente cercana a la veintena precedente, *atlahualo*, dedicada a los tloques, quienes traen la lluvia, ayudantes del dios del agua; y la sucesiva, *tozoztontli*, dedicada a Tlaloc, dios de la lluvia; de igual forma debe considerarse la veintena de *ochpaniztli*, dedicada a la diosa Toci (diosa de la tierra), donde también había un ritual de desollamiento.

Considerando la identificación del ritual de los voladores prehispánicos con las fiestas sacrificiales en honor a Xipe Tótec, el ritual tendría el objetivo de influenciar en el devenir a través de la recreación del acto fecundador primigenio, derramamiento del líquido sangre-agua, que permite la continuación tanto del sol como del maíz, sustentos de primera importancia en la vida prehispánica.

### El juego y la danza de los voladores

El cronista español del siglo XVII fray Juan de Torquemada informa que las vueltas que cumplen los indígenas “voladores” revisten un carácter calendárico cosmogónico, indicando, no obstante, que los indígenas no tienen una fecha en específico para ejecutar su práctica. Probablemente ya nos encontremos en este punto con un momento en que la práctica de los voladores pierde su carácter de ritual religioso, aunque mantiene su morfología. La práctica del peligroso ejercicio de volar como vestigio del pensamiento que considera al sacrificio necesario para la vida comunal.

Los voladores siguieron apareciendo en la cultura festiva del virreinato. Ejemplo temprano de ello es su representación en un grabado, prueba de impresión de un juego de naipes novohispano, que se encuentra en el Archivo General de Indias<sup>13</sup> (Fig. 8). En él es posible ver a un músico y a cinco voladores alados: uno parado sobre la orilla de una plataforma cuadrangular, y cuatro más que, sujetos con sus manos y pies de las cuerdas, se encuentran “volando” fuera del alcance de los dos toros que se hallan debajo. Ambos son tipos de rituales de fertilidad devenidos en juegos, aparentemente sacrificiales, que se unieron muy tempranamente en la fiesta novohispana.



**Figura 8.** Detalle. *Pruebas de impresión de naipes fabricados en México* Alonso Martínez de Orteguilla, 1583. Archivo General de Indias. Foja 4

<sup>13</sup> Se trata de las pruebas de impresión de un juego de cartas que en 1583 envió Alonso Martínez de Orteguilla, titular del segundo estanco de naipes en la Nueva España, y que se encuentran actualmente en el Archivo General de Indias.

Torquemada menciona que los juegos de voladores se celebraron “en unas fiestas que hicieron los mexicanos de la conquista de México” (tal vez la de San Hipólito), “y otra vez en el año de 1611 para la celebración del apóstol Santiago en el barrio indígena de Tlatelolco” (Torquemada, 1975; Viqueira Albán, 1987; Hill, 2016).

No obstante responder a tal pregunta, puede que tras la conquista haya empezado la ejecución de la danza como espectáculo de carácter lúdico, siendo entonces llamado “juego de los voladores”. Se llevó a cabo tanto como parte de festejos religiosos –por ejemplo, en la fiesta religiosa del apóstol Santiago– como de eventos políticos, en el caso de la entrada del virrey Diego López Pacheco, marqués de Villena, en 1640. El “juego de los voladores” también tuvo lugar en fiestas más particulares. Lo vemos por ejemplo en esta escena de una boda en el pueblo de Santa Anita, Ciudad de México, en 1690<sup>14</sup> (Fig. 9). Allí se encuentra un palo del que cuelgan seis cuerdas, y en cada una de ellas, una persona al menos –vemos incluso una persona más, asida a la misma cuerda de la que ya pende alguien–, al tiempo que hay también dos personas escalando el palo e incluso una tercera que parece caer desde lo alto. Destaca el hecho de que en esta representación no se encuentra una persona en la cúspide tocando música. Torquemada relata que era costumbre de los indios embebidos trepar al palo y tirarse a atrapar la sogá del volador para llegar al piso junto con él, lo que constituía un juego peligroso (Torquemada, 1975). En esta imagen podemos ver cómo el “juego de los voladores” se desarrolla dentro de una celebración comunal.



Figura 9. *Biombo con desposorio indígena y palo volador*. Anónimo. c. 1690  
Los Angeles County Museum of Art

Con el paso del tiempo, encontramos la apreciación casi melancólica y un tanto mitificada del juego de los voladores por parte de jesuitas criollos que desde el exilio escriben sobre la historia y cultura mexicanas.<sup>15</sup> Para el siglo XVIII, Rafael Landívar (Guatemala 1731-Boloña 1793) publica en poema una relación de las costumbres novohispanas (mexicanas y guatemaltecas) en la cual brinda una valiosa descripción del juego, que no obstante adolece de los signos de peligro (Landívar, 2001).<sup>16</sup> En ella, menciona que todos los jóvenes que se lanzan portan máscaras y tienen la sogá atada a la cintura. Landívar no deja de explicar que la caída de las personas pende del

<sup>14</sup> De autor desconocido. Actualmente se encuentra en el LACMA.

<sup>15</sup> La expulsión de los jesuitas del reino español se llevó a cabo en 1767.

<sup>16</sup> Rafael Landívar publicó su *Rusticatio Mexicana* en Boloña en 1767. Es interesante notar que en su descripción de las corridas de toros, por ejemplo, sí menciona la ocasional muerte del torero en *Lusores occisi*.

mecanismo giratorio de la plataforma, con lo que se suaviza la caída, permitiendo el espectáculo del vuelo. Vale la pena destacar que la obra de Landívar emplea tropos de origen de la Grecia clásica, resultando en una poesía neoclásica (Landívar, 2001).<sup>17</sup> Enriquece además su descripción con un grabado que muestra el juego de los voladores. La ilustración ubica al juego en un área despoblada, donde sólo se alcanza a distinguir vida vegetal (muy distante del contexto festivo de las representaciones de los voladores del siglo XVI y XVII). El grabado incluye unas letras que sirven para entender las especificaciones del mecanismo del palo, aunque los jóvenes no portan máscara, como él indica en su poema, y portan plumas en un tocado. De igual manera, se representa en la cúspide, sentado sobre el palo, a un hombre con un instrumento musical, el cual es totalmente ignorado en la descripción poética. El palo muestra claramente los amarres de las cuerdas de las que penden los voladores, pues además por ellos va escalando un volador más. Así, es posible contar 16 vueltas más que darán los voladores que ya están suspendidos en el aire. En la parte más alta del palo se pueden distinguir tres relieves de rostros humanos –o máscaras– dirigidos uno en cada dirección, por lo que es de imaginarse que en el lado que no podemos ver se encuentra un cuarto rostro (Fig. 10).



Figura 10. “Juego de los voladores”, Rafael Landívar, *Rusticatio Mexicana*, Boloña, 1782. pp. 200-201

<sup>17</sup> Dice Landívar: “*Volatum ludus. Non nunquam populus reiectis aequore tauris / gaudet inexpertos homines celebrare volantes. / Ardua truncatur sudanti cortice pinus, / quae impeza feriat sidera fronte. / Umbrosis deinceps tonsis de more capillis/ arbor Olympiaco medio Cybeleia circo/ erigitur, circumque obsaepa ex fune catena / exhibet illa gradus fastigia summa petenti.*” (La versión en español dice: *Juego de los voladores. A veces el pueblo, dejando a los toros en plena llanura / se gozan en honrar a los hombres bisoños que vuelan. / Se pela de briosas cortezas un pino tan alto, / que hiera silvestre su frente los lúcidos cielos. / Después de rapada según la costumbre la umbrosa melena / el árbol Cibéleo, en el medio de Olímpico Circo / de pie es colocado, y ceñido en redonde de soga en cadena / le ofrece peldaños al que ha de subir a la cima elevada*). “*Ipsae ludus. ... Tunc quatiant caelum pedibus, manibusque sonora / sistra movent, magnoque replent subsellia plausu / impetus in terram laxis dum prorsus habenis / ceu Baccho victos, nutanti poplite, fundat.*” (p. 300). (La versión en español dice: *El juego en sí. Con los pies entre tanto sacuden el cielo; las manos agitan / los sistros sonoros, y el pueblo sentado rebosa de aplausos / hasta que en tierra el impulso, soltadas del todo las riendas, / cual presos de Baco, temblando sus piernas, los postra*).

Por su parte, Francisco Javier Clavijero (México 1731-Boloña 1787) ilustra su descripción de los voladores con un grabado un tanto similar al de la obra de Landívar, en tanto que ubica al palo fuera de la ciudad y rodeado de un espacio natural, aunque sí incluye pequeños grupos de espectadores (Clavijero, 1780; 1964). Particularmente, este grabado parece aumentar las dimensiones del palo al representar 21 vueltas de cuerda a lo largo, así como también gracias a un peculiar manejo de la perspectiva y de las escalas: en la cima del palo se encuentra un hombre parado sobre el tronco y otro sentado en el borde de una plataforma cuadrangular que cuelga del tronco; ambos son notablemente de menor tamaño que los hombres representados sobre el suelo en primer plano. El efecto visual de esta composición logra enaltecer o exaltar la figura de los voladores, lo que culmina con su representación en forma de aves, que no obstante se mantienen atadas con una soga.

Entre las figuras humanas que muestra el grabado se encuentran: el público que observa y señala a los voladores; un hombre que está escalando el palo y otro que parece pasarse de una cuerda en movimiento a otra.

Adosados en la parte superior del palo se encuentran lo que parecen ser tres máscaras que podrían ser de humano o animal. Es posible pensar que el lado opuesto a nuestra vista puede tener una cuarta máscara (**Fig. 11**). De la boca de dos máscaras parecen sujetarse los soportes de los que cuelga la base cuadrangular cuya función podría ser brindar espacio a las sogas de donde penden los voladores.



**Figura 11.** "Juego de los Voladores", Francisco J. Clavijero, *Historia antigua de México*, vol. I. México, Lara, 1844, pp. 236-237

Pudiera ser que el grabador de la *Historia antigua de México* de 1780 conociera la placa de la *Rusticatio Mexicana* de 1767, debido a las similitudes que ambas muestran en su representación de la práctica de los voladores, así como de los rostros adosados a los lados del tronco en su cima. No obstante, si prestamos atención a los grabados, presentan diversas técnicas de construcción de la plataforma giratoria que permite el descenso de los voladores: la primera sostenida con un soporte de base, y la segunda colgando del mismo palo. Esto podría deberse a que, en la segunda imagen, el diseño del dispositivo resuelve de manera creativa el aparato considerando todas las partes, aunque tal vez sin una clara memoria del mecanismo; o quizá nos dé pistas de diferentes estilos locales para resolver retos constructivos.

Lo que es claro es que nos encontramos frente a una nueva transformación del juego de los voladores, hacia una nueva exaltación de las costumbres antiguas, en cuya descripción las menciones de los dioses grecorromanos tendrían el papel de codificar estas costumbres y posicionarlas en un nivel equitativo con el de la antigüedad mítica europea.

Posiblemente, no es sino hasta el siglo XX que encontramos fuentes donde los danzantes se refieren a sí mismos y a sus prácticas (hasta este momento, todas las menciones que tenemos de los voladores han resultado de apreciaciones hechas por terceros). En parte impulsadas por las investigaciones de Guy Stresser-Péan a principios del siglo XX (Stresser-Péan, 2016), comunidades indígenas teenek del área de la Huasteca potosina que habían mantenido la tradición “del palo volador” comenzaron a fomentar la práctica y transmisión de sus creencias en torno a centros ceremoniales indígenas, reactualizando este juego en la “danza de los voladores”<sup>18</sup> como ritual de fertilidad en comunión con la “madre tierra.”<sup>19</sup> Adicionalmente, la práctica de la danza se profesionalizó a través de una formación en centros ceremoniales indígenas, que poco a poco incluyen a mujeres y niños.<sup>20</sup> A decir de Rocha Valverde, esta nueva concepción de los voladores los ha llevado a realizar la práctica fuera de la comunidad indígena, y a participar como parte de políticas culturales públicas que buscan la preservación de las tradiciones indígenas,<sup>21</sup> a través de un turismo sensible que valore su cosmovisión religiosa (Rocha Valverde, 2018).

---

<sup>18</sup> Claudia Rocha Valverde entrevista a teeneks de la localidad de Tamaletom, donde se encuentra el Centro Ceremonial de los Voladores. Ellos indican que el ritual se realizaba de manera eventual con fines políticos en municipios aledaños (por ejemplo, Tampamolón, San Antonio e incluso Xilitla), hasta la llegada de Stresser-Péan, quien los instó a realizar el ritual con el objetivo de fotografiarlo. Esta experiencia y la posterior videograbación del ritual parecen haber brindado a la comunidad el impulso para perpetuar su tradición.

<sup>19</sup> Rocha Valverde resalta que la celebración de la danza se lleva a cabo en festividades de fertilidad agrícola: “los solsticios de junio y diciembre; el Día de San Miguel (el santo patrono de Tancanhuitz); el Día de Muertos; el de Santa Cecilia (...) y los equinoccios de marzo y septiembre.”

<sup>20</sup> La autora notó que en la comunidad de Tamaletom se consideró que la transmisión del conocimiento se da por lazos de consanguinidad de generación en generación, pero que lo importante es tener valor, por lo que recientemente mujeres jóvenes “han sido entrenadas y consagradas por parte de capitanes formados en las últimas generaciones.”

<sup>21</sup> Políticas “fundadas todavía en un discurso del rescate, la preservación, de lo original y auténticamente indígena.” Rocha muestra cómo las labores de autogestión de la comunidad la han llevado a mantener contacto con otros grupos de voladores mexicanos, logrando ser reconocidos como Patrimonio Cultural Inmaterial por la UNESCO en 2009.

## La inversión energética

En 1921, Warburg visitó las comunidades de los indios pueblo al sudoeste de Norteamérica. Sus observaciones, preguntas y reflexiones en torno al origen del proceso de simbolización en los hombres primitivos nos han llegado a través de sus notas de estudio, así como de la publicación póstuma de una conferencia sobre “El ritual de la Serpiente” que dio en Kreuzlingen diez años después de su visita a Estados Unidos. En esa ocasión, Warburg trató otro ritual de fecundidad, donde a través de una danza con una serpiente se busca imitar al rayo para atraer la lluvia. Una pregunta pertinente por hacer es ¿qué nos enseña la experiencia de Warburg para el estudio de las imágenes rituales? Es decir, ¿existen algunos planteamientos warburgianos que nos permitan hoy abordar el ritual y su supervivencia desde el estudio de las imágenes?

Vale la pena en este momento considerar primeramente la relación del hombre con el mundo en las danzas rituales.

De acuerdo con Warburg, en su relación con el mundo, el hombre va a oscilar entre una respuesta de delimitación o de simbolización de la naturaleza, y añade que el grado de delimitación-simbolización de la naturaleza por parte del sujeto va a constituir un sismógrafo de su grado de civilización. Esta propuesta evolucionista civilizatoria con base en el estudio del comportamiento humano ha de ser descartada con base en actuales estudios antropológicos (Taylor, 2011).<sup>22</sup> No obstante, resulta rescatable que para el estudio del fenómeno artístico el cuerpo se vuelve un medio de comunicación, a partir del cual, en el momento del rito –se busca– “eliminar la distancia entre hombre y objeto.”

Desde estudios de lingüística y cultura náhuatl, así como con influencia lacaniana, Johansson sostiene que la función simbólica del hombre es el acto de conciencia del hombre al mundo, por lo que los ritos religiosos entre los nahuas se desarrollarían como danzas miméticas con el fin de “sintonizarse” con la vibración natural del mundo en un intento por fusionarse de nuevo con la naturaleza (Johansson, 1995).

Considerando la gran extensión de la danza de los voladores entre las culturas mesoamericanas, este texto pretende superar las diferencias específicas de los diferentes grupos que la performan para analizar sus imágenes con base en las generalidades que se han mantenido a lo largo del tiempo y de las distancias. Entonces surge la pregunta: ¿cómo poder abordar al rito desde el estudio de las imágenes?

En su estudio *Warburg y la ornamentación del mundo*, Spyros Papapetros retoma un objetivo determinante del viaje académico de Aby Warburg hacia el sudoeste norteamericano en una carta escrita en 1895 a Marie Hertz: el de estudiar el ornamento con base en material etnográfico.

Las observaciones de Warburg en torno a la ornamentación fueron compiladas en aforismos como parte de un proyecto no concluido hacia una “Psicología monística del arte”, donde sin presentar una propuesta definitiva plantea elementos valiosos para el estudio de las danzas, los rituales y los símbolos (Warburg, 2015).

---

<sup>22</sup> Paul Taylor, en su texto sobre Henri Frankfort, critica las teorías antropológicas de principios del siglo XX en torno al concepto de “pensamiento primitivo”, que sostiene el pensamiento mitopoético religioso como base del hombre primitivo, frente a las observaciones etnológicas de Evans-Pritchard, quien resalta la observación, lógica y sagacidad del hombre primitivo que le permiten establecerse en condiciones ambientales muchas veces adversas; y destaca asimismo la cotidianidad del intercambio de modos de pensamientos incluso en la actualidad: “People often suspend their rationality when engaged in religious activity, but can be logical and shrewd in other contexts.” (Con frecuencia la gente suspende su racionalidad cuando se dedica a una actividad religiosa, pero puede ser lógica y perspicaz en otro contexto).

Así, de las notas de sus observaciones se desprende que, a través de una lectura formal, los ejes del ornamento se vuelven su punto de orientación y, con ello, la metodología para estudiar el símbolo y el ritual, en tanto que éste –el ornamento– es resultado del acto simbólico.<sup>23</sup> En sus reflexiones sobre el ornamento, Warburg sigue a Semper al considerar que el ornamento mantiene una relación con el sistema cósmico (Papapetros, 2013).

Considerando así al ornamento como punto de orientación, volvemos ahora a nuestro objeto. La danza ritual de los voladores sale del límite de la superficie y se lleva a cabo en el espacio aéreo. Parte de un eje central en torno al cual cada volador crea en su descenso una espiral cuyos primeros círculos son de menor tamaño que los siguientes.

El palo que hace de soporte a los danzantes nos permite orientar el eje vertical del repetitivo recorrido en espiral que lleva a cabo cada danzante desde lo alto hasta la superficie. Una representación gráfica en plano del movimiento que realiza cada volador en su descenso dibujaría una estructura espiral en torno a un punto central, que es el eje vertical. Este esquema podría representar simbólicamente una estructura arquitectónica a partir de la cual se establece el lazo con las fuerzas naturales.<sup>24</sup>

Tal concepción del ritual permite su lectura como una reconfiguración del cosmos, en búsqueda de la mimesis que lograría el efecto deseado, la fertilidad, por medio de la danza ritual prehispánica. Ante la caída del sistema cosmogónico prehispánico con la llegada del cristianismo tras la conquista, el carácter de los voladores pudo haber perdido parte de su sentido ontológico, por lo que podría entonces entenderse que la existencia deviene en azar, brindándole al volador su carácter de juego. ¿Sería posible pensar que la representación del juego de los voladores en “las fiestas que hicieron los mexicanos de la conquista de México” a principios del siglo XVI de las que habló Torquemada constituyó una clara oportunidad de los voladores para representar el paso –sacrificial– hacia una nueva construcción cosmológica?<sup>25</sup> Entrado el siglo XX frente a un creciente orgullo de la identidad y cultura indígenas, la práctica del volador recobra una conciencia simbólica y se retoma en defensa de la identidad indígena.

---

<sup>23</sup> Papapetros retoma el interés de Warburg por la transformación del arte en ornamento como parte de un proceso orgánico. Para un estudio crítico del proceso simbolizador en Warburg, véase *El Atlas de imágenes Mnemosine*.

<sup>24</sup> En su estudio sobre el Xicalcolihqui prehispánico de un escudo Mexica, Linda Báez examina la categoría del ornamento en las notas de Warburg: “Es ist unbedingt zu beachten, dass er zu dieser Erkenntnis im Zusammenhang jener Erfahrungen gelangt, die er während der Reise durch die Begegnung mit der religiösen Welt der einheimischen Stämme des amerikanischen Kontinents, ihrer Mythenbildung und ihren rituellen Handlungen macht. Das Erlebnis der Tänze und Riten erlaubte ihm, den Begriff der Verlebendigung, ausgehend von der körperlichen Aneignung der Form und ihrer Bewegung durch den Körper, in seinem ganzen Umfang zu verstehen. Warburg schloss dazu allerdings keine Publikation ab; trotzdem werfen seine unzähligen Notizen heutzutage neue Fragen auf und bereiten den Weg, um bildtheoretische Denkansätze weiterzuentwickeln. (Es fundamental tener en cuenta que él llega a este discernimiento en contexto con cada experiencia que encontró durante su viaje por el encuentro con el mundo religioso de las tribus nativas del continente americano, su creación de mitos y su realización de actos rituales. La experiencia de las danzas y rituales le permitió comprender en todo su alcance el concepto de vitalización basado en la apropiación física de la forma y su movimiento a través del cuerpo. Warburg no completó ninguna publicación a este respecto. Sin embargo, hoy en día sus innumerables notas plantean nuevos interrogantes y preparan el camino para seguir desarrollando pensamientos teóricos de la imagen).

<sup>25</sup> Véase nota 14.

Ciertamente existen elementos externos que permiten la supervivencia de la práctica de los voladores a partir del virreinato, entre los que destacan dos condiciones esenciales: la capacidad material de reproducir la danza acorde a una diferente expresión psicológica que da lugar a estilos propios; y que estas formas de expresión logran una gran aceptación popular, probablemente basada en la fuerte impresión que causan en los espectadores.

Este recorrido por la práctica de los voladores en diferentes momentos históricos nos ha permitido advertir el movimiento pendular de las concepciones que la sostuvieron: de mágico-rituales a lúdico-artísticas y más tarde rituales-identitarias. Así, el recorrido de la práctica de danza ritual a juego, y luego a danza ritual nuevamente, sugiere la posibilidad de explorar –sin olvidar las fuentes fragmentadas sobre el pasado prehispánico que nos han legado– la tensión emocional de la práctica de los voladores, que desde su ámbito religioso buscó sublimar el peligro y la muerte sacrificial individual como una forma de dominar la naturaleza y el terror de la inexistencia (o extinción) social.

La multiplicidad de representaciones gráficas y performativas de las “danzas de los voladores” desde la época prehispánica hasta la actualidad en México, Guatemala y Nicaragua me parece un fuerte ejemplo de la presencia de una imagen significativa de origen prehispánico, que cargada de una emoción bipolar que la mantiene vigente –considerando el supuesto warburgiano de que la simbolización de una experiencia impresionante que se guarda como imagen en la memoria puede ser heredada o adquirida culturalmente– sobrevive al tiempo con metamorfosis y actualizaciones, ya sea fragmentada o re-interpretada a través del proceso que Warburg llama “inversión energética”, manteniendo esa tensión simbólica que le dio origen. Me refiero al resultado del largo proceso tras el cual la imagen aún “arde en su contacto con lo real”, siguiendo el parafraseo que Didi-Huberman hace de Rainer Maria Rilke (Didi-Huberman, 2013).

El presente texto exhibió un recorrido histórico de los registros de la práctica de los voladores para mostrar al lector de manera sucinta los cambios que ha tenido a través del tiempo, con el fin de fijar la atención precisamente en su supervivencia y en las modificaciones que experimentó su práctica. Con ello se buscó explorar los diversos alcances que podría tener un estudio de esta práctica desde la imagen, en clave warburgiana, considerando una muestra del amplio bagaje que ha legado la extensa literatura proveniente de estudios desde la antropología, la etnografía, la literatura y los estudios mesoamericanos, que de ninguna manera se agotan en este trabajo.

## Referencias

### Libros

Burucúa, José Emilio. *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Buenos Aires, Biblos, 2006.

Clavijero, Francisco Javier. *Historia antigua de México*. Ciudad de México, Porrúa, 1964.

Clavijero, Francisco Javier. *Storia Antica del Messico*. Cesena, Gregorio Biasini, 1780.

Didi-Huberman, Georges; Chéroux, Clément y Arnaldo, Javier. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013.

Durán, Diego. *Historia de las Indias de Nueva España y Islas de Tierra Firme*. 2 vols. Ciudad de México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1867-1880.

Escalante, Pablo. *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Landívar, Rafael. *Rusticatio Mexicana*. Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2001.

Rocha Valverde, Claudia. *Una historia de sol y viento. La danza del volador teenek de la Huasteca potosina: entre lo sagrado, lo prohibido y las declaratorias de patrimonio*. San Luis, Secretaría de Cultura / INAH / Cámara de Diputados LXIII Legislatura / Consejo Editorial H. Cámara de Diputados / El Colegio de San Luis, 2018.

Stresser-Péan, Guy. *La Danza del Volador entre los indios de México y América Central*. Traducido por Mario Zamudio Vega. San Luis Potosí, Fondo de Cultura Económica / CEMCA / Secretaría de Cultura de San Luis Potosí / El Colegio de San Luis Potosí, 2016.

Torquemada, Juan. *Monarquía Indiana*. 3ª ed. Ciudad de México, UNAM, 1975.

Viqueira Albán, Juan Pedro. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Warburg, Aby. *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo Indianer*. Gesammelte Schriften Warburg Studienausgabe III, 2 (ed. Uwe Fleckner). Berlín, De Gruyter, 2018.

Warburg, Aby. *El Atlas de imágenes Mnemosine*, vol. II (ed. Linda Báez Rubí). Ciudad de México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.

Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*. Ciudad de México, Sexto Piso, 2004.

Warburg, Aby. *Fragmente zur Ausdruckskunde* (eds. Ulrich Pfisterer y Hans-Christian Hönes). Berlín/Boston, De Gruyter, 2015.

Warburg, Aby. *Schlangenritual. Ein Reisebericht* (eds. Ulrich Raulff y Claudia Wedepohl). Berlín, Wagenbach, 2011.

## Tesis

González González, Carlos Javier. "Relaciones de una deidad mesoamericana con la guerra y el maíz. El culto de Xipe Tótec entre los mexicas". Tesis de Doctorado (Estudios mesoamericanos). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2006.

## Capítulos de libros

Álvarez Portugal, Tania Vanessa. "El tarot mexicano y la construcción visual de la cultura novohispana". En: *Historia y Patrimonio Cultural. Memoria del 56º Congreso Internacional de Americanistas* (eds. Manuel Alcántara, Mercedes García Montero, Francisco Sánchez López). Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2018, pp. 345-358. Disponible en:

[https://www.researchgate.net/profile/Francisco\\_Sanchez31/publication/333532589\\_Memoria\\_del\\_56\\_Congreso\\_Internacional\\_de\\_Americanistas\\_Volumen\\_XIV\\_Historia\\_y\\_Patrimonio\\_Cultural/links/5cf259a94585153c3daaa900/Memoria-del-56-](https://www.researchgate.net/profile/Francisco_Sanchez31/publication/333532589_Memoria_del_56_Congreso_Internacional_de_Americanistas_Volumen_XIV_Historia_y_Patrimonio_Cultural/links/5cf259a94585153c3daaa900/Memoria-del-56-)

Congreso-Internacional-de-Americanistas-Volumen-XIV-Historia-y-Patrimonio-Cultural.pdf (acceso 29 de diciembre de 2019).

Báez Rubí, Linda. "Xicalcolihqui. Das 'runde umringelnde' Ornament altmexikanischer Kunst". En: *Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie* (eds. Gerhard Wolf, Uwe Fleckner, Horst Bredekamp y Andreas Beyer). Berlín, Verlag Klaus Wagenbach, 2018, pp. 190-201.

Mundy, Barbara. "Indigenous Dances in Early Colonial Mexico City". En: *Festivals and daily life in arts of Colonial Latin America 1492-1850. Papers from the 2012 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum* (ed. Donna Pierce). Denver, Denver Art Museum, 2014, pp. 11-30.

Pareyón, Gabriel. "La música en la fiesta del dios Xipe Tótec". En: *Proceedings of the 3rd National Forum of Mexican Music*, vol. 3 (ed. Gonzalo Castillo Ponce). Zacatecas, Universidad de Zacatecas, 2007, pp. 2-17.

Warburg, Aby. "Anthropologie und Kulturgeschichte". En: *Werke in einem Band* (eds. Martin Treml, Sigrid Weigel y Perdita Ladwig). Berlín, Suhrkamp, 2010, pp. 495-601.

### Artículos

Blaine, Emilie. "Old World Christian Ritual and Sacrifice in the New World: Symbolization processes in XVI century Central Mexico" (en prensa).

Grañén Porrúa, María Isabel. "Hermes y Moctezuma. Un tarot mexicano del siglo XVI". En: *Estudios de Cultura Nahuatl*, v.2, 1997, pp. 369-393.

Taylor, Paul. "Henri Frankfort, Aby Warburg and 'Mythopoetic Thought'". En: *Journal of Art Historiography*, n. 5, 2011, pp. 1-16.

Urcid, Javier. "Antigüedad y distribución de la danza de los voladores. Águilas que descienden, corazones que ascienden". En: *Arqueología mexicana*, n. 81, 2006, pp. 70-74.

### Artículos disponibles en línea

Báez Rubí, Linda. "Ad fontes: La recuperación de una voz perdida. Aby Warburg Fragmente zur Ausdruckskunde". En: *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, v. XXXVIII, n. 108, 2014, pp. 229-237. Disponible en: <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2016.108.2571>.

Hill, Matthew J. K. "El "juego" de los Voladores: Adaptación indígena y vida festiva en la Nueva España". En: *All Faculty Publications Brigham Young University*, 2016, pp. 1-29. Disponible en: <https://scholarsarchive.byu.edu/facpub/1752>.

Johansson, Patrick. "En el principio era la danza". En: *Revista de la Universidad de México*, n. 532, 1995, pp. 39-42. Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/4a93b15b-ab6a-40ac-8fb8-0ac7b51b314e/en-el-principio-era-la-danza>.

Papapetros, Spyros. "Warburg, lecteur de Semper: ornement, parure et analogie cosmique". En: *Images re-vues histoire, anthropologie et théorie de l'art*, Hors-série 4, 2013, pp. 1-30. Disponible en: <http://imagesrevues.revues.org/2862>.

### **Códices**

*Códice Porfirio Díaz*. Ciudad de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia Dr. Eusebio Dávalos Hurtado. Disponible en: [https://mexicana.cultura.gob.mx/en/repositorio/detalle?id=\\_suri:MEDIATECACODICE:TransObject:5bc4ebf77a8a0222efe68219](https://mexicana.cultura.gob.mx/en/repositorio/detalle?id=_suri:MEDIATECACODICE:TransObject:5bc4ebf77a8a0222efe68219) (acceso 29 de diciembre de 2019).

### **Videos**

Papapetros, Spyros. "Warburg on World Ornamentation". Simposio Internacional Warburg, MUAC en Vivo, UNAM. Video (89 min). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TVerLdpCF84>.

Simposio Internacional Warburg, MUAC en Vivo, UNAM. Video (104 min). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=UAD0DdsikG4>.