



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN ESTUDIOS
MESOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

***LAS LÁMINAS 29 – 46 DEL CÓDICE BORGIA. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E
INTERPRETACIÓN.***

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS
PRESENTA:
JOSÉ ARTURO VIEZCA VIZUET

TUTORA
DRA. ÉLODIE DUPEY GARCÍA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS, UNAM.

COMITÉ TUTORIAL
DRA. DIANA MAGALONI KERPEL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM / LACMA.

DRA. MARÍA ISABEL ÁLVAREZ ICAZA LONGORIA
POSGRADO EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS, UNAM.

SÍNODO
DRA. KATARZYNA MIKULSKA
UNIVERSIDAD DE VARSOVIA / COLEGIO MEXIQUENSE.

DR. MANUEL HERMANN LEJARAZU
CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS SUPERIORES EN ANTROPOLOGÍA
SOCIAL.

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, ABRIL 2023.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, considerado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí contenidas, manifiesto que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Las citas de otras obras y las referencias generales a otros autores se consignan con el crédito correspondiente”.

Índice. p.2.

Introducción. p. 4.

Capítulo 1. El Códice Borgia y su sección Central. Antecedentes. pp. 13-92.

Aspectos físicos y procedencia del Códice Borgia. p. 13

Historia y estudios del documento. p. 32.

Contenido e interpretaciones. p. 45.

Metodologías y análisis previos de las láminas centrales del Códice Borgia. p. 56.

Capítulo 2. Análisis iconográfico de algunos elementos sobresalientes de las láminas centrales del Códice Borgia. pp. 93-149.

El elemento niebla. p. 95.

Elementos serpentinos hechos de niebla. p. 100.

Númenes-marco. 103.

Númenes-barra. 114.

Númenes descarnados, prototípicos y objetos rostro. p. 123.

La arquitectura y los actores. p. 133.

El Sol. p. 136.

El tiempo. p. 144.

Capítulo 3. Propuesta de interpretación y análisis de las escenas de las láminas 29-46 del Códice Borgia. pp. 150-317.

Lámina 29. p. 154.

Lámina 30. p. 168.

Lámina 31. p. 177.

Lámina 32. p. 189.

Lámina 33. p. 199.

Lámina 34. p. 214.

Lámina 35. p. 222.

Lámina 36. p. 230.

Lámina 37. p. 237.

Lámina 38. p. 246.

Lámina 39. p. 258.

Lámina 40. p. 266.

Lámina 41. p. 271.

Lámina 42. p. 279.

Lámina 43. p. 287.

Lámina 44. p. 293.

Lámina 45. p. 304.

Lámina 46. p. 312.

Capítulo 4. División interna e interrelación entre las láminas de la sección central. pp. 318-343.

La división en dos grandes apartados. p. 321.

La división en nueve secciones o episodios. p. 326.

La división en trece secciones o episodios. p. 331.

Algunas de las interrelaciones de las 18 láminas. p. 338.

Conclusiones. p. 344.

Bibliografía. p. 356.

Imágenes. p. 396.

INTRODUCCIÓN

Las imágenes son de importancia capital para entender el pasado mesoamericano, ya que muchas veces son nuestro único punto de referencia para acercarnos, conocer e interpretar a las sociedades que las crearon. Contienen información específica sobre la visión del mundo de dichos pueblos, por lo que su estudio y análisis es fundamental para la comprensión de las culturas de Mesoamérica antigua. En ese sentido, el Códice Borgia es sin duda un documento de gran importancia cultural, ya que es uno de los 17 documentos prehispánicos sobrevivientes al día de hoy. Destaca por su extensión (76 láminas), por su gran colorido y por su variada iconografía; pertenece a una serie de documentos del que es epítome del conjunto, denominado Grupo Borgia,¹ con los que comparte parte de su contenido mántico. Por su estructura, se trata de un *tonalamatl*, un documento que registra la cuenta del tiempo, sin embargo, lo que parece registrar, no es lo que culturalmente concebimos hoy día como tiempo, sino la combinación de las irradiaciones que se perciben en un día, producto del actuar de diferentes dioses y hombres.² Su cuenta, conocida como *tonalpohualli*, deviene en

¹ Eduard Seler, "Die Venusperiode un den Bilderschriften der Codex Borgia Gruppe" en *Zeitschrift für Ethnologie*, Berlín, 1898, pp. 618-667.

² Ana Díaz, *Las formas del tiempo. Tradiciones cosmográficas en los calendarios indígenas del México Central*, tesis doctoral en Historia del Arte, UNAM, México, 2011, p. 77. La autora menciona que, si bien la raíz *tona* se ha relacionado con "día", argumenta que se trata propiamente de una irradiación o un calor, el cual es propio tanto de los astros como de los seres del mundo, incluyendo a los dioses. Para López Austin, se trata de una entidad anímica que se condensa en la cabeza, pero también en la sangre (como agente regenerador de *tona*) y participan de ella hombres, dioses, animales, plantas y objetos. Se relaciona íntimamente con el Sol ya que es el astro el principal productor de *Tonalli*. Véase: López Austin, Alfredo, *Cuerpo Humano e Ideología*, México, UNAM, 2008, pp. 223-230.

un complejo sistema cosmológico, que permite determinar el transcurrir de las acciones divinas y humanas que posibilitan la continuidad del mundo y sus relaciones, divididas en periodos de 260 días (o de 350+5 días),³ por lo que se trata de un cómputo que permitía seguir la dinámica ritual a lo largo de dichos periodos.⁴

Y si bien el Borgia comparte diferentes cuentas y episodios con otros documentos, la sección central del códice constituye uno de los paradigmas más interesantes de investigación, ya que se trata de una sección única, en la que sus características físicas, así como su complejidad iconográfica, han propiciado las más diversas interpretaciones. Para iniciar, la disposición de las láminas y de su contenido es radicalmente diferente del resto del documento, ya que es necesario, para su lectura/interpretación, girarlo 90° a la izquierda; por lo mismo, sus imágenes tienen una disposición diferente: a lámina completa, sin divisiones y en posición vertical; cuando en el resto del códice dominan los recuadros con líneas rojas que separan escenas dispuestas horizontalmente. En esta sección, la iconografía es mucho más prolífica y compleja, ya que los temas gráficos se asocian y relacionan entre sí, formando conjuntos; y, a diferencia del resto del documento, el cual muestra una serie de cuentas específicas, esta sección sólo presenta algunos signos calendáricos en algunas láminas, pero sin asociación a un numeral, lo que me indica, junto con el discurso y sentido gráfico de la sección, que a partir de la lámina 29, se entra temporalmente en otra secuencia, en otro discurso, en otro tiempo, eventos que se ubican fuera de la temporalidad que marca el *tonalpohualli*, antes de volver a las cuentas en la 47.

³ Ana Díaz, *Las formas del tiempo... op. cit.*, 2011, p. 77.

⁴ Ana Díaz, "Tlapohualli, la cuenta de las cosas. Reflexiones en torno a la reconstrucción de los calendarios nahuas", en *Estudios de Cultura Nahuatl* No. 46, México, UNAM, 2013, p. 163.

En ese sentido, los eventos, personajes y acciones representados en las láminas 29-46 del Códice Borgia son también un aspecto importante para determinar la secuencia y coherencia de la sección, así como la lógica interna de actores y eventos. La mayoría de autores, como se verá en el capítulo 1, coinciden en que las 18 láminas forman una sola unidad discursiva, sin embargo, un aspecto en el que no se ha reparado, y que se analizará en este trabajo, es que, si bien, se afirma que se trata de una sección con una unidad temática o discursiva, la iconografía presentada sugiere que la misma sección podría tener subdivisiones que pueden ser tomadas como independientes o semindependientes de la unidad discursiva de las láminas centrales;⁵ además, y en mi opinión, no hay tal unidad en la sección, sino más bien esa continuidad sólo se da entre algunas láminas y no en las 18. Para llegar a ello, es necesario realizar un análisis de éstas basado en la iconografía que presentan, –estudio que es el tema principal de este trabajo– y es que este singular discurso gráfico, con escenas a lámina completa y muy variados personajes, como veremos, me parece que remite, principalmente, al mundo anecuménico, el lugar de los dioses y de la sobrenaturaleza,⁶ así como a espacios liminales, por lo que el vínculo que une el anecuménico con el mundo histórico-ecuménico, se da, a través de las imágenes plasmadas en el códice, el cual funge como umbral que conecta ambos mundos/tiempos.

⁵ Esto ya lo había mencionado Boone, pero no lo desarrolló. Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo y significado en los libros mexicanos del destino*, México, FCE, 2016, pp. 290-291.

⁶ Para López Austin, este universo dinámico de hombres y dioses se manifiesta como el mundo ecúmeno y el anecúmeno, espacios interrelacionados y co-existentes, donde uno es la causa de otro y están conectados por “umbrales” por los que fluyen fuerzas, mensajes y entidades. Alfredo López Austin, "Cosmovisión y pensamiento indígena" en *Fenómenos y conceptos fundamentales de nuestro tiempo*, México, UNAM, 2012, pp. 3-5.

Así, dicha correspondencia entre láminas, –la cual no es a modo de una historia lineal– por la misma naturaleza física del documento, permite múltiples relaciones entre las ellas, mismas que pueden ser abordadas tanto en lo individual, o bien, en conjuntos de escenas, las cuales son además polisémicas, en donde el grado de entendimiento y profundidad de la interpretación, es directamente proporcional al conocimiento del contexto cultural de quienes crearon el documento. Estos rasgos (y otros que se verán más adelante) hacen a esta sección única, lo cual también es una característica que dificulta su estudio, ya que al no encontrar referentes comparativos directos y amplios, sino solamente algunos elementos aislados, ha causado muy diversas interpretaciones que suelen basarse en coincidencias con otras fuentes y relatos, revelando que no hay un consenso aún sobre el contenido y significado específicos de la sección; salvo en un par de excepciones. Por ello, este trabajo no pretende imponer una interpretación en la que se tenga la última palabra sobre esta sección, al contrario, únicamente pretende brindar una opción metodológica e interpretativa más, pero que, a diferencia de muchos análisis anteriores, parte exclusivamente de la iconografía misma de la sección. En ese sentido, la importancia de este trabajo radica en sí mismo, ya que es novedoso al abarcar temas y aspectos que no habían sido analizados ni tomado en cuenta en estudios previos sobre la iconografía de las láminas centrales del Códice Borgia (como el color entre otros); además, es el primer trabajo dedicado exclusivamente a la sección central, en el que se analiza, de manera detallada y total, el contenido gráfico de las 18 láminas. Al día de hoy, no hay trabajos que aborden de manera tan exclusiva, ni exhaustiva la iconografía de esta sección, los existentes la abordan

parcialmente, sea para fundamentar algunos temas⁷ o bien como una parte de un estudio mayor del documento.⁸ Y es que, si bien esos textos aportan las más diversas e interesantes interpretaciones, aún faltaba un análisis detallado de los elementos de las láminas y de su interrelación, la cual, a mi parecer, le otorga gran parte de su significación. Con este trabajo, se pretende hacer justicia a esta carencia, al re abordar la problemática de manera pormenorizada y sistemática, proponiendo una interpretación que parta principalmente de la

⁷ Susan Milbrath, *Heaven and Earth in Ancient Mexico: Astronomy and Seasonal Cycles in the Codex Borgia*, Austin, University of Texas Press, 2013, pp. 103-127. Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo y significado en los libros mexicanos del destino*, México, FCE, 2016, pp. 275-340. Maarten Janssen y Aurora Pérez Jiménez, *Time and the Ancestors: Aztec and Mixtec Ritual Art the Early Americas*, Leiden, Brill, 2017, pp. 431-530. Angélica Baena, “Metáforas, metonimias y digrafismos en la parte central del Códice Borgia (29-32), en *Itinerarios Vol. 20*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 2014, pp. 199-224. También: “Las láminas centrales del llamado Códice Borgia. Una secuencia ritual de acceso al poder (láminas 35 a 43)” en *Códices y cultura indígenas en México. Homenaje a Alfonso Lacadena*, España, BRF, 2018, pp. 11-44. Así como: *Pensamiento en imágenes. La configuración del sacrificio en los códices del grupo Borgia*, Tesis doctoral en Estudios Mesoamericanos, México, UNAM, 2018, pp. 212-312.

⁸ José Lino Fábrega, "Interpretación del Códice Borgiano", *Annales del Museo Nacional*, Ed. de Alfredo Chavero y Fco. del Paso, México, 1900, pp. 140-194. Seler, Eduard, *Comentarios al Códice Borgia*, México, FCE, 1963, Vol. 2, pp. 9-61. Karl Nowotny, *Tlacuilolli: Style and Contents of the Mexican Pictorial Manuscripts*, Norman, Oklahoma Press, 1961, pp. 26-34, 264-281. Ferdinand Anders, et al, *Los templos del cielo y de la oscuridad oráculos y liturgia: libro explicativo del llamado Códice Borgia*, México, FCE, 1993, pp. 175-243. Bruce Byland, “Comentarios e introducción” en Gisell Díaz, *The Codex Borgia*, Dover, New York, 1993, pp. xiii-xxxi. Ma. Elena Landa Ábrego, *Códice Borgia: el equilibrio dinámico del cosmos*, Comité de la feria de Puebla, Puebla, Ediciones especiales de Bibliofilia, 1994, pp. 132-153. Juan José Batalla Rosado, *El Códice Borgia: una guía para un viaje alucinante por el inframundo*, Biblioteca Apostólica Vaticana–Testimonio, Madrid, 2008, pp. 224-267.

iconografía, y utilizando nuevos –y viejos– paradigmas para su estudio que no se habían introducido antes, como el color, la noción de agencia, entre otros.

Así, este trabajo tiene tres objetivos fundamentales: El primero, es hacer un análisis de la iconografía de las 18 láminas, ya que los análisis hechos hasta ahora se enfocan sólo en una parte de ella. El segundo, será proponer, a partir de ese análisis, una interpretación de las láminas, misma que será una hipótesis más, pero me permitirá encontrar semejanzas y diferencias con otras interpretaciones, de modo que se puedan crear nuevas hipótesis, fortalecer algunas existentes y derribar las más débiles. El tercero, es alentar futuras propuestas y estudios iconográficos más específicos y detallados, tanto de la sección central, como del resto del códice, a partir de nuevos paradigmas de interpretación. El presente trabajo se divide de la siguiente forma.

En capítulo 1, se hará una revisión de los antecedentes que refieren al Códice Borgia, desde los aspectos codicológicos, la historiografía del documento, las secciones que lo componen y, finalmente, las interpretaciones previas de la sección central. En el primer apartado se hará una revisión de los análisis y aspectos plásticos del documento en cuanto a objeto (medidas, color, formas etc.). Con ello, se propondrán argumentos que desestiman la propuesta de Batalla Rosado,⁹ quien menciona que la sección a analizar se trata de un pegote posterior. Se evidenciará, además, que el documento, tal y como lo conocemos ahora, fue confeccionado como una sola unidad, sin añadidos posteriores. Seguiremos con una revisión historiográfica para conocer el destino del documento una vez salido de México, ya que su origen continúa siendo tema de polémica, aunque presentaré argumentos que me inclinan a apoyar la hipótesis ya formulada por otros investigadores, de que Cholula es su lugar de

⁹ Batalla Rosado, Juan José, *El Códice Borgia... op. cit.*, 2008, p. 407.

origen. Después mencionaré, de manera muy general, el contenido de algunas partes del Códice Borgia que nos ayudarán a contextualizar a la sección central. Para ello, me baso en los estudios que han hecho del documento investigadores como Seler, Nowotny, Batalla, Anders, Jansen y Reyes García, y Boone, a fin de poder tener un contexto del contenido. En ese sentido, finalizaremos este capítulo, ya entrando en materia analizando las diferentes interpretaciones que otros autores han hecho de la sección central.

El trabajo que ya propiamente refiere a la investigación, análisis e interpretación de la sección, inicia en el capítulo 2; ahí analizaré lo que considero es la iconografía más importante de las láminas centrales, como los elementos en marco/barra, los elementos prototípicos, descarnados y serpentinos, la arquitectura, los actores y otros. Se tomarán esos elementos como unidades gráficas aisladas, a fin de encontrar sus características propias y significaciones generales, y en la medida de lo posible, aquellas específicas, para poderlas relacionar en el capítulo siguiente, con el resto y contexto de la iconografía de las escenas de cada lámina.

Así, en el capítulo 3 y principal de este trabajo, analizaré y relacionaré los elementos gráficos de las escenas para formular mi propuesta de interpretación de las láminas, en la que, trataré de dilucidar el simbolismo y significado de las escenas, es decir, si es que éstas

remiten a aspectos astrales,¹⁰ rituales,¹¹ míticos,¹² u algún otro tipo de paradigma de la cosmovisión mesoamericana. En ese sentido, y como se verá, de las exégesis hasta hoy propuestas, somos más afines a la tesis general de Boone, que refiere a la sección central como una cosmogonía de origen,¹³ sin embargo, como se analizará, esos eventos relativos al origen, en mi opinión, sólo aplica en algunas láminas y no a toda la sección, misma que tiene significaciones múltiples y no sólo generativas, ya que, al agregar paradigmas como el uso y simbolismo del color, del tiempo y la noción de agencia para los elementos plasmados, se abren nuevas y muy interesantes significaciones de las imágenes y de las escenas.

Finalmente, en el capítulo 4, analizaré otro aspecto a considerarse para esta nueva propuesta interpretativa: la división interna de la sección. Y es que llegué a la conclusión de que la sección central se puede desplegar de varias maneras, sin embargo, no encontré la hipótesis más usada que refiere a una continuidad narrativa de las 18 láminas; así en este capítulo final pretendo discutir si la sección central del códice es un continuo, o bien podría ser divisible y autónoma en apartados o subsecciones. Esto, ya que cada uno de los capítulos que propongo para analizarla, tienen a mi parecer sentido y lógica en sí mismos, pudiendo

¹⁰ José Lino Fábrega, "Interpretación...", *op. cit.*, 1900, pp. 140-194. Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 10. Milbrath, Susan, *Heaven and earth...* *op. cit.*, 2013, pp. 103-127.

¹¹ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...* *op. cit.*, 1961, pp. 26-33 y 264-280. Anders Ferdinand *et al.*, *Los templos del cielo...* *op. cit.*, 1993, pp. 175-245. Bruce Byland, *op. cit.*, 1993, pp. xxiii-xxvi. Juan José Batalla Rosado, *El Códice Borgia...* *op. cit.*, 2008, pp. 408-441. Maarten Janessen y Aurora Pérez Jiménez, *Time and the Ancestors...* *op. cit.*, 2017, pp. 431-530. Angélica Baena, *Pensamiento en imágenes...* *op. cit.*, 2018, pp. 212-312.

¹² Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...* *op. cit.*, 2016, pp. 275-340.

¹³ *Idem*, p. 275.

ser tratados cada uno como una unidad o bien, en conjuntos, pero no como totalidad. En este capítulo también analizaré la interrelación que hay entre los diferentes capítulos de la sección y los elementos que los conectan.

Para iniciar ya con los capítulos que componen este trabajo de investigación, quiero volver a insistir que el mismo sólo pretende brindar una opción más de interpretación de la sección central del Códice Borgia; no pretende tener la última palabra al respecto, sino que lo que aquí presento, es un intento analítico de exégesis, que parte de la iconografía de la sección, así como de su análisis utilizando las investigaciones y descubrimientos más recientes, así como aquellos ya consolidados, en torno al estudio, usos y significados de la imagen en Mesoamérica, los cuales espero que puedan servir para futuras y más completas investigaciones tanto de la sección central, como del Códice y de la iconografía en general.

Capítulo 1

Aspectos físicos y procedencia del Códice Borgia

El Códice Borgia es uno de los más extensos –y bellos– códices prehispánicos que conocemos actualmente. Se trata de una tira de 1034 cm. formada por varios segmentos de piel curtida¹⁴ –de 14 a 16, según los análisis que se han llevado a cabo (infra)– y plegada en 39 láminas, cada una de 27 × 38 cm en promedio, pintadas por ambos lados (con excepción de dos de ellas: las 38 y 76, que sólo lo están por uno solo, pues ahí estaban puestas, al parecer, las tapas del documento), formando un total de 76 lados o láminas. Para la presentación actual de su contenido, se considera de la 1 a la 38 la parte frontal del códice (recto) y de la 39 a la 76 la parte posterior (verso); las láminas 1 y 2 así, como de la 74 a la

¹⁴ Si bien aún no hay estudios físico-químicos que den certeza sobre el origen exacto del soporte, el consenso general opina que se trata de piel de venado gracias a los resultados del estudio que Ticul Álvarez, Luis Torres y Antonio Sotomayor hacen del soporte del Códice Colombino, donde mencionan que es piel de *Antilocapra americana*. Ticul Álvarez *et al.*, “Análisis de los materiales del códice”, en *Interpretación del Códice Colombino y de las glosas del Códice Colombino*, edición de Alfonso Caso y Mary Elizabeth Smith, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1966, pp. 89-102. Esta hipótesis la retoma Laura Sotelo con “Los Códices plegados”, en *Memorias del Congreso Internacional Las Edades del Libro*, edición de Marina Garone Gravier, Isabel Galina y Laurette Godinas, México, UNAM-IIB, 2012. Álvarez Icaza también propone que se trata de piel de venado sin inclinarse por especie alguna. Álvarez Icaza, María Isabel, *El Códice Laud, su tradición, su escuela sus artistas*, tesis doctoral en Historia del Arte, México, UNAM, 2014, p. 87. Véase también, Élodie Dupey, “The materiality of color in pre-columbian codices: insights from cultural history”, en *Ancient Mesoamerica #28*, Cambridge University Press, 2017, p. 5. Como se mencionó, no hay todavía análisis científico sobre la materialidad del soporte del códice Borgia.

76 se encuentran dañadas por el fuego.¹⁵ En cambio, los márgenes inferiores de las láminas 5 a la 7 tienen manchas de humedad, lo que ha difuminado las imágenes; en general, la parte inferior del documento está dañada, esto según Mikulska, podría deberse al peso de otros documentos sobre el códice y a la humedad acumulada.¹⁶ Sus últimas modificaciones estructurales refieren ya a su estancia en Europa, donde se le colocó el *exlibris* de la Biblioteca Vaticana, así como los injertos en las secciones dañadas por fuego, en las cuales se escribieron algunos números de página (fig. 1) como referencia para marcar el inicio y final del manuscrito, así como algunas glosas en un par de láminas (véase *infra*), también se le clavaron coberturas de madera, mismas que le fueron retiradas posteriormente; además, el documento presenta varios agujeros, algunos hechos por los clavos, pero en su mayoría son por la acción de microorganismos (fig. 2).¹⁷

¹⁵ Existen dos versiones respecto del daño por el fuego que sufrió el Códice Borgia. La más popular fue la creada por Humboldt y menciona que fue el mismo cardenal Stefano Borgia quien lo salvó del fuego cuando lo intentaban quemar (Eduard Seler, *Comentarios al Códice Borgia*, México, FCE, 1963, T. I, p. 9. Alexander Von Humboldt, *Aportaciones a la Antropología Mexicana*, México, Katún, 1986, p. 13). Otra, que señala Franz Ehrle en la introducción al facsimilar de Loubat, menciona que el códice fue salvado de un auto de fe en México (en Franz Ehrle, *Il manoscritto Messicano Vaticano 3773*, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, 1896, p. 2).

¹⁶ Katarzyna Mikulska, “El proceso de la elaboración de los códices Borgia y Vaticano B basado en su estudio codicológico”, en *Revista Española de Antropología Americana*, núm. 1, vol. 45, Madrid, UCM, 2015, p. 182.

¹⁷ *Ibíd*, pp. 167-169 y 185-187.

Para conocer los elementos materiales del código, los análisis de Dupey,¹⁸ Dupey y Álvarez Icaza,¹⁹ el de Domenici *et al.*,²⁰ así como los de Mikulska²¹ y Díaz,²² son los mejores al día de hoy. Coinciden que se trata de segmentos de piel curtida con una base de preparación de sulfato de calcio, mismo que sirvió para cubrir las uniones entre segmentos, aunque en algunos casos la cobertura no es uniforme y se aprecian las uniones (fig. 3). En cuanto al color, en lo general, el negro es de carbón vegetal; el rojo -y rosa- es de grana cochinilla; los amarillos y naranjas están hechos de una base inorgánica y un colorante orgánico; los azules son pigmentos híbridos, hechos con paligorskita y sepiolita, así como de añil; los verdes se dan por superposición de negro o azul con amarillo o naranja.²³

Respecto de los segmentos de piel que conforman el documento, la hipótesis de Batalla Rosado expone que éste originalmente se constituía por 14 segmentos y que, de manera posterior, fue cortado a la mitad para agregarle la sección central (láminas 29 a 46),

¹⁸ Élodie Dupey, "The Materiality of Color... *op. cit.*, 2017, pp. 21-40.

¹⁹ Élodie Dupey y María Isabel Álvarez Icaza, "Convergence and Difference in the Borgia Group Chromatic Palettes", en *Painting the Skin. Pigments on Bodies and Codices in Pre-Columbian Mesoamerica*, Tucson, University of Arizona Press – UNAM, 2018, pp. 175-185.

²⁰ Davide Domenici, Davide Buti, Chiara Grazia, Élodie Dupey, Aldo Romani, Laura Cartechini, Antonio Sgamellotti, Constanza Milani, "Non-invasive chemical characterization of painting materials of Mesoamerican codices Borgia and Vaticanus B of the Biblioteca Apostolica Vaticana", en *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae XXV*, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, 2019.

²¹ Katarzyna Mikulska, "El proceso de la elaboración ..." *op. cit.*, 2015, p. 181.

²² Ana Díaz, "Historias contadas con la piel. Estudio codicológico comparativo de los códices prehispánicos de la BAV", en *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae XXV*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, 2019, p. 161.

²³ Davide Domenici, *et al.*, "Non-invasive chemical..." *op. cit.*, 2019, pp. 206-215.

constituida por dos fragmentos adicionales para un total de 16;²⁴ llega a esta conclusión ya que, en promedio, cada tramo de piel mide 85.5 cm en su parte inferior y 87.5 cm en la superior, con excepción de dos segmentos que miden 22.5 cm y 26.5 cm, que son los que componen la sección central. Esta diferencia de tamaños sugirió a Batalla que se trataba de un pegote añadido al documento, además, argumenta que el Códice Borgia presenta una estructura regular, salvo por el pedazo añadido de la sección central, que divide en dos una sección del almanaque de los cuatro rumbos, el cual originalmente pasaba de la lámina 22 a la 47.²⁵ En cambio, Mikulska opina que, debido a la regularidad iconográfica, estilística y técnica de las imágenes de la sección central con el resto del códice, sería difícil que el agregado de trozos más cortos de piel no fuera hecho a propósito; considera que, si bien los almanaques de los rumbos que menciona Batalla Rosado aparecen unidos en el Códice Vaticano B, no es suficiente para aseverar que el Borgia presentaba la misma disposición; además, dichos almanaques no parecen formar parte de una unidad conceptual en los referidos códices, ya que finalmente expone, que en el Borgia, éstos almanaques están separados no sólo por las escenas de la sección central (láminas 29 a 46), sino también por otras (láminas 23 a 28) que no son de la sección supuestamente añadida;²⁶ por lo cual, más que un pegote, esa es la configuración original del códice.

Más contundente al respecto es la propuesta de Ana Díaz, quien coincide con Batalla en que la parte central se añadió, pero no para separar el códice, sino que se trata de dos

²⁴ Juan José Batalla Rosado, *El Códice Borgia: una guía para un viaje alucinante por el inframundo*, Madrid, B.A.V.-Testimonio, 2008, pp. 314 y 316.

²⁵ *Ibíd*, p. 337.

²⁶ Katarzyna Mikulska, “El proceso de la elaboración...” *op. cit.*, pp. 171 y 172.

documentos distintos de origen, pero que fueron modificados y unidos por esa sección.²⁷ De hecho, la autora propone que, para poder adaptar las tres partes e integrarlas como una sola, fue modificado íntegramente en su contenido gráfico a fin de darle continuidad y sentido. Llega a esta conclusión al observar que la sección central presenta diferencias en su técnica de manufactura respecto de las otras dos partes, tanto en el tamaño como en el pegado de los segmentos de piel adaptados.²⁸ Así, la hipótesis de Batalla sobre el agregado de la sección central en el códice para separarlo parece incorrecta; este autor, siguiendo la intuición de Nowotny,²⁹ argumentó que, en su secuencia original, el códice pasaba de la lámina 22 a la 47,³⁰ pero si se analiza físicamente el documento, esto no sería posible, pues de la sección supuestamente añadida, diez láminas corresponden al recto del códice y ocho al verso, por lo cual, las imágenes de la láminas 47 –que no es parte de la sección central– tendrían como recto la lámina 29, es decir, se encontraría en el tramo supuestamente agregado. Para sortearlo, Batalla argumenta que las láminas 47 y 48 también fueron repintadas para adaptarlas después del agregado.³¹ Sin embargo, Ana Díaz demuestra que si bien el códice ha sufrido múltiples modificaciones lo largo del tiempo, el añadido de la parte central sería para unir (y no para separar) lo que originalmente eran dos documentos, que fueron completa

²⁷ Ana Díaz, “Historias contadas...” *op. cit.*, 2019, pp. 141-162.

²⁸ Ana Díaz propone, a diferencia de Batalla, quien menciona dos segmentos de piel para la sección central, que el agregado se hace con tres trozos más pequeños de piel, así como un parche: “Historias contadas...” *op. cit.*, 2019, p. 145.

²⁹ Karl Nowotny, *Tlacuilolli: Style and Contents of the Mexican Pictorial Manuscripts*, Norman, Oklahoma Press, 2005, p. 41.

³⁰ Juan José Batalla Rosado, *El Códice Borgia...* *op. cit.*, 2008, p. 340.

³¹ *Ibíd.*, p. 343.

e íntegramente repintados para convertirlos en uno solo,³² es por ello que factores como el estilo, la paleta cromática y la iconografía, son elementos coincidentes e uniformes en todo el códice.

Entonces, la sección central es un apartado que, tanto por la regularidad gráfica como por su ubicación, integraría, en este caso, los apartados (repintados) del recto y del verso del Códice Borgia, a fin de darle continuidad y sentido; pero, al mismo tiempo, también muestran una separación entre ellas, al presentarse de manera muy diferente a las secciones que une;³³ esto es: la composición de elementos a lámina completa de escenas complejas y sin los cuadretes en rojo que dominan en el resto del códice, la ausencia casi total de notaciones vinculadas al calendario, así como la disposición de las láminas, enfatizarían, tanto una naturaleza distinta de esta sección, como una separación de las que le anteceden y preceden.

En lo que refiere al estilo pictórico del Códice Borgia, que es lo que le da regularidad al manuscrito, éste pertenece al conocido como Mixteca-Puebla,³⁴ una expresión tardía,

³² Ana Díaz, “Historias contadas...” *op. cit.*, 2019, p. 161.

³³ Esta dicotomía será analizada en el Capítulo 4.

³⁴ Para una definición del estilo Mixteca-Puebla, véanse: Donald Robertson, *Mexican Manuscript, Painting of the Early Colonial Period: The Metropolitan Schools*, Yale University Press, 1959. Elizabeth Boone, *Stories in Red and Black: Pictorial Histories of the Aztec and Mixtec*, Austin, University of Texas Press, 2000. Anne W. Cassidy, *Divination by images: The Borgia Group old Pre-Hispanic Mexican Manuscripts*, Columbia University Press, 2004. Pablo Escalante, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española: historia de un lenguaje pictográfico*, México, FCE, 2010, pp. 35-61. Saeko Yanagisawa, *Los antecedentes de la tradición mixteca-Puebla en Teotihuacán*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, México, UNAM, 2005. Y María Isabel Álvarez Icaza, *El Códice Laud, su tradición, su escuela, sus artistas*, Tesis doctoral en Historia del Arte, México, UNAM, 2014, pp. 21-65. George Vaillant, “A Correlation of

compartida y muy difundida en Mesoamérica (con sus variaciones regionales).³⁵ Es, al parecer, originaria del Altiplano Central y se utilizó sobre todo durante el periodo Postclásico, aunque se acepta que cuenta con antecedentes desde el periodo Clásico.³⁶ Este estilo es una síntesis artística en Mesoamérica, la cual surgió gracias al cambio de paradigma durante el Epiclásico³⁷ y a la existencia de un “núcleo duro” en la cosmovisión de la región

Archaeological and Historical Sequences in the Valley of Mexico”, en *American Anthropologist* 4, vol. 40, American Anthropological Association, 1938, pp. 535-573. Michel Smith y Elizabeth Boone, “Postclassic International, Styles and Symbol Sets”, en *The postclassic Mesoamerican World*, Salt Lake City, The University of Utah Press, 2013, pp. 186-193. También se le conoce como estilo nahua-mixteca (John Pohl, “La tradición Aztatlán de Nayarit-Jalisco y el estilo nahua-mixteca de Cholula”, en *Arqueología Mexicana* 115, México, Raíces, 2012, pp. 60-65) o, bien, estilo internacional del postclásico. Robertson, Donald, “The Tulum Murals: The International Style of the Late Post-Classic.” en *Verhandlungen des XXXVIII Internationalen Amerikanistenkongresses Stuttgart-München 1968*, vol. 2, Kommissionsverlag Klaus Renner, Munich 1970, pp. 77-78. Michael Smith E. y Francis Berdan, *The Postclassic Mesoamerican World*, Salt Lake City, University of Utah Press, 2003.

³⁵ Henry Nicholson, “The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re-Examination”, en *Pre-Columbian Art, history. Selected Readings*, edición de Alana Cordy, Palo Alto C.A., Peek Publication, 1977, p. 114. Pablo Escalante, y Saeko Yanagisawa, “Antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en el arte zapoteco del Clásico y Epiclásico” en *La Pintura Mural Prehispánica en México, tomo IV, Oaxaca*, México, UNAM, 2003. pp. 629-703. Saeko Yanagisawa, *Los antecedentes... op. cit.*, 2005. También “El Códice Maya de México ¿es un códice de la tradición Mixteca-Puebla?”, en *El Códice Maya de México, antes Grolier*, Sofía Martínez del Campo (coord.), México, INAH, 2018.

³⁶ Saeko Yanagisawa, *Los antecedentes... op. cit.*, 2005, pp. 21-65.

³⁷ Joyce Marcus, “From Centralized Systems to City status: Possible Models for the epiclasic”, en *Mesoamerica after the Decline of Teotihuacan A.D. 700-900*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1989, pp. 201-208. Juliette Testard, “Intercambiar en Mesoamérica durante el Epiclásico (600 a 900 d.C.): poder, prestigio y alteridad. Un

mesoamericana,³⁸ que condujo a la estandarización de muchas representaciones iconográficas³⁹ que giran, sobre todo, en torno a la guerra, al poder y al sacrificio. Entre los rasgos distintivos de la expresión destaca una prolífica simbolización de elementos iconográficos dejando muy poco espacio vacío en el códice, un característico *horror vacui*,⁴⁰ así como el uso una línea marco para las figuras y formas,⁴¹ mismas que tienen gran detalle y diversidad de gestos, rasgos y posiciones, lo que las hace composiciones complejas.

En el Códice Borgia, es bien sabido que existen secciones y escenas que también aparecen en otros manuscritos del grupo, y es ahí, analizando esas secciones paralelas, que se puede observar la calidad y cantidad del detalle, así como el cuidado en la elaboración del documento, con excepción de la línea, que aparece más “limpia” en códices como el Laud y Fejérváry-Mayer. En general, las imágenes del Códice Borgia fueron trazadas a partir de un dibujo preparatorio, un boceto, el cual es muy notorio en varias láminas, mismo que se cubrió con una línea de contorno más gruesa y oscura; los errores se cubrían con estuco blanco.⁴² (fig. 4) La aplicación de los colores se realizó, en algunos casos, después de poner la línea de contorno; esto se aprecia en algunas láminas donde el color, sobre todo el rojo, rebasa y se

análisis de la cultura material de Puebla-Tlaxcala y Morelos” en *Journal de la Société des américanistes* #2, Vol. 104, 2018, pp. 153-202.

³⁸ Alfredo López Austin, “El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana”, en *Cosmovisión, ritual e identidad entre los pueblos indígenas de México*, México, Conaculta, 2001, pp. 47-65.

³⁹ Pablo Escalante, *Los códices mesoamericanos... op. cit.*, 2010, pp. 227-335.

⁴⁰ Donald Robertson, *Mexican Manuscript... op. cit.*, 1959 pp. 65-76.

⁴¹ Que parecen haber sido elaboradas a mano alzada. Katarzyna Mikulska, “El proceso de la elaboración...”, *op. cit.*, 2015, pp. 172-173.

⁴² Katarzyna Mikulska, “El proceso de la elaboración...” *op. cit.*, 2015, pp. 172-175.

superpone a la línea; en otros, como en el azul, el color se aplica antes del contorno.⁴³ Además, se aprecian motivos gráficos en algunos elementos para referirse a texturas, como en la piel de algunos animales, en los cuerpos de agua, los techos de paja, entre otros.⁴⁴ En el caso de la sección que concierne a este trabajo, las láminas 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 41, 43, 44, 45 y 46 revelan la presencia de los bocetos, así como de diferentes equivocaciones y correcciones.

Como bien señalan Dupey y Álvarez Icaza,⁴⁵ una de las cualidades más llamativas del códice es el brillo y la intensidad de los colores, debido, en buena medida, al uso de pigmentos que fueron fabricados con materiales orgánicos.⁴⁶ La paleta cromática es muy variada en todo el documento, se aprecia una gama que incluye colores y tonos de rojo, negro, gris, amarillo, así como azul, verde, café, naranja; los primeros se aplican con cierta homogeneidad en su matiz y saturación, los segundos, destacan por su falta de homogeneidad, sobre todo el color verde.⁴⁷ Los cambios de dichos matices y tonos parecen haberse logrado por superposición de capas de algunos de ellos, como en los cafés y naranjas, pero más en los verdes y azules.⁴⁸ A pesar de la variedad cromática, su uso en los elementos iconográficos es bastante regular, tal es el caso para los colores y diseños del agua, de la

⁴³ *Ídem.*

⁴⁴ Y que para Álvarez Icaza son características del estilo Mixteca-Puebla de los Valles de Puebla-Tlaxcala, *El Códice Laud... op. cit.*, 2014, pp. 146-147 y 219.

⁴⁵ Élodie Dupey y María Isabel Álvarez Icaza, "Convergence and Difference...", *op. cit.*, 2018, pp. 175-185.

⁴⁶ Davide Domenici *et al.*, "Non invasive chemical..." *op. cit.*, 2019, pp. 206-215.

⁴⁷ Élodie Dupey y María Isabel Álvarez Icaza, "El color en los códices del llamado Grupo Borgia. Diferencias y convergencias", en *Estilo y región en el arte mesoamericano*, México, UNAM, 2017, pp. 221-234.

⁴⁸ *Ídem.*

neblina, del Sol, entre otros elementos gráficos. Así mismo, y para resaltar la iconografía, quienes crearon el documento usaron, de manera intencional, diferentes colores, motivos y su contraste con otros,⁴⁹ lo cual revela maestría en el uso del color, cuestión que quedó manifiesta en el Códice Laud.⁵⁰ Esto demuestra que el color en el México antiguo refiere a ámbitos importantes de la cosmovisión, pues siempre hay referencias y alusiones a él. En particular, se sabe que existían vínculos entre el color, los puntos cardinales y los dioses,⁵¹ pero no eran estables ni continuos, por lo cual, establecer correlaciones directas y permanentes no es, al parecer, un trabajo fructífero; es más importante analizar, por ejemplo, los nexos entre el color y los procesos míticos y naturales, donde el primero se afirma como un elemento ideal para simbolizar la diferenciación que se ha producido entre el día y la noche en la creación del mundo, y el otro para revelar aspectos importantes del ciclo agrícola, como las lluvias y las secas.⁵² Un caso que engloba ambos aspectos sería el del origen del maíz, en el cual se da un proceso de coloración que determinó la aparición de las cuatro

⁴⁹ Élodie Dupey, comunicación personal, abril de 2017.

⁵⁰ María Isabel Álvarez Icaza, *El Códice Laud... op. cit.*, p. 147.

⁵¹ Eric Thompson, "The *Bacabs: Their portraits and their glyphs*", en *Papers of Peabody Museum*, vol. 61, Cambridge, Harvard University, 1970, pp. 471-487. Jacques Soustelle, *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*, México, FCE, 1956. Élodie Dupey, "Les métamorphoses chromatiques des dieux mésoaméricains: un nouvel éclairage par l'analyse de leur identité et de leurs fonctions", en *Studi e Materiali di Storia delle Religioni* 76, Roma, 2010, pp. 351-371.

⁵² Élodie Dupey, "Cosmología y color en las tradiciones náhuatl y maya del Postclásico", en Ana Díaz (coord.), *Cielos e inframundos. Una revisión de las cosmologías mesoamericanas*, México, UNAM, 2015, pp. 175-200.

variedades del grano, así como de su maduración y que fue muy difundido entre diferentes culturas mesoamericanas.⁵³

Así, los colores en el Códice Borgia agregan significado a la imagen, pues en la cosmovisión prehispánica tenían connotaciones y simbolismos profundos, los cuales, sin embargo, no fueron estables.⁵⁴ Esto es importante, ya que la policromía es parte del código simbólico integral de la imagen y de la representación. Estas relaciones no se reducen a la interacción entre forma y contenido, sino que, por la capacidad expresiva del color en sí, se establecen vínculos relevantes entre los tonos, los conceptos culturales que reflejan y la expresión misma; por lo tanto, estos nexos no se limitaban a una significación específica y regular para cada color. Un ejemplo de ello es el uso de cuatro colores para la representación de los cuatro rumbos. En ese sentido, los colores se utilizan para recrear aspectos visibles del entorno natural, mítico y social, sin embargo, este poder denotativo y descriptivo siempre está combinado con la capacidad que tiene el color de crear alegorías y relaciones que van más allá de la mimesis.⁵⁵

Como veremos en este trabajo, el uso del color en la sección central podría referir, entre otras cosas, a la disposición del cosmos y sus criaturas en la creación del mundo, orden

⁵³ Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache, caminos de la mitología mesoamericana*, México, UNAM, 2012, pp. 427-428. Leonardo López Luján y Alfredo López Austin, *Monte Sagrado-Templo Mayor*, México, UNAM-INAH, 2010, pp. 43-44. Élodie Dupey, “Cosmología y color...”, *op. cit.*, 2015, pp. 175-200.

⁵⁴ Élodie Dupey, *Le couleurs dans le pratiques et le representations des Nahuas du Mexique Central (XIV^{ème}-XVI^{ème} siècles)*, París, tesis doctoral, Ecolé Pratique des Hautes Etudes, 2010.

⁵⁵ Georges Roque, “Discriminación: funciones visuales y culturales”, en *El color en el arte mexicano*, México, UNAM, 2003, pp. 265-287.

que se representa cromáticamente en combinaciones de dos, cuatro o cinco tonalidades.⁵⁶ Esto se comprueba, debido a que, a lo largo de las 18 láminas centrales, los colores aparecen en grupos de dos, de cuatro o de cinco. Así mismo, con su secuencia, pueden contribuir a la identificación de cierta iconografía, como la referente al cielo, al Sol, a la tierra, al inframundo, entre otros y de la naturaleza de algunos dioses. Como mencionaron Dupey, Díaz y Mikulska, la combinación de colores nos puede remitir a la idea de cielo o bien de inframundo en el Códice Borgia.⁵⁷ Dupey establece, además, una relación entre la negrura y lo divino, basada en la percepción de lo sobrenatural como entidades y espacios que no se ven claramente.⁵⁸ Esta hipótesis proviene de observaciones realizadas anteriormente por López Austin, primero, y por Olivier de manera posterior, y se confirman cuando se observa que lo oscuro a veces se expresa por medio de la raíz que se usa para expresar lo divino, *teo*.⁵⁹

⁵⁶ Élodie Dupey, “Cosmología y color...”, *op. cit.*, 2015, pp. 176-177.

⁵⁷ Élodie Dupey, *Color y cosmovisión en la cultura náhuatl prehispánica*, tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, UNAM, 2003, pp. 135. Ana Díaz, “La pirámide, la falda y una jicarita de maíz tostado. Una crítica a los niveles del cielo mesoamericano”, en Ana Díaz (coord.), *Cielos e inframundos, una revisión de las cosmologías mesoamericanas*, México, UNAM-IIIH, 2015, p. 95. Katarzyna Mikulska, “El concepto de *ilhuiatl* en la cosmovisión nahua y sus representaciones gráficas en códices”, en *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 38, Madrid, UCM, 2008, p. 151.

⁵⁸ Élodie Dupey, *Color y cosmovision... op. cit.*, 2003, p. 81.

⁵⁹ Alfredo López Austin, *Los mitos del Tlacuache*, *op. cit.*, 2006, pp. 181-201. Guilhem Olivier, *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*, México, FCE, 2004, pp. 335-336. Katarzyna Mikulska, “Las metáforas visuales en el Códice Borbónico y otros manuscritos, religiosos; signos de bolas de zacate y de la noche”, en *Entre el arte y el ritual. Las manifestaciones artísticas en México Pre-colonial y Colonial y sus supervivencias actuales*, Varsovia, Instituto Polaco de Investigación de Arte Mundial, 2015, p. 58.

Además, la “traducción” del mundo percibido, al pintado, implica acciones de atribución de valor y de significado al color. En la plástica prehispánica, las diferencias de matiz y de la forma con respecto al mundo natural, indicaban una naturaleza oculta de los seres y de los objetos;⁶⁰ cuando se buscaban formas y colores para representar lo sobrenatural y lo invisible, también se tomaban decisiones sobre el simbolismo del color.⁶¹ Así, los significados del color dependían del contexto de su uso y se construían a partir tanto del elemento gráfico, como de las yuxtaposiciones con otros colores.⁶² Finalmente, los colores también funcionaban como vectores de belleza, los pigmentos y los tintes se ofrecían junto a los productos con propiedades aromáticas, terapéuticas o, bien, mágicas; esto nos dice que el color no sólo agradaba a los hombres, sino también a los dioses.⁶³ Era entonces una substancia que afectaba la condición de los seres y que promovía el contacto con entidades sobrenaturales.⁶⁴ Una de las cualidades de este trabajo es que analiza el simbolismo del color en las escenas y elementos que aparecen en las láminas centrales del Códice Borgia, siendo el primer estudio para la sección (y del códice en general) en considerar dichos aspectos.

⁶⁰ Neurath, Johannes, *La vida de las imágenes. Arte huichol*, México, Artes de México, 2013.

⁶¹ Véase Élodie Dupey, “Mostrar lo invisible. Representaciones del olor en códices prehispánicos del Centro de México”, en *Mostrar y ocultar en el arte y en los rituales: perspectivas comparativas*, México, UNAM, 2017, pp. 117-164.

⁶² Élodie Dupey, *Le couleurs dans les pratiques... op. cit.*, 2010, pp. 147-154.

⁶³ Élodie Dupey, “Making and Using Colors in the Manufacture of Nahua Codices. Aesthetic Standards, Symbolic Purposes”, en *Painting the Skin. Pigments on Bodies and Codices in Pre-Columbian Mesoamerica*, Tucson, University of Arizona Press- UNAM, 2018, pp. 186-205.

⁶⁴ *Ibíd*, p. 201.

Finalmente, ¿de dónde es el Códice Borgia? Si bien es un tema en constante debate, sus imágenes pertenecen a la iconografía de filiación cultural nahua del Valle de Puebla-Tlaxcala durante el Postclásico Tardío.⁶⁵ Al mismo tiempo, y como observó Boone,⁶⁶ el manuscrito presenta elementos iconográficos mixtecos, como el signo del año que aparece en las láminas 49-52 y 71 o, bien, el signo “caña”, que aparece como un dardo o flecha, entre otros. No obstante, lo anterior no es suficiente para considerar al documento como mixteco, pues quizá es una muestra del profuso intercambio cultural en Mesoamérica, que incluye

⁶⁵ Ferdinand Anders *et al.*, *Códice Cospi. Calendario de pronósticos y ofrendas*, México, FCE, 1994, pp. 46-63. Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo y significado en los libros del destino*, México, FCE, 2016, pp. 341-371. María Isabel Álvarez Icaza, *El Códice Laud...*, *op. cit.*, 2014, pp. 211-224. Carlos Martínez Marín, “Los libros pictóricos de Mesoamérica”, en *Historia del arte mexicano. Arte prehispánico*, vol. 8, México, UNAM-Salvat, 1986, pp. 224-239. Henry Nicholson y Eloise Quiñones Keber, *Mixteca-Puebla. Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archeology*, Nueva Orleáns, Labyrinthos, 1994. Edgard Sisson y Lilly Gerard, “The mural of the chimalas and the codex Borgia”, en *Mixteca-Puebla...*, *op. cit.*, 1994, pp. 25-44. Bryan Dennis, “Narrative sequences in the Codex Borgia and the Codex Zouche Nutall”, en *Mixteca-Puebla. Mixteca-Puebla...*, *op. cit.*, 1994, pp. 153-173. Gordon Brotherson, *Painted books from Mexico*, Londres, British Museum Press, 1995. Robert Chadwick y Richard Mac Neish, “Code Borgia and the Venta Salada Phase”, en *The prehistoric of the Tehuacan Valley. Environment and Subsistence*, Austin, University of Texas Press, 1967, pp. 114-131. Michael Lind, “Cholula and Mixteca polychromes: two Mixteca-Puebla regional sub-styles”, en *Mixteca-Puebla...*, *op. cit.*, 1994, pp. 79-99. Geoffrey McCafferty, “The Mixteca-Puebla stylistic tradition at early posclassic Cholula”, en *Mixteca-Puebla Mixteca-Puebla...*, *op. cit.*, 1994, pp. 53-77. Eloise Quiñones Keber, “The codex style: which codex, which style?”, en *Mixteca-Puebla Mixteca-Puebla...*, *op. cit.*, 1994, pp. 143-152. John Paddock y Doris Stone, *Aspects of the Mixteca-Puebla style and Mixtec and central Mexican Culture in Southern Mesoamerica*, Nueva Orleáns, Tulane, 1982, pp. 33-40.

⁶⁶ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, pp. 73-117.

tanto mercancías como elementos iconográficos de poder y de prestigio.⁶⁷ Sin embargo, esta presencia de elementos nahuas y mixtecos dio pie a propuestas que refieren tanto al Centro de México, como a Oaxaca y Sur de Puebla como posibles lugares de origen el documento.⁶⁸

Ahora bien, siguiendo tesis anteriores,⁶⁹ las cuales, a mi parecer, poseen las hipótesis más acertadas, resulta Cholula el sitio con más posibilidades de haber sido el lugar de manufactura del Códice Borgia, esto debido a la enorme similitud que se observa con la cerámica del sitio, la cual ha sido ampliamente documentada y estudiada en términos de proporción, gama cromática e iconografía, y que es altamente coincidente con las imágenes del códice.⁷⁰ Esto explicaría también los elementos mixtecos que aparecen, pues Cholula era

⁶⁷ Gabrielle Vail y Christine Hernández, *Astronomers, Scribes, and Priests-Intellectual Interchange between the Northern Maya Lowlands and Highland Mexico in the Late Postclassic Period*, Washington, Dumbarton Oaks, 2010. Élodie Dupey, Jamie E. Forde y Saeko Yanagisawa, “Los palimpsestos del Códice Vaticano B”, en Katarzyna Mikulska (coord.), en *Nuevo Comentario al Códice Vaticano B*, México, UNAM, Biblioteca Apostólica Vaticana, Universidad de Varsovia, 2020, pp. 123-174.

⁶⁸ Véase la reciente discusión que presenta Guilhem Olivier sobre el tema en: “Controversy on the Borgia Group Codices from Ancient Mexico”, en *Encyclopédie des historiographies: Afriques, Amériques, Asies*, vol. 1, Presses de l’Inalco, París, 2020, pp. 379-389.

⁶⁹ Henry Nicholson, “The problem of the provenience of the members of the Codex *Borgia* Group: a Summary” en *Summa anthropologica homenaje a Roberto Weitlane*, México, INAH, 1996. p. 265. John Pohl y Bruce Byland, “The Mixteca-Puebla Style and early postclassic sociopolitical interaction”, en *Mixteca-Puebla...*, *op. cit.*, 1994, pp. 143-152. Michael Lind, “Cholula and Mixteca polychromes...”, *op. cit.*, 1994, pp. 79-99. María Isabel Álvarez Icaza, *El Códice Laud...*, *op. cit.*, 2014, pp. 212- 215.

⁷⁰ Charles Caskey y Michael Lind, *Late Postclassic Cholula Ceramic Typology*, Annex IV. UDLAP, 1971. Gilda Hernández, Sánchez, “Iconografía de las copas policromas cholultecas”, en *Revista Arqueología*, enero-diciembre, vol. XII-XIII, Conaculta, 1995, pp. 121-126, y también *Un acercamiento a la iconografía de la*

un sitio muy importante para los *ñuu savi*, al ser el lugar de acceso al poder de los gobernantes de la Mixteca, tal y como se aprecia en la lámina 57 del Códice Zouche-Nuttall, (fig.5) donde a 8-Venado se le perfora el septum (símbolo de toma de poder político) en Cholula.⁷¹ Además, ciertos contenidos gráficos del Códice Borgia también apoyan esta hipótesis; por un lado, la figura que aparece con mayor frecuencia en el documento es la de *Quetzalcoatl*, dios tutelar de Cholula,⁷² y sus diferentes advocaciones; le siguen las imágenes de *Tezcatlipoca* y *Camaxtli*, dioses muy importantes en la región de Puebla-Tlaxcala y con presencia sobre todo en la cultura nahua.⁷³ Por otro lado, si analizamos las escenas principales

cerámica policroma tipo códice de Cholula, Puebla, tesis en antropología, UDLAP, 1995. Michael Lind, “Cholula and Mixteca polychromes...”, *op. cit.*, 1994, pp. 79-99. Michael Lind, *Mixtec Polychrome Pottery: A Comparison of the Late Preconquest Polychrome pottery from Cholula, Oaxaca on the Chinantla*, tesis de maestría en Arqueología, Puebla, UDLAP, 1967. Florencia Müller, “La iconografía de la cerámica de Cholula”, en *Revista mexicana de estudios antropológicos* 23, México, 1977, pp. 155-177. Henry Nicholson, “The eagle claw/tied double maize ear motif: the Cholula polychrome ceramic tradition and some members of the Codex Borgia Group”, en *Mixteca-Puebla...*, *op. cit.*, pp. 101-116. Eduardo Noguera, *La cerámica arqueológica de Cholula*, México, Guaranía, 1954. Patricia Plunket, “Cholula y su cerámica postclásica: algunas perspectivas”, en *Revista Arqueología*, vol. XII-XIII, Conaculta, enero-diciembre de 1995, pp. 103-108. Ofelia Márquez Huitzil, “El estilo en la cerámica policroma de Cholula y el origen del Códice Borgia”, en *Estilo y región en el arte mesoamericano*, México, UNAM, 2017, pp. 207-220.

⁷¹ Manuel Hermann Leujarazu, “Códice Nutall, lado 1”, en *Arqueología Mexicana*, 23, México, Raíces, 2006, p. 36.

⁷² Camargo Muñoz, *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala*, México, UNAM, 1985, pp. 115, 129, 133 y 250.

⁷³ Guilhem, Olivier, *Tezcatlipoca... op. cit.*, pp. 90-228. También: *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica, Tras las huellas de Mixcoatl “Serpiente de nube”*, México, FCE, 2016, pp. 25-47.

de las láminas 49 a 53,⁷⁴ que de acuerdo con Seler, Brotherson y Anders *et al.*,⁷⁵ refieren a los rumbos del cosmos; éstas podrían aludir a cuatro sitios importantes (láminas 49 a 52) en relación con Cholula (lam. 53), que sería el centro respecto de las cuatro ciudades o lugares representados (fig. 6).

En efecto, planteo que en la lámina 49 la iconografía remite a algún sitio de la costa del Golfo de México, ya que, representado dentro del templo principal, se ubica el Sol, referente del rumbo Este, aludido en esta composición. En la 50, que correspondería al Norte, ya que aparece *Mixcoatl-Camaxtle*, deidad tutelar de los tlaxcaltecas, por lo cual, en relación con la ubicación de Cholula, podría ser Tlaxcala el lugar al que alude la escena. En la 51 se aprecia a *Xochipilli* en una casa con el elemento de *chlalchihuitl* que se usa, como en el edificio anterior, para denotar lo precioso o lo valioso. El edificio está almenado con flores, lo cual enfatiza posiblemente la presencia de *Xochipilli* como deidad tutelar del rumbo; además, debajo de la casa aparece el árbol de maíz. Por su ubicación en la sección esta escena alude al Oeste, y por la iconografía, podría hacer referencia Chalco, ya que del interior del templo surge un trenzado de *mallinalli* de un *chalchihuitl*, que se ubica sobre un elemento lobular de color amarillo que está siendo nutrido con la sangre de un corazón;⁷⁶ asimismo, recordemos que la estatua de *Xochipilli* conservada en el Museo Nacional de Antropología

⁷⁴ Para Anders y su equipo es la única sección del códice cuyo orden de lectura va en bustrofedón, al estilo de los códices históricos mixtecos. Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo... op. cit.*, 1993, p. 261.

⁷⁵ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 85-103. Gordon Brotherson, *Painted books...*, *op. cit.*, 1995, pp. 145-153. Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos... op. cit.*, pp. 261-284.

⁷⁶ Este elemento compuesto posiblemente refiera al agua (*chalchihuitl*) sobre la tierra (elemento globular amarillo) sobre la que crecen plantas (*mallinalli*). Una alusión a una chinampa, muy común en la zona de Chalco.

procede de esa zona.⁷⁷ La lámina 52 representaría entonces la región del Sur (*huitztlampa*); la iconografía del templo construido con huesos, sangre y viseras,⁷⁸ así como el búho en su interior serían una referencia directa al inframundo, por lo que podría hacer alusión a la ciudad mixteca de *Liobáa*, “lugar del descanso”, y conocida por los nahuas como Mitla –que proviene de vocablo *Mictlan*–, donde se ubica la famosa “cueva del diablo” un lugar que, a modo de la cueva de *Cincalco* en Chapultepec, funge como acceso directo a lo más profundo del inframundo.⁷⁹ Finalmente, en la 53, que aludiría al centro (Cholula), se ve a *Quetzalcoatl* y *Macuixochitl* en actitud de autosacrificio, flanqueando y fertilizando una planta de maíz; detrás, se aprecia la imagen de un cuerpo de agua y se sabe que en Cholula existía un lago.⁸⁰ Aunado a que *Quetzalcoatl* fue la deidad principal en ese sitio, apoyo entonces, como ya lo han hecho otros investigadores, la moción de que es Cholula la ciudad de origen del Códice Borgia.

⁷⁷ Para Manuel Hermann el rumbo podría referir al *Yuta Yaa* “Río de la Ceniza” ya que en la composición aparece un personaje (que identifica como *Tlahuizcalpantecuhtli*) cuyo pie es devorado por un cocodrilo dentro de un río. Manuel Hermann, comunicación personal septiembre 2022.

⁷⁸ Templos construidos con huesos aparecen en códices mixtecos como el Selden, láminas 6 y 7; Colombino, lámina 5; Bodley, lámina 23, Vindobonensis, láminas 19 y 45 y Nutall, láminas 50 y 55.

⁷⁹ Para Manuel Hermann la identificación con Mitla a partir de la iconografía de esta lámina es aún endeble. Para el investigador, el edificio haría referencia más bien a Chacaltongo en la Mixteca Alta, pues en algunos documentos se señala a la región como *Ñuu Ndeya* “el lugar de la muerte”. Manuel Hermann, comunicación personal, septiembre 2022.

⁸⁰ Para el análisis de estas láminas, véase José Arturo Viezca Vizuet, *El árbol y su iconografía, simbolismo y significación en el Códice Borgia*, tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, México, UNAM, 2013, pp. 107-119.

A pesar de lo anterior, la evidencia no es aún del todo concluyente, por lo que este tema continuará siendo polémico y de momento hasta aquí se menciona, ya que nuestro trabajo se enfoca en el análisis iconográfico de la sección central y no pretende dilucidar ni profundizar más sobre el origen del manuscrito.

A continuación, analizaremos lo referente a la historia del documento, así como una revisión de los estudios científicos del códice, elementos de los que se tiene más información.

Seler,⁸¹ en su introducción al estudio del documento, retoma una historia contada por Humboldt, quien afirmaba que el códice perteneció al cardenal Stefano Borgia desde mediados del siglo XVIII, quien lo adquirió para su colección, cuando estaba a punto de ser quemado, en una de las casas de la familia Giustiniani. También se sabe que, en 1790, ya en poder de los Borgia y aún vivo Stefano, José Lino Fábrega, un presbítero nacido en Nueva España, realizó el primer estudio del documento.⁸² Al morir, en 1804, el cardenal dejó sus bienes a la Santa Congregazione della Propaganda Fide, sin embargo, el códice se encontraba en el Museo Velletri, de la familia Borgia, y fue ahí cuando Alexander Von Humboldt lo consultó y escribió acerca del documento llamándolo con el mismo nombre del reservorio donde se ubicaba.⁸³ Después de un litigio, en 1809 la Congregazione ganó los bienes del museo y en 1814 el códice fue trasladado a la biblioteca borgiana, donde lo estudiaron y copiaron Agostino Aglio en 1831, Lord Kingsborought en 1848 y Ramón Rodríguez en 1856. En 1883 el documento pasó al museo etnográfico borgiano, donde en 1896 lo estudió Franz Ehrle, para el facsimilar de Loubat.⁸⁴ Finalmente, a principios del siglo XX, entre 1902 y

⁸¹ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 9.

⁸² José Lino Fábrega, *Interpretación del Códice Borgiano*, edición bilingüe, traducción y notas arqueológicas y cronográficas por Alfredo Chavero y Francisco del Paso y Troncoso, *Annales del Museo Nacional*, 1a. época, tomo V, México, 1900.

⁸³ Alexander von Humboldt, *Aportaciones a la Antropología Mexicana*, México, Katún, 1986, p. 13.

⁸⁴ Franz Ehrle, *Il manoscrito Messicano... op. cit.*, 1896.

1903, el manuscrito entró a la Biblioteca Apostólica Vaticana;⁸⁵ Eduard Seler fue el primero en estudiar el códice en su actual ubicación.⁸⁶

Nuevos datos proporcionados por Davide Domenici y Laura Laurencich⁸⁷ indican que antes de pertenecer a Stefano Borgia, el códice perteneció a Giuseppe Giustiniani, un coleccionista y noble italiano quien vivió entre los siglos XVI y XVII, y cuya familia estuvo muy ligada a la orden de los dominicos; esto es un dato relevante, ya que Giuseppe recibió el documento, al parecer, de su tío Vincenzo Giustiniani, quien como capitán general de los dominicos entre 1558 y 1570, tuvo acceso a los bienes que poseía la orden, objetos de todas partes del mundo, enviados por frailes, que se almacenaban en Italia. Al parecer, el documento llegó a dicho país alrededor de 1532,⁸⁸ gracias a la intervención de fray Domingo de Betanzos,⁸⁹ quien, siendo el primer inquisidor de la Nueva España, participó en el proceso

⁸⁵ Anders, Jansen y Reyes García dicen que el manuscrito entró en 1902 a la Biblioteca Vaticana. Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 36.

⁸⁶ Para referencias pormenorizadas a este respecto y a fin de no repetir la información, remitimos al estudio que realizaron Anders, Jansen y Reyes García para su edición del Códice Borgia, sobre todo en lo que respecta a las primeras noticias y al primer análisis del documento hecho por Fábrega. Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo ...*, *op. cit.*, 1993, pp. 11-40. Aquí se mencionarán los puntos más importantes sobre la historia del documento para contextualizarlo, así como nuevos datos que han salido a la luz en tiempos recientes.

⁸⁷ Davide Domenici y Laura Laurencich, “Domingo de Betanzos, Gifts to pope Clement VII in 1532-1533”, en *Estudios de Cultura Náhuatl* 47, México, UNAM, 2014, pp. 193-195.

⁸⁸ Laura Laurencich, “From the new world to Bologna, 1533 a gift for Pope Clement VII and Bolognese collections of the sixteenth and seventeenth century”, en *Journal of the history of collections, Oxford Journals online*, 2011, p. 30.

⁸⁹ Fray Domingo de Betanzos (1480-1549), dominico originalmente adscrito a la isla La Española, arribó a México en 1526 con un grupo de religiosos liderados por Tomás Ortiz. Betanzos, junto con Vicente de Santa

evangelizador entre 1526 y 1531, así como entre 1534 y 1545.⁹⁰ Se sabe que para agradecer al papa Clemente VII el haber concedido a los dominicos la independencia para hacer sus propias fundaciones fuera de La Española, Betanzos se embarcó hacia Europa a finales de 1531 llevando consigo objetos⁹¹ de la recién fundada provincia de Santiago de México,⁹² tanto para regalarle al Papa, como también para que algunos formasen parte de los tesoros de la orden.⁹³

Entonces, es muy factible que el propio Domingo de Betanzos haya entregado el Códice Borgia al capitolio generale de la orden, en Roma hacia 1532.⁹⁴ La evidencia de la llegada del documento en esa época es una glosa que se ubica en la lámina 68 y dice: “In queste carte sono lidí de la setimana verbi gratia domenica, lunez” (“en estas hojas están los días de la semana por ejemplo domingo, lunes”), en donde a los signos de los días, les acompañan sus nombres en caracteres latinos, pero escritos para que un italiano los pronuncie en náhuatl, por ejemplo, en vez de *miquiztli* está escrito *michiztli* ya que la “ch” en italiano tiene el sonido de “k” en español (fig. 7). Además, la paleografía de la letra ha revelado que

María, organizó la orden para sus primeras fundaciones en México, Puebla, Oaxaca y Guatemala. Juan Bautista Méndez, *Vida del venerable padre Domingo de Betanzos*, Querétaro, ed. del P.E. Arroyo, 1986, pp. 235-239.

⁹⁰ *Ibíd*, p. 235.

⁹¹ Los cuales presentaban filiación cultural mixteca o mixteca-puebla. Davide Domenici y Laura Laurencich, “Domingo de Betanzos...” *op. cit.*, 2014, p. 179.

⁹² La provincia abarcaba en un inicio localidades que iban de México a Oaxaca, pasando por Puebla. Omar Tinajero, *La relación de los padres dominicos con los pobladores de Tepetlaoztoc 1527-1577*, tesis de licenciatura en Etnohistoria, México, UNAM, 1997, p. 16.

⁹³ Davide Domenici y Laura Laurencich, “Domingo de Betanzos...” *op. cit.*, 2014, p. 173.

⁹⁴ Laura Laurencich, “From the new world...”, *op. cit.*, 2011, p.31.

corresponde a la primera mitad del siglo XVI,⁹⁵ tal vez sea del mismo Betanzos, quien trataba de explicar parte del calendario del códice a sus hermanos de orden. Posteriormente, el documento llegó a las colecciones Giustiniani, posiblemente por la mediación de Vicenzo, que en 1564 mandó llevar de Roma a Bologna parte de los tesoros del capitolio generale de la orden.⁹⁶ Muy posiblemente fue ahí cuando el documento pasó a las colecciones de dicha familia, aunque no aparece en sus catálogos, sino a partir de 1600 (junto con otro, también americano, posiblemente el Códice Cospi⁹⁷) y hasta 1649, fecha en la cual los códices desaparecieron de los registros de las colecciones de los Giustiniani.⁹⁸

Aún no se sabe con precisión cómo llegó el Códice Borgia a manos de Stefano en la segunda mitad del siglo XVIII, más de 100 años después de que desapareciera de los catálogos de los Giustiniani, por lo cual difícilmente habría sido rescatado de alguna de las residencias de dicha familia, como apuntan Humboldt y Seler.⁹⁹ Más bien, y a la luz de las investigaciones antes mencionadas, es muy posible, como menciona Ehrle, que el documento fuera salvado por el mismo Betanzos de alguno de los muchos autos de fe y quemados de

⁹⁵ Franz Ehrle, *Il manoscritto Messicano...*, *op. cit.*, 1896, pp. 4-5. Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos...*, *op. cit.*, 1993, pp. 37-38.

⁹⁶ Laura Laurencich, “From the new world...”, *op. cit.*, 2011, p.31.

⁹⁷ Davide Domenici, “Códices mesoamericanos en la Italia de la primera edad moderna: historia y recepción”, en J.J. Batalla Rosado, J.L. de Rojas, L. Pérez Lugones (coords.), *Códices y cultura indígena en México. Homenaje a Alfonso Lacadena García-Gallo*, Distinta Tinta, Madrid, 2018, pp. 351-375.

⁹⁸ Davide Domenici y Laura Laurencich, “Domingo de Betanzos...” *op. cit.*, 2014, pp. 193-195.

⁹⁹ Alexander von Humboldt, *Aportaciones a la...*, *op. cit.*, 1986, p. 13. Eduard Seler, *Comentarios...* *op. cit.*, 1963, p. 9. Sin embargo, se piensa que esta hipótesis era para apoyar las pretensiones de Camilo Borgia sobre el códice y la herencia de Stefano Borgia. Ferdinand Anders *et al.*, *op. cit.*, 1993, p. 37.

documentos realizados en la Nueva España.¹⁰⁰ Un detalle por mencionar es que, cuando llegó a manos de Stefano Borgia, ya carecía de las tapas originales con las cuales estuvo otrora protegido,¹⁰¹ tal y como lo atestiguan otros que sí conservan esta cobertura, como los códices Vaticano B y Laud.¹⁰² Además, por las marcas de fuego, muy posiblemente perdió dicha cubierta desde antes de ser arrojado a las llamas.

Así, el manuscrito y su historia permanecen aún ocultos de 1649 hasta 1795, fecha cuando es mencionado nuevamente, ahora por don Antonio de León y Gama, al pedirle a su primer comentarista, José Lino Fábrega, una copia del estudio que realizó para el cardenal Borgia¹⁰³ en 1790, al que llamó originalmente “Mitología Mexicana y Oriental”.¹⁰⁴ La clave de su interpretación fueron los códices Vaticano A, Mendoza y la Matrícula de tributos; su metodología fue netamente comparativa, por lo cual sólo profundizó en aquellas partes en las que encontró cierta similitud con los documentos mencionados, dejando de lado casi la totalidad de la iconografía. No obstante, en su análisis se percató de las secuencias de los “Señores de la Noche”, de los patronos de las 20 trecenas e intuyó significados astronómicos,

¹⁰⁰ Franz Ehrle, *Il manoscrito... op. cit.*, 1896, p. 2.

¹⁰¹ En la iconografía mesoamericana, sobre todo en la maya, la representación de documentos con tapas en piel de jaguar está bien documentada. Laura Sotelo, “Los Códices plegados”, en *Memorias del Congreso Internacional Las Edades del Libro*, edición de Marina Garone Gravier, Isabel Galina y Laurette Godinas, México, UNAM-IIB, 2012.

¹⁰² María Isabel Álvarez Icaza, *El Códice Laud...*, *op. cit.*, 2014. Davide Domenici y Laura Laurencich, “Domingo de Betanzos...”, *op. cit.*, 2014, p. 191.

¹⁰³ Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 18.

¹⁰⁴ José Lino Fábrega, *Interpretación del...*, *op. cit.*, 1899, p. 10.

a modo de un zodiaco, en el contenido del Borgia.¹⁰⁵ Dicho estudio permaneció desconocido hasta el año de 1900, cuando Francisco del Paso y Troncoso, junto con Alfredo Chavero, tradujeron y publicaron el texto.

Después de León y Gama, hacia 1810 el barón Alejandro de Humboldt habla acerca del códice, llamándolo por su ubicación en ese momento como Velletri, y hace una descripción muy general, enfocándose más en la historia de la obtención del documento por parte de los Borgia, versión que será repetida por Seler.¹⁰⁶ La primera copia del códice fue de Agostino Aglio en 1831¹⁰⁷ a la cual le sigue –también a color– la de Lord Kingsborough de 1848,¹⁰⁸ siendo las más antiguas que se conocen; son muy valiosas, ya que conservan detalles iconográficos que se perdieron posteriormente por el desgaste del original.¹⁰⁹ En 1856, el arquitecto Ramón Rodríguez Arangoiti, cadete del colegio militar durante la intervención estadounidense, también lo copió, pero en blanco y negro, para Fernando Ramírez, dejando testimonio de ello en la glosa de la lámina 25 (fig. 7a).¹¹⁰ En 1896, el duque de Loubat publicó su reproducción facsimilar e incluyó una introducción de Franz Ehrle.

¹⁰⁵ Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 43.

¹⁰⁶ Ignacio Bernal, “Humboldt y la arqueología mexicana”, en *Ensayos sobre Humboldt*, México, UNAM, 1962, p. 128.

¹⁰⁷ Agostino Aglio, *Códice Borgiano*, Roma, 1825-1831.

¹⁰⁸ Lord Kingsborough, *Antiquities of México*, tomo III, London, 1831-1848.

¹⁰⁹ Véase Élodie Dupey, “Los colores del Códice Borbónico y el atlas en cromotipia de Ernest-Théodore Hamy”, en *Estudios de Cultura Náhuatl* 52, México, UNAM, 2016, pp. 225-245.

¹¹⁰ La nota dice: “Ramón Rodríguez mejicano lo copió entre marzo y abril de 1856, lo terminó el 19 de abril a las 9 y 5 de la mañana”.

En 1904 se publicó el estudio de Eduard Seler (al que se anexó el facsimilar de Loubat) quien, influenciado por los descubrimientos de su época sobre la mitología astral mesopotámica y por los estudios mayistas sobre Venus,¹¹¹ trasladó muchas de esas hipótesis a su interpretación del Borgia (sobre todo a la sección central) y definió su contenido como información mítica y astronómica. Gracias a su meticuloso análisis iconográfico, se han identificado muchas de las imágenes de los dioses del códice. Su metodología parte de un análisis comparativo entre otros documentos prehispánicos y coloniales tempranos, así como con fuentes escritas, como la obra de Sahagún.¹¹² Si bien su interpretación astronómica ya no se sostiene, su identificación iconográfica de dioses y otros elementos gráficos, sigue aún vigente en muchos de sus aspectos. Además, fue Seler quien a finales del siglo XIX caracterizó, a partir del Borgia, un grupo de cuatro códices prehispánicos, utilizando ese documento para referirse al grupo.¹¹³ Esta terminología se utiliza hasta hoy día para nombrar a los códices Borgia, Vaticano B, Laud, Cospi y Fejérváry Mayer;¹¹⁴ posteriormente, Lehmann agregó el Fonds Mexicain 20¹¹⁵ y Salvador Toscano mencionó de manera breve el

¹¹¹ Ernst W Förstemann, *Schildkrote und Schnecke in der Mayaliteratur: IIL Zur Entzifferung der Mayahandschriften*, Dresde, Druck von Heinrich, 1892. Y Schellhas, Paul, "Representation of deities of the Maya manuscripts", en *Papers of the Peabody Museum*, Vol. IV. No. 1, Cambridge, 1904.

¹¹² Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 12.

¹¹³ Eduard Seler, "Die Venusperiode un den Bilderschriften der Codex Borgia Gruppe", en *Zeitschrift für ethnologie*, Berlín, 1898, pp. 618-667. Y "Codex Borgia and Allied Aztec Picture Writing" en *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archeology #50, Vol. 1*, California, Labyrinthos, 1990, pp. 45-53.

¹¹⁴ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 9.

¹¹⁵ Walter Lehmann, "Les peintures miteco-zaporque quelques documents apparentés", en *Journal de la Société des Américanistes*, 1905, pp. 241-280.

parecido del reverso del códice Porfirio Díaz con el Vaticano B.¹¹⁶ Sin embargo, a pesar de sus similitudes, este grupo de documentos parece provenir de regiones diferentes,¹¹⁷ ya que hay variantes en el estilo, formato, colores e iconografía; pero se unifican, a partir de 1938, con el criterio compartido del estilo Mixteca-Puebla,¹¹⁸ así como por su contenido, que presenta algunas escenas y varios pasajes paralelos compartidos entre sí.

El análisis interpretativo mántico-astronómico de Seler, el más extenso y completo hasta ahora, sentó las bases de muchas de las exégesis posteriores del Códice Borgia, debido a su sólida identificación iconográfica, la cual ha sido ampliamente aceptada por la comunidad académica. No obstante, poco después aparecieron estudios que se salieron de la temática interpretativa propuesta por Seler. Por ejemplo, Herman Beyer,¹¹⁹ en 1910, se ocupó del análisis de Venus e hizo correcciones a lo propuesto por Seler. Hans Biedermann,¹²⁰ en 1930, publicó sobre el jade, el oro y las plumas de quetzal que aparecen en el documento. Finalmente, en 1961, se editó el texto de Karl Anthon Nowotny, quien habló sobre el estilo y contenido de los códices del grupo Borgia y se separa de la tesis de Seler, al suprimir lo

¹¹⁶ Salvador Toscano, *Arte precolombino de México y la América Central*, México, UNAM, 1944, p. 371. Aunque ya desde finales del siglo XVIII León y Gama intuyó el parecido de éste con otros códices del grupo Borgia. Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 19.

¹¹⁷ Henry Nicholson, “The problem of the provenience...”, *op. cit.*, 1996. María Isabel Álvarez Icaza, *El Códice Laud...*, *op. cit.*, UNAM, 2014.

¹¹⁸ George Vaillant, “A Correlation of Archaeological...”, *op. cit.*, 1938, pp. 535-573.

¹¹⁹ Hermann Beyer, *Correcciones del periodo de Venus en los Códices Borgia y Porfirio Díaz*, XVII Congreso Internacional de Americanistas, México, 1910 (1912), pp. 134-139.

¹²⁰ Hans Biedermann, *Jade, gold und quetzalfedern: Altmexiko im spiegel des codex Borgia*, Viena, Akademische druck, 1989.

astral-advinatorio del códice, argumentando que se trataba más de un documento ritual; para ello, introdujo por vez primera, la etnografía para formular y sostener muchas de sus hipótesis, lo cual fue una metodología novedosa en aquella época para el estudio del pasado prehispánico y que sirvió de inspiración para estudios posteriores. Además, pensó que la mayor parte del códice (con excepción de las 18 láminas centrales) aludía a diferentes tipos de cuentas, y agregó que, posiblemente fungía como un manual ritual.¹²¹ Por otro lado, sus descripciones son muy breves, someras y no analizó la iconografía, ya que se apoya en la identificación de Seler. Para ese momento, la tesis de éste, que partió del análisis del calendario, así como de intuiciones mánticas y astronómicas, estaba en franco declive; sin embargo, fue revitalizada en 1963 por académicos de habla española a partir de la traducción y reedición de su texto de 1903, opacando mucho la nueva metodología propuesta por Nowotny.

No fue hasta la década de 1990 cuando se modificó, para la mayoría de investigadores, la visión de Seler sobre el Códice Borgia y se comenzaron a publicar más y diferentes trabajos. En 1993, Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García editaron un estudio en el cual propusieron una nueva interpretación; para ello se basaron en Nowotny, retomaron su tesis sobre la utilidad ritual del códice y agregaron mucho contenido etnohistórico. Catalogaron al Borgia como un documento netamente mántico, un verdadero texto ritual y sugirieron una explicación-lectura, abogando por encontrar paralelismos rituales en la etnografía, e interpretando algunos espacios arquitectónicos plasmados como sitios reales.¹²² En ese mismo año, Díaz y Rodgers publicaron una reelaboración de las

¹²¹ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, pp. xx-xxi.

¹²² Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 69.

imágenes del Borgia, que incluiría los faltantes por desgaste del documento original,¹²³ así como una introducción de Bruce Byland, quien se basa en los códices y la cultura mixteca para su interpretación. Éste tampoco profundizó en muchos de los aspectos gráficos del documento al hacer su comentario, que en general concuerda también con Seler en cuanto a la iconografía y sólo discrepa cuando observa elementos que aparecen en los códices mixtecos.¹²⁴ En 1994 Elena Landa ofreció un comentario del códice que resultó ser una versión muy poco matizada del análisis de Seler, al que sigue en prácticamente todo el texto, en el que se incluyó el facsímil en biombo de Graz.¹²⁵

Al inicio del nuevo milenio comenzaron a proliferar los trabajos que se enfocan en algunas láminas o bien en algunas de las temáticas del documento. Krystyna Libura¹²⁶ publicó en 2000 un libro sobre los días y dioses del códice, que resultó ser un resumen de la identificación de los signos calendáricos y dioses que hizo Seler. En 2006 Elizabeth Boone¹²⁷ sacó a la luz un artículo sobre el nacimiento de la cuenta de los días en el Borgia y en 2007

¹²³ Giselle Díaz y Alan Rodgers, *The Codex Borgia. A full-Color Restoration of the Ancient Mexican Manuscripts*, Nueva York, Dover, 1993. Desafortunadamente para esta reconstrucción los autores utilizan sus intuiciones, omitiendo detalles e inventando en algunos casos y no se basan en las copias realizadas en el siglo XIX para completar los faltantes

¹²⁴ Bruce Byland, “Comentarios e introducción” en Giselle Díaz y Alan Rodgers, *The Codex Borgia..., op. cit.*, 1993, pp. xvii-xxxi.

¹²⁵ María Elena Landa Ábrego, *Códice Borgia: el equilibrio dinámico del cosmos*, Puebla, Comité de la feria de Puebla, Ediciones especiales de Bibliofilia, 1994.

¹²⁶ Krystyna Libura, *Los días y los dioses del Códice Borgia*, México, Tecolote, 1992.

¹²⁷ Elizabeth Boone, “The birth of the day count in the Codex Borgia”, en *Jornadas académicas en homenaje a Eduardo Matos Moctezuma*, edición de Leonardo López Luján *et al.*, México, INAH, 2006.

realizó interesantes estudios comparativos del contenido del códice con los demás del grupo.¹²⁸ En 2009, Anthony Aveni presentó un estudio arqueoastronómico para algunas láminas del códice.¹²⁹ En 2010, se publicó una bella edición facsimilar realizada con nuevas fotos y con las dimensiones del original, acompañada con un estudio codicológico de Juan José Batalla Rosado,¹³⁰ del que se desprenden interesantes y polémicos resultados, como aquel respecto al pegote de la sección central, o bien su análisis que refiere al contenido del documento, y que sigue, en buena medida, la tesis de Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García, así como lo dicho por Eduard Seler, en cuanto a la iconografía y a lo representado en la sección central, de la que menciona se trata del Sol en su viaje por el inframundo. En ese mismo año, Gabrielle Vail y Christine Hernández editaron un artículo sobre los almanaques paralelos entre los códices Madrid y el Borgia.¹³¹ Susan Milbrath en 2013,¹³² y 2015¹³³ escribió sobre astronomía y las estaciones del año señaladas en el documento; siguiendo a Vail y Hernández, Milbrath defiende que, al igual que los códices

¹²⁸ Elizabeth Boone, *Cycles of time and Meaning in the Mexican Books of Fate*, Austin, University of Texas Press, 2007.

¹²⁹ Anthony Aveni, "Astronomy in the Mexican Codex Borgia", en *Archaeoastronomy* 24, 1999, p. 1-20.

¹³⁰ Juan José Batalla Rosado, *El Códice Borgia...*, *op. cit.*, 2008.

¹³¹ Gabrielle Vail y Christine Hernández, "A Case of Scribal Interaction: Evidence from the Madrid and Borgia Group Codices", en *Astronomers, Scribes, and Priests - Intellectual Interchange between the Northern Maya Lowlands and Highland Mexico in the Late Postclassic Period*, Washington, Dumbarton Oaks, 2010, pp. 333-366.

¹³² Susan Milbrath, *Heaven and earth...*, *op. cit.*, 2013, pp. 45-70.

¹³³ Susan Milbrath, "A seasonal calendar in the Codex Borgia", en *Cosmology, Calendars, and Horizon-Bases Astronomy in Ancient Mesoamerica*, University Press of Colorado, Boulder, 2015, pp. 142-157.

mayas, el Borgia además de ser un calendario, es un almanaque, es decir, que así como refiere al paso regular del tiempo, también contiene predicciones astronómicas como los eclipses; para ello, se enfoca en identificar referencias a ciclos astronómicos y su relación con los ciclos estacionales, proponiendo que el manuscrito remite a toda una serie de eventos arqueoastronómicos de finales del siglo XV. De 2015 es también el importante estudio codicológico de Katarzyna Mikulska.¹³⁴ En 2017, Maarten Jansen y Aurora Pérez profundizaron en su interpretación del Borgia como un documento ritual y de liturgia.¹³⁵ En 2018, Baena¹³⁶ se enfocó en las escenas de sacrificio de los códices del grupo Borgia. En 2019, Ana Díaz, también publicó un excelente estudio codicológico del manuscrito.¹³⁷ Del mismo año es el estudio de Davide Domenici, David Buti, Chiara Grazia, Élodie Dupey, Aldo Romani, Laura Cartechini, Antonio Sgamellotti y Costanza Miliani sobre los materiales constitutivos del códice, en particular sus pigmentos.¹³⁸

Finalmente, entre los trabajos que tratan de la sección central, en 2007 tenemos un muy interesante estudio de Boone,¹³⁹ enfocado en los ciclos temporales de los calendarios donde propone una muy novedosa e interesante interpretación de la sección central, misma

¹³⁴ Katarzyna Mikulska, “El proceso de elaboración...”, *op. cit.*, pp. 167-192.

¹³⁵ Maarten Jansen y Aurora Pérez Jiménez, *Time and the Ancestors. Aztec and Mixtec Ritual Art*, Leiden, Brill, 2017, pp. 431-530.

¹³⁶ Angélica Baena Ramírez, *Pensamiento en imágenes. La configuración del sacrificio en los códices del grupo Borgia*, tesis doctoral en Estudios Mesoamericanos, México, UNAM, 2018.

¹³⁷ Ana Díaz, “Historias contadas con la piel...”, *op. cit.*, 2019, pp. 123-163.

¹³⁸ Davide Domenici *et al.*, “Non-invasive chemical...”, *op. cit.*, 2019, pp. 201-228.

¹³⁹ Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, pp. 171-210.

que analizaremos posteriormente. En 2013 y 2015 se publicaron textos de Milbrath¹⁴⁰ que identifican referencias a los ciclos de los astros y el ciclo de lluvias/secas a partir de la iconografía astronómica de la sección, proponiendo que remite a una serie de eventos arqueoastronómicos ocurridos en el siglo XV. En 2014 Baena analiza las metáforas, metonimias y digrafismos de una parte de la sección central.¹⁴¹ En 2017 apareció un capítulo en un libro de Jansen y Pérez¹⁴² en el cual profundizaron en la interpretación de 1994 elaborada por Anders, Jansen y Reyes García, otorgando a dicha sección el carácter de mapa-guía ritual que representa espacios rituales y templos ceremoniales reales. En 2018, nuevamente Baena,¹⁴³ habla de las láminas centrales, ahora refiriendo una secuencia ritual de acceso al poder.

Ahora bien, en el siguiente apartado se hará un somero análisis comparativo de algunas partes del contenido del Códice Borgia con la sección central, con el fin de tener una perspectiva general del contenido del códice y se pueda notar la diferencia y relevancia de esta parte del manuscrito. Para dicha sección, reservamos el apartado 1.4., donde se hará la revisión de los estudios que refieren solamente al análisis del capítulo central, esto es, las láminas 29 a 46 que motivan este trabajo de investigación.

¹⁴⁰ Susan Milbrath, *Heaven and earth...*, *op. cit.*, 2013, pp. 103-127. También: “A seasonal calendar...”, *op. cit.*, 2015, pp. 142-157.

¹⁴¹ Angélica Baena Ramírez, “Metáforas, metonimias y digrafismos...”, *op. cit.*, 2014, pp. 199-224.

¹⁴² Maarten Jansen y Aurora Pérez Jiménez, *Time and the Ancestors...*, *op. cit.*, 2017, pp. 431-530.

¹⁴³ Angélica Baena Ramírez “Las láminas centrales del llamado Códice Borgia. Una secuencia ritual de acceso al poder (láminas 35 a 43)” en *Códices y cultura indígenas en México. Homenaje a Alfonso Lacadena*, España, BRF, 2018, pp. 11-44.

El Códice Borgia se considera un *tonalamatl*, esto es, un documento que se enfoca en el cómputo del tiempo en periodos de 260 días;¹⁴⁴ una cuenta mesoamericana que se conoce en náhuatl como *tonalpohualli*¹⁴⁵ y que se considera un calendario ritual. Por ello, fue un documento de vital importancia para los pueblos prehispánicos, ya que obedecía a aspectos funcionales de la cotidianidad indígena al indicar las fechas propicias o nocivas para todo tipo de actividades, rituales y cotidianas por medio de augurios y presagios que ordenaban el tiempo y el espacio. Este contenido general del Borgia es compartido con otros documentos del mismo grupo y con manuscritos de otras tradiciones culturales tanto prehispánicos –el caso de los códices Dresde o Madrid–, como coloniales, por ejemplo, los códices Borbónico e Ixtlilxochitl.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Este calendario calculaba las confluencias de una serie de agentes que, al unirse, imprimían una cualidad a cada día. Al combinarlo con el calendario solar o de 360 + 5 días se generaba una dinámica que confería características simbólicas a los eventos según el día en que éstos sucedían. Véase Ana Díaz, *El cuerpo del tiempo: Códices, cosmología y tradiciones cronográficas del centro de México*, México, Bonilla, 2020.

¹⁴⁵ Se trataba de un complejo sistema cosmológico que permitía determinar el transcurrir de las *esencias* del mundo. Este *tonalli* dejaba marcas en el tiempo y esas huellas se materializan en el *tonalamatl* (libro de los días), por lo que el especialista en la lectura de estos documentos, el *tonalpouhque*, tenía la capacidad de recrear el pasado, contextualizar las condiciones actuales del mundo y conocer el futuro. Ana Díaz, *El Cuerpo... op. cit.*, 2020, pp. 10-11.

¹⁴⁶ Rafael García Granados, “Observaciones sobre los códices prehispánicos de México y reparos que estas sugieren acerca de su clasificación”, en *El México Antiguo*, vol. 5, México, INAH, 1940, pp. 41-47. Donald Robertson, *Mexican Manuscripts...*, *op. cit.*, 1959, pp. 12-19. Henry Nicholson, “The problem of the...”, *op. cit.*, 1996. Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, pp. 211-230. Rafael Villaseñor, “El tonalamatl.

El contenido del Códice Borgia suele dividirse en varias secciones o apartados; debido a sus coincidencias, las más aceptadas son las propuestas por Seler¹⁴⁷ y Nowotny¹⁴⁸ con 26, la de Anders, Jansen y Reyes García¹⁴⁹ con 25;¹⁵⁰ y, últimamente, la de Boone, con 29 secciones.¹⁵¹ En general, la segmentación del documento se basa en la iconografía que presenta y que separa en varios grupos, que se distinguen a simple vista por las escenas y composición de las láminas. No es la finalidad de este trabajo hacer un análisis pormenorizado de todo el contenido del Códice Borgia; sin embargo, sólo mencionaré brevemente el contenido de algunos de los apartados, según las hipótesis más aceptadas al respecto, mismos que me pueden servir para contrastarlos y contextualizar la parte central.

La sección I comprende de las láminas 1-8 y los investigadores¹⁵² que las han estudiado concuerdan (con sus matices propios) que en éstas se muestra un *tonalpohualli* completo en columnas y filas. En los extremos superior e inferior se ubican los augurios o

Ordenamiento social en el tiempo y espacio en Mesoamérica”, en *Estudios Mesoamericanos*, vol. 8, México, UNAM, pp. 55-79.

¹⁴⁷ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 38.

¹⁴⁸ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 11.

¹⁴⁹ Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos de cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 20.

¹⁵⁰ La diferencia entre una y otra propuesta es que para Seler las secciones X y XI son independientes, en cambio, para Anders, Jansen y Reyes éstas son una unidad.

¹⁵¹ Elizabeth Boone, *Ciclos de tiempo...*, *op. cit.*, 2016, pp. 398-403.

¹⁵² Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 18-62. Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, pp. 5-17. Bruce Byland, “Introducción...”, *op. cit.*, 1994, p. xvii. Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos de cielo... op. cit.*, 1993, pp. 28-90. Gordon Brotherson, “The yearly seasons and skies in the Borgia and related codices”, en *Art and Architecture of the Americas*, UK, Essex University Press, 1999, pp. 59-72.

vaticinios expresados iconográficamente y que no han podido ser decodificados aún (fig. 8). Esta hipótesis del *tonalpohualli in extenso* planteada inicialmente por Seler¹⁵³ no ha sido refutada. La lectura va de derecha a izquierda (como en el resto del documento, con excepción de la parte central) y de abajo hacia arriba. En estas láminas se presentan los signos de los días con sus designios benéficos y aquellos que no, en el lapso de 260 días, dotando así al especialista con la capacidad de prever y de adecuar las actividades del día a día. Es de las secciones con más paralelos en otros códices, ya que la misma sección aparece en los códices Vaticano B y el Cospi. Esta sección, a diferencia de la central, se destaca por su único e invariable orden de lectura, mismo que es por líneas, de derecha a izquierda y de abajo hacia arriba, no por lámina, sino en un ir y venir que va de la lámina 1 a la 8 hasta completar los 260 días. Las escenas centrales, en cambio, no presentan un orden de lectura ni por lámina, ni por sección, ya que no parece tener una continuidad tácita ni obligatoria lámina tras lámina.

La sección III comprende solamente la lámina 14 (fig. 9). Para Seler, Nowotny, Byland, Anders y Boone se trata de los nueve Señores de la Noche.¹⁵⁴ Nowotny menciona que también se muestran ofrendas.¹⁵⁵ Anders, Jansen y Reyes García agregan que esos augurios están relacionados sólo con los nueve primeros signos de los días.¹⁵⁶ Todos los dioses que aparecen en esta lámina del Borgia, aparecen también en las láminas centrales, su

¹⁵³ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 9-62.

¹⁵⁴ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 163-168. Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, p. 20. Bruce Byland, "Introducción...", *op. cit.*, 1993, p. xix. Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, pp. 105-108. Elizabeth Boone, *Ciclos de tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 397.

¹⁵⁵ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, p. 20.

¹⁵⁶ Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 105.

tamaño ayuda a su identificación. Se trata de: *Xiuhtecuhtli*, *Tezcatlipoca*, *Piltzintecuhtli*, *Cinteotl*, *Mictlantecuhtli*, *Chalchiuhtlicue*, *Tlazolteotl*, *Tepeyolotl* y *Tlaloc*; no así las ofrendas de hule con pluma, que no aparecen en la sección central.

La sección IV (V para Boone) comprende las láminas 15-17 (fig. 10) y es la sección que remite a los nacimientos.¹⁵⁷ Como la sección I, es también recurrente en otros documentos como el Vaticano B, el Cospi y el Laud. Su mención aquí radica en el hecho de que las acciones que realizan los dioses vinculadas con los nacimientos, son acciones que también presentan los dioses y otras entidades en la sección central, sobre todo lo que respecta al ademán de presentación¹⁵⁸ y al acto de punzar con un perforador de hueso.

La sección V (VI para Boone) comprende las láminas 18-21 (fig. 11). Para Seler, abunda en las seis regiones del mundo (Este, Norte, Oeste, Sur, arriba y abajo) con los dioses que las habitan y colocadas en contraposición: arriba/abajo, Este/Oeste, Norte/Sur.¹⁵⁹ Para Nowotny se trata del *tonalpohualli* o las cinco veces 52 días irregularmente divididos y sus rituales asociados.¹⁶⁰ Byland opina que son ocho escenas sobrenaturales con vínculos calendáricos y rituales.¹⁶¹ Para Anders, Jansen y Reyes García se trata de los periodos aciagos, ocho escenas para representar la mala suerte en diversas actividades, sus

¹⁵⁷ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 169-175. Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, p. 21. Bruce Byland, "Introducción...", *op. cit.*, 1993, p. xix. Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, pp. 108-113. Elizabeth Boone, *Ciclos de tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 399.

¹⁵⁸ Pablo Escalante, *Los códices...* *op. cit.*, pp. 227-280.

¹⁵⁹ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 210-222.

¹⁶⁰ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, pp. 21-24.

¹⁶¹ Bruce Byland, "Introducción...", *op. cit.*, 1993, p. xx.

premoniciones y remedios, dispuestos también en parejas de opuestos complementarios.¹⁶² Para Boone se trata de un *tonalpohualli* organizado como un cuadro comprimido.¹⁶³ Brotherson en cambio, detecta aquí los ritos y previsiones para los agricultores y viajeros.¹⁶⁴ Como se aprecia, esta sección tiene connotaciones calendáricas, asociadas a lo que parecen ser actos rituales con una iconografía ligada a la ofrenda y al sacrificio, una constante en el Borgia. Respecto con la sección central, este apartado del códice también muestra escenas relativamente abiertas, donde los dioses y seres sobrenaturales son los actores principales e interactúan ente ellos; sin embargo, a diferencia de las escenas de la parte central, las acciones aquí están ligadas a la cuenta del calendario (signo + numeral) además de presentar un orden de lectura.

La sección VI (VII para Boone) remite a la parte superior de lámina 22 (fig. 12). Seler la nombra el ciervo del Este y del Norte, y la relacionó con temporadas de cacería.¹⁶⁵ Nowotny, opina también, que se representan a los venados del Este y del Norte,¹⁶⁶ pero, debido a que comparó esta sección con su homóloga del Códice Vaticano B, lámina 77, infiere que la 22 está relacionada con las 47 y 48 del Borgia, las cuales serían, para el autor, una continuación de aquella lámina. Esta hipótesis la secundó Batalla Rosado cuando argumentó sobre la sección que, según él, se anexó al Borgia¹⁶⁷ y que se discutió en el primer

¹⁶² Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, pp. 121-139.

¹⁶³ Elizabeth Boone, *Ciclos de tiempo...*, *op. cit.* 2016, p. 398.

¹⁶⁴ Gordon Brotherson, "The yearly seasons..." *op. cit.*, 1999, pp. 132-133.

¹⁶⁵ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 223.

¹⁶⁶ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, p. 41.

¹⁶⁷ Juan José Batalla Rosado, *El Códice Borgia...*, *op. cit.*, 2008, pp. 408-441.

apartado. Byland, por su parte, menciona que esa parte de la lámina presenta dos venados y una mitad del *tonalpohualli*, pero no menciona nada sobre cacería.¹⁶⁸ Anders, Jansen y Reyes García, siguiendo en parte a Seler, opinan que la sección trata de los días y rituales para la cacería y/o la veneración del animal,¹⁶⁹ siendo ésta la hipótesis más aceptada al día de hoy. Para Boone, se presenta al venado de Este y del Norte, la mitad de un *tonalpohualli* dividido en trecenas y también asocia esta parte a las láminas 47 y 48. En la sección central, lámina 33, también aparece un venado blanco (pero sin enjorar) asociado al Sol y a una cuerda utilizada para sacrificio ritual. La asociación cacería-sacrificio ha sido estudiada por Olivier, quien menciona que son aspectos cinegéticos de la cosmovisión mesoamericana muy vinculados con el poder, donde hay una relación directa entre la presa y el cautivo, siendo el venado la presa sacrificial por excelencia y, en algunos contextos, sustituto del ser humano, del cautivo de guerra.¹⁷⁰ Además, este mismo autor refiere que el venado blanco es referido en varias tradiciones como “el rey de los venados” o bien como “el dueño de los animales”, relacionándolo también con entidades como *Tezcatlipoca* y sobre todo con *Mixcoatl*;¹⁷¹ entidad que también aparece en contexto sacrificial en la sección central.

La sección IX (X para Boone) es la lámina 26 (fig. 13). Para Seler trata de los dioses muertos o de la serie de la Estrella Vespertina, veinte signos de los días y cuatro bultos mortuorios asociados a los cuatro puntos cardinales.¹⁷² Nowotny afirma que es una tabla con

¹⁶⁸ Bruce Byland, “Introducción...”, *op. cit.*, 1993, pp. xx-xxi.

¹⁶⁹ Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, pp. 141-145.

¹⁷⁰ Olivier, Guilhem, *Cacería, sacrificio y poder...* *op. cit.*, 2015, pp. 635-653.

¹⁷¹ *Ibid.*, pp. 154-157.

¹⁷² Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 253-256.

los 20 signos de los días vinculados a cuatro bultos mortuorios.¹⁷³ Byland observa las cinco direcciones con deidades y los veinte signos del inframundo.¹⁷⁴ Para Anders, Jansen y Reyes García son los cuatro dioses de los bultos mortuorios y los días de sus ofrendas.¹⁷⁵ Para Boone nuevamente se presentan los 20 signos del día organizados en lista irregular.¹⁷⁶ En este caso, los autores coinciden, con sus matices, en que se trata de una sección que habla muy posiblemente del culto al bulto sagrado. Este elemento se consideraba una reliquia que tenía un papel importante durante las ceremonias, ya que era un instrumento de comunicación con la sobre naturaleza, así como un símbolo de poder y prosperidad que también se vinculaba tanto a la muerte y renacimiento, como al inicio de nuevos ciclos.¹⁷⁷ En la sección central del Borgia hay también todo un apartado de 4 láminas que habla sobre la obtención y apertura del bulto sagrado y donde hay referencias a los contextos antes mencionados.

La sección XIII (XIV y XV para Boone) abarca las láminas 47-48 (fig. 14). Para Seler, trata de los periodos de las cinco *cihuateteo* del Oeste y los cinco *ahuateteo* del Sur.¹⁷⁸ Para Nowotny, en cambio, las láminas abordan las trecenas del Oeste y Sur, que siguen y completan la serie que para él inicia en la lámina 22 con las trecenas del Este y Norte, ya que sigue el patrón que aparece en el Códice Vaticano B,¹⁷⁹ opinión que es retomada por Batalla

¹⁷³ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, p. 32.

¹⁷⁴ Bruce Byland, "Introducción...", *op. cit.*, 1993, pp. xxi-xxiii.

¹⁷⁵ Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, pp. 163-166.

¹⁷⁶ Elizabeth Boone, *Ciclos de tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 400.

¹⁷⁷ Olivier, Guilhem, "Les paquets sacrés en Mésoamérique ou la mémoire cachée des Indiens du Mexique central (XVe-XVIe siècles)" en *Journal de la Société des Américanistes*, Vol. 81, 1995, pp. 97-133.

¹⁷⁸ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 63-84.

¹⁷⁹ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, p. 41.

Rosado.¹⁸⁰ Byland observa una cuenta asociada a tres dioses diferentes en grupos lineales de cinco.¹⁸¹ Para Anders, Jansen y Reyes García, en cambio, tratan, siguiendo a Seler, de las cinco *cihuateteo* y los cinco *tonaleque*, pero añaden que corresponderían al noveno rito que inició en la sección anterior, por lo que para estos autores, la sección central del códice Borgia terminaría en la lámina 48;¹⁸² opinión que también comparte Batalla Rosado. Para Boone, también son cinco *cihuateteo* y *macuiltonaleque*, pero asociados a trecenas del Oeste y Sur, complementando también lo que aparece en la mitad superior de la lámina 22; además de cinco *tlazolteotl* asociadas a cinco días específicos.¹⁸³ A pesar de que en esta sección aparecen elementos que también se muestran en las láminas centrales, como los objetos con rostro, la araña y los dioses aquí señalados, las escenas a las que ahora nos referimos son, en formato y presentación, completamente diferentes, coincidentes con el resto del documento, lo que apoya la hipótesis de que se trata de una sección que no forma parte de la central.

La sección XV (XVIII para Boone) corresponde a la parte superior de la lámina 53 (fig. 15). Para Seler trata de *Xochipilli* vestido de venado y los 20 signos del maíz sagrado.¹⁸⁴ Un detalle que requeriría más explicación es que el rostro que aparece en los costados de la cara de este personaje, también aparece en la lámina 8 parte inferior izquierda, acompañado de un pedernal negro/rojo. Nowotny, por su parte, opina que son 20 signos asociados a los

¹⁸⁰ Juan José Batalla Rosado, *El Códice Borgia... op. cit.*, 1993, p. 152.

¹⁸¹ Bruce Byland, "Introducción...", *op. cit.*, 1993, pp. xxvi-xxvii.

¹⁸² Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, pp. 247-270.

¹⁸³ Elizabeth Boone, *Ciclos de tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 401.

¹⁸⁴ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 111.

días venado.¹⁸⁵ Byland comparte la opinión de Seler.¹⁸⁶ Para Anders, Jansen y Reyes García es el venado de la existencia y del origen del maíz.¹⁸⁷ Para Boone se trata de un almanaque corpóreo de 20 signos dispuestos sobre una piel de venado.¹⁸⁸ Más interesante y sugerente es la interpretación de Neurath, en la que se trataría de una imagen autorreferente, en la que considera que, el pliego central en el que se muestran los signos muerte, venado, conejo, agua y perro es el Códice Borgia mismo;¹⁸⁹ esto ya que el mismo *Xochipilli*, patrono de los artistas, quien ataviado como venado, se muestra a sí mismo como un códice, hecho con su piel. Además, en la sección central del Borgia, la posición corporal que adopta el venado de esta lámina es coincidente con la posición de la mayoría de entidades telúricas y solares; misma que alude al alumbramiento y por extensión a la creación. Así, al ser un referente de sí mismo, el códice sería también un objeto que es potencialmente creador, el cual es un tema que aparece en las láminas centrales.

La sección XXII (XXV para Boone) corresponde a la lámina 71 (fig. 16). Para Seler se trata del Sol, la Luna, Venus y los trece volátiles que corresponden a las horas del día.¹⁹⁰ Nowotny sólo habla de los trece volátiles.¹⁹¹ Byland refiere al Sol y a la Luna con trece

¹⁸⁵ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, p. 51.

¹⁸⁶ Bruce Byland, “Introducción...”, *op. cit.*, 1993, p. xxvii.

¹⁸⁷ Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, pp. 285-288.

¹⁸⁸ Elizabeth Boone, *Ciclos de tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 401.

¹⁸⁹ Johannes Neurath, “Los libros en piel de venado”, en *Códices Prehispánicos*, México, Artes de México 109, 2013, pp. 50-53.

¹⁹⁰ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 237-243.

¹⁹¹ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, p. 46.

aves.¹⁹² Para Anders, Jansen y Reyes García son las trece aves agoreras alrededor del Sol 4-Movimiento.¹⁹³ Boone menciona que son los 13 volátiles asociados con los 13 coeficientes de los días.¹⁹⁴ Brotherson argumenta que se muestran los trece números portadores del destino, los *quecholli*, aves de augurios que podrían corresponder con un día de la trecena.¹⁹⁵ En la sección central, la entidad solar es uno de los personajes principales y para su identificación, esta lámina 71 es fundamental, ya que la entidad solar de dicha sección es atípica, pero guarda muchos de los elementos iconográficos mostrados aquí, como la serie de círculos concéntricos con la que está formada y que aparecen también en las representaciones solares de las láminas centrales.

Como pudo observarse en esta somera descripción de parte del contenido del Códice Borgia y de acuerdo con las interpretaciones más usadas, estamos ante un documento donde el uso de la cuenta calendárica es la constante, pues se trata de un *tonalpohualli*,¹⁹⁶ dividido en varias secciones que hablan de aspectos importantes de la vida diaria del ser humano que pueden incidir en su destino y en del mundo que le rodea. Esas secciones siempre aparecen en un formato ya establecido por los marcos en rojo y en el que el códice se ubica de manera horizontal al espectador, con un orden de lectura que va de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba. Sin embargo, en la sección central, correspondiente al apartado XII del códice

¹⁹² Bruce Byland, “Introducción...”, *op. cit.*, 1993, p. xxx.

¹⁹³ Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, pp. 347-352.

¹⁹⁴ Elizabeth Boone, *Ciclos de tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 403.

¹⁹⁵ Gordon Brotherson, “The yearly seasons...”, *op. cit.*, 1995, p. 132.

¹⁹⁶ Para conocer más sobre estos documentos véase Ana Díaz, *El cuerpo del tiempo...*, *op. cit.*, 2020, pp. 67-182.

–XIII para Boone– (láminas 29 a 46), la temática y forma de presentar las escenas cambia de manera radical. Aquí, de entrada, el documento se tiene que girar 90° a la izquierda colocándolo en posición vertical, las escenas son a lámina completa y las representaciones tienen, asimismo, una disposición relativamente simétrica, lo cual confiere orden y armonía a la iconografía de cada lámina (fig. 17), aunque en algunos casos, abarcan más de una. Además, desaparecen las líneas rojas, la iconografía es más profusa y se aprecia un carácter diferente de las escenas respecto del resto del documento, pues las referencias calendáricas son mínimas, en posible alusión a otro tiempo; por lo que formulamos la hipótesis de que el Códice Borgia, es entonces, un documento que refiere a un tiempo fuera del tiempo, en el cual coinciden el mundo/tiempo del hombre y el de las deidades. Para demostrarlo, iniciaremos con el estudio de la sección central, motivo de este trabajo, comenzando con las propuestas interpretativas de quienes ya la han analizado.

*Metodologías y análisis previos
de las láminas centrales del Códice Borgia*

La parte de la que se comenzará a hablar, es la sección central del códice que abarca de la lámina 29 a la 46.¹⁹⁷ Debido a su complejidad, hasta el día de hoy no hay un consenso sobre la forma en cómo se deben abordar o de cómo se relacionan las escenas y los personajes entre sí, tampoco respecto a la función de dicha sección en general. Al mismo tiempo, esta sección se diferencia drásticamente de las otras, ya que, como se mencionó anteriormente, presenta características muy particulares, una de ellas es el hecho de que estas 18 láminas están divididas, de entrada, en dos grandes partes, pues las diez primeras (29 a 38) pertenecen a la parte final del recto del códice y las ocho restantes (39 a 46) se encuentran al inicio del verso, por lo que la sección central no puede verse nunca junta,¹⁹⁸ a diferencia del resto de secciones del documento, que sí pueden desplegarse completas. Esta peculiaridad, que pareciera ser intencional, me sugiere que cada parte podría remitir a cuestiones (o “tiempos”) diferentes, pero complementaria. Además, al no existir indicadores evidentes de un orden de lectura o de interpretación de las escenas de cada lámina, como los recuadros en rojo, se infiere que deben ser consideradas como una unidad, donde la aparición y el desplazamiento de ciertos personajes entre las láminas, a través de las aperturas de algunos elementos gráficos, dan la impresión de continuidad entre las escenas. Sin embargo, ésta no se da en la

¹⁹⁷ Aunque investigadores como Anders, Jansen y Reyes, Batalla, así como Jansen y Pérez opinan la sección abarca de la lámina 29 a la 47-48.

¹⁹⁸ Como se mencionó en el apartado 1.1, debido a su confección, estas láminas están pintadas por ambos lados en la sección de piel añadida; además, considerando la propuesta de Ana Díaz en la cual el códice, por sus dimensiones, se tenía que poner extendido sobre una superficie plana, es imposible ver la sección de 18 láminas junta. Véase: Ana Díaz, “Historias contadas con la piel...”, *op. cit.*, 2019, p. 143.

sección completa, hay elementos que sugieren que, si bien las 18 láminas conforman un todo, también es posible considerar cada una o un grupo de éstas de manera separada y con vínculos (no directos) con las demás, por lo que, aparte de la primera gran división física que separa en dos la sección central, también podría distribuirse en fracciones o capítulos más pequeños. Todo lo anterior, lo analizaremos en el capítulo 4. Así que, como se puede apreciar, las 18 láminas centrales del Códice Borgia son únicas en el legado cultural mesoamericano.

Ahora bien, la recurrencia de ciertos personajes, así como el espacio en el cual tienen lugar las acciones y la presencia de algunas entidades especiales y únicas en el documento, han marcado los argumentos y los enfoques interpretativos de las láminas. Veamos qué han dicho los investigadores que nos precedieron respecto a la sección central; no obstante, en los siguientes párrafos no referiremos a la interpretación de cada lámina hecha por los investigadores que nos precedieron, eso se hará en el capítulo 3. Aquí sólo nos remitiremos al comentario general de la sección, así como a la metodología utilizada por esos estudios; ello nos permitirá apreciar, de manera general, las direcciones e intenciones de análisis por parte de los autores que hasta hoy las han abordado, con el fin de conocer las coincidencias y las diferencias entre ellos sobre la sección en general.

Como señalamos anteriormente, fue José Lino Fábrega, quien a finales del siglo XVIII realizó un primer estudio del códice para el cardenal Stefano Borgia, el cual permaneció desconocido hasta finales del siglo XIX, cuando Francisco del Paso y Troncoso, así como Alfredo Chavero tradujeron y publicaron el texto de Fábrega.¹⁹⁹ Gran parte de ese saber, Fábrega se lo debe a Clavijero y a su obra *Historia Antigua de México*, como él mismo lo

¹⁹⁹ José Lino Fábrega, *Interpretación del Códice Borgiano*, op. cit., 1899.

señaló,²⁰⁰ así como al análisis de los códices Vaticano A y Vaticano B, que le ayudaron para entender el contenido del Códice Borgia. El análisis de Fábrega refiere a un “zodiaco indiano” plasmado en las láminas,²⁰¹ por lo que para el investigador la sección se vincularía de manera directa a la ruta del Sol en el transcurso de un año dividido en 18 meses, por lo que a cada lámina le correspondería un mes²⁰² y los dioses que aparecen serían los signos zodiacales.²⁰³

Es interesante que Fábrega fuera el primero en proponer que la sección debía “girarse” pero, según la transcripción, a la derecha del espectador,²⁰⁴ por lo que quedaría “de cabeza”, en relación con la posición que hoy día se considera la adecuada para su estudio, propuesta por Anders, Jansen y Reyes García.²⁰⁵ Sin embargo, en su análisis de la lámina 29, Fábrega ubicó la apertura en la parte inferior,²⁰⁶ cuando debería corresponder a la superior, si la giráramos a la derecha. Además, en su estudio de escenas posteriores, es evidente que las

²⁰⁰ *Ibíd*, pp. 11-12.

²⁰¹ A ese respecto señala que, a diferencia del occidental, los signos del zodiaco mexicano son “tantas como las figuras mismas con las cuales representan los días, periodos, años y ciclos de su calendario ritual [...] el mexicano va leyendo en los signos de su zodiaco algún misterio sublime de su teología, la moralidad importante de su ética, la historia verdadera del hombre y los ritos de su culto religioso”, José Lino Fábrega, *Interpretación del Códice Borgiano*, *op. cit.*, 1899, p. 140.

²⁰² El hacer coincidir a las 18 láminas con cada uno de los meses del calendario ritual mesoamericano es una tesis que, como veremos más adelante, apoyan autores como Brotherson y Milbrath.

²⁰³ José Lino Fábrega, *Interpretación del Códice Borgiano*, *op. cit.*, 1899, p. 141.

²⁰⁴ *Ibíd*, p. 140.

²⁰⁵ Anders, Ferdinand *et al.*, *Los templos del cielo ...*, *op. cit.*, 1993, p. 175.

²⁰⁶ José Lino Fábrega, *Interpretación del Códice Borgiano*, *op. cit.*, 1899, p. 143.

analizó utilizando la posición hoy día aceptada, por lo cual es posible que la rotación a la derecha que propone al inicio de su análisis de la sección, haya sido un error de transcripción y en realidad haya propuesto un giro de 90° a la izquierda del espectador; de ser así, entonces Fábrega fue el primero en usar y proponer el orden de lectura actualmente aceptado.

El análisis de Fábrega se enfoca en relacionar el contenido de las escenas con el calendario, utilizando el hecho de que las 18 láminas centrales eran coincidentes con los 18 meses en los que se dividía el año mesoamericano y, por lo tanto, podría representar un zodiaco vinculado al paso del Sol; esta idea de homologar las 18 láminas a las veintenas del ciclo solar será retomada posteriormente por otros investigadores de la sección. Los signos de dicho zodiaco tendrían significados específicos, sin embargo, el mismo Fábrega aceptó que no pudo descifrarlos,²⁰⁷ por lo cual sólo intentó identificar, basándose en las imágenes que para él fueron coincidentes con los textos que usó para su estudio, a las deidades de las escenas, personajes que él consideró como los principales de cada lámina y a los que relacionó de manera directa a esos signos.

En este primer admirable y considerable esfuerzo, –complementado por las anotaciones de Chavero y Del Paso y Troncoso– Fábrega intenta integrar, a partir de las láminas del códice, el conocimiento que en la época se tenía sobre el México antiguo y sus calendarios. Hace un esfuerzo por abarcar y reconocer la mayor parte de la iconografía, logrando identificar elementos como, el Sol, los corazones, los cuerpos de agua y plantas como el maguey y el *mallinalli*, al que interpreta también como maíz o bien, con la espiral. También reconoce los signos calendáricos, en los medallones, a los que llama signos rituales,

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 142.

así como a la figura de “Ojo de Banda” al que llama “figura con línea angular en el rostro”,²⁰⁸ pero no profundiza en los significados; reconoce también las características masculinas y femeninas de las entidades que enmarcan las primeras escenas y la división de sus cuerpos, así como los atributos humanos de algunos objetos.

En su interpretación, trata a la mayoría de los personajes como dioses e intenta identificar a algunos de ellos, teniendo éxito con *Tonacatecuhtli*, *Chalchiuhtlicue*, *Tlazolteotl* y *Piltzintecuhtli*; no así con el resto de entidades como *Mictlantecuhtli* y su consorte, o bien, *Quetzalcoatl* y sus advocaciones, a los que confunde de manera continua, del mismo modo que a *Tezcatlipoca*, al que no identifica plenamente y al que a veces llama *Tecpatl* diurno (para el rojo) o nocturno (para el negro). Tampoco identifica plenamente la iconografía de sangre, ni la de parto, ni la del bulto sagrado, ni a animales como el quetzal, el colibrí, las mariposas o las arañas, elementos que interpreta de diferentes maneras; así mismo, confunde algunas imágenes complejas con altares rituales o de sacrificio. Fábrega, analiza las escenas de cada lámina de manera separada, ya que no las considera un continuo (más que el episodio que va de la 35 a la 38), donde cada página o lámina puede mostrar una o varias acciones rituales independientes entre sí, eso le explica la aparición repetida de la misma figura en cada lámina.²⁰⁹ Además, en su estudio, no introduce aspectos mitológicos ni astronómicos mesoamericanos, utilizó elementos de astronomía occidental, así como aspectos míticos de la biblia para interpretar algunas láminas, como al nacimiento de los hijos de Adán o Caín en la lámina 40, o bien, homologando el nacimiento de Cristo con el de *Quetzalcoatl*.²¹⁰

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 147-148.

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 192-194.

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 152-154.

Así, la investigación de Fábrega es en su mayor parte descriptiva-comparativa, y omite citar las fuentes de donde obtuvo la información específica para sustentar sus hipótesis sobre las escenas y personajes de las láminas. Esto, aunado a que su análisis estuvo olvidado por casi 100 años, ocasiona que, en general, sus interpretaciones no hayan sido consideradas para estudios posteriores, como, por ejemplo, en el de Seler, quien no considera nada de las interpretaciones de Fábrega. Después de este estudio, sólo se hicieron copias del documento,²¹¹ pero sin análisis que lo acompañaran. Es hasta el facsimilar que patrocina el Duque de Loubat, junto con un comentario general de Franz Ehrle, cuando se retomó el examen del códice,²¹² desafortunadamente, no indagó en la sección central.

Fue Eduard Seler el primero en hablar de manera detallada sobre el contenido del Códice Borgia y de su sección central, usando principalmente documentos virreinales, así como otros códices del grupo para respaldar algunas de sus hipótesis. Su investigación la realizó a inicios del siglo XX, con el documento original ya ubicado en la biblioteca vaticana; se apoyó también en el facsimilar de Loubat y en la copia de Kingsborough para las partes más maltratadas del documento. Por otro lado, el trabajo de Fábrega fue pasado por alto por Seler, del cual sólo hizo una mención como su primer comentarista,²¹³ pero no lo usó como referencia en ninguna parte de su análisis. Además, a diferencia de Fábrega, para quien la

²¹¹ Como las copias a color de Agostino Aglio, de 1831, Lord Kingsborough, de 1848, así como la copia en blanco y negro de Ramón Rodríguez Arangoiti, de 1856.

²¹² Franz Ehrle, *Il manoscritto Messicano...*, *op. cit.*, 1896.

²¹³ Eduard Seler, *Comentarios al Códice Borgia*, México, FCE, 1963, Vol. I p. 9.

sección central es una parte más del códice, para el alemán, la sección central es la parte más importante del manuscrito, un relato que tituló “El viaje de Venus a través del infierno”.²¹⁴

Su análisis tiene gran influjo de uno de los grandes temas de la arqueología de ese momento: la mitología astronómica, que estaba en pleno auge debido al desciframiento de varias tablas de arcilla de Mesopotamia en los que se describe un viaje de la diosa Ishtar.²¹⁵ Si a eso le aunamos que en esa época Förstemann²¹⁶ interpretó las tablas de Venus del Códice Dresde y que Schellhas²¹⁷ identificó los glifos asociados a algunos dioses en el mismo documento maya, es viable pensar que esos estudios también incidieron en el trabajo de Seler y lo llevaron a reconocer a Venus como el elemento principal de la sección central del Borgia. Uno de los elementos principales para esta interpretación, es la reiterada aparición de un personaje que él identifica como Venus-*Quetzalcoatl* a lo largo de la sección. Además, es el primero en considerar esas 18 láminas como un continuo, donde el personaje referido por Seler parece transitar de una lámina a otra.²¹⁸ Su interpretación de la sección inicia identificando la escena de la lámina 28 con un mito nahua que relata el sacrificio de

²¹⁴ Eduard Seler, *Comentarios al Códice Borgia*, México, FCE, 1963, Vol. II, pp. 9-61.

²¹⁵ También conocido como *El viaje de Ianna a los infiernos*, relato que data del siglo XIV a.C. constituye uno de los principales ciclos literarios mesopotámicos. Josef Klíma, *Sociedad y cultura en la antigua Mesopotamia*, Madrid, Akal, 1980, pp. 244-246.

²¹⁶ Förstemann, Ernst W., *Schildkrote und Schnecke in der Mayaliteratur: IIL Zur Entzifferung der Mayahandschripte*, Dresde, Druck von Heinrich, 1892.

²¹⁷ Paul Schellhas, “Representation of deities of the Maya manuscripts”, en *Papers of the Peabody Museum*, núm. 1, vol. IV, Cambridge, 1904.

²¹⁸ Para Seler, no se cambia la posición del códice para la “lectura” de esta sección, sino hasta la lámina 33, cuando intuye hacer un giro de 90° a la izquierda. Eduard Seler, *Comentarios... op. cit.*, 1963, p. 20.

Quetzalcoatl para convertirse en Venus.²¹⁹ Es este sacrificio-resurrección que Seler identificó, en el que basó su hipótesis para toda la secuencia de 18 láminas, en las que consideró que el resto de las escenas de la sección, referían al ciclo de ese planeta.²²⁰

Seler buscó ser muy específico en su trabajo; como Fábrega, intentó explicar la mayor parte de la iconografía, consiguiendo establecer muchas de las identificaciones que actualmente se tienen de elementos como la sangre, el pulque, las puntas de maguey, el maíz, entre otros; y de deidades como *Tezcatlipoca*, *Yohualtecuhtli*, *Xolotl*, *Mictlantecuhtli* y su consorte, entre otras. Lo mismo con la imagen de *Quetzalcoatl*, de la que, si bien identificó al numen ya varias de sus advocaciones, a muchas de ellas las relaciona directamente con Venus; esto dio como resultado que varias de sus interpretaciones de las escenas resultaran forzadas, ya que es notable cómo Seler intentó adecuar la iconografía de las láminas al conocimiento de la época sobre Venus, así como a lo que el autor pensó que éstas deberían de representar en relación al movimiento de este astro por el firmamento, respaldándose también en una interpretación general que abarcaba las ideas que en aquel entonces se tenían de las culturas prehispánicas como pueblos observadores del cielo.

Y si bien Seler estableció la identificación en cuanto a la mayoría de dioses, no sucede lo mismo con parte de la iconografía no-antropomorfa, a la que le da variados significados. Tal es el caso de los cuerpos de agua, que interpreta como vasijas llenas del líquido,²²¹ o bien, la interpretación como recintos o lugares rituales de muchos de los elementos gráficos de la

²¹⁹ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 18 y “Anales de Cuauhtitlán”, en *Códice Chilmapopoca*, México, UNAM, 1975, pp. 50-51.

²²⁰ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 10.

²²¹ *Ibid*, pp. 40-42.

sección que no presentan características evidentes de arquitectura, como es el caso de los elementos cuadrados de obscuridad con estrellas, a los que refiere como plataformas, casas de ayuno, entre otros.²²² Esto dio pie a que investigadores posteriores como Nowotny, Anders, Jansen y Reyes, así como Batalla Rosado, consideraran las imágenes de la sección como lugares o plazas llenas de construcciones rituales. Además, Seler parece no notar, como si lo hizo Fábrega, las características masculinas o femeninas de las entidades marco de las primeras láminas, a las que tacha todas de masculinas;²²³ no obstante, si nota las características telúricas y celestes de las entidades en tira/barra de algunas láminas;²²⁴ desafortunadamente no ahonda más al respecto. También reconoce algunas secciones del documento que abarcan varias láminas (sobre todo la que para él va de la lámina 35 a la 38, así como la 39-40 y 41-42), no obstante menciona, para apoyar su hipótesis, que todas se pueden agrupar como un continuo de 18 páginas,²²⁵ a las que aplica distintas posiciones de lectura: mientras que para las láminas 29 a 32, así como para la 43 y 44 usa la posición horizontal habitual, para las láminas 33 a 42, 45 y 46 recomienda colocarlas en vertical, girándolas 90° a la izquierda del lector.

Para relacionar las láminas a algunos mitos o rituales conocidos, o bien a los rumbos, Seler utiliza solamente los elementos de la iconografía que sean coincidentes con el relato al que las quiere vincular. Su argumento principal fue su intuición de que los códices prehispánicos sólo hablaban de mitos y fechas calendáricas o astronómicas, estableciendo

²²² *Ibíd*, pp. 36-40 y 43-44.

²²³ *Ibíd*, pp. 9-11.

²²⁴ *Ibíd*, pp. 15-20.

²²⁵ *Ibíd*, p. 28.

así, el vínculo entre la escena de la lámina 29 y el mito del sacrificio de *Quetzalcoatl* utilizando analogías directas para apoyar su hipótesis, por lo cual tuvo que forzar la interpretación de las siguientes 17 láminas, buscando indicadores astronómicos o iconográficos para poder continuar y redondear la tesis propuesta. Ejemplo de ello se encuentra en la misma figura que identifica como Venus, que en muchas ocasiones la relaciona tanto con *Quetzalcoatl* y sus advocaciones como con otras entidades; del mismo modo, no son coincidentes los periodos identificados por Seler en las láminas con las fases del planeta.²²⁶ Así, la explicación aparentemente coherente del alemán, no se ajusta a la iconografía de la sección, dando como resultado una interpretación que, si bien ya no se sostiene, fue, de manera paradójica, vigente mucho tiempo.

Aun así, el estudio de Seler, a pesar de sus problemas, no deja de ser un enorme avance, ya que no sólo es el primer estudio detallado del códice (y de la sección), sino que muchas de sus identificaciones iconográficas son acertadas y la mayoría de ellas tienen aún validez, por lo que han sido utilizadas para estudios subsecuentes.

Fue hasta finales de la década de 1950 cuando el análisis astronómico-calendárico de Seler fue refutado por Nowotny. quien no compartió las interpretaciones estelares de Fábrega ni de Seler. De hecho, criticó que éste último no haya usado registros etnográficos, basando sus análisis sólo en algunos conocimientos sobre periodos astronómicos.²²⁷ Sin embargo, Nowotny sí coincidió con Seler en la idea de que la sección central del códice es la más importante del documento y que despliega una narrativa, pero se inclinó hacia un contenido

²²⁶ Susan Milbrath, "A seasonal calendar with Venus periods in Codex Borgia" en *The imagination of matter: Religion and Ecology in Mesoamerican traditions*, Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 109.

²²⁷ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, p. xx.

ritual y no astronómico, planteando que el relato ocurriría en un centro ceremonial real dentro del ciclo festivo de 260 días, dividido en cuatro secciones de 65 días.²²⁸ Con ello, Nowotny despojó a la sección de cualquier contenido mántico y la relacionó con rituales específicos en templos que podrían ser identificables arqueológicamente, y cuyo tema principal estaría íntimamente relacionado no con Venus, sino con un bulto sagrado.²²⁹ Otro aspecto por destacar es que, a diferencia de Seler, quien veía dicha sección del códice como un todo indivisible, Nowotny planteó que, si bien es un todo ritual, es divisible en partes relativamente independientes y autónomas unas de otras, pero vinculadas por los personajes que en ellas aparecen. De manera específica, dividió la sección central en catorce rituales que relacionó con lugares del ámbito sagrado-terrenal y no del cósmico.

Nowotny, sigue sin muchos cambios las identificaciones iconográficas de Seler, sobre todo en lo que respecta a los personajes; pero, a diferencia de este último, no discutió a profundidad el significado de las acciones ni de las escenas, sino que las abordó muy superficialmente, por eso fue capaz de mantener sus interpretaciones relativamente estables a pesar de que en algunos casos su análisis se vuelve más especulativo, sobre todo cuando trata de ser muy específico con la interpretación.²³⁰ Pese a la poca explicación que dio de las láminas, Nowotny planteó que muchos de los posibles rituales que aparecen en ellas tienen

²²⁸ *Ibid*, p. 26.

²²⁹ Los bultos sagrados o *tlaquimilolli* eran objetos rituales y sagrados que contenían los símbolos de una deidad tutelar, así como la memoria histórica del pueblo cuya identidad resguardaba. Véase Guilhem Olivier, “Los bultos sagrados. Identidad fundadora de los pueblos mesoamericanos”, en *Arqueología Mexicana*, México, Raíces, 2010, #104, pp. 53-59.

²³⁰ Como en las láminas 39 y 40, cuando sostiene que *Tonacatecuhtli* representa la pared de la ceremonia. Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 30.

una relación con los que conocemos y que fueron realizados por los antiguos mexicanos; por ejemplo, aquellos mostrados en el Borgia y los que menciona Sahagún respecto al calendario ritual;²³¹ esto hace que la tesis de Nowotny sea más creíble y al mismo tiempo inspiradora para otros estudiosos que la retomarán posteriormente. Además, como Fábrega, interpreta la sección en posición vertical y propone que la lectura va de arriba hacia abajo en cada lámina.

Gracias a las analogías entre imágenes de diferentes soportes, así como al uso de diversas fuentes etnohistóricas y etnográficas, Nowotny pudo construir una interpretación más coherente y sólida que la de Seler. Pero, al igual que éste, casi no menciona el origen de su información, no obstante, se aprecia que utilizó otros códices, como los mixtecos, así como datos arqueológicos y textos como las obras de Sahagún y Durán. Las claves de su interpretación fueron, por un lado, el vínculo que observó entre la lámina 44 del Códice Borgia y el ritual de perforación del septum de la nariz que aparece en la Historia Tolteca Chichimeca.²³² (fig. 18) Por otro lado, las similitudes que percibió entre la lámina 43 y el ritual de *Atamalqualiztli*, descrito por Sahagún y Durán, así como la representación del ritual del Fuego Nuevo en la lámina 46, fueron suficientes para que el autor vinculara la parte central del Borgia con la serie ritual que aparece en verso del Códice Borbónico, documento de importancia capital para su interpretación, el cual refiere a las veintenas, pero sin vincularlas a éstas (fig. 19). En ese sentido, para Nowotny, las construcciones arquitectónicas que aparecen en las láminas remitirían al centro ceremonial en el cual el código fue usado y que se componía de una amplia zona de templos dentro de murallas, en los cuales destacaban

²³¹ *Ibíd.*, p. 19.

²³² Kirchhoff, Paul, *Historia Tolteca-Chichimeca*, México, CIESAS-FCE-Gobierno de Puebla, México, 1989, pp.20-21.

dos basamentos principales, los Templos Rojo y Negros, un juego de pelota y estructuras secundarias como altares y cuerpos artificiales de agua. El hecho de haber propuesto sitios reales identificables arqueológicamente –idea que toma del parecido entre los edificios de las láminas 44 y 46 del Borgia y del folio 21 de la Historia Tolteca Chichimeca– hizo que los personajes identificados por Seler como dioses, Nowotny los vinculara, en su mayoría, con sacerdotes que sirven a esos dioses o bien, que están vestidos como ellos.²³³

Su metodología consistió, entonces, en analizar el significado y simbolismo de las láminas en lo general y compararlo tanto con otros códices prehispánicos, como con textos e imágenes coloniales, así como con las creencias y prácticas de los pueblos indígenas contemporáneos, quienes, a los ojos de Nowotny, han mantenido parte de sus tradiciones originarias. En otras palabras, su interpretación se enfocó en los aspectos históricos y rituales del contenido del Códice Borgia, pero sus descripciones y comentarios son muy básicos, ya que pasa por alto la mayor parte de la iconografía, tratando de centrarse en los temas generales de cada lámina, lo cual desembocó en nuevas ideas y resultados muy distintos a los de Seler.²³⁴ No obstante, un avance fue que identificó y clasificó ciertas formas sobresalientes de la sección, como las deidades cuadrangulares y las diosas en forma de tira, a las que caracterizó tanto como personificaciones de la banda celeste, así como banquetas (tipo la que aparece en Tizatlán), mismas que tendrían, según Nowotny, una función de

²³³ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 27 y 31.

²³⁴ Nowotny vio confirmado su trabajo en el desciframiento de los códices mixtecos que propuso Alfonso Caso, quien argumentó que dichos documentos eran de carácter histórico y no astronómico como se pensaba anteriormente. Véase: Alfonso Caso, “Valor histórico de los Códices Mixtecos”, en *Cuadernos Americanos* 2, México, 1960. pp. 139-147.

separación y conclusión ritual –más que de continuidad, e inicio como lo propuso Seler– entre las subsecciones.²³⁵ Además, contabilizó a los principales personajes que aparecían, confirmando que *Quetzalcoatl* y *Tezcatlipoca* son los protagonistas de la sección, el primero con 138 apariciones, el segundo con 21, también identifica 20 formas o advocaciones de *Quetzalcoatl*. Su interpretación, de corte más etnohistórico, ha sido fuente de inspiración para trabajos posteriores como el de Anders, Jansen y Reyes García, y el de Batalla Rosado; además de abrir una nueva brecha de investigación en donde se le presta más atención a la etnología y a la etnohistoria.

Brotherson y Milbrath, en una suerte de continuación con la propuesta de Nowotny, plantean que la sección central tiene una relación directa con los rituales, pero con aquellos de las fiestas del calendario solar de 360 días. Además, esta hipótesis, que consiste en buscar coincidencias entre las 18 láminas y las 18 veintenas, fue inicialmente propuesta por Fábrega, con su idea del “zodiaco indiano”, pero fue Robertson quien enfatizó solamente en la coincidencia entre el número de láminas de la sección central y el de veintenas en el ciclo festivo del año solar.²³⁶ Brotherson²³⁷ retomó lo dicho por Robertson y profundizó en el análisis para establecer una conexión directa de las láminas centrales del Borgia con una veintena específica. Su metodología se basó en relacionar de manera directa determinados dioses y ofrendas que aparecen en el Códice Borbónico con los del Borgia, sobre todo lo correspondiente a la veintena de *Tititl*, que el autor ubicó en la lámina 39 del Borgia y que es fundamental para sostener su propuesta, ya que identificó a *Ilamatecuhtli-Citlalicue*, en

²³⁵ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, pp. 26, 264.

²³⁶ Donald Robertson, *Mexican Manuscript...*, *op. cit.*, 1959, p. 54.

²³⁷ Gordon Brotherson, “The Year... *op. cit.*, 2003, pp. 82-96.

ambos documentos.²³⁸ (fig. 20) Además, reconoció, en los númenes rectangulares que aparecen en algunas de las láminas, una representación de los niveles del cielo nocturno, por lo cual, para el autor, las fiestas se realizaban de noche;²³⁹ sin embargo, no profundizó en el análisis de las otras festividades, ni en la iconografía de las láminas.

Para sostener su propuesta, sólo reconoció y comentó los elementos iconográficos de las láminas del Borgia que se vinculan, para el autor, a algunos elementos o características que se mencionan en las veintenas; y en algunos casos, hace referencia a elementos inexistentes en Mesoamérica, como la representación de las cuatro estaciones del año. Así, en las comparaciones que Brotherson realizó sólo de algunas de las fiestas, los elementos gráficos utilizados para relacionarlos con las láminas, no se sostienen; por ejemplo, la misma imagen que identifica tanto en el Borgia como en el Borbónico como *Ilamatecuhtl-Citlalicue* no son coincidentes ni en características ni en atributos iconográficos. Sin embargo, llama la atención que Brotherson mencionara a los signos en marcadores redondos como portadores de año,²⁴⁰ siendo ésta, a mi parecer, su mayor aportación. En efecto, los signos de las láminas 30, 31, 32, 39 y 44, encerrados en una circunferencia (fig. 21), corresponden con los diferentes grupos de marcadores de año,²⁴¹ con excepción del grupo III; este aspecto merecerá especial interés en los capítulos posteriores, pues pienso que también funcionan como referencias temporales. Finalmente, Brotherson ignoró el hecho de que algunas escenas

²³⁸ *Ibíd*, p. 93.

²³⁹ *Ibíd*, pp. 84-85 y 89.

²⁴⁰ *Ibíd*, p. 89.

²⁴¹ Tal y como lo corrobora la lámina 1 del Códice Fejérváry-Mayer.

evidentemente abarcan varias láminas, con lo que la tesis de las 18 fiestas en 18 láminas se vuelve muy frágil, incluso insostenible.

Milbrath,²⁴² por su parte, sugirió que las 18 láminas describen los ciclos venusinos en relación con el ciclo de 18 fiestas descritas por los informantes de Sahagún, donde supuestamente hay claras referencias a por lo menos seis veintenas;²⁴³ sin embargo, esa relación y su vínculo con las 18 fiestas, es también endeble, ya que la autora basó, al modo de Brotherson, su relación lámina-veintena en la aparición de ciertas deidades que se festejaban en ellas pero, a diferencia de éste se fijó en las posibles evidencias arqueoastronómicas que sostuvieran el vínculo, eventos tales como los eclipses y las conjunciones de Venus. Por ello es que matizó el análisis al enfatizar que no son las veintenas el tópico central de las 18 láminas, sino que lo importante son los eventos astronómicos asociados con Venus y el Sol,²⁴⁴ por lo cual se enfocó principalmente en la relación entre la astronomía y las ceremonias estacionales, de tal forma que acepta, corrige y extiende las analogías de Seler respecto del mito nahua de *Quetzalcoatl-Venus*.

Y es que, tanto Seler, como Milbrath tuvieron un enfoque específico y compartido en el reconocimiento e interpretación de representaciones o alusiones a cuerpos celestes a partir de referencias que provienen principalmente de los códices mayas y, si bien aceptó la

²⁴² Susan Milbrath, “A seasonal calendar in the Codex Borgia”, en *Cosmology, Calendars, and Horizon-Bases Astronomy in Ancient Mesoamerica*, Boulder, University Press of Colorado, 2015, pp. 139-162.

²⁴³ A ese respecto Nowotny argumenta que los rituales de la sección están vinculados a un templo específico – el Templo Negro–, por lo cual no se exponen todas las fiestas anuales conocidas principalmente por la obra de Sahagún. Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 44.

²⁴⁴ Susan Milbrath, “A seasonal...”, *op. cit.*, 2015, p. 143.

interpretación de Seler de manera muy general, para Milbrath, el alemán falló al relacionar todas las láminas con el ciclo y fases de Venus. Para la autora, la sección central se refiere a un periodo solar de 360 días, dividido en 18 veintenas (una por lámina), así como a varios eventos astronómicos conectados y vinculados a las mismas; también afirma que la narrativa de estas láminas registra las estaciones del año y los solsticios en relación a las fases de Venus y al ciclo lunar; además de mostrar los ciclos de lluvias y secas, los de plantas, animales y las actividades rituales efectuadas a lo largo del año.²⁴⁵ Sin embargo, su aporte más notable es que la disposición de los signos calendáricos de la sección, le indican a la investigadora eventos celestes reales que iniciaron con la desaparición de la Estrella de la Tarde el 2 de enero de 1496, durante la fiesta de *Atemoztli*, que correspondería, según la autora, a la lámina 29 del Códice Borgia.²⁴⁶ Así, Milbrath postuló que la temática principal de la sección central del manuscrito correspondería a eventos astronómicos vinculados con las veintenas del año de 1496, y no a las veintenas en general; enfatizó la aparición en las láminas de algunas de las fases de Venus, así como algunos eclipses solares y lunares para ese año.²⁴⁷ Para poder hacer el cálculo de manera precisa, se basó en las láminas 27 y 28 del Códice Borgia, a la que la autora refiere como un “prefacio” de la sección central.²⁴⁸

El método de Milbrath para analizar esas láminas incluyó varios cálculos de los movimientos de los cuerpos celestes y su conexión con parte de la iconografía; sin embargo, muchas veces sólo interpretó los elementos astronómicos como el Sol, Venus, la luna y las

²⁴⁵ *Ibíd.*, p. 140.

²⁴⁶ *Ibíd.*, p. 143.

²⁴⁷ *Ibíd.*, p. 148.

²⁴⁸ *Ibíd.*, p. 142.

estrellas, sin hacer alusión a las acciones de los personajes que aparecen, ni al resto de las imágenes plasmadas en las láminas, por lo cual, fueron interpretadas parcialmente a partir de ideas preestablecidas relacionadas con los astros y los ciclos antes mencionados. Además, como le ocurrió a Selser, en ocasiones su interpretación resultó forzada, aunado a que las descripciones hechas por Sahagún y otros cronistas que ella usa, no son en nada coincidentes con la iconografía de las láminas centrales, para sortearlo, Milbrath refiere que estas escenas están vinculadas directamente con eventos astronómicos,²⁴⁹ y es que aquello que fundamenta gran parte de su análisis, es precisamente la conjunción de los cuerpos celestes, en los cuales, cuando un dios es representado con un disco en el torso, podría estar mostrando la conjunción de dos astros;²⁵⁰ como ejemplo de ello menciona la lámina 43 del Códice Borgia, en la que el cuerpo de un dios recostado es cubierto por un disco formado por una serie de círculos concéntricos y elementos que remiten al Sol y a la obscuridad. Sin embargo, la iconografía no muestra claramente estos desplazamientos (como las conjunciones y elongaciones que para la autora están representadas), por lo cual no pueden relacionarse de manera certera a las imágenes disponibles en las escenas.

Por otro lado, los númenes rectangulares que aparecen en el borde superior de algunas láminas son interpretados como la Vía Láctea, por el hecho de presentarse en forma de banda con múltiples signos estelares y, cuando *Quetzalcoatl* las atraviesa y pasa a través de ella, representaría a Venus, cuando transita por la galaxia.²⁵¹ La metodología de Milbrath es similar a la de Selser en el sentido de que ambos comienzan con un enfoque astronómico,

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 108.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 115.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 117.

homologando a *Quetzalcoatl* con Venus y tratan de sostener sus ideas en evidencias que encontraron en diversas fuentes; en el caso de Milbrath, en los mitos y la iconografía de las veintenas. Además, para sortear el hecho de que algunas escenas abarcan varias láminas, menciona que las mismas forman pares visuales (láminas 29 y 30; 31 y 32; etc) que representarían el pareado de las veintenas, aunque no profundiza más al respecto.²⁵²

Por su parte, Anders, Jansen y Reyes García dejan de lado el vínculo con las veintenas para la sección central y siguieron a Seler en la identificación de muchos de los elementos iconográficos, pero tampoco avalaron su interpretación astronómica; para ellos, el hilo conductor principal para el análisis de las láminas es la idea de Nowotny,²⁵³ según la cual, la sección refleja una serie de rituales en templos identificables. Justificaron su interpretación con información etnográfica y arqueológica, como los tratados de Juan Ruiz de Alarcón, códices prehispánicos, entre otros documentos, con la intención de hacer más sólida su hipótesis, también realizaron una comparación de las imágenes de los templos con ciertos edificios y de algunos personajes de esta sección central del Borgia con especialistas que aparecen en otros documentos de los que se sabe, participaban de los rituales. Así, estos autores usaron esas 18 láminas a las que suman las 47 y 48 para conformar todo un complejo de 20 láminas que dividieron en rituales relacionados con la luz, la vida y el maíz; se trata de una serie de diversas ceremonias, no necesariamente secuenciales, en un conjunto de templos y lugares rituales, los cuales tienen correspondencia con el mundo real.²⁵⁴

²⁵² *Ibid*, p. 143.

²⁵³ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 26.

²⁵⁴ Anders, Ferdinand *et al.*, *Los templos...* *op. cit.*, 1993, pp. 175-245.

Dividieron la sección en nueve ritos,²⁵⁵ en los cuales enfatizan el carácter extático o de trance de algunos de ellos, ya que, para los autores, esas imágenes representarían una especie de visión, caracterizada por la presencia de sacerdotes en color negro, que evidencian el uso de sustancias psicotrópicas.²⁵⁶ Al mismo tiempo, los espacios con características nocturnas representados en las láminas, así como los elementos serpentinos de noche-viento, corresponderían a dimensiones divinas o bien a estados que alteran la realidad, lo cual es parte importante de la ritualidad para comunicarse con los dioses. La cuestión de los alucinógenos –planteada inicialmente por Nowotny– es interesante, ya que, en efecto, fueron utilizados en el México antiguo de diversas formas, incluyendo ungüentos;²⁵⁷ sin embargo, es imposible saber si toda pintura corporal negra, típica de los especialistas rituales en la cultura náhuatl, puede interpretarse como una pintura de tipo enervante; lo más probable es que sólo se tratase de una pintura negra corporal, indicativa de una búsqueda de comunicación con lo sobrenatural.²⁵⁸

²⁵⁵ *Rito 1*) láminas 29-32, el templo de *Cihuacoatl*; 2) láminas 33-38, los templos del Cielo y el bulto sagrado. 3) láminas 39-40, el sacrificio del Sol-9. 4) láminas 41-42, la inmolación del hombre consagrado a *Itztlacoliuhqui*. 5) lámina 43, el crecimiento de las mazorcas. 6) lámina 44, la perforación de la nariz. 7) lámina 45, el altar de Venus. 8) lámina 46 el Fuego Nuevo. 9) láminas 47 y 48, *Tonaltequeh* y *Cihuateteo*.

²⁵⁶ *Ibíd.*, p. 187.

²⁵⁷ José Luis Díaz, “Plantas mágicas y sagradas de México”, en *Psicobiología y conducta*, México, FCE, 1989, pp. 106-145. De la Garza, Mercedes, *Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya*, México, CEM-UNAM, 1990.

²⁵⁸ Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache*, *op. cit.*, 2012, pp.181-201. Guilhem Olivier, *Tezcatlipoca. Burlas...* *op. cit.*, 2004, pp. 335-336. Élodie Dupey, *Color y cosmovisión...*, *op. cit.*, 2003, pp. 135. Ma. del Rosario Nava, *El color negro en la piel y su poder político-religioso en el mundo mesoamericano: del Altiplano*

Otro aspecto a mencionar, es la forma lírica con la cual Anders y sus colegas explican la sección, pues buscan hacer una propuesta de recreación de la forma original de lectura, misma que fue muy criticada en su tiempo;²⁵⁹ y es que, la necesidad de combinar la información arqueológica e histórica, con la tradición oral derivó en un razonamiento que para ellos abrió la posibilidad de “leer” la iconografía e intentar dar una guía a los lectores de cómo analizar un documento adivinatorio para que realicen su propia lectura.²⁶⁰ No obstante, sus hipótesis de interpretación se basaron, en buena medida, en exégesis anteriores como la de Nowotny y la identificación de Seler; pero también en fuentes como Ruíz de Alarcón, entre otros. Además, para el análisis se valieron metodológicamente de la comparación con las ceremonias representadas en algunas láminas del Códice Zouche-Nuttall, que contiene templos similares a los del Borgia, en particular los Templos del Cielo, de los cuales hay también una descripción en Sahagún;²⁶¹ lo mismo aplica para la secuencia relacionada con el bulto sagrado, que aparece en la lámina 52.

El Códice Borbónico es también muy importante para su argumentación, ya que gran parte de ese documento está dedicado a los rituales de las veintenas en templos; y si bien no vinculan la sección a las veintenas, su importancia, se basa en la supuesta aparición en las

central a la Mixteca, tesis de Maestría en Historia del Arte, México, UNAM-III, 2009. Katarzyna Mikulska, “Las metáforas visuales ...”, *op. cit.* 2015, p. 58.

²⁵⁹ Véase León Portilla, Miguel, “El binomio oralidad y códices en Mesoamérica” en *Estudios de Cultura Náhuatl* #27, México, UNAM, 1997, pp. 135-154. Así como su respuesta en Jansen, Maarten, “Los fundamentos para una lectura lírica de los códices” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, #30, México, UNAM, 1999, pp. 165-181.

²⁶⁰ Ferdinand Anders, *et al.*, *Los templos...* *op. cit.*, 1993, pp. 180-181.

²⁶¹ *Ibid*, p. 181.

láminas centrales del Borgia, de un personaje que identifican como *Cihuacoatl*, o “papa mayor”,²⁶² el cual, para los autores, presidiría como sacerdote principal la mayoría de los rituales presentados en la sección central del Borgia, bajo la múltiples formas, como la de los númenes-marco/tira, o aquella de las figuras con cuerpos helicoidales, entre otras; por lo cual su identificación resulta muchas veces confusa (fig. 22), ya que casi cualquier entidad semi descarnada, entra en la categoría de *Cihuacoatl*. No obstante, la aparición de este personaje es muy importante para Jansen y sus colegas, porque vincularía directamente la sección a las láminas 47 y 48, mismas que en su interpretación forman parte de la sección central, debido a que, el *Cihuacoatl* de la lámina 46 inferior, como iniciador del ritual, continuaría la secuencia hacia la lámina 47.²⁶³ Sin embargo, las número 47 y 48 son muy diferentes a las láminas anteriores, ya que vuelven a la forma de representación en horizontal del documento, con los recuadros rojos divisorios y las fechas calendáricas del resto del códice, evidenciando una separación (fig. 23); por lo que, a mi parecer, esas láminas no corresponden a la sección que motiva este trabajo; no obstante, no dejan de estar vinculadas a la sección, ya que pertenecen a la unidad del Códice Borgia.

La tesis de Anders, Jansen y Reyes García, se vuelve más hipotética y especulativa cuando intentan darle un significado más específico a las imágenes, lo cual los orilla a la extrapolación y a la sobre interpretación de escenas y de personajes. Mencionan que la dificultad de la sección, se debe a un múltiple sentido de las láminas, mismas que tienen

²⁶² A diferencia de otros autores que también han usado el Códice Borbónico para estudiar el Borgia, Anders, Jansen y Reyes García no establecen una relación directa con las veintenas, sólo resaltan la importancia del *Cihuacoatl* como el sacerdote principal del culto.

²⁶³ Al contrario de Nowotny quien, como se vio, alude más bien a una cuestión de clausura/conclusión.

varios niveles de interpretación (idea que también comparto), ya que son simbólicas, descriptivas y conceptuales, así como realistas y filosóficas;²⁶⁴ no obstante, para sostener su hipótesis, las remiten a repetitivos ciclos de creación a partir de la muerte. Así, la idea de que las escenas representan ritos para la vida, la luz y el maíz, que proceden de la muerte y la obscuridad, no parece sostenerse en la iconografía de cada lámina, de la que no dan mucha información para sostener estas alusiones; además, la ambigüedad de algunos personajes es evidente en su interpretación, lo mismo pasa con muchos de los sitios que los autores consideran templos, pero que no presentan iconografía precisa que así lo indique (fig. 24). Así, el significado y sentido que dan a las láminas sigue siendo en buena parte hipotético y debatible.

Byland,²⁶⁵ en su comentario a la reproducción de las imágenes que hacen Díaz y Rodgers, también adopta la tesis de Nowotny, debido al descubrimiento que hizo junto con John Pohl, en el Templo del Cielo, palacio de 8-Venado,²⁶⁶ en la Mixteca. Para el autor, este edificio aparece en el Códice Borgia, lo cual le confirma que algunos de los rituales presentados se llevan a cabo en un centro ceremonial real.²⁶⁷ Separa la sección en una serie de rituales y acciones que anteceden a la travesía que pasa el candidato a rey, así como su entronización, acto que marca el inicio de una nueva era.²⁶⁸ Así, su análisis del significado y

²⁶⁴ *Ibid*, p. 180.

²⁶⁵ Bruce Byland, “Comentarios e introducción...”, *op. cit.*, 1993, pp. xxiii-xxvi.

²⁶⁶ Bruce Byland y John, Pohl, *In the Realm of 8-Deer: The Archeology of the Mixtec Codices*, University of Oklahoma Press, Norman, 1994.

²⁶⁷ Bruce Byland, “Comentarios e introducción...”, *op. cit.*, 1993, p. xxiii.

²⁶⁸ *Ibid*, p. xxv.

propósito de las acciones plasmadas en el códice es muy diferente al resto de interpretaciones que se han resumido, sobre todo porque, según Byland, existen paralelismos casi directos con los códices mixtecos, sobre todo en lo que refiere a las historias de 8-Venado, así como a una serie de ceremonias que debe realizar como futuro rey. No obstante, utiliza las identificaciones iconográficas de Seler y de Nowotny, salvo en algunos casos, donde hace sus propias identificaciones, sobre todo para apoyar su exégesis.

Su análisis y metodología de interpretación se basan en analogías formales y directas de códices mixtecos, sobre todo la parte en la que observa una procesión ritual donde un personaje que identifica como “Ojo de Banda” se convertirá en rey o gobernante de la comunidad, misma que es antecedida por una serie de eventos que funcionarían como actos preparatorios para los rituales, la procesión y entronización.²⁶⁹ Así, las láminas en su conjunto, constituyen para Byland, un continuo ritual que sirve como una guía para las ceremonias de toma de poder, donde los númenes rectangulares de la parte superior que aparecen en algunas láminas, fungen como entradas a grandes espacios rituales en un tipo de narrativa.²⁷⁰ Además, conecta los Templos del Cielo de los códices mixtecos, con algunos templos del Códice Borgia y agrega otros vínculos entre los documentos, como la presencia de la deidad con yelmo de pedernal en el techo de las láminas 33 y 34, y que en los códices mixtecos alude al linaje real (fig. 25).²⁷¹ Sin embargo, los argumentos que da son muy limitados, porque usa y analiza solamente algunos de los elementos gráficos que aparecen en las láminas centrales para relacionarlos directamente con la historia de 8-Venado; además,

²⁶⁹ *Ibid.*, p. xxiv.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. xxvi.

²⁷¹ Bruce Byland y John, Pohl, *In the Realm of... op. cit.*, 1994, pp. 156-158.

no hace uso de muchas fuentes, se sustenta principalmente de los códices mixtecos, de sus excavaciones e hipótesis realizadas en la zona, así como de los dibujos de Díaz y Rodgers, los cuales tienen varios errores (algunos muy importantes) respecto del original, sobre todo en cuestiones de color y de las figuras en algunas secciones ya muy deterioradas del códice (fig. 26). No obstante, uno de sus mayores aciertos fue la caracterización de Ojo de Banda, así como el relacionar algunas escenas, como la de la lámina 44, con los rituales para convertirse en gobernante, ya que era una cuestión compartida por muchas culturas del Altiplano –y de Mesoamérica en general–, donde seguramente había muchos matices y diferencias.

Totalmente diferente es la tesis de Elizabeth Boone²⁷² quien, si bien no analizó la totalidad de la iconografía de la sección, sí la estudió como conjunto y la comparó con los demás manuscritos del grupo, lo cual la llevó a proponer interesantes hipótesis de esas láminas del Códice Borgia. Pensó que la sección es una secuencia de eventos cosmogónicos, vinculados a un corpus de narrativas que comparten nahuas y mixtecos²⁷³ acompañados de actos rituales de creación; es decir, no se trataría de un ciclo de festivales o una serie de rituales que aludan a las veintenas o a elementos agrícolas, mucho menos al ciclo de Venus, sino más bien, a rituales que reflejan la génesis del mundo. En general, siguió la identificación iconográfica de Seler, así como la interpretación de Nowotny y de Anders, Jansen y Reyes García respecto del contenido general de la sección como actos o acciones

²⁷² Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, pp. 171-210.

²⁷³ Hay que recordar que la autora es afín a la tesis semasiográfica, la cual postula que un documento iconográfico puede leerse en cualquier lengua, por la referencia directa de la imagen.

rituales; sin embargo, trató a muchas de las figuras no como dioses o sacerdotes, sino como esencias, aunque también identifica algunas divinidades como *Quetzalcoatl*.

Para su interpretación, Boone analizó la estructura gráfica general de las láminas, esto con la finalidad de observar cómo se organizan las escenas y si muestran similitudes en la disposición de imágenes. Observó que la secuencia inicia con cuatro escenas separadas y termina de la misma manera; además, en la mayoría de las láminas, las figuras parecen moverse de una a otra. Por esa razón considera la sección central como un todo coherente, que se subdivide en ocho episodios individuales²⁷⁴ que no están directa ni inherentemente relacionados entre sí, ya que se vinculan sólo por la figura del numen rectangular, al que interpretó como un elemento estructural que muestra el inicio de cada episodio, por lo que no lo considera para su exégesis de las escenas. Del mismo modo, interpretó al personaje que parece salir y entrar en cada una de las láminas como *Quetzalcoatl*, pero a diferencia de los autores anteriores, donde éste le da continuidad al relato lámina tras lámina; para Boone se trata de episodios separados, escenas de creación/origen.²⁷⁵ Para su hipótesis se apoyó en mitos mayas, nahuas y mixtecos, así como en varias historias que aparecen en la “Historia de los mexicanos por sus pinturas” y en la “Histoire du Mechiqúe”, enfocándose en los relatos e historias de creación, a los que vinculó a las láminas por algunos elementos coincidentes, dándole así, significado a las escenas representadas; al mismo tiempo, dejó claro que, ya que no existen fuentes que mencionen la creación en los términos que aparece en el Códice

²⁷⁴ 1) láminas 29-32; 2) láminas 33-38; 3) láminas 39-40; 4) láminas 41-42; 5) lámina 43; 6) lámina 44; 7) lámina 45; 8) lámina 46.

²⁷⁵ *Ibid*, p. 171.

Borgia, dicha narrativa no es, entonces, ni paralela ni completamente coincidente con las historias míticas respecto de la creación del mundo.

Respecto de su interpretación calendárica de la sección, si bien observó que los periodos en los mitos utilizados para su análisis no son completamente coincidentes con los que aparecen en el códice, argumentó que, si bien las escenas sí tienen distribución lógica, los signos calendáricos no tienen que aparecer necesariamente en un orden cronológico,²⁷⁶ ya que hacen referencia a ciclos de 13 días del calendario de 260 días.²⁷⁷ Sin embargo, contar una historia de creación en términos calendáricos no parece ser la función principal de estas láminas del Códice Borgia. A ese respecto, su hipótesis principal es que la sección central refiere a una temática ritual de génesis, donde existe una gran posibilidad de que aquello que está representado en las láminas sean aspectos metafóricos y no históricos.²⁷⁸ Una interpretación así, hace a cada escena importante, ya que mostraría varios aspectos míticos de la cultura creadora del códice.

El trabajo de Boone, puede considerarse una síntesis de exégesis e identificaciones de trabajos anteriores, los cuales interpreta de manera totalmente diferente, originando un cambio de paradigma sobre el significado de algunas de las imágenes más importantes de las láminas; identificó una serie de elementos propios a los mitos de creación nahuas y mixtecos presentes en la sección como escenas de nacimiento, sacrificio y resurrección, así como de

²⁷⁶ Sin embargo, en una narración de acontecimientos importantes, los indicadores de tiempo mencionarían la fecha exacta del suceso, tal y como se muestra en los códices mixtecos y en varios aztecas, en los cuales se mencionan las fechas para determinados eventos relevantes.

²⁷⁷ *Ibid*, p. 210.

²⁷⁸ *Ibid*, p. 178.

entidades creadoras para ambas tradiciones, como *Quetzalcoatl* y el dios pedernal. Además, deja abierta la posibilidad que postuló Nowotny, según la cual, las escenas se realizan en recintos reales; ya que no encontró contradicción entre la génesis del mundo y el acto ritual.

El análisis que realizó Juan José Batalla Rosado en 2008, volvió hacia la línea de Nowotny, siguiendo también las hipótesis de Anders, Jansen y Reyes García, al ver en la sección una serie de rituales en 20 láminas que dividió en nueve grupos; sin embargo, no menciona que las escenas tengan relación con rituales en un centro ceremonial real, por lo que, en ese sentido, siguió a Seler al proponer que guardan relación astronómica, un viaje del Sol por los nueve niveles del inframundo.²⁷⁹ Para fortalecer esta propuesta, se basó en la presencia continua de elementos de obscuridad, de las referencias a la muerte y al sacrificio, además del hecho de que las escenas se presentan de manera vertical, por lo que las vinculó con las capas del inframundo, separadas en nueve secciones por la imagen de los númenes rectangulares, en cuya identificación Batalla siguió también la interpretación de Anders, Jansen y Reyes García de que se trata de *Cihuacoatl*.²⁸⁰ A veces, este elemento es interpretado como un sacerdote de *Mictlantecuhtli*, lo mismo para cualquier figura con cabeza de cráneo o descarnada; sin embargo, siempre que menciona a la figura, lo hace en masculino, ignorando los atributos femeninos que presenta, como lo son la falda y el plisado de algodón en la cabeza.

Siguiendo nuevamente la tesis de Nowotny y de Anders, Jansen y Reyes García, Batalla Rosado entendió las láminas como la representación pictórica de un viaje alucinatorio

²⁷⁹ Juan José Batalla, Rosado, *El Códice Borgia...*, op. cit., 2008, pp. 408-409 y 441.

²⁸⁰ *Ibid*, p. 410.

de un grupo de sacerdotes (o del autor o autores del códice), cuyas visiones quedaron ahí plasmadas. Así, el elemento alucinatorio es, para Batalla, una acción necesaria de los especialistas rituales durante las festividades, y es una condición que se muestra en las láminas. También mencionó que los signos calendáricos de la sección central, refieren a días rituales y fiestas en honor a la muerte, tema en el que hizo énfasis porque, según él, casi todas, excepto las láminas 33 y 34, son representaciones del *Mictlan*. De ese modo, confirma el tema central de estas láminas es un viaje alucinatorio del Sol por el inframundo y sus rituales; un aspecto fundamental para la exégesis de Batalla, es el sacrificio de los nueve soles de la lámina 40, que interpretó como nueve inmolaciones del Sol, y que le refieren de manera directa a los nueve niveles del inframundo. La única excepción, como se mencionó, son las láminas 33 y 34, las cuales aluden a los Templos del Cielo y que para el autor son una especie de paraíso del Sol en el que moran sus acompañantes durante el día,²⁸¹ así como en las láminas 47 y 48, donde aparecen los acompañantes del Sol: los guerreros y las *Cihuateteo*.²⁸²

Sin embargo, no justifica esas interpretaciones en la iconografía, y es que, en general, la interpretación que realiza Batalla Rosado no es muy coherente respecto de lo que los mitos nos dicen sobre el inframundo. No se basó en códices o fuentes históricas, sino que utilizó, casi de manera directa y análoga, las interpretaciones previas de Seler, Anders, Jansen y Reyes, seleccionando las partes que apoyan su idea, mezclando las hipótesis del viaje por el inframundo, con una serie ritual, no al maíz, sino al Sol, y la adaptó a la iconografía que pudo identificar, dejando fuera del análisis la mayor parte de ésta, ya que sigue las identificaciones de los autores mencionados, por lo que son muy pocos los elementos que le permiten

²⁸¹ *Ibid*, p. 421.

²⁸² *Ibid*, p. 441.

respaldar su hipótesis. En su defensa, el autor lo atribuyó a que su trabajo es más de orden codicológico y no interpretativo.

Maarten Jansen y Aurora Pérez²⁸³ profundizan la interpretación de las láminas centrales iniciada por Anders et.al.²⁸⁴ Insisten en que se trata de un espacio ritual rodeado de templos y altares donde los rituales se realizan de noche, rituales que se repetían de manera cíclica y con relativa frecuencia. Pero cambian el sentido general de la sección de rituales para la luz y el maíz, a rituales anuales en torno a la ceremonia del Fuego Nuevo. Para respaldar su propuesta, se apoyan nuevamente en el códice Borbónico, del que mencionan que la serie de rituales mostrada en el anverso de ese documento gira en torno al encendido del Fuego Nuevo, ya que constituye el clímax del ciclo ritual de las 18 veintenas que presenta. Y es que, del mismo modo que en el Borgia, el Fuego Nuevo es el acto final de la narrativa. Para conectarlos, utiliza la iconografía que identifican como *tzitzimitl*, entidad que relacionan de manera directa con *Cihuacoatl* y que, para los autores, es nuevamente la protagonista de los rituales en ambos documentos. Además, argumentan que, si bien en el Códice Borbónico hay referencias calendáricas explícitas del ciclo anual, en el Borgia no las hay, por lo que piensan que no se enfoca en el ciclo de 360 días y sugieren que lo pintado en el Borgia, es una serie de pasos rituales preparatorios por parte de los sacerdotes que dirigen el tan importante ritual del Fuego Nuevo en Cholula, en el mes de *Izcalli*.²⁸⁵

²⁸³ Jansen, Maarten, Pérez Aurora, *Time and the Ancestors. Aztec and Mixtec Ritual Art*, Leiden, Brill, 2017, pp. 431-530.

²⁸⁴ Ferdinand Anders et al., *Los templos del cielo... op. cit.*, 1993, pp. 175-260.

²⁸⁵ Jansen, Maarten, Pérez Aurora, *Time and the Ancestors... op. cit.*, 2017, pp 450-451.

Y es que para ellos, del mismo modo que para Batalla, las representaciones de los rituales se centran en la experiencia de los sacerdotes participantes, a modo de una preparación para el ciclo ritual que en gran medida está al servicio de la diosa *Cihuacoatl*, y que concluye con el encendido del Fuego Nuevo, donde los aspectos simbólicos de la iconografía indican que las escenas están también relacionadas con el discurso ceremonial, sirviendo como fuente de contemplación y de concentración que prepara a los sacerdotes para la experiencia mística, ya que insisten en el elemento alucinatorio, humo y ungüentos para el caso de los personajes en color negro;²⁸⁶ así como en incluir a la lámina 47, aunque ahora sólo un fragmento de ella. Así, los autores toman mucho de la exégesis de 1993,²⁸⁷ de la que corrigen algunas cosas y agregan otras; sin embargo, estamos nuevamente ante una hipótesis que parte de la sobre interpretación de algunos elementos iconográficos que de manera aislada, se vinculan a diferentes elementos conocidos de la ritualidad y cosmovisión mesoamericana, en una serie de concatenaciones que terminan por forzar muchas de sus interpretaciones; como es el caso de las fiestas de las veintenas, a las que los autores también vinculan las escenas, aunque mencionan que la correspondencia no es directa ni clara.

Un aspecto relevante es que los autores mencionan que, por el formato de presentación de las láminas de la sección central, es posible que la extensión original del códice estaba destinada a ser de 91 láminas en lugar de las 73 actuales; esto al observar que la distribución de las escenas obligaba al pintor a agregar más segmentos de piel para la sección, lo que le habría permitido seguir pintando en las proporciones de una escena por cada lámina. Y es que, para Jansen y Pérez, la intención del pintor era tener una lámina por

²⁸⁶ Véase el apartado 2.1.

²⁸⁷ Ferdinand Anders, *et al.*, *Los templos del cielo... op. cit.*, 1993.

ritual, pero en la lámina 44, ante un cambio de planes o un descuido, se dio cuenta que tendría menos láminas a su disposición, por lo que tuvo que abreviar y colocar las referencias a cuatro fiestas en una lámina (la 45), en vez de una como en las que les anteceden y, en el caso de la lámina 47, que los autores ubican como parte de la sección central, las imágenes resultantes no son representaciones de rituales, como debería haber sido, sino sólo sus ideas.²⁸⁸ Sin embargo, esta hipótesis no sería posible, ya que como mencionamos en el apartado 1.1, la confección actual del códice se hizo de manera intencional, por lo que no hubo cabida a errores de esa índole. Otro aspecto que mencionan, siguiendo a Nowotny, es que la sección central fungía como una especie de guía preparatoria de los rituales para los sacerdotes de *Cihuacoatl*; esto ya que han vinculado estas láminas con las pinturas de la tumba 7 de Monte Albán (dedicada a la Señora 6-Agua), al que reconocen como un santuario de *Cihuacoatl*, donde las pinturas y el espacio, así como los restos arqueológicos, muestran, para los autores, contextos de ayuno, sangrías, bultos sagrados y ofrendas; elementos que les dan una idea del uso del espacio como lugar de contacto con los antepasados y sitio de preparación ritual para ceremonias como la del Fuego Nuevo. Desafortunadamente, no ofrecen evidencia al respecto.

Finalmente, sugieren que la evidencia contextual de la sección les indica que el centro ceremonial al que alude estaría en Cholula, ya que les da una explicación coherente de las escenas del templo como un conjunto de rituales que trabajan para concluir en la ceremonia de Fuego Nuevo. Esa evidencia contextual se basa en elementos similares que aparecen también en la Historia Tolteca-Chichimeca,²⁸⁹ y en Códices Mixtecos, así como la aparición,

²⁸⁸Maarten, Jansen y Aurora Pérez, *Time and the Ancestors... op. cit.*, 2017, pp. 523-524.

²⁸⁹ Kirchhoff, Paul, *Historia Tolteca-Chichimeca... op. cit.*, 1989, pp.20-21.

en la mayor parte de la sección central, tanto de *Tezcatlipoca* como de *Quetzalcoatl*, a quienes los autores relacionan directamente, en algunas láminas, con el *Aquiach* y *Tlaquiach*, los gobernantes de Cholula. Y si bien la intuición de colocar a Cholula como eje del Códice es a mi parecer correcta, la identificación del sitio no se vislumbra en sección central, donde solamente se muestran algunos referentes a la toma de poder político (lámina 44); sino que, como se vio en el apartado 1.1, las evidencias más concluyentes al respecto se ubicarían en las láminas 49 a 53.

Olivier es otro investigador que ha hablado sobre la sección central, más en específico sobre la lámina 44, donde ve una escena mítica y ritual en relación, por un lado, al mito del nacimiento de las flores, y por el otro, a la perforación del septum, acto relacionado con ritos de acceso al poder.²⁹⁰ El autor trata así de conciliar así las hipótesis de Nowotny y Boone, y de complementar parte de la hipótesis de Byland. Con ello en mente, Baena²⁹¹ ha propuesto una interpretación de las láminas centrales enfocada en la legitimación del gobernante a través del sacrificio. Propone que el eje temático de la sección central gira en torno a rituales enfocados tanto al inicio de una nueva era, como a la consagración y legitimación de un hombre-dios asociado a *Quetzalcoatl*; pero aclara que también las láminas presentan mitos y ritos entrelazados, coincidiendo con la idea de Boone y Olivier. Su aporte mayor es el análisis

²⁹⁰ Guilhem Olivier, *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica. Tras las huellas de Mixcoatl, “serpiente de nube”*, México, UNAM, 2015, pp. 566-582.

²⁹¹ Angélica Baena Ramírez, *Pensamiento en imágenes...*, *op. cit.*, 2018, pp. 212-312. Véase también “Metáforas, metonimias y digrafismos...”, *op. cit.*, 2014, pp. 199-224. Asimismo, “Las láminas centrales del llamado...”, *op. cit.*, 2018, pp. 11-44.

de los elementos sacrificiales que aparecen en las láminas y que utiliza para afianzar su discurso e interpretación, en la cual, las secuencias sacrificiales de la sección, además de formar parte de una totalidad mítico-ritual que concluye con el nacimiento de una nueva era, también aluden y consolidan –siguiendo a Byland y a Olivier– rituales de ascenso al poder. Para su análisis, divide la parte central en nueve secciones, mismas que ve como temas de una misma unidad discursiva que gira en torno de la iconografía de guerra o conflicto, así como la de sacrificio que presentan las láminas; mismas que no trata como un continuo directo, sino como acciones rituales separadas, pero vinculadas por las inmoluciones mostradas.

Para la identificación de elementos iconográficos y personajes, sigue principalmente las hipótesis de Seler y Nowotny; además, siguiendo a Mikulska, busca recursos en las imágenes que le permitan comprender el concepto detrás de las metonimias y metáforas visuales que aparecen de manera gráfica (como en el caso de las diosas alargadas que Mikulska identifica como representaciones de cielo/tierra)²⁹² y que justifiquen, en este caso, su hipótesis de que los sacrificios mostrados, son parte de los rituales de legitimación ritual de un gobernante; para ello, estudia buena parte de esta iconografía sacrificial en relación con otra, a modo de digrafismos.²⁹³ Como se verá en los análisis de los capítulos 2 y 3, si

²⁹² Katarzyna Mikulska, “Las imágenes de la tierra, de su superficie y del aspecto terrestre en la iconografía del México Central”, en Urszula Aszyk (coord.), *Reescritura e intertextualidad. Literatura – Cultura – Historia*. Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos – Museo de Historia del Movimiento Campesino Polaco. 2007: 263-290.

²⁹³ Katarzyna Mikulska, “Secret Language in Oral and Graphic Form: Religious-Magic Discourse in Aztec Speeches and Manuscripts” en *Oral Tradition 25*, Center for Studies in Oral Tradition, University of Missouri, 2010, pp. 325-363.

buscamos un común denominador gráfico en las 18 láminas, encontraremos en efecto, elementos que aluden o remiten a la inmolación o sacrificio, pero también a los procesos de génesis; no obstante, el sacrificio sí es un elemento fundamental de la actividad ritual (y mítica), porque funciona como catalizador del acto para que éste llegue a buen fin,²⁹⁴ es por ello que es común la aparición de esas acciones, las cuales, si bien están presentes, no ocupan siempre una posición preponderante en las láminas centrales del Códice Borgia, salvo en algunas de las escenas.

En lo general, se aprecian cuatro paradigmas interpretativos principales para el estudio de esta sección del Borgia: *a)* La interpretación astral-calendárica de Fábrega, Selser, Brotherson y Milbrath, que tienen enfoques muy distintos, pero que giran en esa prerrogativa astro-calendárica. *b)* El paradigma ritual, iniciado por Nowotny y seguida por Anders, Jansen y Reyes García, Batalla Rosado, así como Jansen y Pérez, quienes introducen matices y dan diferentes resultados. *c)* Otra interpretación es la de los rituales de ascenso al poder de Byland y Baena. *d)* Finalmente está el paradigma mítico-ritual y de creación que proponen Boone y Olivier, donde la primera opina que la sección refiere a un conjunto de rituales y eventos míticos de creación, paradigma que, con sus importantes matices, como se verá en el capítulo 3, es importante para este trabajo de investigación.

²⁹⁴ El sacrificio es una forma de mantener una relación recíproca con las entidades sobrenaturales, de quienes se espera recibir los beneficios. La sangre y órganos como el corazón ofrendados a dichas entidades son más que alimento y que un medio de comunicación, son elementos que se transforman en una sustancia que renueva a los dioses y a las fuerzas de la naturaleza para crear nueva vida. Véase Johannes Neurath, “Depredación, alianza y condensación ritual en las prácticas sacrificiales” en *El Sacrificio Humano en la Tradición Mesoamericana*, México, UNAM-INAH -Conaculta, 2010, pp. 547-570.

Así, como pudimos apreciar después de esta revisión de exégesis anteriores, todas son propuestas basadas principalmente en analogías que realizan los autores, y dado que esa sección es única y muy compleja, es natural proceder de ese modo. Al comparar las hipótesis, parece que el desacuerdo principal se ubica al momento de tratar de asignar un significado específico a las escenas, basándose en las similitudes e interpretaciones de la iconografía, misma que no se debate, al aceptarse de manera general, las identificaciones de Seler y algunas de Nowotny. Esto me hace pensar que, si se está partiendo de las mismas exégesis iconográficas, ¿cómo es que se llega a resultados tan distintos? Tal vez sea porque, al momento de asignar un significado específico a la escena o sección, se tiende a la sobreinterpretación, presuponiendo, a veces *a priori*, que las láminas representan determinada situación, justificándose, sea por la lógica estructural de las 18 láminas, como en el caso de quienes las vinculan con las veintenas o, bien, por analizar sólo parte de la iconografía, a la que relacionan con elementos conocidos y relevantes de la cosmovisión mesoamericana.

Es por ello que no hay un consenso sobre el número de láminas de la sección, aunque para la mayoría de autores, se compone de 18 láminas, que van de la 29 hasta la 46, también hay quien propone que son 19 o 20, en cuyo caso. Tampoco hay acuerdo sobre el contenido general de las láminas o sobre si éstas pueden considerarse una secuencia de eventos o más bien como hechos separados, a pesar de que la mayoría de autores enfatiza que la sección presenta un marcado movimiento o ritmo desde el inicio hasta el final. Donde encontramos mayor convergencia es en el hecho de que, para todos los autores, la sección central conforma una sola unidad, la cual está organizada, con un principio y un fin; algunos las consideran como elementos continuos; otros, como independientes, pero vinculados. Reconocen también su formato, el cual difiere del resto del códice y, por lo mismo, se le atribuye un

propósito (y contenido) fundamentalmente distinto de la información que le antecede y precede.

Parece necesario partir, entonces, de un análisis que surja de la misma iconografía de las láminas de la sección central del Códice Borgia, analizadas desde los paradigmas actuales que plantea el estudio de la imagen prehispánica en Mesoamérica, ya que mucho se ha avanzado desde el trabajo de Seler. Además, es deseable que se analice, si no la totalidad, sí la mayor parte de la iconografía, integrando parámetros novedosos como el simbolismo del color y la perspectiva ritual de la imagen, para así proponer una interpretación *ad hoc* a la escena, partiendo de lo que ellas mismas y la sección en su conjunto presentan. En el siguiente apartado iniciaré el estudio de la iconografía de la sección central, con un análisis a los elementos gráficos que considero importantes para entender el mensaje de las escenas.

Capítulo 2

Análisis de la iconografía de las láminas 29-46 del Códice Borgia

Como se analizó en el punto 1.4, han sido múltiples y variadas las interpretaciones de la sección central del Códice Borgia, algunas homologan las 18 láminas directamente con el calendario ritual de las veintenas,²⁹⁵ otras, las relacionan con eventos astronómicos,²⁹⁶ rituales,²⁹⁷ míticos²⁹⁸ o de legitimación;²⁹⁹ o bien, combinan algunos de los temas anteriores. Muchas de estas exégesis suelen basarse en coincidencias aisladas entre el códice y elementos de cosmovisión como el calendario, o bien con el contenido de otras fuentes, sobre todo aquellas posteriores a la conquista; esto posibilitó que el análisis e interpretación de la sección sea diferente entre autores, lo cual hace evidente que será muy complicado, a partir de las comparaciones con los documentos y narraciones existentes, llegar a un consenso sobre el contenido y significado gráfico de las 18 láminas centrales. Es por ello que decidí retomar el análisis e interpretación de las escenas de la sección central del Códice Borgia casi desde la

²⁹⁵ José Lino Fábrega, *Interpretación... op. cit.*, 1900. Gordon Brotherson, “The Year...” *op. cit.*, 2003, pp. 82-96. Susan Milbrath, “A Seasonal...” *op. cit.*, 2015, pp. 139-162.

²⁹⁶ Eduard Seler, *Comentarios... op. cit.*, 1963, pp. 9-61. Susan Milbrath, *Heaven and Earth... op. cit.*, 2013, pp. 103-127. Juan José Batalla Rosado, *El Códice Borgia... op. cit.*, 2008, pp. 408-441.

²⁹⁷ Karl Nowotny, *Tlacuilolli... op. cit.*, 1961, pp. 26-33 y 264-280. Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo... op. cit.*, 1993, pp. 175-245. Bruce Byland, “Comentarios...”, *op. cit.*, 1993, pp. xxiii-xxvi.

²⁹⁸ Elizabeth Boone, *Cycles of Time... op. cit.*, 2007, pp. 171-210. Guilhem Olivier, *Cacería... op. cit.*, 2015, pp. 566-582.

²⁹⁹ Bruce Byland, “Comentarios e introducción...”, *op. cit.*, 1993, p. xxiii. Angélica Baena Ramírez, *Pensamiento en imágenes... op. cit.*, 2018, pp. 212-312.

base, apoyándome en los últimos estudios sobre iconografía y bajo la premisa de que se trata de elementos polisémicos, cuyo nivel de comprensión depende directamente del conocimiento que se tenga de la cultura y de la cosmovisión de quienes la crearon.³⁰⁰ No obstante, y como se mencionó en el apartado anterior, añadiré al análisis lo más relevante que han ofrecido las revisiones anteriores, donde hay interpretaciones muy interesantes aún vigentes, y es que en mi opinión, en elementos únicos como éste, los estudios trans e interdisciplinarios son la mejor oportunidad que tenemos para llegar a conjeturas e hipótesis válidas para la sección.³⁰¹

Ahora bien, para dar significados más concretos y poder ofrecer una interpretación que parta de lo que las mismas láminas nos muestran, analicé algunos elementos gráficos de la sección (algunos de ellos únicos en la iconografía mesoamericana) que me parecen fundamentales, ya que aparecen en la mayoría de las escenas y a mi parecer, ayudan a comprender el simbolismo y significación de las láminas centrales. Posteriormente, en el capítulo 3, relacionaré dichos elementos con el resto de la iconografía existente en cada escena para ofrecer, en la medida de lo posible, un análisis de acuerdo con el contexto y el programa que presentan; así, tomé el elemento gráfico y traté de entender su complejidad y polisemia, buscando encontrar su significado en relación con los demás componentes de la

³⁰⁰ Y que como se mencionó en el Capítulo 1, pienso que los artífices del Códice Borgia son *tlacuilos* nahuas de Cholula, con un poco de influencia mixteca en cuanto al uso de algunos elementos gráficos.

³⁰¹ Soustelle afirma que algo característico del pensamiento cosmológico prehispánico es la unión constante de imágenes que dentro de la tradición se encuentran asociadas o relacionadas, lo cual refleja un sistema de símbolos que se reflejan unos en otros: dioses, astros, tiempo, espacio, color, entre otros; todo correspondiéndose en una lógica de una superposición recíproca del todo en el todo, en cada instante. Véase Jaques Soustelle, *Pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos*, París, Hermann y Cía., 1959, p. 18.

escena. Un factor relevante, y que se agrega por primera vez al análisis, es el significado del color, con las limitantes que presenta, ya que su simbolismo es aún motivo de estudio, pero agrega capas de significado a la iconografía que no habían sido contempladas anteriormente; esto no significa que se tendrá la última palabra al respecto, pues lo que a continuación ofrezco es un análisis más de algunos elementos iconográficos que resultan tanto vinculantes, como claves para la interpretación de las escenas de la sección, siendo el más detallado hasta ahora.

El elemento niebla

El elemento iconográfico al que llamo “banda de niebla” (fig. 27) es uno de los más importantes de la sección, ya que aparece en la mayor parte de las láminas,³⁰² sea como contorno de edificaciones o delimitador de recintos,³⁰³ o también como materia que compone los cuerpos de ciertos seres.³⁰⁴ Iconográficamente se representa en color negro, tiene ojos estelares en su contorno e interior para enfatizar su carácter nocturno o inframundano, además presenta otros elementos en color más oscuro y en forma de “u” así como remolinos.

Seler se refiere al elemento de dos maneras: como una representación del cielo nocturno,³⁰⁵ es decir, representaciones de nubes negras y estrellas –identificación que han acogido la mayoría de investigadores– o bien, para el caso específico de la lámina 29, se

³⁰² Con excepción de las láminas 33, 34, 43, 44 y 46.

³⁰³ Láminas 32, 35, 40, 41 y 42.

³⁰⁴ Láminas 29, 30, 31, 36, 37, 39, 40, 43, 44, 45 y 46.

³⁰⁵ Eduard Seler, *Comentarios... op. cit.*, 1963, p. 14.

alude a las cenizas de *Quetzalcoatl*,³⁰⁶ ya que el autor relaciona la escena con el mito de la muerte e incineración del dios y el nacimiento de Venus,³⁰⁷ para apoyar la hipótesis de su viaje por el inframundo.³⁰⁸ Nowotny, por su parte, se refiere al elemento como una banda de cielo nocturno y como humo de incienso para el caso de la lámina 29;³⁰⁹ estas conclusiones son para reforzar su hipótesis de que se trata de eventos en recintos rituales reales, en los que para el autor, la noche y el incienso son fundamentales. Anders, Jansen y Reyes García opinan que el componente se refiere a humo alucinatorio para las representaciones de las láminas 29 y 36; para las restantes, identifican al elemento como cielo nocturno.³¹⁰ Boone opina que se trata de tinieblas,³¹¹ pero cuando dicho componente presenta cabeza con máscara bucal de *Ehecatl*, considera, de manera brillante, que es la representación de la

³⁰⁶ *Ibíd.*, p. 10. Esto ya que del elemento central se desprenden formas serpentinadas cuyo rostro presentan máscara bucal de *Ehecatl*, advocación de *Quetzalcoatl*.

³⁰⁷ “Histoire du Mechique”, en *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, edición de Rafael Tena, México, Cien de México, 2002, pp.163-164. “Anales de Cuauhtitlán”, en *Códice Chilmapopoca*, México, UNAM, 1975, pp. 50-51.

³⁰⁸ A ese respecto, Milbrath indica el error de Seler en cuanto a la interpretación de la lámina 29, ya que el mito cuenta que la muerte de *Quetzalcoatl* desembocó en la aparición de Venus, mientras que Seler lo analiza como la fase final de la estrella matutina. De la misma manera, Milbrath señala también que no son coincidentes los periodos presentados por Seler para las láminas con las fases de Venus. Así, la explicación aparentemente coherente de Seler no se ajusta a las imágenes de la sección. Milbrath, Susan, “A Seasonal Calendar with Venus Periods in Codex Borgia”, en *The Imagination of Matter: Religion and Ecology in Mesoamerican Traditions*, Oxford University Press, BAR, 1989, p. 109.

³⁰⁹ Karl Nowotny, *Tlacuilolli... op. cit.*, 2005, pp. 267 y 269.

³¹⁰ Ferdinand Anders *et al.*, *Templos del cielo... op. cit.*, 1993, pp. 192 y 197.

³¹¹ Elizabeth Boone, *Cycles of time... op. cit.*, 2016, pp. 284 y 298.

energía primordial, debido a que recuerda al difrasismo *yohualli Ehecatl* (“noche-viento”) que remite a la suprema fuerza creadora.³¹²

Por sus características iconográficas en conjunto, como lo son su color negro, los elementos en “u” y los remolinos, bien se podría pensar que se trata de una representación que alude a la obscuridad, pero si se asocian las características de los contextos en los que aparecen estos símbolos (el elemento “u” también lo encontramos en las representaciones del pulque en las láminas 12, 23 y 45, para sugerir su espuma; en representaciones de la noche de las láminas 18, 32, 71 y en las representaciones de nieve en códices mixtecos; el remolino negro, en cambio, aparece asociado al agua en movimiento en las láminas 65 y 69 y al inframundo-obscuridad en las láminas 18, 35, 36 y 42), posiblemente el componente esté representando una sustancia húmeda, fría y a la vez oscura, esto es, la neblina, que en el entorno de las 18 láminas, está relacionada con la noche y el inframundo, espacios propios de la sobre-naturaleza, donde la falta de claridad o de definición de las imágenes es una de sus características.³¹³ En ese sentido, la neblina cumple perfectamente con la función de velar las formas, de no dejar ver claramente;³¹⁴ eso se refuerza con el hecho de que, noche e

³¹² *Ibíd.*, pp. 292 y 293. Cabe señalar que Boone es la primera que relaciona este elemento iconográfico con la noche-viento.

³¹³ Élodie Dupey, *Color y cosmovisión en la cultura náhuatl prehispánica*, tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, UNAM, 2003, p. 81. Katarzyna Mikulska, “Las metáforas visuales en el Códice Borbónico y otros manuscritos, religiosos; signos de bolas de zacate y de la noche”, en *Entre el arte y el ritual. Las manifestaciones artísticas en México Pre-colonial y Colonial y sus supervivencias actuales*, Varsovia, Instituto Polaco de Investigación de Arte Mundial, 2015, p. 56.

³¹⁴ Élodie Dupey, *Color... op. cit.*, 2003, p. 81.

inframundo se representan de la misma manera:³¹⁵ con zonas en color negro, ojos estelares, signos “u”, remolinos y, en ocasiones, se complementan con puntos negros (fig. 28). Además, los cuerpos serpentinos de algunas entidades (véase *infra*) se componen de este elemento de niebla. Por ello es que me inclino más por esta exégesis, dejando de lado la interpretación como humo³¹⁶ o nubes,³¹⁷ a pesar del valor polisémico de los elementos gráficos y de que el humo y la nube son consubstanciales a la noche.

³¹⁵ Mikulska, a partir de la lingüística y de la iconografía, ha dejado ver la relación entre infra y supramundo como una oposición complementaria entre diurno y nocturno. Así, cielo nocturno e inframundo son espacios equivalentes en oposición complementaria con cielo diurno y supramundo: “El concepto de ilhuicatl en la cosmovisión nahua y sus representaciones gráficas en los códices”, en *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 38, Madrid, 2008, pp. 161-166. También: “Los cielos, los rumbos y los números. Aportes sobre la visión nahua del universo”, en *Cielos en inframundos. Una revisión de las cosmologías mesoamericanas*, México, UNAM, 2015, pp. 109-174.

³¹⁶ El humo se ha considerado como el vehículo por excelencia para la comunicación con las deidades y las entidades sobrenaturales, era la “materia divina” que llegaba al espacio de los dioses. Doris Heyden, “Metaphor, Nahuatl, and other Disguised Terms Among the Aztecs”, en *Symbol and Meaning, beyond the Closed Community: Essays in Mesoamerican Ideas*, Albany, State University of New York, vol. I, 1986, p. 37. María del Carmen Herrera, “Valores metafóricos de poctli ‘humo’ en los antropónimos nahuas, en *La metáfora en Mesoamérica*, México, UNAM, 2004, p. 111. En el caso del Códice Borgia, el humo se representa como cielo nocturno con dos volutas, una de las cuales está enroscada, a modo de vírgula, sus colores pueden ser negro o bien naranja y negro. Véanse láminas 10, 12, 13, 20, 23, 24, 32?, 42?, 46?, 47, 48, 57, 63, 64, 68, 75 y 76.

³¹⁷ Respecto de la nube, si bien su iconografía es muy similar a la del humo, no es idéntica, se representa como cielo nocturno con volutas múltiples e irregulares. En el Códice Borgia sólo aparece en los contextos en los que *Tlaloc* aparece como señor de la lluvia. Véanse láminas 16, 25, 27, 28 y 32.

Además, el vocablo *ayauitl* (“niebla”) está ligado al universo de las aguas,³¹⁸ las cuales se vinculan con el inframundo y la creación. La neblina, al igual que la noche, no permite percibir los grados lumínicos de los colores, opacando los contrastes entre éstos;³¹⁹ así, de modo metafórico, noche y niebla podrían remitir a la falta de claridad, donde las formas no pueden verse realmente, lo que evoca la ausencia de luz.³²⁰ Por extensión, la neblina podría aludir al inframundo, un espacio descrito como oscuro y sin luz, sin orificios para la salida del humo,³²¹ por lo mismo, es un lugar donde las cosas no se ven completas, están inacabadas, ya que es ahí donde son creadas.³²² Además, el inframundo se concibe como un lugar oscuro y húmedo, es decir, como la neblina, ejemplo de ello son *Tamoanchan* y *Tlalocan*, mencionados como lugares de bruma.³²³ Así, la niebla podría ser una buena

³¹⁸ Elena Mazzetto, “Las ayauhcalli en el ciclo de las veintenas del año solar”, en *Estudios de Cultura Náhuatl* 48, México, UNAM, 2014, p. 169.

³¹⁹ Diana Magaloni, “El espacio pictórico teotihuacano. Tradición y técnica”, en *La Pintura Mural Prehispánica en México*, t. 2. Teotihuacán, México, UNAM, 1996, pp.190-194.

³²⁰ Élodie Dupey, “Lenguaje y color en la cosmovisión de los antiguos nahuas”, en *Ciencias* 74, abril-junio, UNAM, 2004, pp. 27-28.

³²¹ Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, tomo 2, México, Conaculta, 1996, pp. 493 y 527.

³²² Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, México, UNAM, 2000, p. 183. Richard Haly, “Bare Bones: Reithinking Mesoamerican Divinity”, en *History of Religions*, Journal of Comparative Historical Studies 3, vol. 31, Chicago, 1992, p. 286. Alfredo López Austin, “Misterios de la vida y de la muerte”, en *Arqueología Mexicana* 40, vol. 7, México, Raíces, 1999, p. 9. Patrick Johansson, “La muerte en la cosmovisión náhuatl prehispánica”, en *Estudios de Cultura Náhuatl* 43, México, UNAM, enero-junio, 2012, p. 83. Katarzyna Mikulska, “Los cielos, los rumbos...”, *op. cit.*, 2015, p. 161.

³²³ Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE, 1994, pp. 72-103.

candidata para significar este elemento gráfico dentro del contexto de las escenas del Códice Borgia, ya que refiere iconográficamente tanto a la noche, como al inframundo, ligando ambos espacios. En ese sentido, cuando la niebla se encuentra vinculada a espacios arquitectónicos, podría referir a las “casas de niebla” o *ayauhcalli*, espacios sagrados que están fuera del ecúmeno y, por lo tanto, pertenecen al anecúmeno o espacio sobrenatural.³²⁴

Elementos serpentinos hechos de neblina

Siguiendo con las formas de neblina, llaman la atención las figuras serpentinas con atributos del dios del viento, *Ehecatl* (fig. 29), porque, como señala Boone, remiten directamente al difrasismo “noche viento” (*yohualli ehecatl*).³²⁵ *Yohualli Ehecatl* es uno de los nombres con los que los nahuas nombraron a *Tezcatlipoca* y a *Quetzalcoatl*,³²⁶ conocidos también como señores de las estrellas;³²⁷ al mismo tiempo, es un binomio que alude a lo invisible e intocable que existía en todas partes,³²⁸ representa tanto la materia sutil (energía primigenia), como el carácter trascendente de la actividad creadora.³²⁹

³²⁴ Elena Mazzeto, “Las ayauhcalli en el ciclo de las veintenas del año solar” en *Estudios de Cultura Náhuatl* 48, México, UNAM, 2014, p 135. Para la autora son espacios relacionados con el agua y en ese sentido a aspectos de fertilidad terrestre y acuática. Mikulska, Katarzyna, “Las metáforas visuales...”, *op. cit.*, 2015, p. 58.

³²⁵ Elizabeth Boone, *Cycles of time... op. cit.*, 2016, p. 292.

³²⁶ Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl... op. cit.*, 2010, pp. 163-166. Guilhem Olivier, *Tezcatlipoca, op. cit.*, 2007, p. 47.

³²⁷ “Historia de los Mexicanos por sus pinturas”, *op. cit.*, 2006 p. 37.

³²⁸ Bernardino de Sahagún, *Historia general... op. cit.*, 1996, p. 299 y 391.

³²⁹ Esto porque el difrasismo *Yohualli Ehecatl* remite a los dioses creadores *Tezcatlipoca* y *Quetzalcoatl*. Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl... op. cit.*, 2010, p. 166.

Los elementos de “noche-viento” se encuentran solamente en la sección central, en las láminas: 29, 30, 31, 36, 40 y 45, siendo en las dos primeras donde aparecen de manera más profusa; además, en la 29 y 30, dos de estos elementos serpentinos se presentan entrelazados, a modo del glifo *ollin* (“movimiento”),³³⁰ esto es interesante, ya que una de las formas de percepción del viento se da a través del movimiento que genera; de hecho, el viento es un fenómeno que puede ser percibido por sentidos como la vista, el oído, el olor y sobre todo el tacto.³³¹ Es por esa capacidad multisensorial que ofrece el viento por lo que podría estar relacionado, en la cosmovisión nahua, con acciones de creación.³³² Aunado a eso, el color predominante de estas entidades es el negro, que alude a la invisibilidad del viento y a la obscuridad de la noche que, en combinación con el rojo de la máscara bucal (o en el caso

³³⁰ El glifo de movimiento alude al origen del tiempo, así como al nombre y movimiento del Sol. Jacinto de la Serna, “Manual de ministros de indios para el conocimiento de sus historias y la extirpación de ellas”, en *Anales del Museo Nacional de México*, I, IV, México, INAH, 1882, p. 316. Alfredo Chavero, “La piedra del Sol. Segundo estudio”, en *Anales del Museo Nacional de México*, I, II, México, INAH, 1881, p. 356. Federico Beals Nagel, “El signo Ollin como elemento del ciclo adivinatorio prehispánico”, en *Multidisciplina 10 México*, UNAM, 2011, pp. 109-110.

³³¹ Dupey, Élodie, “Creating the Wind: Color, Materiality, and Senses in the Images of a Mesoamerican Deity” en *Latin American and Latinix Visual Culture* 18, diciembre 2020, 2 (4), p. 16.

³³² En los mitos de origen, el viento estuvo presente en varias creaciones. Estuvo en el origen de la alternancia día/noche; fue el viento el que, a partir del sacrificio de los dioses, tuvo la fuerza para poner en movimiento al Sol y a la Luna; también, bajo la forma de *Quetzalcoatl*, estuvo a cargo, a veces en colaboración con otros dioses, sobre todo *Tezcatlipoca*, de las creaciones (y destrucciones) de las eras o Soles, así como de los elementos del mundo, incluida la creación de los seres humanos y la obtención del maíz. Dupey, Élodie, “Vientos de creación, vientos de destrucción. Los dioses del aire en las mitologías nahua y maya”, en *Arqueología Mexicana* 152, vol. XXVI, México, Raíces, 2018, p. 41.

del gorro cónico rojo/negro que presentan las imágenes de las láminas 40 y 45), alude a la luz nocturna, tal y como lo confirman los elementos estelares, así como el tocado de nuca que la entidad del viento lleva en su parte posterior y que remite (junto con su vientre amarillo) a un reflejo negro del disco solar.³³³ Sólo en la 29 aparecen algunas imágenes de noche-viento con cuerpo en colores rojo, amarillo, azul y blanco, posicionadas en las esquinas de la escena, en clara alusión a los rumbos, así como al cambio de luminosidad de la obscuridad a luz.

Así, por la composición de neblina de sus cuerpos, por los colores que presentan y los simbolismos asociados, los elementos serpentinos de noche viento confirmarían la tesis propuesta por Boone de que se trata de entidades vinculadas con las fuerzas creadoras;³³⁴ así mismo, aludirían a la materia originaria de la génesis. Estas entidades son, además, un buen ejemplo de la polisemia que tienen los elementos iconográficos de la sección central, ya que también podrían estar relacionados con las *tzitzimitl*, a las que Tezozomoc refiere como aires,³³⁵ pero también están asociadas con entidades femeninas telúricas, por lo que son entidades generadoras y también destructoras (véase *infra*), ya que están presentes desde los inicios del mundo y son quienes atestiguarán su final.³³⁶

³³³ Élodie Dupey, “Creating the Wind...”, *op. cit.*, 2020, p. 19.

³³⁴ Elizabeth Boone, *Cycles of time... op. cit.*, 2016, pp. 292.

³³⁵ Hernando Alvarado Tezozomoc, *Crónica mexicana*, Madrid, Dastin, 2001, p. 451.

³³⁶ Cecilia Klein, “The Devil and the Skirt an iconography inquirer into the prehispanic nature of tzitzimimeh”, en *Estudios de cultura nahuatl # 31*, México, UNAM, 2000, pp. 17-62. También Élodie Dupey, “Vientos de creación...” *op. cit.*, 2018, pp. 40-45. Y Davide Domenici y Élodie Dupey, “The Wind God and the Descent of the Tzitzimitl. New insights on the Iconography and Provenance of the Mosaic-Encrusted Bird Head at the

Los llamados númenes-marco por Nowotny³³⁷ aparecen en las láminas 29, 30, y 31 (fig. 30) como marcos o delimitadores del espacio de las escenas, de ahí su nombre. Son, sin duda, algunos de los elementos iconográficos más emblemáticos, enigmáticos –y problemáticos– de la sección, ya que son prácticamente únicos en la tradición mesoamericana, lo cual dificulta su identificación e interpretación. Visualmente, sus cuerpos se presentan de forma cuadrangular, en la parte inferior presentan una abertura y en la superior una cabeza decapitada (que no parece formar parte del cuerpo cuadrangular), cuyas extremidades, mismas que poseen númenes telúricos como *Tlaltecuhli*,³³⁸ se aprecian en las cuatro esquinas; en las láminas 30 y 31 inferior presentan faldas, lo que les confiere cierta identidad femenina.³³⁹ El cuerpo se divide en tres secciones compuestas por niebla, sangre³⁴⁰ y un elemento intermedio que es distinto en cada numen-marco: en la lámina 29 hay un torzal de *malinalli*, en la 30, placas de hueso y en la 31, una banda estelar.

Seler vislumbró características telúricas y celestes en las imágenes, pero se refirió a ellas como diosas de la muerte, como imágenes de *Mictecacihuatl*; mencionó la división tripartita del cuerpo: cielo nocturno, sangre, así como *malinalli*, hueso y banda con estrellas

Friedenstein Palace, Gotha, Germany” en *Ancient Mesoamérica*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, pp. 1-26.

³³⁷ Karl Nowotny, *Tlacuilolli... op. cit.*, 1961, p. 10.

³³⁸ Eduardo Matos, “Tlatecuhtli: Señor de la tierra”, *Estudios de Cultura Náhuatl* 27, México, UNAM, 1997, p. 16.

³³⁹ José Lino Fábrega, *Interpretación... op. cit.*, 1900, p. 109. Fábrega fue el primero en observar las características femeninas y masculinas de estas entidades.

³⁴⁰ Eduard Seler, *Comentarios... op. cit.*, 1963, p. 10.

para la parte central,³⁴¹ pero no profundizó más en su análisis. Nowotny las caracterizó como personificaciones del monstruo/diosa de la tierra con atributos de la muerte, pero se refirió a ellas como una banda celeste; no obstante, también las relaciona con elementos arquitectónicos.³⁴² Anders, Jansen y Reyes, Batalla Rosado, así como Jansen y Pérez, la asocian a la entidad conocida como *Cihuacoatl*, presentándose como el sacerdote que dirige la acción ritual y al mismo tiempo, siguiendo al investigador austriaco, la relacionan con su templo, a modo de un patio hundido.³⁴³ Milbrath las refiere como representaciones de la Vía Láctea,³⁴⁴ siguiendo también la hipótesis de Nowotny. Bonne, en cambio, también retoma lo dicho por Seler, y ve en esas imágenes a diosas cuadrangulares de tierra/muerte que separan los espacios además de organizar las escenas y la narrativa de la sección en unidades bien definidas; añade que dichas entidades son generadoras, al enfatizar sus características

³⁴¹ *Ídem.*

³⁴² Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, pp. 266-267. Se refiere a ellas como banquetas de recintos, a modo de las que existen en Tizatlán. Se inclinó por definir estos componentes como perímetros de recintos rituales vistos desde arriba, donde el acceso sería el corte y la banqueta delimitadora del espacio, el cuerpo de esta entidad. Sin embargo, no hay fundamentos suficientes para confirmar esta hipótesis, ya que, en el Códice Borgia, la forma de representar la arquitectura está bien definida, en forma de templos, altares, juegos de pelota que se pueden apreciar de perfil o bien desde arriba (véase *infra*).

³⁴³ Los autores se refieren a *Cihuacoatl*, la mujer serpiente, una diosa de la muerte asociada a *Huitzilopochtli* y al mismo tiempo un título para un sacerdote de alto rango para esa sociedad y que los autores relacionan con las *tzitzimimeh*, así como con la gran diosa *Tonantzin*, con *Citlalcueye*, con la gran abuela y con *Chimalma* la madre de *Quetzalcoatl*, el protagonista de la sección. Véase Anders, Ferdinand y Reyes García *et al.*, *op. cit.*, 1993, p. 192. Juan José Batalla, Rosado, *El Códice Borgia...*, *op. cit.*, 2008, pp. 408-409. Maarten Jansen y Aurora Pérez, *Time and the Ancestors. Aztec and Mixtec Ritual Art*, Leiden, Brill, 2017, p. 432.

³⁴⁴ Susan Milbrath, *Heaven and Earth in Ancient Mexico...*, *op. cit.*, 2013, p. 117.

masculinas y femeninas.³⁴⁵ Para Mikulska, se trata de variantes de la representación de la tierra con cara antropomorfa y mandíbula descarnada.³⁴⁶ Para Ana Díaz, en cambio, se trata de entidades principalmente celestes, cielos vivos, cuyos cuerpos se componen de tres elementos: sangre, materia nocturna con estrellas y una sustancia (orgánica) intermedia.³⁴⁷

Como se mencionó, el cuerpo de estos númenes es cuadrangular, lo que, vinculado a las extremidades en las cuatro esquinas, me remite –siguiendo a Mikulska– a que es una figura que estaría representando la tierra; recordemos que las simbolizaciones de esta entidad son cuadradas;³⁴⁸ además, estas formas aluden, según su contexto, a la totalidad del universo o bien a la superficie de la tierra,³⁴⁹ ya que dentro de la concepción mesoamericana prehispánica, en general, se concibe al mundo y su superficie como una entidad plana,

³⁴⁵ Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 210.

³⁴⁶ Katarzyna Mikulska, *El lenguaje enmascarado. Un acercamiento a las representaciones gráficas de los nahuas*, México, UNAM-PTSL-IIA, 2008, pp. 151, 241. Para la autora hay una diferencia entre este tipo de representaciones de la tierra y aquellas como mandíbulas de *Cipactli*. En el primer caso, se alude al interior de la tierra; en el segundo, a su superficie, por lo que también son entradas al inframundo.

³⁴⁷ Ana Díaz, “La pirámide, la falda y una jicarita de maíz tostado. Una crítica a los niveles del cielo mesoamericano”, en Ana Díaz (coord.), *Cielos e inframundos, una revisión de las cosmologías mesoamericanas*, México, UNAM-IIIH, 2015, pp. 77-79.

³⁴⁸ “Histoire du Mechique”, *op. cit.*, 2002, p. 147. Eduardo Matos, “Tlaltecuhli...” *op. cit.*, 1997, p. 16. Danièle Dehouve, *El imaginario de los números entre los antiguos mexicanos*, México, CIESAS, 2014, pp. 229-232.

³⁴⁹ Para Danièle Dehouve, la representación cósmica del plano horizontal aparece de manera frecuente como representaciones cuadrangulares. Lo mismo para las representaciones de tres estratos. Véase: “El depósito ritual: un ritual figurativo”, en *Convocar a los dioses. Ofrendas mesoamericanas*, México, UNAM-Ivec, 2018, p. 508. También, *El imaginario... op. cit.*, 2014, pp. 113-136. La imagen de la diosa *Tlaltecuhli* del Templo Mayor podría también, corroborar esta hipótesis.

dividida en cuatro regiones o rumbos con un eje central, que, para nuestro caso, se trata de la representación misma (y de la escena que encierra), por lo que gráficamente las imágenes son coincidentes con esa interpretación del mundo. Además, son entidades vivas, no sólo por la presencia de extremidades, sino también por una abertura en la mitad inferior en la que presentan el elemento “carne cortada”³⁵⁰ y que, a mi parecer, podría aludir a la transgresión que conlleva el inicio y transcurrir del tiempo, en un equivalente con la ruptura del árbol de *Tamoanchan*, en donde éste también presenta un corte por el que sangra, a modo de un cuerpo desgarrado.³⁵¹ (fig. 30)

Siguiendo con lo anterior, estas entidades presentan también características de númenes generadores, ya que la posición de las extremidades en las esquinas, aunado a la apertura, me remite a la posición de sapo que muestran entidades de las láminas 29, 31, 32, 35 40, 42 y 43 donde las manos y los pies se ubican en las cuatro esquinas de estos cuerpos,³⁵² lo que confirma que estamos ante representaciones telúricas y al mismo tiempo, generativas. Y es que la postura de sapo está relacionada de forma directa con la posición de parto³⁵³ pero

³⁵⁰ Para confirmar la naturaleza de este elemento, véase el cuello de la *Coatlícue* en el MNA, las uniones del cuerpo desmembrado de *Coyolxauhqui* en el Templo Mayor. Véase también Zachary Hruby, “Cuauhxicalli: The Context Form and Meaning of an Aztec Sacrificial Vessel”, en *Manuscripts on File*, Riverside, Universidad de California, 2006, p. 53.

³⁵¹ Alfredo López Austin, *Tamoanchan... op. cit.*, 1994, p. 36.

³⁵² Véase *infra*.

³⁵³ Eduard Seler, *Comentarios... op. cit.*, p. 14. Eduardo Matos, “Tlaltecuhli...” *op. cit.*, 1997, pp. 15-16. Katarzyna Mikulska, *El lenguaje enmascarado... op. cit.*, 2008, pp. 150-151.

también con entidades terrestres, así como con el coito³⁵⁴ y, por extensión, con la generación de vida, lo que refuerza la connotación de fertilidad de la tierra, ya que es un rasgo que presentan personajes relacionados con la sexualidad y la fertilidad, como *Tlaltecuhтли*, *Mayahuel* o *Tlazolteotl*,³⁵⁵ para enfatizar este carácter creador, estos númenes muestran de manera intercalada características masculinas (láminas 29 y 31sup) y femeninas (láminas 30 y 31inf), estas últimas se distinguen por el tocado de algodón plisado y por la falda en las extremidades inferiores. Se considera entonces, al numen que presenta la posición de sapo/parto como una entidad con gran capacidad generadora,³⁵⁶ pero también destructora ya que es la tierra la que devora los cuerpos al morir.³⁵⁷

Respecto a la división tripartita del cuerpo del numen, la parte superior se indicaría por la sección de niebla que conforma la parte externa de la entidad, que aludiría al cielo nocturno; la parte inferior sería el flujo de sangre que compone la parte interior del cuadro y que se vincula al inframundo, pues es la sangre el elemento fertilizador de la tierra y de ese estrato inferior,³⁵⁸ así como el principal alimento de los dioses que representan la alteridad

³⁵⁴ Eduard Seler, *Comentarios... op. cit.*, 1963, p. 120. Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 231.

³⁵⁵ Katarzyna Mikulska, “Las imágenes de la tierra, de su superficie y del aspecto terrestre en la iconografía del México Central”, en Urszula Aszyk (coord.), *Reescritura e intertextualidad. Literatura-Cultura-Historia*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos-Museo de Historia del Movimiento Campesino Polaco, 2007, p. 20.

³⁵⁶ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 14.

³⁵⁷ “Histoire du Mexique”, *op. cit.* 2002, p. 151.

³⁵⁸ Yolotl González Torres, *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, México, Larousse, 1991, p. 154. Katarzyna Mikulska, *El lenguaje enmascarado...*, *op. cit.*, 2008, pp. 280-281.

vida/muerte, día/noche etc.³⁵⁹ Finalmente, la parte central del numen remitiría a la superficie de la tierra: en la lámina 29 se trata de un torzal de *malinalli*³⁶⁰ y aludiría a la unión de los opuestos complementarios, ya que el torzal es un elemento sutil, no visible, pero que posibilita la comunicación entre el arriba y el abajo.³⁶¹ En la lámina 30, en cambio, el centro está conformado de una banda de huesos, que a diferencia del torzal de *malinalli*, no es un elemento sutil, sino más bien es una materia que forma parte de los ingredientes para la creación.³⁶² Así, me parece hay una relación vinculante entre el torzal de la lámina 29 y los huesos de la 30, al ser éstos últimos la corporeización de la materia sutil; esto se detallará en nuestra exégesis de dichas láminas.

En la lámina 31, donde también aparecen estos númenes, las partes supra e inframundanas están ya separadas. Es una lámina que presenta dos númenes-marco: el de la parte superior se conforma por niebla y aludiría, siguiendo la hipótesis anterior, al supramundo, el de la parte inferior presenta un cuerpo de sangre que aludiría, como en los casos anteriores, al inframundo; sin embargo, en estos númenes, la parte media está constituida por una banda en colores rojo y azul respectivamente, para formar pares cromáticos negro/rojo y rojo/azul, colores que remiten tanto al cambio de luminosidad que

³⁵⁹ Elena Mazzetto, “¿Miel o sangre? Nuevas problemáticas acerca de la elaboración de las efigies de tzoalli de las divinidades nahuas”, en *Estudios de Cultura Náhuatl* 53, ene-jun 2017, pp. 90-91.

³⁶⁰ Anders, Jansen y Reyes García se refieren a este elemento como una sogá para penitencia y ayuno o, bien, lo refieren como tabaco. Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 176.

³⁶¹ López Austin ha demostrado que la forma de torzal es característico del elemento *malinalli*, tanto en su acepción de hierba, como la de opuestos complementarios/eje del cosmos: Alfredo López Austin, *Tamoanchan...*, *op. cit.*, 1994, pp. 90-93.

³⁶² Alfredo López Austin, *Los mitos...*, *op. cit.*, 2006, pp. 170-171.

conlleven el alba y el ocaso, como a la yuxtaposición de la luz estelar con la obscuridad del cielo.³⁶³ En ese sentido, los númenes-marco de la lámina 31 podrían estar aludiendo también a aspectos celestes como la noche (banda de niebla) y la luz del amanecer (banda de sangre),³⁶⁴ donde la presencia de elementos estelares que refieren a Venus –considerado un elemento crepuscular³⁶⁵– en la parte central de estas entidades podría reforzar esta hipótesis; además, la parte celeste que es considerada generalmente masculina, es también una entidad dual que durante la noche cambia y toma atributos femeninos,³⁶⁶ por lo que en esta lámina, los númenes marco estarían en sintonía –y oposición– con el simbolismo de los anteriores que remiten directamente a la tierra.

Así, si combinamos lo mencionado anteriormente sobre los númenes-marco, éstos serían, de manera general, tanto representaciones de la superficie terrestre para el caso de las láminas 29 y 30, como del espacio celeste crepuscular para la 31; son también formas figurativas del mundo en su conjunto, ya que la división y forma de su cuerpo representan, a mi parecer, la división del mundo en tres niveles y cuatro rumbos bien claros y definidos. Además, sus características inframundanas, así como la posición de las extremidades y la

³⁶³ Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco. Los colores de las estaciones en los antiguos nahuas” en *Aires y lluvias. Antropología del clima en México*, México, Cemca-CIESAS, 2008, pp. 64-66.

³⁶⁴ No es raro que, en la concepción prehispánica mesoamericana, elementos que tienen un carácter definido, se ubiquen en ocasiones en contextos opuestos a su naturaleza. Tal es el caso de las mujeres muertas en parto, que son homologadas como guerreros y, por consiguiente, acompañantes del Sol, convirtiéndose así en entidades celestes y no telúricas, espacio al que normalmente se vincula a la mujer.

³⁶⁵ Anthony Aveni, *Observadores del cielo en el México antiguo*, México, FCE, 1991, pp. 99-103.

³⁶⁶ Katarzyna Mikulska, “El concepto de ilhuicatl...”, *op. cit.*, 2008, pp. 157-162. También, “Los cielos...”, *op. cit.*, 2015, pp. 113-116.

escisión inferior, remitirían a su capacidad generadora, de ahí que se muestre en sus facetas masculina y femenina –pues *Tlaltecuhli*, como entidad de la tierra, es un dios/diosa³⁶⁷– dualidad que permite resaltar el aspecto creador de las escenas y que es equivalente al dimorfismo cielo/inframundo, así como al de día/noche. Estas entidades son así un buen ejemplo de la polivalencia de las representaciones de la sección central del Códice Borgia, de las que, si bien comentamos al inicio que por su forma de presentación son prácticamente únicas, hay algunos elementos que podrían ser semejantes o equivalentes en algunos aspectos, y que nos podrían confirmar la naturaleza de estos númenes marco. Por un lado, está la pintura mural de la estructura 16 de Tulum, (fig. 31a) que muestra una especie espacios rectangulares divididos con cuerpos de serpentinicos que presentan fauces en su interior, así como agua y peces, en una clara alusión al interior de la tierra/inframundo. Por otro lado, en las láminas 18 y 19 del Códice Nuttall, (fig. 31b) se aprecian medios encuadres (posiblemente de niebla, ya que tienen pequeños signos “u”) que posiblemente representan la parte celeste, ya que se muestran en color azul con elementos estelares en su interior y en la parte baja presentan una apertura a modo de herida del encuadre. Si bien estos elementos son similares a los del Borgia, no presentan las extremidades en las esquinas ni cabeza decapitada, además en el Nuttall, como se mencionó, se representa la parte superior del mundo al mostrar no sólo elementos estelares, sino también a importantes astros como Venus, la Luna y el Sol.

Ahora bien, la cabeza es otro elemento importante de esta representación. Éstas aparecen decapitadas³⁶⁸ en la parte superior del cuerpo-marco, sin embargo, no parecen

³⁶⁷ Eduardo Matos, “Tlatecuhtli...”, *op. cit.*, 1997, pp. 16 y 24.

³⁶⁸ Graulich y Baquedano relacionan las cabezas decapitadas con la fertilidad, los mantenimientos y en particular con entidades femeninas asociadas al maíz. Michel Graulich, Elizabeth Baquedano, “Decapitation

formar parte de éstos, a menos no de manera directa, ya que no se aprecia el espacio o el corte en el cuerpo que indique su presencia; no obstante, son elementos que están vinculados, ya que nos ayudan a reconocer la naturaleza del numen-marco y agregan el elemento sacrificial que la escena requiere para que la acción ritual ahí presentada tenga efecto. Su iconografía es muy similar: son cabezas con mandíbulas descarnadas, nariz de gancho y ojo estelar con placa supra orbital en color azul; su tocado es aquel del dios de la muerte³⁶⁹ y tres de ellas tienen el cabello y rostro en color negro; la cuarta tiene el cabello y el rostro pintado de color rojo sobre amarillo, combinación cromática que la acerca al Sol y al maíz,³⁷⁰ es decir, a la agricultura. Además, en la concepción prehispánica, la cabeza era un elemento polivalente, por un lado sinónimo del espacio superior, por lo que se le confería un fuerte vínculo con el Sol, ya que ahí residían los sentidos y el *tonal*,³⁷¹ por el otro, está relacionada con la renovación y fertilidad,³⁷² y (junto con el cuerpo) se consideraba alimento y semilla en la tierra que propicia el renacer.³⁷³ De hecho, el que aparezcan con las mandíbulas

Among the Aztecs: Mythology, Agriculture and Politics, and Hunting”, en *Estudios de Cultura Náhuatl* 27 México, UNAM, 1997, pp. 167-175.

³⁶⁹ Bodo Spranz, *Los dioses en los códices mexicanos del Grupo Borgia*, México, FCE, 1993, p. 263.

³⁷⁰ Élodie Dupey, “Lenguaje y color...”, *op. cit.*, 2004, pp. 28-30. También, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, pp. 74-76.

³⁷¹ Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, México, UNAM, 2008, p. 398.

³⁷² Eduardo Matos, “La muerte del hombre por el hombre: el sacrificio humano” en *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, México, FCE, 2010, p. 52.

³⁷³ Michel Graulich, *El sacrificio humano entre los aztecas*, México, FCE, 2016, p. 390. Patrick Johansson, “La muerte en la cosmovisión náhuatl prehispánica” en *Estudios de Cultura Nahuatl* 43, México, UNAM, 2012, pp. 74 y 87.

descarnadas, elemento con un fuerte simbolismo agrícola,³⁷⁴ y otros atributos del numen del inframundo, me hace pensar en aspectos de destrucción/generación.³⁷⁵

Si bien su identidad aún está en discusión, Anders, Jansen y Reyes reconocen que también hay cabezas de entidades femeninas, a las que relacionan con *Mictecacihuatl*;³⁷⁶ la mayoría de autores las relaciona con *Mictlantecuhtli*.³⁷⁷ Sin embargo, Domenici y Dupey interpretaron estas cabezas como alusiones a las *Tzitzimitl*,³⁷⁸ estos autores la nombran “figura con nariz de gancho”, ya que es un elemento característico de estas cabezas, que relacionan, por los contextos en los que aparecen, con la figura esquelética en posición de parto de la lámina 29, que por sus características telúricas y de muerte es tomada como una entidad creadora que está asociada a los seres de viento que aparecen en forma serpentina, entidades del aire que así como fungen como seres creadores, también son destructores. Esta ambivalencia, característica de los demiurgos en la cosmovisión nahua, se había concebido en la imagen de las *Tzitzimitl*,³⁷⁹ considerados tanto sostén del cielo, como dioses de los aires

³⁷⁴ Los huesos, en sentido general, remiten a la muerte o destrucción y al mismo tiempo a la regeneración de la vida, son atributos de entidades relacionadas con la creación. Leslie Furst, “Skeletonization in Mixtec Art. A Re-Evaluation”, en *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico*, Washington D.C, Dumbarton Oaks, 1982, pp. 207-225. Katarzyna Mikulska, *El lenguaje enmascarado...*, *op. cit.*, 2008, pp. 222-225. Para el caso de las mandíbulas, estas tienen fuertes connotaciones agrícolas, vinculadas sobre todo al maíz. Olivier, Guilhem, *Cacería...* *op. cit.*, 2015, pp. 343-353.

³⁷⁵ Alfredo López Austin, *Tamoanchan...* *op. cit.*, 1994, pp. 23-29, 72-102. Katarzyna Mikulska, “Las imágenes de la tierra...” *op. cit.*, 2007, pp. 263-290. También, *El lenguaje enmascarado...* *op. cit.*, 2008, pp. 139-187.

³⁷⁶ Ferdinand Anders, et al, *Los templos...* *op. cit.*, p. 210.

³⁷⁷ Eduard Seler, *Comentarios...* *op. cit.*, 1963, p. 11.

³⁷⁸ Davide Domenici y Élodie Dupey, “The Wind God...”, *op. cit.*, 2021, pp.15-18.

³⁷⁹ fray Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana*, México, UNAM, 1986, t.2, p. 74.

que traían las tormentas,³⁸⁰ pero también la sequía,³⁸¹ así, las entidades del viento, como bien señala Dupey, son también entidades *Tzitzimitl* con sus características de creador/destructor.³⁸² No obstante, se ha considerado que la función principal de estos personajes era la destrucción de la humanidad al final de los tiempos, ya que eran consideradas entidades muy antiguas que vivieron en alguna época anterior y que estaban en un lugar diferente al humano, pero que, al finalizar el tiempo, descendieron a la tierra para devorar a los hombres,³⁸³ en este caso, con el descenso de las *Tzitzimimeh* (las cabezas) a la tierra (los númenes-marco) se marca el fin del tiempo o de la era/ciclo.³⁸⁴

Un elemento interesante que presentan las cabezas en cuestión, es un corazón con ojos, ceja azul y boca, a modo de un rostro, (figs. 33h, 34a y 34c) que surge del cuello de la cabeza decapitada, su color es rojo con amarillo y está acompañado de volutas en azul/verde; estos colores remiten tanto al sol, como al crecimiento y madurez vegetal,³⁸⁵ de la boca expele vírgulas en amarillo y naranja en alusión al fuego. El corazón es un elemento de naturaleza caliente, de ahí provienen la vitalidad y el conocimiento; además, es el lugar de residencia de la *teyolia*, la entidad anímica que cuando va al mundo de los muertos, deja de ser caliente y

³⁸⁰ Hernando Alvarado Tezozomoc, *Crónica... op. cit.*, 2001, p. 451.

³⁸¹ Élodie Dupey, “Vientos de creación... *op. cit.*”, 2018, p. 43.

³⁸² *Ibid.*, pp. 41-45.

³⁸³ fray Juan de Torquemada, *Monarquía... op. cit.*, 1986, p. 74. Boone, Elizabeth, “The Coatlicues at the Templo Mayor” en *Ancient Mesoamerica*, 10, Cambridge University Press, 1999, p. 203.

³⁸⁴ También se podría relacionar con el descenso del Dios Pedernal a la tierra para la procreación de los dioses creadores. Véase el análisis de la lámina 32.

³⁸⁵ Élodie Dupey, “Lenguaje y color...”, *op. cit.*, 2004, p. 29.

se torna fría,³⁸⁶ es además un elemento polivalente, ya que remite también al sacrificio, por lo que en mi opinión, se presenta en antagonismo de la cabeza decapitada para enfatizar la naturaleza de la misma como un agente celeste sacrificial y destructor, estando así en clara oposición complementaria con el cuerpo cuadrangular y su posición de sapo/parto, el cual es telúrico y procreativo. Este contraste es al mismo tiempo ambivalente, ya que, por un lado, y como se ha pensado tradicionalmente, la cabeza forma parte del cuerpo, ocasionando así la relación de los opuestos (arriba y abajo) que activan el acto generativo. Por el otro, si se consideran a las cabezas como ajenas al cuerpo, su presencia respecto al cuerpo telúrico aludiría también a la relación de opuestos complementarios (femenino/masculino) que originaría el proceso de generación.

Se puede apreciar entonces que los númenes marco y sus cabezas son elementos importantes en las láminas en las que aparecen, ya que, por un lado, separan las diferentes escenas y sus narrativas, y, por el otro, son entidades multireferenciales que aluden al mismo tiempo tanto a una representación integral del mundo –en el que también se representan los rumbos horizontales, los estratos verticales y los cielos crepusculares– como también podrían estar refiriendo al eterno ciclo de su generación y destrucción, y, en este caso particular, de las imágenes que enmarcan, escenas donde se gestan las fuerzas y entidades que permiten la existencia del mundo.

Númenes en barra

Los númenes en barra (fig. 32) son elementos que se asemejan a los númenes-marco que analizamos anteriormente, de hecho, muchos investigadores los consideran casi el mismo

³⁸⁶ Alfredo López Austin, *Cuerpo humano...*, op. cit., 2008, pp. 219 y 252-254.

elemento, sin embargo, su simbolismo es un poco diferente. Fueron caracterizados también por Nowotny como “diosas en forma de banda”,³⁸⁷ ya que su cuerpo se conforma de una barra rectangular –a modo/forma de una manta³⁸⁸– que presenta diferentes elementos iconográficos, así como el signo de carne cortada en la parte media del cuerpo. Estos númenes, como los anteriores, también dividen el espacio en diferentes escenas y aparecen en las láminas 32, 39, 41, 43, 44, 45 y 46, casi siempre en la parte superior, con excepción de las láminas 32 y 46,³⁸⁹ donde aparecen en la parte inferior de la lámina/escena. Se trata nuevamente de entidades con características telúricas y celestes, con extremidades de garra, rostro descarnado y tocado alusivo al dios del inframundo;³⁹⁰ sin embargo, en el caso de los númenes en barra, todos son femeninos, ya que presentan falda, así como el tocado de algodón plisado en el pelo; además, sus extremidades son de color amarillo,³⁹¹ salvo aquellas de la lámina 32, que son blancas y la de la 46 superior que son rojas.

Seler se refiere a estos personajes de varias maneras bastante sugerentes: por un lado, menciona que se trata de representaciones de la diosa de la muerte,³⁹² esto por los evidentes rasgos cadavéricos que presenta; también les llama, por la iconografía de su manta/falda,

³⁸⁷ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, pp. 266-267.

³⁸⁸ Véase las mantas representadas en las láminas 35 y 36 cuyos bordes son idénticos a los de estas entidades y similares a las mantas de las láminas 10, 16, 19, 25, 56 y 62. Del mismo modo, estas representaciones son muy similares a las faldas de entidades femeninas de las láminas 3, 5, 10, 16, 17, 18, 20, 47, 48, 57-60, 63 y 70.

³⁸⁹ En esta lámina aparecen dos entidades en barra, una en la parte superior y otra en la inferior.

³⁹⁰ Bodo Spranz, *Los dioses en los códices...*, *op. cit.*, 1993, p. 263.

³⁹¹ Élodie Dupey, “The Yellow Women: Naked Skin, Everyday Cosmetics and Ritual Body Painting in Postclassic nahuatl Society”, en *Painting the Skin*, Tucson, University of Arizona Press, 2019, pp. 88-101.

³⁹² Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 18 y 48.

bandas de cielo,³⁹³ ya que en algunas de ellas aparecen componentes estelares. Finalmente, decide por referirse a estas entidades como diosas de la de la tierra,³⁹⁴ debido a características como las garras en las extremidades, su cabeza descarnada y el desgarre en su cuerpo. Un aspecto relevante es que, para Seler, estos númenes también tienen como función limitar y dar continuidad a las escenas, ya que sirven de entrada y salida de *Quetzalcoatl* entre láminas. Estas interpretaciones han influido profundamente en estudios posteriores, donde los autores se inclinan por una u otra opción, cuando en realidad, y como veremos más adelante, son elementos que, por su iconografía, aluden tanto al ámbito celeste, como terrestre.

Para Nowotny, a diferencia de los númenes-marco, aquí no relaciona a las diosas en banda con elementos arquitectónicos, sino que, por su iconografía las refiere siguiendo a Seler, como representaciones del cielo o de la tierra, pero no se inclina por ninguna de ellas;³⁹⁵ sin embargo, si menciona que estas entidades tienen la función de indicar la conclusión del ritual (y no de su continuidad), por lo que las interpreta como componentes que separan las escenas rituales. Anders, Jansen y Reyes García, en cambio, afirman que se trata de otra manifestación de *Cihuacoatl*,³⁹⁶ ahora como sacerdote que divide y ordena la acción ritual, y que al mismo tiempo, se trata de una entidad creadora; por ello los autores relacionan al numen con una de las formas de la gran diosa, pero también con *Citlalcueye*, como

³⁹³ *Ibíd.*, pp. 18 y 40.

³⁹⁴ *Ibíd.*, pp. 40 y 48. Byland, por su parte, siguiendo a Seler, se inclina por relacionarlas con entidades de la tierra y muerte, pero no argumenta más al respecto. Bruce Byland, “Comentarios e introducción...”, *op. cit.*, 1993, pp. xxiv-xxvi

³⁹⁵ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, pp. 266-267.

³⁹⁶ Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del...*, *op. cit.*, 1993, p. 202.

representación del cielo nocturno.³⁹⁷ No obstante, nuevamente no hay fundamentación iconográfica que justifique en esta entidad la presencia de *Cihuacoatl* como sacerdote, debido a que la imagen no es coincidente con la entidad: en el Borgia tenemos básicamente una entidad descarnada del rostro con extremidades de garra, características de seres inframundanos y de entidades telúricas; además, su vestimenta remite a elementos estelares y de sacrificio. En cambio, la (o él) *Cihuacoatl* del Códice Borbónico, en la que los autores basan su investigación, es radicalmente diferente: se trata de un personaje aparentemente masculino, descarnado solamente de la mandíbula, con vestimenta y tocado de plumas, con pies y manos humanas y con atributos de guerrero. Además, está el hecho de que en el Borgia, estos númenes delimitan las escenas y, por los distintos elementos iconográficos que presentan, se pueden contextualizar en un espacio y momento determinado, sea celeste o telúrico, matutino o vespertino y no aparece, como en el Borbónico, presidiendo las acciones rituales.

Milbrath, por su parte, al igual que con los númenes-marco, observa en estas entidades imágenes del cielo nocturno, de la Vía Láctea;³⁹⁸ sin embargo, omite que no todas las representaciones de este numen poseen elementos estelares, ya que si bien todas tienen la forma básica de un numen con cráneo descarnado, extremidades de garra y un cuerpo a modo de una manta, su iconografía es diversa y enfatiza distintos momentos o espacios, algunos en referencia al cielo, en otros a la tierra. También menciona que se trata de diosas del nacimiento, pues para la autora el numen en barra de la lámina 32 representaría a *Chimalma*

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 178.

³⁹⁸ Susan Milbrath, "A Seasonal Calendar with Venus...", *op. cit.*, 1989, pp. 116-117.

muerta, que está dando a luz a *Quetzalcoatl*.³⁹⁹ Como se verá en el análisis de dicha lámina, la escena remite en efecto, al nacimiento de los dioses; y si bien la idea de que la apertura de carne cortada, ubicada en la parte central del numen, como incisión de parto, no es típica, sí puede remitir a una apertura o salida que por extensión, aludiría al nacimiento o al inicio. Por su parte, Brotherson menciona que estos elementos pueden referir a *Citlalicue*, la de la falda de estrellas, el cielo nocturno, ya que, para el autor, las fiestas de las veintenas se realizaban de noche; para apoyar su identificación, argumenta la presencia de *Ilamantecuhtli-Citlalicue*, deidad principal de la fiesta de *Tititl*, que ubica en la lámina 39 de nuestro documento.⁴⁰⁰

Boone, en cambio, se refiere a los númenes en barra como diosas alargadas cuya iconografía remite a las tinieblas, al sacrificio y a la creación,⁴⁰¹ sin embargo, para la autora, más que entidades son principalmente elementos estructurales que organizan la narración, dando continuidad a las escenas mostrando el inicio de cada episodio, ya que dividen la sección en unidades.⁴⁰² Si bien ésta es una de las funciones de este elemento, otra muy importante y que la autora pasa por alto, es su iconografía, la cual no analiza, por lo que toma a estas entidades como iguales. Esta iconografía que es única y distinta en cada numen, a mi parecer, las caracteriza, otorgando el espacio y momento determinado de la acción que se

³⁹⁹ Susan Milbrath, “Birth images in Mixteca-Puebla Art”, en *The Role of Gender in Pre-Columbian Art and Architecture*, Lenham, University Press of América, 1988, p. 161.

⁴⁰⁰ Gordon Brotherson, “The Year in the Mexican...”, *op. cit.*, 2003, pp. 85 y 89.

⁴⁰¹ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 284.

⁴⁰² Sigue así la hipótesis de Seler de que estos elementos iconográficos le dan continuidad a la sección y de Nowotny, de que separan las escenas y utiliza la imagen de *Quetzalcoatl* que va de una escena a otra a través de estos cuerpos para vincular todas las escenas.

presenta en la escena.⁴⁰³ Por otro lado, para sostener su hipótesis de que estas 18 láminas representan los nueve niveles del inframundo, Batalla Rosado⁴⁰⁴ aduce que las diosas en barra (a las que identifica tanto con *Cihuacoatl* como con sacerdotes de *Mictlantecuhtli*), son las entidades que separan cada uno de estos nueve niveles. Su hipótesis principal se basa en la posición horizontal de la sección, donde cada una de estas entidades separaría las escenas de los diferentes inframundos en exactamente nueve niveles, iniciando en el más profundo (lámina 29) y terminando en el más superficial (47-48).⁴⁰⁵ Sin embargo, dicha hipótesis no es tan fácil de sustentar, ya que no hay elementos iconográficos que respalden ni la representación de los nueve niveles, ni una división vertical del inframundo, pues la posición de las escenas en las láminas es, al parecer, formal y no reflejaría una división vertical del espacio (véase capítulo 4).

Cecilia Klein, por su parte, influenciada por Caso en su estudio sobre los altares de Tizatlán,⁴⁰⁶ menciona que los númenes en barra son estructuras físicas –banquetas– que presentan elementos sacrificiales como calaveras, huesos cruzados, pedernales o estrellas, iconografía que, para la autora, aparece también en los cuerpos de númenes como *Cihuacoatl* o las *Cihuateteo*, a quienes relaciona con las *Tzitzimime*.⁴⁰⁷ Sin embargo, por el contexto en

⁴⁰³ Ya que mucha de la significación de las entidades depende de su iconografía, pero también de su contexto y relación con las demás imágenes de las escenas, dicha caracterización se realizará en el análisis de las láminas donde aparezcan estas entidades.

⁴⁰⁴ Juan José Batalla Rosado, *El Códice Borgia...*, *op. cit.*, 2008, pp. 408-409 y 441.

⁴⁰⁵ *Ibíd.*, p. 409.

⁴⁰⁶ Alfonso Caso, “Las ruinas de Tizatlán, Tlaxcala”, en *La escritura pictográfica de Tlaxcala: dos mil años de experiencia mesoamericana*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1993, p. 50.

⁴⁰⁷ Cecilia Klein, “The Devil and the Skirt...”, *op. cit.*, 2000, p. 31.

el que aparecen los númenes como parte del paisaje ritual de las escenas, no podrían constituir elementos arquitectónicos, ya que, a pesar de la iconografía compartida, sus características los vinculan más con entidades antropomorfas y su ubicación en las escenas los relaciona más con un espacio o estrato del mundo; además, no hay registro de nada similar (banquetas o altares antropomorfizados) por lo que actualmente no hay elementos para compararlos, así que éstos númenes en barra, junto con los númenes marco, no serán tratados ni considerados en este trabajo como piezas arquitectónicas, las cuales aparecen bien definidas y diferenciadas en la sección central (véase *infra*). No obstante, la relación con la *Tzitzimitl* es interesante, ya que como se mencionó anteriormente, están dentro de la categoría de entidades celestes descendentes, de hecho, los númenes en barra son seres que también dan la apariencia de descender, así, por sus características –como con los númenes marco– pueden estar vinculadas a estas entidades.⁴⁰⁸

Algo que apoyaría la hipótesis anterior es que para Ana Díaz, éstas entidades se pueden relacionar con diosas madre como *Coatlicue* y *Yolotlicue*, llamadas al parecer *tzitzimime* por Tezozomoc;⁴⁰⁹ de hecho, para la autora en la lámina 45, aparece un numen en barra con corazones y pedernales en su cuerpo que sería una representación análoga de la *Yolotlicue* del templo mayor, y como tal, una diosa madre.⁴¹⁰ Al mismo tiempo, estas entidades son también representaciones del cielo, debido a la iconografía de estrellas y pedernales que tienen y por la composición cromática en bandas de cuatro colores, que son

⁴⁰⁸ Davide Domenici y Élodie Dupey, “The Wind God...”, *op. cit.*, 2021, p. 18.

⁴⁰⁹ Hernando Alvarado Tezozomoc, *Crónica... op. cit.*, 2001, p. 451. Elizabeth Boone, “*The Coatlicues...*” *op. cit.*, 1999, p. 204.

⁴¹⁰ Ana Díaz, “La pirámide, la falda...”, *op. cit.*, 2015, p. 92.

indicativos de los niveles del cielo, tal y como aparece en el Códice Vaticano A,⁴¹¹ donde dichos colores también son, para Díaz, representación de una materia originaria que recubre las entrañas del mundo.⁴¹² En efecto, éstos númenes aluden al espacio celeste, sin embargo, las bandas cromáticas son indicativas tanto del espacio celeste, como del terrestre,⁴¹³ pero no de sus niveles, que sólo son conocidos y mostrados de manera vertical en pocos textos coloniales.⁴¹⁴ Finalmente Mikulska, siguiendo las intuiciones de autores anteriores, piensa que se trata de diversas representaciones de la tierra, y llama a estos númenes *tierra-cihuacoatl*; a pesar de ello, no ignora las características iconográficas que refieren al espacio celeste, por lo que las considera entidades que pueden representar, dependiendo de su contexto, ambos espacios.⁴¹⁵

En resumen, estos númenes en barra si bien se asemejan a los númenes-marco, su simbolismo es distinto, ya que poseen características tanto telúricas como celestes. Elementos con características de ambos espacios, aparecen en la lámina 48 del Códice Vindobonensis (fig. 31c), así como en la lámina 4 del Códice Becker (fig. 31d); en el primer caso, se trata de una barra con el glifo de tierra en la parte superior y una banda celeste en la inferior, a la mitad de la celeste hay una apertura con el signo de carne cortada; en el segundo se aprecia de una barra con el glifo de la guerra (*Yecu*) en la parte superior y en la inferior

⁴¹¹ Ana Díaz, “La pirámide, la falda...”, *op. cit.*, 2015, pp. 94-96.

⁴¹² Ana Díaz, “La primera lámina del Códice Vaticano A. ¿Un modelo para justificar la topografía celestial de la antigüedad pagana indígena?”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México UNAM, 2009, p. 30.

⁴¹³ Élodie Dupey, *Color y cosmovisión...*, *op. cit.*, 2003, pp. 78-83.

⁴¹⁴ Katarzyna Mikulska, “El concepto de *ilhuicatl*...”, *op. cit.*, 2008, pp. 163-164.

⁴¹⁵ Katarzyna Mikulska, *El lenguaje enmascarado...*, *op. cit.*, 2008, p. 151.

elementos celestes (estrellas y pedernales) –similares a lo que presentan los númenes en barra de las láminas 32 y 46 inf.–; en la parte media presenta una escisión o apertura con el signo de carne cortada y el símbolo de piedra en el exterior. Así, la misma iconografía confirma la dualidad simbólica telúrica/celeste de los númenes en barra: por un lado, la cabeza descarnada, las extremidades de garra de ave reptil, así como el rostro en color amarillo, son elementos que aluden a las diosas de la tierra.⁴¹⁶ Por el otro, su cuerpo, a modo de una manta con olán multicolor (elemento que también tienen otras diosas en el códice), presenta iconografía que se asocia al ámbito celeste: estrellas/pedernales,⁴¹⁷ y signos de Venus. Así, la propuesta de Seler, de entidades que refieren tanto a la tierra, como al cielo,⁴¹⁸ y que posteriormente complementa Mikulska,⁴¹⁹ es la que más se sostiene. En apoyo a esta hipótesis están las barras de colores (verde, amarillo y rojo o azul) que poseen estos númenes

⁴¹⁶ Élodie Dupey, “The Yellow Women...”, *op. cit.*, 2019, pp. 95-96.

⁴¹⁷ Los pedernales como estrellas aparecen también como parte de los cielos en las láminas 49 a 52 del documento. Por su composición cromática blanco/rojo, son similares a los elementos estelares circulares que presentan el mismo cromatismo, el cual, sobre un fondo oscuro, podría aludir al brillo de la luz. Véase Élodie Dupey, “Lenguaje y color...”, *op. cit.*, 2004, p. 74. A mi parecer, representa el brillo estelar que titila o “parpadea” durante en la noche, por eso es que hay una homologación directa de las estrellas con los ojos, porque comparten características similares; en ese sentido, el titilar podría estar relacionado con el cambio (constante e intermitente) entre luz y oscuridad, lo mismo que al abrir y cerrar los ojos. Otro contexto donde el pedernal aparece en una barra celeste con estrellas es la lámina 4 del Códice Becker, así como un hueso esgrafiado de la colección del MNA (núm. de catálogo 11.0-08961). Además, el pedernal en el cielo recuerda al mito de la caída de dicha entidad a la tierra, produciendo el nacimiento de los dioses. Véase Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, México, Porrúa, 1980, p. 181.

⁴¹⁸ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 40.

⁴¹⁹ Katarzyna Mikulska, “El concepto de *ilhuicatl...*”, *op. cit.*, p. 163.

en su cuerpo y que, en el Códice Borgia aluden, en su conjunto, a espacios celestes y telúricos,⁴²⁰ y si lo conjugamos con la posición del personaje ahí plasmado, parecería que se asocia con un descenso del cielo o de la tierra. Así, los númenes en barra son, como los númenes-marco, multirreferenciales y, por el momento, he detectado que tienen dos funciones principales: por un lado, dividen las escenas y las remiten a un espacio definido (cielo o tierra); por el otro, refieren a entidades que, a modo de las *tzitzimimeh*, aluden no sólo finales de ciclos, sino también a sus inicios,⁴²¹ por lo que su importancia iconográfica no es menor.

Númenes descarnados, prototípicos y objetos rostro

Los númenes descarnados y los objetos rostro (fig. 33) aparecen a todo lo largo de la sección central del Códice Borgia; sin embargo, son más abundantes en la parte que va de las láminas 29 a la 38. Se presentan con una serie de rasgos discretos, por lo que su identificación concreta ha sido muy difícil, no obstante, dominan dos formas: como seres con cráneo descarnado o bien, solamente con la mandíbula descarnada, los primeros aplican principalmente para entidades femeninas y los segundos a las masculinas; la mayoría de ellos tienen cabello rizado a modo de humo y extremidades de garra, características de las deidades telúricas como *Tlaltecuhli*; algunos presentan cabello amarillo, o bien un mechón del mismo color. Los autores que mencionamos en el capítulo anterior no profundizaron en estos

⁴²⁰ Véanse láminas 27, 33, 34, 49-53. Véase también, Élodie Dupey, *Color y cosmovisión...*, *op. cit.*, 2003, pp. 106-113.

⁴²¹ Élodie Dupey, “Vientos de creación...” *op. cit.*, 2018, pp. 40-45. Davide Domenici y Élodie Dupey, “The Wind God...” *op. cit.*, 2021, pp. 1-26.

elementos iconográficos tan abundantes en la sección, se limitaron a relacionarlos con seres del *Mictlan*. Seler se refiere a estas figuras como representaciones de esqueletos⁴²² y, en algunos casos, como imágenes del dios del inframundo.⁴²³ Sin embargo, tomando como referencia otras imágenes del Códice Borgia, las simbolizaciones de este numen siempre muestran extremidades humanas,⁴²⁴ mientras que, en esta sección, todos presentan extremidades de garra. Nowotny les llama seres esqueléticos o bien dioses con garras de águila.⁴²⁵ Anders, Jansen y Reyes García se refieren a ellos como espectros o espíritus⁴²⁶ y no mencionan más al respecto. Boone, del mismo modo, menciona que se trata de esencias o espíritus, así como de representaciones de dioses relacionados con la muerte,⁴²⁷ ya que sus características iconográficas no le permiten nombrarlas de manera concreta. Así, se han dado varias interpretaciones de estos númenes, sin embargo, todos los autores enfatizan sus rasgos que los conectan con la muerte y el inframundo.

En la sección de las 18 láminas centrales hay 73 númenes descarnados, 47 se ubican en las seis primeras láminas de la sección y solamente 26 en las doce siguientes. De los 73, 20 corresponden a númenes masculinos; en 6 casos de éstos (láminas 29, 31, 38, 41, 42, y 43), por sus características iconográficas, se relacionan a imágenes de *Mictlantecuhtli*;⁴²⁸ en tres son representaciones de *Tlahuizcalpantecuhtli* (láminas 39, 43 y 45); en un caso

⁴²² Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 38.

⁴²³ *Ibid.*, p. 100.

⁴²⁴ Láminas 3, 5-7, 13-16, 23, 50, 52, 56, 70 y 73.

⁴²⁵ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, pp. 268 y 271.

⁴²⁶ Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, pp. 197-198.

⁴²⁷ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 298.

⁴²⁸ Bodo Spranz, *Los dioses en los códices...*, *op. cit.*, 1993, pp. 262-285.

simboliza a *Iztacoliuhqui* (lámina 42); el resto son diez figuras masculinas con mandíbula descarnada, pero sin otras características iconográficas que ayuden a identificarlos adecuadamente. Los de la lámina 31 son particulares: su color negro los pone en el plano de las entidades con alguna especialidad ritual o algún atributo sobrenatural⁴²⁹ como el nahualismo, no obstante, el mechón en amarillo los vincula también con elementos solares o ígneos.⁴³⁰

Las 53 figuras que corresponden a seres femeninos son más difíciles de identificar. Destacan nuevamente aquellas de la lámina 31 que sólo tienen la mandíbula inferior descarnada, característica de *Cihuacoatl*,⁴³¹ pero que Seler y Anders, Jansen y Reyes García relacionan con deidades/espíritus de la muerte, la hierba y el maguey.⁴³² También destacan los seres femeninos con cuerpo de *mallinalli* de las láminas 29, 31, 42, 44 y 45, que se han identificado como diosas de la muerte, por sus evidentes características cadavéricas, así como por su torzal de *mallinalli*, que Seler asocia con la caducidad de la vida y como alusión a la superficie de la tierra.⁴³³ Anders, Jansen y Reyes García se refieren a estas entidades también

⁴²⁹ Katarzyna Mikulska, “Las metáforas visuales...”, 2015, p. 58. Ma. del Rosario Nava, *El color negro en la piel y su poder político-religioso en el mundo mesoamericano: del Altiplano central a la mixteca*, tesis de maestría en Historia del Arte, México, UNAM-III, 2009, p. 18.

⁴³⁰ Seler lo relaciona con fuego como característica del lucero del alba, de “entes luminosos”: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 17.

⁴³¹ Katarzyna Mikulska, *El lenguaje enmascarado...*, *op. cit.*, 2008, p. 207.

⁴³² Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 14. Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 198.

⁴³³ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 14. Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 298.

como representaciones de la diosa *Cihuacoatl*, quien atestiguaría/dirigiría la escena y recibiría los sacrificios.⁴³⁴ Mikuslka las identifica como alusiones a la tierra;⁴³⁵ y por las características que presentan estos seres femeninos, como la cara esquelética en color amarillo con pintura roja,⁴³⁶ el cabello enmarañado y la postura respecto al resto de imágenes, remite también a entidades fértiles y generativas; además, su cuerpo torcido y su tocado de banderas y/o falda de papel, que remiten al sacrificio y también al guerrero,⁴³⁷ las vincula con el intercambio de fuerzas, en este caso las fuerzas de vida y muerte, ya que en las cinco láminas en las que aparece, parece atestiguar sacrificios o bien, nacimientos.⁴³⁸ Otros númenes femeninos que se presentan descarnados son las *Cihuateteo* de la lámina 34,⁴³⁹ mujeres muertas durante el primer parto, que son consideradas guerreras y acompañantes del Sol del cenit al ocaso,⁴⁴⁰ entidades que también refieren a la parte inferior del cosmos.⁴⁴¹ El resto de figuras es más difícil de significar, ya que tienen elementos iconográficos que presentan varias deidades, por lo cual, asignarles un nombre o alusión específica es muy

⁴³⁴ Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p.198.

⁴³⁵ Katarzyna Mikulska, “Las metáforas visuales...”, *op. cit.*, 2015, p. 46.

⁴³⁶ Colores que contrastados remiten a la madurez vegetal. Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...” *op. cit.*, 2008, pp. 68-79.

⁴³⁷ Katarzyna Mikulska, “¿Cuchillos de sacrificio? ...” *op. cit.*, 2010, pp. 148-150.

⁴³⁸ Véase láminas 29, 31, 42, 44 y 45.

⁴³⁹ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, p. 28. Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 22. Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 207. Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 303. Katarzyna Mikulska, *El lenguaje enmascarado...*, *op. cit.*, 2008, pp. 205, 207.

⁴⁴⁰ *Códice Florentino*, libro VI, fol. 128-143.

⁴⁴¹ Katarzyna Mikulska, *El lenguaje enmascarado...*, *op. cit.*, 2008, p. 274.

difícil; no obstante, todas muestran características que, en lo general, vinculan a estas figuras con la naturaleza creadora y generadora que se atribuye a lo femenino, por lo que se les considerarán agentes con dicha naturaleza.

Así, la gran presencia de númenes descarnados en la sección, son más que simples referencias a la muerte e inframundo, son menciones gráficas que refieren al ciclo de vida y muerte necesario para la creación y regeneración de los seres y del mundo. De hecho, para Furst, las entidades descarnadas son deidades generativas, ya que aparecen dentro de los mitos de génesis del Códice Vindobonensis (láminas 52-47), donde el Señor y la Señora 1-Venado (entidades con la mandíbula descarnada) son la primera pareja en aparecer en la tierra, volviéndose padres de los dioses. Del mismo modo, la diosa del pulque y del maíz, representada por la señora 9-Hierba, posee también atributos descarnados, y es de las pocas entidades en el Vindobonensis que recibe ofrendas de sangre; en ese sentido, 9-Hierba es la tierra misma, más en específico la milpa fértil.⁴⁴² Así, estas formas descarnadas aluden también a cadáveres, los cuales, al enterrarse, se “siembran” para que sus huesos estén listos para la regeneración,⁴⁴³ ya que el hueso, además de ser considerado símbolo de muerte, es el principio mismo de una eterna regeneración vital dentro de una envoltura (la carne) ineludiblemente putrescible,⁴⁴⁴ es decir, la presencia del hueso es indicativa no sólo de la

⁴⁴² Leslie Furst, “Skeletonization...” *op. cit.*, 1982, pp. 207-225.

⁴⁴³ Michel Graulich, *El sacrificio humano...* *op. cit.*, 2016, p. 390. Patrick Johansson, “La muerte en la cosmovisión...”, *op. cit.*, 2012, pp. 74 y 87.

⁴⁴⁴ Michel Graulich, *Mitos y rituales del México Antiguo*, Madrid, Itsmo, 1999, pp. 120-124. Patrick Johansson, “La fecundación del hombre en el Mictlán y el origen de la vida breve”, en *Estudios de Cultura Náhuatl* 27, México, UNAM, 1997, p. 81.

muerte, sino también de la siguiente recreación.⁴⁴⁵ Además, las entidades descarnadas también están emparentadas con las *tzitzimitl*, númenes que por su característica de descendentes, se vinculan con el dios del viento, que es también generador y destructor.⁴⁴⁶

Considerando entonces las características y apariciones de estas entidades en la sección central, propongo, de manera general, que se refieren a agentes vinculados con los ciclos y procesos de creación/destrucción; sin embargo, no son dioses, espíritus o esencias, más bien son seres prototípicos, entidades indeterminadas (y mutables) que aún no se conforman plenamente y que por su misma naturaleza indefinida y múltiple, así como por sus características, son partícipes –y en algunos casos materia prima– de dichos procesos, sobre todo en las láminas 29 a 32, donde estas entidades conforman a otras. Por lo mismo, su presencia indicaría una ubicación y tiempo fuera del mundo histórico humano, refiriendo al mundo mítico sobrenatural,⁴⁴⁷ así como a los momentos de generación fundamentales para la creación del cosmos.

Otros elementos frecuentes en la iconografía de la sección son los objeto-rostro,⁴⁴⁸ se ubican en las láminas 29, 31, 32, 33, 34, 42, 43, 44, 45 y 46; de todo el Códice Borgia, sólo

⁴⁴⁵ Leslie Furst, “Skeletonization...”, *op. cit.*, 1982, p. 221. Katarzyna Mikulska, *El lenguaje enmascarado...*, *op. cit.*, 2008, pp. 197-274.

⁴⁴⁶ Élodie Dupey, “Vientos de creación...” *op. cit.*, 2018, pp. 40-45. Davide Domenici y Élodie Dupey, “The Wind God...”, *op. cit.*, 2021, p. 18.

⁴⁴⁷ A diferencia de los dioses o de las entidades ya determinadas y conceptualizadas, las cuales pueden tener presencia tanto en el mundo mítico, como en el histórico.

⁴⁴⁸ La teoría sobre la agentividad de Gell conduce a la relación de algunos objetos de arte con el concepto de “agencia del objeto”, este antropólogo deseaba llamar la atención sobre los modos en los cuales un artefacto, imbuido con algunas características consideradas humanas, es capaz de afectar a las personas, movilizand

aparecen en la sección central, por lo cual considero importante analizarlos. De ellos hay pocas referencias, menciones y análisis. Seler opina que son objetos con rostro de calavera,⁴⁴⁹ ya que presentan los ojos y boca de entidades inframundanas, pero no les otorga carácter alguno. Nowotny y Boone proponen, sin explicarlo, que son elementos antropomorfizados,⁴⁵⁰ sólo por tener un “rostro” (que no es humano) y no una forma antropomorfa. Anders, Jansen y Reyes García, se refieren a ellos como elementos espiritados,⁴⁵¹ es decir, objetos que poseen un alma similar a la humana o divina y por eso les colocan estos ojos y boca. A pesar de que los mencionan muy brevemente, ninguno de ellos repara en ellos para sus interpretaciones.

Se trata de objetos como cazos y ollas, estandartes de papel, cuchillos de pedernal, piedras de sacrificio, corazones y mazorcas de maíz a los que se les colocan principalmente ojos, cejas y boca, a modo de rasgos faciales. Los ojos son representados por estrellas, ya que como mencionamos anteriormente, hay una relación entre ambos elementos brillantes y que titilan o parpadean; respecto a las cejas prominentes de color azul, dentro de la sección que analizamos son también una característica de seres fantásticos relacionados, tanto con la

respuestas emocionales, generando ideas y provocando una variedad de acciones y procesos sociales, ya que se trata de objetos cuyas cualidades exceden las de la pura representación para denotar así la presencia de otra cosa. Los cuerpos así investidos, eventualmente devienen en instrumentos de distinción social, se convierten en protagonistas de formas altamente ritualizadas de intercambio, por lo que condicionan la acción social, contribuyendo a la consolidación de cierto orden. Alfred Gell, *Art and Agency, an Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998, pp. 72, 96 y 140.

⁴⁴⁹ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 16.

⁴⁵⁰ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, p. 268. Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 292.

⁴⁵¹ Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, 1993, pp. 192 y 196.

sobre naturaleza como con la noche/inframundo; como ejemplo están las cabezas de los seres descarnados, así como las de los númenes-marco y de los númenes en barra.⁴⁵² Esta ceja azul también aparece en las figuras con mascarón de *Ehecatl*, así como en la sección del *tonalpohualli*, en los signos viento, lagartija, muerte, pedernal, serpiente, zopilote y a veces ocelote, también en los árboles con raíz de saurio, y, como notaron Domenici y Dupey, también aparece en imágenes de *Quetzalcoatl*.⁴⁵³ El otro rasgo distintivo es la boca, la cual, en el caso de los corazones o del maíz, aparece más simulada; pero en el de las cazuelas, ollas y pedernales se aprecia una boca conformada por una mandíbula inferior descarnada, propia de los númenes del inframundo, donde el hueso es una referencia directa a cuestiones de creación-generación.⁴⁵⁴

⁴⁵² Generalmente, la ceja azul se les atribuye a seres telúricos/inframundanos, ejemplo de ello son los cráneos ubicados en las coyunturas de *Coyolxauhqui* o las fauces en las coyunturas de *Tlaltecuhli*, ambas piezas pertenecientes a la colección del Templo Mayor. La ceja en azul es común en esta sección y generalmente la usan las deidades de la muerte (Batalla Rosado le llama “ceja de *Mictlantecuhli*” *op.cit.*, p. 247), así como las figuras fantásticas antropomorfas (no deidades) y los saurios. Éste es un rasgo iconográfico que no ha sido estudiado, pero que está presente en la mayoría de la iconografía del Altiplano Central desde el Epiclásico, siempre en este tipo de seres fantásticos. Como ejemplo tenemos a los elementos zoomorfos del Templo Rojo de Cacaxtla.

⁴⁵³ Davide Domenici y Élodie Dupey, “The Wind God...”, *op. cit.*, 2021, pp. 16-19.

⁴⁵⁴ Leslie Furst, “Skeletonization...” *op. cit.*, 1982, pp. 207-225. Alfredo López Austin, *Tamoanchan... op. cit.*, 1994, pp. 23-29, 72-102. Katarzyna Mikulska, “Las imágenes de la tierra...” *op. cit.*, 2007, pp. 263-290. También, *El lenguaje enmascarado... op. cit.*, 2008, pp. 139-187.

Ahora bien, al representar estos objetos con un rostro se les otorga una personalidad, una agencia y una condición de sujetos.⁴⁵⁵ En este caso, a diferencia de lo mencionado por Anders, Jansen y Reyes García, se trata de encarnaciones o de *ixiptla*⁴⁵⁶ –y no de entidades

⁴⁵⁵ El colocar ojos, orejas, boca y a veces nariz a los objetos remiten a los aparatos de comunicación y de sensibilidad, lo que permitía la interacción de estas entidades con el mundo. La fisiología humana de estos elementos facilitaba su experiencia sensorial. Además, estos cuerpos dependen de la entidad que encarnan. Molly H. Bassett, *The Fate of Earthly Things. Aztec Gods and God-Bodies*, Austin, University of Texas Press, 2015, pp. 141-142.

⁴⁵⁶ Se entiende tradicionalmente por *ixiptla* a un conglomerado de convenciones gráficas, plásticas y rituales que pertenecen a un imaginario simbólico y que funcionan como medio de comunicación entre el hombre, el mundo y lo que está más allá de él. Salvador Reyes, *El huauhtli en la cultura náhuatl*, tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, México, UNAM, 2006, pp. 85-92. Así como a imágenes o sustitutos de dioses, personas u objetos que se hacen presentes en el *ixiptla*. *Teixiptla* se compone con el prefijo (te-), lo cual convierte en una propiedad inalienable de una persona (o deidad), es decir, el *teixiptla* es una “encarnación localizada”, no es ni una imagen, ni una impresión o representación de entidades, es su presencia misma cuyas características se localizan en rostro (u ojo) (ix-) y en la piel (xip-) y constituían el cuerpo, la comunicación y sensibilidad (por la referencia a los ojos, que por extensión remiten a la totalidad de los órganos de comunicación) a través del cual los dioses podían interactuar en el mundo humano y también en el no humano. Es importante que el *teixiptla* esté relacionado o vinculado con la entidad a la que encarna (su *teteo*), en una relación semiótica específica entre el prototipo (lo que se representa), su índice (el representante: persona u objeto conectado con el prototipo) y el ícono (lo representado, conectado por similitud en apariencia). Molly H. Bassett, *The Fate... op. cit.*, 2015, pp. 130-161. Así, la noción de *ixiptla* más que una entidad específica, refleja la relación entre dos entidades: el personificado (el dios o la entidad sobrenatural) y el personificador (una persona humana o bien, un objeto). Dehouve, Danièle, “El papel de la vestimenta en los rituales mexicas de “personificación””, en *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, edición abierta, 2016, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69305>.

poseídas por un alma— de númenes que por sus características estarían relacionadas con actos, actores y procesos que propician la creación-generación. Al mismo tiempo (y más importante aún), estos objetos-rostro refieren a los procesos de transformación, es decir, son entidades cuyas alusiones y representaciones remiten a elementos que fomentan el cambio (o devenir), en específico, la transformación que hay entre vida-muerte y viceversa. Tal es el caso de las ollas y jarrones,⁴⁵⁷ alusiones al vientre y al nacimiento, pero al mismo tiempo, a la cueva y al inframundo;⁴⁵⁸ en el caso de los cuchillos, los estandartes, los *techcatl* y los corazones, son elementos que refieren al sacrificio,⁴⁵⁹ acción que también propicia un cambio; para el caso del maíz, éste puede referir a la transformación de la muerte en vida.⁴⁶⁰ Así, los objetos-rostro son también multi referenciales, ya que remiten tanto a las entidades y fuerzas generativas

⁴⁵⁷ Taube propone que se trata de *cuauhxicalli*, recipientes para el nacimiento y el sacrificio. Karl Taube, “The Womb of the World: the Cuayhxicalli and Other Offering Bowls of Ancient and Contemporary Mesoamerica”, en *Maya Archaeology*, 1, San Francisco, Precolumbia Mesoweb Press, 2009, pp. 92-94.

⁴⁵⁸ Doris Heyden, “An interpretation of the cave underneath the Pyramid of the Sun in Teotihuacan, Mexico”, en *American Antiquity*, Society for American Archaeology, 40, 1975, pp. 131-137. Alfredo López Austin, *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo nahua*, México, UNAM, 2016, pp. 84-85. *Tamoanchan... op. cit.*, 2011, pp. 214-219. También, Silvia Limón, *Las cuevas y el mito de origen. Los casos inca y mexica*, México, UNAM, 2009, pp. 42-45.

⁴⁵⁹ Yolotl González, *El sacrificio humano entre los mexicas*, México, FCE-INAH, 1985, pp. 174-180. Katarzyna Mikulska, “¿Cuchillos de sacrificio? El papel del contexto en la expresión pictórica mesoamericana”, en *Itinerarios*, Varsovia, Universidad de Varsovia, 2010, pp. 125-154. También, “Te hago bandera... Signos de banderas y sus significados en la expresión gráfica nahua” en *Los códices mesoamericanos. Registros de religión, política y sociedad*, México, Colegio Mexiquense, 2016, pp. 85-134.

⁴⁶⁰ Alfredo López Austin, *Tamoanchan...*, *op. cit.*, 2011, pp. 203-205. Carlos Javier Gonzáles, *Xipe totec. Guerra y regeneración del maíz en la religión mexicana*, México, UNAM, 2011, pp. 241-314.

tan características de la sección central, como a elementos que utilizan estas mismas entidades sobrenaturales para manifestarse, transformarse y comunicarse.⁴⁶¹ Un ejemplo se encuentra en los cuchillos-rostro de *Tenochtitlan*, elementos que poseen ojos, boca, nariz, orejas, así como cabello, adornos y collares. López Luján las considera “imágenes de dioses” o bien, “símbolos personificados de un instrumento sacrificial”;⁴⁶² son cuerpos que dejaron de ser cuchillos sacrificiales para convertirse en la encarnación o *ixiptla* de *Itzli*, el dios pedernal (o bien, de cualquier dios relacionado con el sacrificio) y, a través de ellos, comunicarse con el mundo humano mediante el acto para el que fue creado. Con esto, las imágenes –y los objetos que las poseen– se alzan como un instrumento de poder donde al ser partícipes de las acciones, pueden afectar la realidad del mundo.⁴⁶³

La arquitectura y los actores

Uno de los elementos importantes de la sección central son las representaciones de elementos arquitectónicos, los cuales han ocasionado, como se mencionó, algunos problemas de

⁴⁶¹ En la sección de 260 días del Códice Cospi aparecen en los recuadros elementos que aluden tanto al día, como a la deidad tutelar del mismo, la cual, en algunos casos, es sustituida por otras figuras u objetos que refieren a la deidad. Desafortunadamente, no hay estudios al respecto sobre la sustitución de dioses representando otros elementos.

⁴⁶² Leonardo López Luján, *The Offerings of the Templo Mayor of Tenochtitlan*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2005, p. 76.

⁴⁶³ Diana Magaloni, “Painters of the New World. The Process of Making the Florentine Codex”, en Wolf, Connors y Waldman (eds.), *Colors Between Two Worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, Florencia, Max-Planck-Institute, 2011, p. 65. Johannes, Neurath, "El sacrificio de un cuchillo de sacrificio" en *Revista de Antropología #59*, Brasil, Universidad de Sao Paolo, 2016, pp. 73-107.

identificación e interpretación. La arquitectura aparece en las láminas 33, 34, 35, 37, 38, 40, 42, 43, 44, 45 y 46, (figs. 24, 40, 41, 42) donde la convención para la su representación es de perfil para los templos, altares y tronos; y desde arriba para juegos de pelota y los patios, estos últimos se reconocen por el uso de almenas (esto las distancia de los númenes-marco). Se trata, al parecer, de arquitectura para uso ritual,⁴⁶⁴ sin embargo, es una arquitectura simbólica, que remite al mundo mítico, al mundo de los dioses y de las fuerzas de la naturaleza, no a un sitio prehispánico específico e identificable arqueológicamente. Evidentemente, algunos de los recintos representados, como los *cuauhxicalli*, los *ayauhcalli*, los juegos de pelota y los altares tienen su correspondiente arqueológico en los centros urbanos, ya que son reflejo de aquellos espacios que son significativos en la práctica religiosa y en la vida social; por lo mismo, pueden ser reflejados en el mundo histórico de múltiples maneras, momentos y ubicaciones. Un ejemplo es el Templo Mayor de Tenochtitlán, que tanto es la montaña sagrada (*tonacatepetl*), como un *axis mundi*, o bien el *Coatepec* del mundo mítico, así como el *huey teocalli* y el emblema del poderío mexica en el mundo histórico;⁴⁶⁵ esta polivalencia de significaciones lo mismo vale para todos los “templos mayores” ubicados fuera de Tenochtitlan, como también para los elementos representados en las láminas centrales del Códice Borgia. Es por ello que planteo que lo plasmado arquitectónicamente en la sección no tiene un correspondiente específico e inamovible en

⁴⁶⁴ Cada uno de estos elementos arquitectónicos será analizado conforme a su contexto en cada lámina, por lo que sus especificidades y matices –así como los del resto la iconografía– se reservan para el capítulo 3.

⁴⁶⁵ Leonardo López Lujan y Alfredo López Austin, *Monte Sagrado... op. cit.*, 2010, pp. 485-486.

algún sitio concreto de Mesoamérica, como pensaron Nowotny o Byland,⁴⁶⁶ sino que estos sitios se vuelven “reales” solamente en el momento y lugar en el que se necesiten ritualmente.

Respecto a los actores, se trata de diferentes númenes, abundan aquellos descarnados y prototípicos que se analizaron anteriormente, sin embargo, también hay más personajes involucrados: destacan aquellos que muchos investigadores han catalogado como dioses, sin embargo, presentan características de diversas entidades, por lo que no corresponden en un 100% a las imágenes de los dioses conocidos, salvo por *Tezcatlipoca Negro*, *Tezcatlipoca Rojo*, *Piltzintecuhtli*, *Xiuhtecuhtli*, *Tonatiuh*, *Macuiltonaleque*, *Yoaltecuhtli*, *Mictlantecuhtli* y su consorte, así como *Quetzalcoatl* y sus fisiones o advocaciones como *Xolotl*, *Tlahuizcalpantecuhtli* y *Ehecatl*. Otros, como los *ehecatontin*, los *Tezcatlipoca*, los *Yohualtecuhli*, los *Macuiltonaleque* y los *Tlahuizcalpantecuhtli* aparecen en cuatro o cinco colores, asociándose normalmente a los rumbos cardinales,⁴⁶⁷ aunque también son una forma de enfatizar su tarea en la organización del cosmos, en la medida que el color es un medio tanto para enfatizar la diferenciación que se produce en el momento de la disipación de la obscuridad, como para marcar la complejidad del mundo nuevamente creado. Así, estas

⁴⁶⁶ Karl Nowotny, *op. cit.*, 1961, pp. 32 y 264. Bruce Byland, *op. cit.*, 1993.

⁴⁶⁷ Eduard Seler, *Comentarios... op. cit.*, 1963, pp. 9-61. Karl Nowotny, *Tlacuilolli..., op. cit.*, 1961, pp. 23-28. Anders, Ferdinand y Reyes García *et al.*, *Los templos... op. cit.*, 1993, pp. 192-246. Elizabeth Boone, *Cycles of Time..., op. cit.*, 2007, pp. 275-341. Juan José Batalla, Rosado, *El Códice Borgia..., op. cit.*, 2008, pp. 408-440. Élodie Dupey, "Les métamorphoses chromatiques des dieux mésoaméricains: un nouvel éclairage par l'analyse de leur identité et de leurs fonctions", en *Studi e Materiali di Storia delle Religioni. Nuove prospettive sul politeísmo in Mesoamerica*, Sapienza Università di Roma, Morcelliana, 2010, p. 351-371. Jansen, Maarten, Pérez Aurora, *Time and the Ancestors... op. cit.*, 2017, pp. 431-530. Angélica Baena Ramírez, *Pensamiento en imágenes..., op. cit.*, 2018, pp. 212-312.

fusiones de colores pueden ser actores, o bien, símbolos de sus acciones creativas, ya que, como agentes en la formación del cosmos, son también garantes de la estabilidad de sus componentes, por lo que, la fragmentación cromática de estas entidades, es indicativo de su participación en los procesos de creación y del mantenimiento de la mecánica cósmica.⁴⁶⁸

El resto de actores se trata de fusiones de dioses: en este caso, destacan los atributos opuestos y complementarios de entidades fusionadas como *Ehecatl-Tezcatlipoca*, *Tlazolteotl-Mictecacihuatl*, *Yoaltecuhtli-Tonatiuh*, *Yoaltecuhtli-Tlaloc*, *Xochipilli-Tlaloc*, *Tonatiuh-Tlaltecuhli*, *Tlaltecuhli-Ciltalcueye*, *Xochiquetzal-Tlaltecuhli*, *Mictlantecuhli-Quetzalcoatl*, *Itztlacoliuhqui-Quetzalcoatl* y *Tlahuizcalpantecuhli-Mixcoatl*. Estas fusiones de opuestos complementarios, son también indicativo de entidades relacionadas con la generación y el origen, remarcando los aspectos compartidos de las entidades fusionadas, tales como la capacidad creativa, la fertilidad o la guerra. Así, la aparición de estas entidades múltiples, puede ser un signo de que en las láminas se tratan temas de origen, orden y transformación, circunstancias que posibilitan la existencia del mundo. Así, esta capacidad de fisión/fusión de dioses resalta la complejidad y dinamismo de las entidades mesoamericanas y de su participación en la creación y sostenimiento del cosmos, entidades que por ser varias a la vez, pueden cambiar en necesidad y concordancia de los ciclos temporales y míticos.⁴⁶⁹

El Sol

⁴⁶⁸ Élodie Dupey, "Les métamorphoses...", *op. cit.*, 2010, p. 355-363.

⁴⁶⁹ Alfredo López Austin, "Nota para la fusión y fisión de dioses en Mesoamérica, en *Anales de Antropología*, México, UNAM, 1983, p. 76.

El Sol marcó el transcurso del devenir en Mesoamérica, a partir de su creación y del sacrificio de los dioses, surgieron el día y la noche, y, con ello, el tiempo inició su marcha.⁴⁷⁰ Su camino marcaba los rumbos del mundo (y la estación de lluvias y secas), y su ciclo tan regular permitió dividir el tiempo en veintenas, años, ciclos, edades o eras, de tal forma que el astro rey establecía y determinaba al mundo, al tiempo, y al espacio;⁴⁷¹ prueba de ello son los mitos en los que el Sol es originado como antesala para la creación de los seres y las cosas del mundo.⁴⁷² Es también la entidad que nos permite ver con claridad y apreciar los colores y el brillo del mundo y de sus entidades;⁴⁷³ y tiene en sí mismo el concepto de la guerra como base para pensar el acaecer cósmico como un eterno conflicto de opuestos complementarios.⁴⁷⁴ Un ejemplo de ello es la visión que los mexicas tenían de sí mismos

⁴⁷⁰ Jesús Galindo Trejo, “Observación y culto solar en el México prehispánico”, en *Ciencias* 19, México, UNAM, 1990, pp. 35-41.

⁴⁷¹ Katarzyna Mikulska, “Los cielos, los rumbos...”, *op. cit.*, 2015, p. 159.

⁴⁷² Entre las más importantes se encuentran “Historia de los mexicanos por sus pinturas”, en *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, México, Cien, 2006, pp. 24-96. “Leyenda de los Soles”, en *Códice Chilpapopoca*, México, UNAM, 1975, pp. 43-47. Benavente Toribio, Motolinía, *Primeros Memoriales*, México, Colmex, 1996, pp. 332-334. “Histoire du Mexique”, en *Mitos... op.cit.*, 2006, pp. 124-165. Diego Muñoz Camargo, *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala*, edición de René Acuña, México, UNAM, 1984, pp. 153-154. *Anales de Cuauhtitlán*, edición de Rafael Tena, México, Cien de México, 2011, pp. 60-61. Fernando de Alva Ixtlilxochitl, *Obras Históricas*, México, Secretaría de Fomento, 1891, t. I, pp. 11-14. Ferdinand Anders *et al.*, *Códice Vaticano A. Religión costumbres e historia de los antiguos mexicanos*, México, FCE, 1993, p. 16. León-Portilla tiene una lista de las versiones más antiguas conocidas hasta 1958, véase, *La filosofía náhuatl... op. cit.*, 2000, pp. 100-101.

⁴⁷³ Michel Graulich, *Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas*, México, INI, 1999, p. 33.

⁴⁷⁴ León-Portilla, Miguel, *La filosofía náhuatl... op. cit.*, 2000, p. 112.

como colaboradores del Sol para proporcionarle, a través del sacrificio por cardiectomía, corazones humanos y animales, el único alimento capaz de conservar la vida y movimiento del astro rey⁴⁷⁵ y así ser copartícipes en la regeneración diaria del mundo en el ciclo de día y noche, vida y muerte.

A la entidad solar la identificamos basándonos en la soberbia imagen del numen de la lámina 71,⁴⁷⁶ (fig. 34a) donde aparece el Señor 4-Movimiento sobre un trono, tanto en su forma astral como antropomorfa. Como *Tonatiuh* se presenta como una entidad en color rojo, con cabello amarillo, tocado de mariposa con plumas de águila y armado con rodela, dardos y *atlatl*. La forma estelar, que es la que nos interesa, presenta una serie de círculos concéntricos, el interior placas cuadradas en color verde, le sigue una en color amarillo, una más gruesa en rojo, le continúa una línea delgada en color blanco segmentada,⁴⁷⁷ después una azul? estriada en la parte superior y, finalmente, una gruesa banda amarilla; los rayos solares son triangulares y salen de modo alternado de la banda blanca segmentada, así como de la banda que pareciera azul. Los colores azul y verde representaban lo valioso, y en ocasiones se usaban de manera sinónima:⁴⁷⁸ el primero está vinculado al agua y a la lluvia, y

⁴⁷⁵ Jacques Soustelle, *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*, México, FCE, 1956 (1970), p. 260.

⁴⁷⁶ Otras representaciones de soles se ubican en las láminas 9, 15, 18, 23, 49, 51, 58, 59 y 60.

⁴⁷⁷ Que Matos identifica como plumas. Eduardo Matos, Moctezuma, “Tlatecuhtli...”, *op. cit.*, 1997, p. 22.

⁴⁷⁸ Doris Heyden, “From Teotihuacan to Tenochtitlan. City Planning, Caves and Streams of Red and Blue Waters” en *Mesoamerica’s Classic Heritage.from Teotihuacan to the Aztecs*, University Press of Colorado, 2000, pp. 179.

por extensión a los dioses del agua,⁴⁷⁹ y, junto con el verde, es un color que se utilizaba para nombrar a las plantas jóvenes,⁴⁸⁰ así como para aludir a la época de lluvias⁴⁸¹ y al espacio celeste.⁴⁸² El resto de colores del Sol (rojo, blanco y amarillo) remiten a la idea de claridad y brillo ya que son estructuras cromáticas que los nahuas atribuían a la luminosidad y al Sol,⁴⁸³ entidad a la que también vincularon a dioses como *Xipe Totec*, *Xochipilli*, *Piltzintecuhtli* o *Tlatlahuqui-Tezcatlipoca*,⁴⁸⁴ *Huitzilopochtli* y *Macuixochitl*,⁴⁸⁵ dioses cuyo color es predominantemente rojo,⁴⁸⁶ un color asociado, entre otras cosas, al calor,⁴⁸⁷ al fuego, a la luz⁴⁸⁸ y, por extensión, estas entidades son consideradas soles, pero en distintos

⁴⁷⁹ Élodie Dupey, “El cuerpo del color. Materialidad y significado del adorno corporal en la cultura náhuatl prehispánica” en *El color de los dioses. Policromía de la antigüedad y Mesoamérica*, México, SC/INBA, 2016, p. 30.

⁴⁸⁰ Élodie Dupey, *Le couleurs dans le pratiques et le representations des Nahuas du Mexique Central (XIV^{ème}-XVI^{ème} siècles)*, Ecolé Pratique des Hautes Etudes, Paris, Tesis Doctoral, 2010, pp. 294-295, 356.

⁴⁸¹ Élodie Dupey, “Lenguaje y color... op. cit., 2004, p. 75. También “Xopan y Tonalco... op. cit., 2008, p. 56.

⁴⁸² Élodie Dupey, *Color y cosmovisión... op. cit., 2003, p. 110.*

⁴⁸³ Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit., 2008, pp. 58-62.*

⁴⁸⁴ *Ídem.*

⁴⁸⁵ Carmen Aguilera, “Xochipilli, dios solar”, en *Estudios de Cultura Náhuatl* 35, México, UNAM, 2004, pp. 73-74.

⁴⁸⁶ Élodie Dupey, “Aztec Reds. Investigating the Materiality of Color and Meaning in a Pre-Columbian Society 2, en Goldman (ed.), *Essays in Color Global History. Interpreting the Ancient Spectrum*. Piscataway: Gorgias Press, 2016, pp. 245-264. También, “The Materiality of Color in the Body Ornamentation of Aztec Gods”, en *Res. Anthropology and Aesthetics* 65-66, 2014-2015, pp. 73-88.

⁴⁸⁷ Élodie Dupey, “Lenguaje y color...”, *op. cit., 2004, p. 30.*

⁴⁸⁸ Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit., 2008, pp. 53-85.*

momentos del año.⁴⁸⁹ En ese sentido, basándome en lo mostrado en los códices Vindobonensis y Nutall, (fig. 35) –así como por los contextos en los que aparece en las láminas centrales– podría sugerir que el personaje conocido en el Borgia como “Ojo de Banda”, el cual es exclusivo de la sección, es también una entidad que está vinculada a elementos ígneos, luminosos y/o solares.

Ahora bien, el Sol (que es fuego y luz) se estimó como intermediario entre claridad y obscuridad, ya que en su transcurrir diurno pasaba por varias facetas de luminosidad que se expresan en los colores rojo, blanco y también amarillo como calificativos de la luminosidad diurna.⁴⁹⁰ Además, su movimiento da paso a las dos temporadas que acontecían en el año: el tiempo verde, *xopan* (el tiempo de siembra y de crecimiento de las plantas) y el tiempo del Sol, *tonalco* (el tiempo del término de maduración y cosecha del maíz),⁴⁹¹ que equivalían a la alternancia entre el día y la noche,⁴⁹² y que podrían estar aludidos aquí por el contraste de verde/amarillo, el color de los círculos más gruesos. Esto indica que tanto el Sol como el cielo, se podían definir mediante la aparición de cuatro o cinco colores,⁴⁹³ mismos que en algunos casos, podían representarse también con líneas horizontales. Como ejemplo tenemos los referentes solares de la lamina 65 del Códice Borgia y 14 del Borbónico (figs. 34 i-j).

⁴⁸⁹ Carmen Aguilera, “Xochipilli...”, *op. cit.*, 2004, pp. 73-74. Carlos Javier González, *Xipe Totec... op. cit.*, 2011, pp. 203-2015. Michel Graulich, *El sacrificio... op. cit.*, 2016, pp. 272-278.

⁴⁹⁰ Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, pp. 58-62.

⁴⁹¹ Johanna Broda, “Ciclos agrícolas en el culto; un problema de la correlación del calendario Mexica”, en *Calendars in Mesoamerica and Peru Native American Computations of time*, Oxford, BAR, 1982, pp. 145-165.

⁴⁹² Michel Graulich, *Ritos aztecas... op. cit.*, 1999, p. 33.

⁴⁹³ Élodie Dupey, *Color y cosmovisión... op. cit.*, 2003, pp. 110. Katarzyna Mikulska, “El concepto de ilhuicatl... *op. cit.*, 2008, pp. 161-164.

En la sección central del Códice Borgia, los soles que aparecen en las láminas 40, 43 y 44, (figs. 34b-d) poseen varios de los atributos antes mencionados, en las láminas 34, 35 y 39 (figs. 34e-g) se presenta como un círculo rojo⁴⁹⁴ y en el caso de la lámina 30 (fig. 34h) muestra una mezcla de elementos: un círculo rojo con varios círculos concéntricos de color verde, rojo y amarillo que lo rodean. Un aspecto interesante es que los círculos concéntricos del astro en el Borgia se asemejan mucho a los del *chalchihuitl* para representar no al agua, sino a lo valioso y lo precioso que trae el Sol, a saber: la luz del día, la vida, el maíz;⁴⁹⁵ también se usa para aludir al corazón o centro,⁴⁹⁶ tal y como aparece en las láminas 31, 34, 38 y 46. Del mismo modo, en los casos de arquitectura dónde aparece el elemento de *chalchihuitl*, acompañado de 4 gotas de lluvia en posición cuadripartita (láminas 35, 37, 40 y 42), se está simbolizando también al centro y eje cósmico;⁴⁹⁷ también aparece sobre algunas figuras en las que se hace fuego (láms. 34, 46), ahí debe considerarse como corazón y lugar de origen.⁴⁹⁸ Sin embargo, el *chalchihuitl* es un elemento que, por su vínculo acuático, genera vida y se asocia a elementos generativos como los *chalchiuhomiltl*, los huesos de la vida, y la

⁴⁹⁴ Para Mikulska puede estar haciendo referencia no al Sol, sino a su luz. Katarzyna Mikulska, comunicación personal, noviembre 2022.

⁴⁹⁵ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 87-90, 155.

⁴⁹⁶ Eduard Seler, *Comentarios...* *op. cit.*, 1963, p. 10. Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 29. Anders, Ferdinand y Reyes García *et al.*, *Los templos del cielo...* *op. cit.*, 1993, pp. 192-246. Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 297. Maarten Jansen y Aurora Pérez, *Time and the Ancestors...* *op. cit.*, 2017, pp. 450-452. Marc Thouvenot, *Chalchihuitl: el jade entre los nahuas*, 2019, pp. 50-55, 167-169. Consultado en línea el 30 de Julio de 2019 desde <http://thouvenotmarc.com/textos/chalchihuitl.html>

⁴⁹⁷ Marc Thouvenot, *Chalchihuitl...* *op. cit.*, 2019, pp 381-382.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, pp. 369-370.

chalchihuatl, el agua de la vida, que refiere a la sangre de los hombres que da fuerza al Sol,⁴⁹⁹ tal y como se aprecia en la sangre de la lámina 44. En ese sentido, el *chalchihuitl*, al ser un elemento que da vida, estaría también vinculado al ciclo agrícola, condicionado por la posición del Sol, además, su naturaleza acuática se contrapone a la solar, haciendo de estas imágenes de sol/*chalchihuitl*, ejemplos sobresalientes de opuestos complementarios, por lo que su aparición, estaría vinculada al conflicto que da paso a la generación/origen.

A un Sol descendente, entrando a la boca de la tierra como el de la lámina 39, se le identifica como *Tlalchitonatiuh*,⁵⁰⁰ que se compone de tres elementos básicos: referencias al numen de la tierra, a *Tlaloc* y al Sol,⁵⁰¹ por lo que sería otra referencia solar compuesta de opuestos complementarios. Esta entidad remite al atardecer⁵⁰² y forma, junto con la tierra, un solo ser, como padre y madre de los guerreros que alimentaban con su sangre tanto al Sol, como a la tierra.⁵⁰³ Cada día, la tierra devora al Sol al atardecer, y éste emprende su viaje nocturno por el inframundo para volver a nacer por el oriente, con el amanecer. Esta unión diaria de Sol/Tierra –misma que sucede en momentos crepusculares– no es sólo la combinación de elementos masculinos y femeninos, sino que delata la existencia de un ser con características duales, ya que el Sol, al penetrar en la tierra, la fertiliza y se vuelve parte

⁴⁹⁹ *Ibid.*, pp. 371-372, 379-381.

⁵⁰⁰ Nelly Gutiérrez Solana, “Relieve del Templo Mayor con Tlaloc-Tlaltecuhli y Tlaloc”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 61, México, UNAM, 1990, p. 24

⁵⁰¹ Códice Borbónico, lámina 16. Fuera de los evidentes signos solares y telúricos que presenta, el vínculo con *Tlaloc* y el agua se ubica tanto en la anteojera, como en el tocado de flor.

⁵⁰² José Alcina Franch, “Tlaloc y los Tlaloques en los Códices del México Central”, en *Estudios de Cultura Náhuatl* 25, México, UNAM, p. 38.

⁵⁰³ Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas...*, *op. cit.*, 1996, p. 74.

de ella, –para nacer de ella la mañana siguiente– por lo que se tornan inseparables.⁵⁰⁴ Esta relación entre el Sol y la tierra queda de manifiesto en el sacrificio por cardiectomía,⁵⁰⁵ en donde el corazón se ofrenda al Sol, mientras que el cuerpo inerte es despeñado del templo (la montaña) para que su sangre alimente la tierra.⁵⁰⁶ Además, en la sección del Borgia que se analiza, hay varios casos en los que el Sol y la tierra se fusionan, como lo analizaremos en las láminas 35, 40, 43 y 44, reforzando el vínculo.

Así, esta capacidad del astro para ligarse con otros entes se debe al nexo y relación entre luz-secas (calor/día) y oscuridad-lluvias (frío/noche), resultado de su aparente desplazamiento diario y a lo largo del año, que al final, resultan equivalentes.⁵⁰⁷ Esta relación, no es cualitativa, sino cuantitativa, se refiere a elementos perceptibles y medibles como el movimiento o bien, la división espacial en cuatro rumbos, elementos directamente vinculados con el recorrido diario y anual del Sol. Lo anterior no se reduce a una cuestión de claroscuros; el astro rey establece una relación dinámica y consustancial entre cielo como Sol diurno e inframundo como Sol nocturno, así como una división ontológica entre elementos fríos y

⁵⁰⁴ Ángel Ma. Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, vol. 2, México, Porrúa, 1954, p. 408.

⁵⁰⁵ Elemento que es homologable al maíz y su cosecha, ya que el arrancar el corazón del cautivo es equivalente a arrancar la mazorca de la planta de maíz. Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 156.

⁵⁰⁶ Michel Graulich, *El sacrificio humano...* *op. cit.*, 2016, pp. 353, 385 y 389-390. En el caso del Templo Mayor de Tenochtitlán queda de manifiesto esta dualidad del sacrificio, ya que el cuerpo, sacrificado frente al cue de *Huitzilopochtli* (el Sol) y arrojado por sus escalinatas, cae directamente sobre la imagen de la *Coyolxauhqui*, la cual sería entonces una representación de la tierra y no de la luna.

⁵⁰⁷ Michel Graulich, *Ritos aztecas...*, *op. cit.*, 1999, pp. 21 y 33.

calientes⁵⁰⁸ además de ser el portador de la claridad.⁵⁰⁹ Es por ello que el astro solar (y sus advocaciones) resulta un personaje fundamental para la sección central del documento, esto quedará asentado en el análisis de las escenas en el capítulo 3.

El tiempo en la sección central

A diferencia del resto del códice, en la parte central del Borgia, los elementos calendáricos son muy escasos, aparecen solamente algunos de los signos en las láminas 30, 31, 32, 39, 40, 41, 42 y 44, pero sin formar fecha alguna, ya que no hay elementos numéricos que los acompañen en ninguna parte de la sección. Aquí los signos aparecen (salvo en las láminas 30, 40 y 41 inferior) encerrados en una circunferencia con borde amarillo e interior azul,⁵¹⁰ una característica que es propia de este apartado y que Seler llamó medallón.⁵¹¹ Los signos en el medallón, como se verá en cada caso particular, están en grupos de cuatro y cada grupo forma un ciclo completo y ordenado de los 20 signos del calendario divididos en cuatro grupos de cinco días, con excepción del grupo de la lámina 41, que parecen indicar cinco trecenas; del mismo modo que los signos sueltos de la misma lámina 41, que unidos forman una trecena y los de la lámina 30 son para indicar el orden y forma de seguir la cuenta. Algunos de los investigadores que han abordado estos elementos los han interpretado de distintas formas, motivo por el cual aún no hay un acuerdo sobre a qué remite su aparición. Para Seler, son alusiones a las trecenas del *tonalamatl* dividido en columnas de cuatro miembros cada una y con referencias a los rumbos del cosmos; considera que el medallón

⁵⁰⁸ Alfredo López Austin, *Tamoanchan...*, *op. cit.*, 1994, pp. 174-175.

⁵⁰⁹ Michel Graulich, *Ritos aztecas...*, *op. cit.*, 1999, pp. 21 y 33.

⁵¹⁰ Salvo los medallones de la lámina 41 que presentan fondo azul con moteado en negro.

⁵¹¹ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 11.

también alude al numeral 1.⁵¹² Nowotny, Anders, Jansen y Reyes pensaron que eran signos que marcaban las fechas de los rituales en el ciclo de 365 días.⁵¹³ Para Boone y Baena, se trata de los signos de los días y de las trecenas que dividen el *tonalpohualli* en cuatro periodos de 65 días.⁵¹⁴

Caso aparte corresponde a los signos calendáricos de la lámina 40. (fig. 47) Se trata de signos muy maltratados que, a diferencia del resto del códice, se presentan sin color y dentro de pequeños recuadros rojos (los únicos en toda la sección central).⁵¹⁵ Refieren a lo que parece ser una secuencia calendárica ubicada en el marco de la escena y separadas en la parte inferior por un recuadro en rojo, donde los signos de la derecha corren en orden, iniciando arriba al centro,⁵¹⁶ los de la izquierda, sin embargo, no presentan orden o secuencia conocida, ya que debido al mal estado de los signos es imposible saber con certeza, en algunos casos, de cuales se trataba,⁵¹⁷ por lo que la mayoría de autores han tratado de hacer reconstrucciones basándose en la que hizo Seler en las anotaciones al facsímil del códice que acompañó su estudio. Sin embargo, Fábrega, quien sí pudo apreciar la serie completa, opinó

⁵¹² Eduard Seler, *op. cit.*, 1963, pp. 11-14.

⁵¹³ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 26. Anders, Ferdinand y Reyes García *et al.*, *op. cit.*, 1993, pp. 192-246. Jansen, Maarten, Pérez Aurora, *Time and the Ancestors...* *op. cit.*, 2017, pp. 431-530.

⁵¹⁴ Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 297. Angélica Baena, *Pensamiento en imágenes...* *op. cit.*, 2018, p. 226.

⁵¹⁵ Por la falta de color y su presentación se podría pensar que fueron el último elemento en plasmarse tanto en las láminas centrales como en el códice.

⁵¹⁶ José Lino Fábrega, *Interpretación ...*, *op. cit.*, 1899, pp. 180-181.

⁵¹⁷ Ni siquiera en las copias de Aglio o Kingsbrought se aprecia la serie completa.

que se trata de un cómputo de 124 y de 1372 días.⁵¹⁸ Milbrath, para sostener su propuesta propuso una cuenta con intervalos de días que se suman hasta obtener un ciclo de 178 días que correspondería a un ciclo de eclipse ocurrido en agosto de 1496.⁵¹⁹ Boone ha comentado que esta secuencia posiblemente marque, a modo de las otras láminas, conjuntos de cuatro signos, separados unos de otros por intervalos de cinco días,⁵²⁰ lo cual si aplica para parte del segmento, pero no para toda la serie que aún se aprecia. Ahora bien, siguiendo lo que menciona Fábrega, parece que los signos están agrupados y coinciden con algunos de los conjuntos de cuatro signos encerrados en medallón, tal es el caso de zopilote, cocodrilo, muerte y mono; o bien la serie de hierba, movimiento, viento y venado (véase Cap. 3); y que, como caña, pedernal, casa y conejo, reflejan las tipologías de Edmonson (véase *infra*), el resto de signos no parecen estar agrupados o tener algún orden o sentido.

Así, lo que parecen mostrar los signos calendáricos encerrados en un medallón, son referencias a ciclos (véase *infra*) y no fechas o cuentas calendáricas específicas, elementos que sí encontramos en el resto del códice, lo que podría indicar que lo mostrado en las láminas centrales trataría de eventos que se ubican fuera de la cotidianidad que marca el *tonalpohualli*. En otras palabras, el cambio de secuencia y de discurso indica al usuario del documento que las escenas ahí plasmadas hablan de una temática diferente, de un tiempo

⁵¹⁸ Fábrega menciona que los signos de la izquierda, iniciando arriba al centro, son: zopilote, cocodrilo, muerte, mono, zopilote, cocodrilo, muerte, hierba, movimiento, viento, venado, hierba, movimiento, viento, venado, caña, pedernal, casa, conejo, caña, pedernal, casa, conejo, ocelote, lluvia, zopilote, pedernal, lluvia y flor José Lino Fábrega, *Interpretación ...*, *op. cit.*, 1899, pp. 180-181.

⁵¹⁹ Susan Milbrath, “A seasonal calendar...”, *op. cit.*, 2015, p. 150.

⁵²⁰ Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, pp. 320-321.

fuera del tiempo histórico del calendario, del tiempo ecuménico y pasar, por medio de las imágenes y de la oralidad (que desafortunadamente desconocemos)⁵²¹ de la sección, al tiempo mítico, el tiempo anecuménico donde se hacen presentes los actores y eventos que permiten el origen y continuidad del mundo. Para tratar de demostrar lo anterior, utilizaré la lámina 1 del Códice Féjerváry-Mayer. Sabemos que en dicha lámina los signos calendáricos que marcaban los años, y que se conocen comúnmente como signos anuales, se presentan encerrados en un medallón, del mismo modo que en la parte central del Borgia, pero en el Féjerváry-Mayer el medallón tiene borde amarillo con fondo rojo y forma parte del cuerpo de un ave; a pesar de ello, la similitud es sobresaliente, por lo que pienso se trata de las mismas referencias anuales. Ahora bien, siguiendo la tesis de Edmonson,⁵²² es posible tener entre los veinte signos de los días, cinco grupos de cuatro signos para ser utilizados como cargadores de años. Se arreglan de la siguiente forma:

Tipo 1: cocodrilo, muerte, mono, zopilote.

Tipo 2: viento, venado, hierba, movimiento.

Tipo 3: casa, conejo, caña, pedernal.

Tipo 4: lagartija, agua, ocelote, lluvia.

Tipo 5: serpiente, perro, águila, flor.

⁵²¹ No obstante, Mikulska opina que existe una íntima conexión entre adivinar con granos (cuestión que aún se practica en comunidades de México y Guatemala) e interpretar lo pintado en los códices. Véase Katarzyna Mikulska, “Atravesando los portales: telas, libros y procedimientos adivinatorios en el México Central Prehispánico”, en *Estudios de Cultura Náhuatl* 56, México, UNAM, 2018, pp. 45-86.

⁵²² Munro Edmonson, *Sistemas calendáricos mesoamericanos. El libro del año solar*. México, UNAM, 1995, pp. 23-25.

Los signos encerrados en el Fájerváry-Mayer son casa, conejo, caña y pedernal, que corresponden al tipo 3, grupo que utilizaron la mayor parte de los grupos prehispánicos para marcar su tiempo y con ello, la historia de los antiguos mexicanos al momento del contacto.⁵²³ En el Borgia, las referencias a los signos anuales son escasas, aparecen solamente en las láminas 27, 28, 49, 50, 51, 52 y 71, en todas son signos del tipo 3 acompañados del signo A-O mixteco que indica que se trata de un signo anual. En la sección central, en cambio, los signos encerrados en medallones corresponden a los tipos 1, 2, 4 y 5, faltando justamente los del grupo 3, los cuales se ubican fuera de la sección central. Esto señala la existencia de otras formas o cuentas del tiempo, mismas que se integran a su discurso mítico/histórico y me hace suponer, como se mencionó, que este apartado del documento muestra un “tiempo fuera del tiempo”, es decir, eventos que se ubican fuera de la realidad histórica (marcada por los signos del tipo 3) pero que se ubican y son presentes en el mundo mítico; conectándose con el mundo humano a través del códice. Además, estos signos también son referencias a los cuatro rumbos,⁵²⁴ donde a cada uno le corresponde un rumbo de la manera siguiente:⁵²⁵

Tipo 1: cocodrilo/oriente, muerte/norte, mono/poniente, zopilote/sur

Tipo 2: viento/norte, venado/poniente, hierba/sur, movimiento/oriente.

Tipo 3: casa/poniente, conejo/sur, caña/oriente, pedernal/norte.

Tipo 4: lagartija/oriente, agua/sur, ocelote/poniente, lluvia/norte.

Tipo 5: serpiente/poniente, perro/sur, águila/oriente, flor/norte.

⁵²³ Había grupos como el tlapaneco que utilizaba marcadores anuales del tipo 2. Véase Códice Azoyú.

⁵²⁴ Bernardino de Sahagún *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, CONACULTA, 2000 pp. 705-709.

⁵²⁵ Ana Díaz, “La pirámide, ...” *op. cit.*, 2015, pp. 82-85.

Así, los signos marcados en la sección central hacen referencia tanto a un tiempo fuera del tiempo histórico cotidiano, como a elementos de orden cardinal. En ese sentido, pienso, de manera general, que las 18 láminas bien pueden estar representando estos espacios y tiempos en donde se desenvuelve el actuar de las fuerzas de la naturaleza y el de los dioses, teniendo como resultado una constante creación y recreación del mundo y de sus entidades. Para demostrarlo y profundizar en ello, procederé al análisis de las escenas de cada una de las láminas, donde examinaremos el resto de la iconografía, así como los matices de los elementos que acabamos de estudiar, utilizando los últimos estudios e investigaciones en torno a la imagen en el mundo prehispánico, todo con la finalidad de ofrecer la interpretación más actualizada y completa de la sección central del Códice Borgia, temática principal de esta investigación.

Capítulo 3.

Análisis y propuesta de interpretación de las escenas de las láminas 29-46 del Códice Borgia.⁵²⁶

La sección central del Códice Borgia se caracteriza tanto por su cambio de posición, como por sus escenas a lámina completa y por su temática, la cual es muy distinta a la del resto del documento. Esta sección, a mi parecer, no trata de los ciclos de Venus ni del Sol por el inframundo, ni trata de los rituales de las 18 veintenas, ni de eclipses o fenómenos arqueoastronómicos; tampoco remite a un centro ceremonial ubicable arqueológicamente, ni a cuentas calendáricas dedicadas a aspectos rituales, prácticos o cotidianos; tampoco hay un claro vínculo que remita a mitos específicos y definidos, más bien –y en algunos casos– son alusiones a ellos. Y es que estas láminas, en mi opinión, tratan de develar (momentáneamente) lo que está oculto en el mundo, pero que siempre está ahí presente, un ciclo ritual continuo donde ahora son las fuerzas de creación del mundo y los dioses, los actores rituales.⁵²⁷ Estas entidades actuarán como sujetos heroicos y sus acciones formarán a

⁵²⁶ Para el análisis utilicé fotografías del original, así como la versión publicada en la Biblioteca Digital Vaticana. Para las partes maltratadas, me ayudé de las copias de Kingsborough y Aglio publicadas en *Antiquities of Mexico*.

⁵²⁷ Entendemos por ritual una serie de actos realizados por entidades humanas o sobrenaturales y cuyas significaciones no son explícitas, sin embargo, expresan conceptos relacionados con la naturaleza, los dioses y los seres humanos. En Mesoamérica, mito y rito pueden estar intrínsecamente relacionados, el mito le da sentido al ritual y lo describe, mientras que el ritual, al realizarse, revela el mito, lo hace presente y lo actualiza. El ritual funciona para relacionarse con el mundo social, natural y sobrenatural, así como para enfrentar coyunturas específicas y así asegurar la reproducción y continuidad social. Véase Catherine Good Eshelman, “Historia propia, vida ceremonial y continuidad cultural”, en *Mirada antropológica*, Puebla, BUAP-FFyL, 2007, pp. 11-

los seres del mundo,⁵²⁸ haciendo de la sección un elemento que conecta el mundo humano con el divino, donde existe una relación de igualdad entre aquello que se quiere representar y la representación;⁵²⁹ es decir, lo plasmado no es una imagen de, sino que es la presencia en sí del elemento aludido.⁵³⁰ Ejemplo de ello lo podemos apreciar en otras obras prehispánicas como las estelas, dinteles y tableros mayas, donde la imagen es una presencia del gobernante,⁵³¹ del mismo modo que en las esculturas y los *tlaquimilolli* o bultos sagrados, elementos que se consideran presencias de los dioses.⁵³² Lo mismo ocurriría, a mi parecer, con los actores rituales que aparecen en la sección central del Borgia: son personajes que por sus características gráficas aluden principalmente a dioses y a la sobrenaturaleza, por lo que

29. También, “Las cosmovisiones y los rituales: teorías propias de los pueblos mesoamericanos” en *Cosmovisión, ritualidad e historia mesoamericana*, México, BUAP-CONACULTA-INAH-ENAH, 2015, pp. 91-110. Así como, López Austin, Alfredo, *Los mitos del Tlacuache caminos de la mitología mesoamericana*, México UNAM, 2012, pp. 41-125. La sección central del Códice Borgia, al ser única, resulta difícil de relacionar y comparar con elementos culturales mesoamericanos de manera directa y concluyente. Su iconografía, así como las acciones que se representan, solamente pueden relacionarse de manera indirecta, o bien, implícita; por lo cual, en la mayoría de los casos, lo que propongo son aproximaciones a los significados y referentes de dichas escenas.

⁵²⁸ Alfredo López Austin, *Los Mitos del Tlacuache*, México, UNAM, 2006, pp. 283-315.

⁵²⁹ Johannes Neurath, “Los libros de piel de venado”, en *Códices Prehispánicos*, México, Artes de México #109, 2013, pp. 50-53.

⁵³⁰ Diana Magaloni, *Los colores del nuevo mundo*, México, Getty-UNAM, 2014, pp.56-57.

⁵³¹ Erick Velásquez, *Los mayas y las concepciones del tiempo*, Sesión 2, VII Mesa Redonda de Palenque, noviembre 27 – diciembre 2 de 2011.

⁵³² Guilhem, Olivier, “Los bultos sagrados. Identidad fundadora de los pueblos mesoamericanos” en *Arqueología Mexicana 104*, México, Raíces, p. 55.

sus imágenes serían presencias de los mismos, *teixiptla*⁵³³ que encarnan aquello que representan; no obstante, son entidades que presentan varios atributos, lo que les permite cambiar su significación, adaptándose a nuevas situaciones, contextos y paradigmas. Así, el especialista, al manipular el códice, está en contacto directo con sus entidades divinas en toda su potencialidad y mutabilidad, lo cual hace del Borgia un documento muy poderoso.

En ese sentido, en este capítulo voy a demostrar y plantear que los personajes, edificios y componente plasmados en las láminas de la sección central del Códice Borgia, independientemente de las escenas que presentan, son elementos que como *ixiptla*, reflejan

⁵³³ Se entiende tradicionalmente por *ixiptla* a un conglomerado de convenciones gráficas, plásticas y rituales que pertenecen a un imaginario simbólico y que funcionan como medio de comunicación entre el hombre, el mundo y lo que está más allá de él. Salvador Reyes, *El huauhtli en la cultura náhuatl*, tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, México, UNAM, 2006, pp. 85-92. Así como a imágenes o sustitutos de dioses, personas u objetos que se hacen presentes en el *ixiptla*. *Teixiptla* se compone con el prefijo (te-), lo cual convierte en una propiedad inalienable de una persona (o deidad), es decir, el *teixiptla* es una “encarnación localizada”, no es ni una imagen, ni una impresión o representación de entidades, es su presencia misma cuyas características se localizan en rostro (u ojo) (ix-) y en la piel (xip-) y constituían el cuerpo, la comunicación y sensibilidad (por la referencia a los ojos, que por extensión remiten a la totalidad de los órganos de comunicación) a través del cual los dioses podían interactuar en el mundo humano y también en el no humano. Es importante que el *teixiptla* esté relacionado o vinculado con la entidad a la que encarna (su *teteo*), en una relación semiótica específica entre el prototipo (lo que se representa), su índice (el representante: persona u objeto conectado con el prototipo) y el ícono (lo representado, conectado por similitud en apariencia). Molly H. Bassett, *The Fate of Earthly Things. Aztec Gods and God-Bodies*, Austin, University of Texas Press, 2015, pp. 130-161. Así, la noción de *ixiptla* más que una entidad específica, refleja la relación entre dos entidades: el personificado (el dios o la entidad sobrenatural) y el personificador (una persona humana o bien, un objeto). Dehouve, Danièle, “El papel de la vestimenta en los rituales mexicas de “personificación””, en *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, edición abierta, 2016, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69305>.

de manera profunda la cosmovisión, ya que representan, en su mayoría, elementos nomológicos,⁵³⁴ los cuales remiten a lo que subyace en los mitos y en la actividad ritual; por ello poseen muchas capas de significado que las hace proclives a ser interpretadas de diferentes maneras, significados que siempre están en relación directa con el conocimiento que se tenga de la cultura que elaboró el documento, donde mientras más se conozca de la cosmovisión y de su simbolismo, más niveles y profundidad de significado se puede encontrar en las imágenes.

⁵³⁴ Los procesos nomológicos se refieren a las leyes que rigen tanto el tiempo de la creación, como el tiempo mundano. Son elementos que, a través de un amplio grado de abstracción, exponen el orden de los procesos creadores y los referentes a las leyes cósmicas. Son elementos que no exponen las particularidades de los mitos y se manifiestan a través de referencias indirectas. Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache... op. cit.*, 2012, pp. 319-320. También “Tras un método de estudio comparativo entre las cosmovisiones mesoamericana y andina a través de sus mitologías”, en *Anales de Antropología*, Vol. XXXII, México, UNAM, 1995, p. 223.

*Láminas 29 a 32. El origen del mundo,
del Sol, del tiempo, del arriba y del abajo y de los dioses.*

Estas cuatro láminas iniciales de la sección son, a mi parecer, las más importantes, ya que representan el origen de la tierra, del Sol, del arriba/abajo y de los dioses. Son cuatro láminas que presentan importante iconografía como la niebla, los elementos de noche-viento, los númenes marco, las entidades descarnadas, los objetos rostro y alusiones al astro solar. Además, la composición de las escenas es muy semejante entre ellas, lo que hace que se vinculen de manera muy estrecha, considerándolas como una unidad.⁵³⁵ En ese sentido, coincido con Boone, quien menciona que estas cuatro láminas forman una unidad temática relacionada al origen,⁵³⁶ ya que observa algunos paralelismos de estas láminas (sobre todo de la 30 a 32) con escenas del Códice Vindobonensis, que remiten también al origen del mundo;⁵³⁷ sin embargo, a diferencia de esta autora y como se demostrará en este capítulo, no pienso que se trate de episodios netamente míticos, sino que más bien son escenas que remiten también a procesos nomológicos; para el caso de la lámina 29, a un tiempo primigenio, oscuro, húmedo, proteico y blando, en el cual participan entidades etéreas que fungen como gérmenes de las criaturas. Hasta el momento en que el Sol, designado gobernante del mundo en la lámina 30, nace y solidifica con sus rayos y calor la superficie de la tierra y produce el inicio del tiempo. Acto inmediato, en la lámina 31, la tierra se separa

⁵³⁵ Anders, Ferdinand y Reyes García *et al.*, *Los templos del cielo...*” *op. cit.*, 1993, pp. 192-210. Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*”, *op. cit.*, 2007, p. 352.

⁵³⁶ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 290.

⁵³⁷ Como las referencias a la aparición de la cuenta y al nacimiento de *Quetzalcoatl*. Códice Vindobonensis, lámina 52-48 (véase *infra*).

a partir de la primera irradiación solar y las criaturas prototípicas con creadas a partir de sí mismas, quedando capturadas en el arriba y en el abajo, en el ciclo de vida/muerte. Dadas ya las condiciones de espacio y tiempo, se da el momento, en la lámina 32, del nacimiento de los dioses creadores.

Lámina 29. La explosión de energía generativa.

En esta primera lámina de la sección central del Borgia se observa a un numen marco masculino delimitando la escena; como se analizó en el capítulo anterior, estas entidades representan a la tierra en su extensión horizontal y vertical.⁵³⁸ Sobre el cuerpo se aprecia una cabeza decapitada con rostro y cabello en negro enmarañado, ojos estelares, la mandíbula blanca, así como una mancha del mismo color en la mejilla, que Seler asocia a *Tlazolteotl*,⁵³⁹ ya que trata como femeninas a estas entidades; sin embargo puede estar indicando un contraste entre blanco y negro, del mismo modo que el tocado de *Mictlantecuhтли* que usa y que se presenta en negro y rojo,⁵⁴⁰ así como los dientes que son blanco/rojo. Su cuello tiene forma de campana con colores que recuerdan la composición del Sol y del *chalchihuitl*, así como el glifo de carne cortada del que sale un corazón-rostro y dos volutas de su boca; en primera instancia, son elementos que parecen aludir al sacrificio por decapitación y por

⁵³⁸ Si bien en las dos primeras láminas de la sección se trata de representaciones de la tierra (como superficie), las formas cuadrangulares también pueden aludir al espacio celeste o inframundano; tal es el caso de las entidades de la lámina 31 (véase infra) y de los númenes en barra (véase supra). Es la iconografía que acompaña a la entidad cuadrangular, la que develará su naturaleza principal.

⁵³⁹ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 10.

⁵⁴⁰ Colores que aluden a un cambio de luminosidad de oscuro a claro. Élodie Dupey, “Xopan y tonalco...” *op. cit.*, pp. 63-68. También, Élodie Dupey, “Creating the Wind...” *op. cit.*, 2020, p. 25.

cardiectomía; el primero era para fertilizar con sangre la tierra-inframundo y el otro era para la entidad solar.⁵⁴¹ Sin embargo y como se mencionó, llama la atención la nariz de gancho de la cabeza decapitada, lo que ha motivado que se le interprete también como una *tzitzimitl*, personaje asociado al término del ciclo de 52 años, un ser principalmente destructor pero que aquí aparece en relación con las entidades de noche-viento, ya que *Quetzalcoatl*, como hijo de la pareja primordial, es también un *tzitzimitl* –pero masculino– generador y creativo. Así, el *tzitzimitl* es también una entidad dual, que alude a la destrucción, pero también a la generación del mundo y de su tiempo.⁵⁴²

La hendidura en la parte baja del cuerpo, con el signo de carne cortada, podría aludir, como en el árbol de *Tamoanchan*, al inicio a la disrupción,⁵⁴³ al momento del paso de la nada a la existencia, de la obscuridad a la luz, de lo estático a lo dinámico, ocasionado en este caso por la actividad generadora que se muestra en su interior. Ahí, se aprecia un gran círculo negro,⁵⁴⁴ el cual podría referir a la bola de hule⁵⁴⁵ del juego de pelota, que por su movimiento

⁵⁴¹ Ximena Chávez, *Sacrificio humano y tratamientos postsacrificiales en el Templo Mayor de Tenochtitlán*, México, INAH, 2017, pp. 27-92 y 155-210.

⁵⁴² Davide Domenici y Élodie Dupey, “The Wind God ...” *op. cit.*, 2021, pp. 15-18.

⁵⁴³ Alfredo López Austin, *Tamoanchan... op. cit.*, 1994, p. 73.

⁵⁴⁴ Para Emilie Carreón, el círculo negro se utilizaba para representar al hule, así como para referirse a la tinta, y, por extensión, a lo circular, a lo esférico y al movimiento: *El olli en la plástica mexicana. El uso del hule en el siglo XVI*, México, UNAM, 2006, pp. 158-164. También puede tener el valor de noche. Alfonso Lacadena Soren Wichmann, “Introduction to Nahuatl Hieroglyphic Writing”, en *16th European Maya Conference Wayeb*, Kobenhavn, 2011, p. 22.

⁵⁴⁵ Llama la atención que la bola de hule con pluma verde sea la ofrenda más común en las láminas del Códice Borgia, ofrendas que se destinaban, entre otras entidades, al Sol (Emilie Carreón, *El olli en la plástica... op. cit.*, 2006, pp. 55-56) y que sólo está ausente en esta sección central.

dentro del espacio ritual, alude al movimiento del Sol.⁵⁴⁶ No obstante, si bien hay gran cantidad de bolas de hule como ofrenda en el Códice Borgia, éstas vienen acompañadas de papel ensangrentado o colorado en la parte superior; aunque hay algunas sin dicho acompañamiento en las láminas 21 y 62. En la lámina 59 se muestra lo que puede ser una bola de hule con espinas. En el Códice Fejérváry-Mayer, las bolas de hule tienen el mismo tratamiento que en el Borgia (láminas 3-14, 26, 27 y 29); lo mismo en el Códice Laud, láminas 9-16, 28, 33-35, 38 y 46, por lo que, debido a su falta de semejanza, es difícil que se trate de una bola de hule.

Otra opción es que el círculo negro de la lámina 29 esté relacionado con un espejo de obsidiana.⁵⁴⁷ Los espejos en la sección se muestran, para el caso de los que conforman los atributos de *Tezcatlipoca*, sobre un círculo rojo y no son negros, sino azules (véanse láminas 17 y 21); los espejos de obsidiana en las láminas 33, 34 y 44 del Borgia son dos círculos concéntricos, uno en negro o azul, bordeado por uno rojo, del mismo modo que los

⁵⁴⁶ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 114-115. Walter Krickeberg, “El juego de pelota mesoamericano y su simbolismo religioso”, en *Traducciones mesoamericanistas*, vol. 1, México, SMA, 1966, p. 313. Esther Pasztory, “The historical and religious significance of the Middle Classic Ball Game”, en *Religión en Mesoamérica*, México, SMA, 1972, p. 445. Marvin Cohodas, “The symbolism and ritual function of the Middle Classic Ball Game in Mesoamerica”, en *American Indian Quarterly* 2:2, University of Nebraska Press, 1975, pp. 99-130. Susan Gillespie, “Ballgames and Boundaries”, en *The Mesoamerican Ballgame*, Tucson, University of Arizona Press, 1991, p.321. Emilie Carreón, *El olli en la plástica...*, *op. cit.*, 2006, p. 96. Jesús Galindo, “El juego de pelota mesoamericano: un paraje sagrado de conjunción celeste”, en *El juego de pelota Mesoamericano*, México, UNAM, 2016, p. 19.

⁵⁴⁷ Michel Graulich, *Ritos aztecas...*, *op. cit.*, 1999, p. 21. Véase también el Sol negro que porta *Ehecatl* en su tocado de la lámina 19 del Códice Borgia.

presentados en las láminas 17 y 22 del Códice Laud, por lo que también es difícil que se trate de un espejo. Otra interpretación es que el círculo negro, al ubicarse en el interior de la tierra, representada por el numen-marco, podría aludir, como menciona Declercq,⁵⁴⁸ a un hoyo o una entrada al inframundo, esto último es interesante ya que si consideramos al círculo negro en relación a los demás elementos de la escena, compuesta por figuras definidas, policromadas y ordenadas, el círculo podría aludir no tanto a una entrada al inframundo, sino más bien a la oscuridad primigenia, que va siendo sustituida con la luminosidad que confiere la creación del mundo, así como de sus fuerzas o energías creadoras, representadas por varias de las entidades que aparecen sobre el círculo. La presencia de esta oscuridad permite apreciar el contraste y la diferencia entre las criaturas, cualidad que refiere un cambio de oscuridad a luz;⁵⁴⁹ entre ellas, destaca un gran bracero en color azul con rostro de calavera y un desgarramiento inferior de donde asoman algunos órganos. Se trata de un *teotlecuiilli* o fogón divino;⁵⁵⁰ el bracero está formado de las partes inferiores de dos cuerpos mutilados de entidades telúricas femeninas descarnadas (se pueden apreciar sus extremidades inferiores, una de ellas

⁵⁴⁸ Stan Declercq, *Cautivos del espejo de agua. Signos de ritualidad alrededor del manantial Heuytilatl*, Los Reyes, Coyoacán, tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, México, UNAM, 2013, pp. 60-64.

⁵⁴⁹ Élodie Dupey, *Color y cosmovisión...*, *op. cit.*, 2003, p. 81. Véase también, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, p. 62. También, “Les métamorphoses chromatiques...”, *op. cit.*, 2010, p. 355-363.

⁵⁵⁰ Fray Diego Durán, *Historia de las indias de Nueva España e Islas de la tierra firme*, México, Porrúa, 1984, I:127.

levantada para simular un brazo) en color turquesa⁵⁵¹ que adoptan la posición de parto, la cual es concordante –y reiterativa– con la que presenta el numen-marco.

Del recipiente, se desborda una densa neblina,⁵⁵² elemento que aquí funge como la substancia de la creación, ya que como se analizó en el capítulo anterior, el elemento niebla por sus características remite a lo oscuro, húmedo e incorpóreo, signos que lo vinculan con el origen. Para enfatizar lo anterior, la neblina derramada adquiere siete formas serpentina⁵⁵³ de noche-viento que evocan ahora al demiurgo en la génesis representada.⁵⁵⁴ Ahora bien, cinco de las formas de noche-viento expulsan de sus fauces al mismo número de personajes antropomorfos, también con cabeza de *Ehecatl*, que identifico como *Ehecatontin*, entidades que habitan el mundo natural no domesticado por el hombre, representando la sobrenaturaleza. Así, podríamos estar ante referencias de entidades generadoras, los elementos de noche-viento, mismos que a su vez dan origen a otras entidades, ahora con forma semi-antropomorfa y de diferentes colores, lo que quizá remita a una substanciación o corporeización de los elementos sutiles, es decir, la creación de (o devenir en) su *ixiptla*, lo

⁵⁵¹ Por tener ese color, Contel considera al elemento un *chalchihxicalli*, un contenedor para depositar corazones, en: “Tlaloc, el cerro, la olla y el Chalchihuitl. Una interpretación de la lámina 25 del Códice Borbónico”, en *Itinierarios*, vol. 8, 2008, p. 170.

⁵⁵² Que Seler interpreta como las cenizas del dios *Quetzalcoatl*. Eduard Seler, *Comentarios... op. cit.*, 1963, p. 12.

⁵⁵³ El número siete evoca al maíz (7-Serpiente) así como a la fecundidad y al origen. Danièle Dehouve, *El imaginario...*, *op. cit.*, 2014, p. 238.

⁵⁵⁴ Elizabeth Boone, *Cycles of time...*, *op. cit.*, 2007, pp. 179-181. Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl...*, *op. cit.*, 2010, p. 183. Richard Haly, “Bare Bones...”, *op. cit.*, 1992, p. 286. Alfredo López Austin, “Misterios de la vida...”, *op. cit.*, 1999, p. 9. Katarzyna Mikulska, “Los cielos, los rumbos...”, *op. cit.*, 2015, p. 161.

que les confiere una mayor capacidad de acción, así como cierta cardinalidad marcada por los diferentes colores que presentan, y es que, cómo se verá a lo largo de este trabajo, la aparición de seres de cuatro o cinco colores es polisémica, ya que puede referir tanto al orden espacial del mundo y a los fenómenos solares,⁵⁵⁵ como a una representación de las potencias naturales deificadas,⁵⁵⁶ así como a la policromía característica del cielo de *Tonatiuh*.⁵⁵⁷ De manera metafórica y simbólica, la creación y restauración del mundo en cuanto a orden y diferenciación se manifestaba a través de una génesis cromática con estos cuatro o cinco colores,⁵⁵⁸ mismos que también presenta el árbol mítico de *Tamoanchan*, que de la misma forma, alude a la creación y al origen.⁵⁵⁹

En el exterior del círculo central se aprecian otras ocho⁵⁶⁰ figuras de noche-viento, las cuales, además de las cuatro en color negro (dos de ellas entrelazadas formando un *ollin*), presentan colores rojo, amarillo, azul y blanco con rojo, que pueden aludir a la distribución del espacio horizontal, ya que están ordenadas hacia los cuatro rumbos y el centro, el cual

⁵⁵⁵ Erick Thompson, *Sky bearers, Colors and Directions in Maya and Mexican Religion*, Washington, Carnegie Institution, 1934. Jaques Soustelle, *Pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos*, México, Federación Estudiantil Poblana, 1959. Danièle Dehouve, *El imaginario de los números...*, *op. cit.*, 2014.

⁵⁵⁶ Élodie Dupey, *Color y cosmovisión...*, *op. cit.*, 2003, pp. 196-202. Danièle Dehouve, *El imaginario de los números...*, *op. cit.*, 2014, p. 229.

⁵⁵⁷ Élodie Dupey, “El lugar del color en la mitología mesoamericana. Del destino de Quetzalcoatl a la epopeya de 8 Venado”, en *Trace 74*, México, Cemca, 2018, p. 15.

⁵⁵⁸ Élodie Dupey, “Les métamorphoses chromatiques...”, *op. cit.*, 2010, p. 355-363.

⁵⁵⁹ Alfredo López Austin, *Tamoanchan...*, *op. cit.*, 1994, p. 77.

⁵⁶⁰ El número ocho remite, como el cuatro, a la completud, el número del universo. Danièle Dehouve, *El imaginario...*, *op. cit.*, 2014, p. 238.

serían las serpientes que forman el *ollin*.⁵⁶¹ También expulsan de sus fauces al mismo número de *hecatontin*, con las mismas características cromáticas, esto enfatiza tanto el aspecto de ordenamiento del espacio⁵⁶² como la reiteración propia de los discursos rituales, pero expresado aquí gráficamente; además, el salir de las fauces (que se homologan a las cuevas, un lugar liminal) es un elemento recurrente en la iconografía mesoamericana. Remite en un primer sentido al salir de la cueva, es decir, a salir del interior de la tierra; en sentido simbólico, remite a un renacimiento.⁵⁶³ En el caso de la presente lámina, alude a una corporeización de los elementos sutiles de noche-viento y a su propia reestructuración como seres materiales o existentes, es decir, sus *ixiptla*.

Las serpientes de noche viento de mayor tamaño, ubicadas en los laterales, muestran saliendo de sus fauces un componente fitomorfo y uno circular con espinas, identificados

⁵⁶¹ La aparición de este glifo configurado de esta forma es importante, ya que remitiría al inicio del movimiento que se da con la creación del mundo, movimiento que se manifiesta como orden espacial y como tiempo (véase el análisis de la lámina 30).

⁵⁶² Dupey ha manifestado la existencia de grupos de cuatro o cinco colores que aluden al orden espacial del plano terrestre. Demuestra la existencia de cuatro modelos donde hay cuatro colores: *a)* rojo, negro, amarillo, blanco. *b)* blanco, amarillo, rojo, azul-verde. *c)* azul, amarillo, rojo y verde. *d)* rojo, negro, amarillo, azul. Y de tres modelos de cinco colores: *a)* blanco, negro, rojo, amarillo, azul-verde. *b)* rojo, amarillo, azul, verde, blanco. *c)* negro, rojo, amarillo, azul, verde. Véase, Élodie Dupey, *Le couleurs...* *op. cit.*, 2010, pp. 147-155. En ese sentido, la única constante para la alusión del orden *cardinal* es el color amarillo, mismo que aparece en todas las combinaciones.

⁵⁶³ Yolotl González Torres, *Diccionario de mitología...*, *op. cit.*, 1991, pp. 53-54. Silvia Limón Olvera, *Las cuevas y el mito de origen*, México, UNAM, 2009, pp. 43-45. Katarzyna Mikulska, *El lenguaje enmascarado...*, *op. cit.*, 2008, pp. 143-150

como madera y piedra,⁵⁶⁴ como obsidiana y palma,⁵⁶⁵ como obsidiana y copal,⁵⁶⁶ o como piedra y palo.⁵⁶⁷ Dichos elementos en el nivel gráfico recuerdan, por un lado, tanto a la obsidiana⁵⁶⁸ como a una bola de hule⁵⁶⁹ y por el otro la forma arbórea en general⁵⁷⁰ y al elemento hierba, el cual puede aludir a elementos aromáticos⁵⁷¹ como el pericón. Así, si las

⁵⁶⁴ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 13.

⁵⁶⁵ Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 94.

⁵⁶⁶ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, pp. 293-294.

⁵⁶⁷ Baena pone de manifiesto la existencia del digrafismo “la piedra el palo” en estos elementos, y con ello caracteriza toda la escena como un episodio que remite al castigo, a la penitencia, la purificación y petición de dones; en general, al autosacrificio que propicia la lluvia: *Pensamiento en imágenes...*, *op. cit.*, 2018, pp. 217-219. Si bien hay elementos gráficos que tienen su equivalente en un difrasismo (como *altepetl* agua-cerro), a mi parecer esta propuesta del digrafismo propuesta por Baena es débil, ya que se intenta parangonar un elemento léxico con uno gráfico, sobre todo cuando no hay certeza en cuanto a la identificación iconográfica de elementos ni marcadores que nos indiquen cómo parear las imágenes en escenas tan complejas como las de la sección central del Borgia, para formar un digrafismo, por lo que los pareos de elementos en esta sección, son completamente arbitrarios. No obstante, hay elementos “sospechosos”, como la bota con fuego de la lámina 37 o el brazo asociado a una rodela con dardos de la lámina 45, que no parecen tener un contexto *ad hoc* al resto de la escena, aunque no hay forma de saber si se trata de un faltante, un error en la representación o bien de un digrafismo.

⁵⁶⁸ Láminas 50, 52 y 59.

⁵⁶⁹ Véanse las bolas de hule de las láminas 21, 33 y 42. También Dupey, “Mostrar lo invisible. Representaciones del olor en los códices prehispánicos del Centro de México”, en *Mostrar y ocultar en el arte y en los rituales: perspectivas comparativas*, México, UNAM, 2017, pp. 124-129.

⁵⁷⁰ Véase José Arturo Viezca Vizuet, *El árbol y su iconografía...*, *op. cit.*, México, 2013, p. 65.

⁵⁷¹ En las láminas 61, 63, 67 los personajes llevan en sus manos un elemento similar. En la lámina 61 se enfatiza de que se trata de un elemento aromático al llevar en la misma mano una copalera o contenedor.

consideramos como hule y pericón serían alusiones a elementos utilizados en los sahumeros, por lo que su aparición junto con los vientos de colores tendría sentido por el vínculo entre las fragancias aromáticas y el aire, ya que pertenecen al mismo ámbito de elementos sutiles que pueden ser percibidos por otros sentidos además de la vista;⁵⁷² en ese sentido esa capacidad multisensorial que ofrece el viento lo relaciona con acciones de creación,⁵⁷³ por lo que no hay contradicción entre la neblina y el humo de esencias aromáticas. Aunado a ello, el color predominante de estas entidades de noche-viento es el negro, que alude a la invisibilidad del viento y a la obscuridad de la noche, que en combinación con el rojo, alude a la luz nocturna, tal y como lo confirma el tocado de nuca que la entidad lleva en su parte posterior y que remite a un reflejo negro del disco solar.⁵⁷⁴ Así, estas serpientes de noche-viento también son las entidades luminosas que traen la luz a la obscuridad.

Adicionalmente, del bracero se desprenden una serie de elementos que remiten a la guerra y al sacrificio, como lo son las banderas-rostro;⁵⁷⁵ con ellas se señala tanto a los cautivos de guerra, como a las ofrendas sacrificiales.⁵⁷⁶ En ese sentido, las banderas

⁵⁷² Parece que las sustancias que pueden ser percibidas por otros sentidos y no sólo con la vista, gozaban de cierto vínculo con elementos de creación u origen, al formar parte de los elementos sutiles que conformaban el mundo previo a la llegada de la luz, con lo que llega también la capacidad de ver. Élodie Dupey, “Creating the Wind... *op. cit.*, 2020, pp.17-20.

⁵⁷³ Élodie Dupey, “Vientos de creación... *op. cit.*, 2018, p. 41.

⁵⁷⁴ Élodie Dupey, “Creating the Wind... *op. cit.*, 2020, p.19.

⁵⁷⁵ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 111 y 135. Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016. p. 332. Katarzyna Mikulska, *Tejiendo destinos. Un acercamiento al sistema de comunicación gráfica de los códices adivinatorios*, México, Colegio Mexiquense, 2016, pp. 452-454.

⁵⁷⁶ Katarzyna Mikulska, *Tejiendo destinos...*, *op. cit.*, 2016, pp. 453-454.

indicarían la ejecución de un sacrificio en el contenedor, o bien, que la neblina sea producto de una inmolación. Otro de los elementos sacrificiales que se desprenden del bracero es una cuerda, el *aztamecatl*, la cuerda con la que se amarraba a los cautivos, de ella penden dos elementos zoomorfos, uno rojo y otro amarillo, que se han identificado como arañas,⁵⁷⁷ las cuales se vinculan con *Ixcuina*, diosa relacionada a *Tlazolteotl*,⁵⁷⁸ ya que ambas deidades presentan como atributo el huso y el hilo de tejer, por lo que la araña también es un agente de generación. La cuerda pasa por detrás de una figura descarnada, en posición de parto⁵⁷⁹ y con atados de papel en manos y pies, símbolos también para el sacrificado; estos elementos y posturas remiten a la importancia simbólica del acto sacrificial como un catalizador del proceso necesario para la generación de la vida. Para enfatizarlo, el cuerpo de esta entidad aparece como si fuera formado por un gran moño de papel en color negro⁵⁸⁰ lo que, aunado al gran bracero desgarrado, serían las alusiones al sacrificio que enfatizan el aspecto de creación de la escena.⁵⁸¹ Debajo del bracero, se aprecia una serpiente, se trata posiblemente

⁵⁷⁷ En los mitos, las arañas son entidades estelares descarnadas que descienden a la tierra en el final de las eras. Véase Rafael Tena, *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, México, Cien de México, 2002, p. 81. También son un símbolo que remite a lo femenino y a la acción de tejer, a una acción creadora. Cecelia Klein, “Cielo tejido, tierra enredada. El paradigma de una tejedora en el cosmos mesoamericano”, en Ana G. Díaz Álvarez (coord.), *Cielos en inframundos...*, *op. cit.*, 2015, p. 235.

⁵⁷⁸ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, México, 1963, p. 21.

⁵⁷⁹ Que Seler confunde con el bulto mortuorio de *Quetzalcoatl* que se transforma en Venus, basando en este elemento el origen de su interpretación.

⁵⁸⁰ Ana Díaz, “La pirámide, la falda... *op. cit.*, 2015, p. 79.

⁵⁸¹ Lo cual recuerda que, en la gran mayoría de mitos de origen en Mesoamérica, la creación deriva del sacrificio de los dioses, tal y como se aprecia en el mito del quinto Sol. “Leyenda de los Soles”, *op. cit.*, 2011, pp. 181-185.

de una *tlapapalcohuatl*, que se representa roja con negro o bien en tonos multicolor; está relacionada con la vasija de ofrenda, con el sacrificio,⁵⁸² pero también con el maíz.⁵⁸³ Es de llamar la atención que la serpiente tenga la misma gama cromática de las faldas multicolor de algunas diosas de la sección, lo que vincula al ofidio y en general a las formas serpentina, tanto con el ámbito de la fertilidad, como con el ámbito celeste fertilizador al que remite la policromía.

Finalmente, en la parte inferior de la escena, debajo del contenedor, se observa una figura alargada (exclusiva de la sección central); con rostro descarnado amarillo pintado en rojo, pelo enmarañado con banderines y garras en las extremidades, se trata de una representación de la entidad terrestre,⁵⁸⁴ cuyo cuerpo de torzal alude al intercambio entre frío y caliente, supra e inframundo, por lo que también es una entidad generadora y cuya posición de manos remite al ofrendar,⁵⁸⁵ en este caso, los sacrificios que dan origen a la neblina. Debajo de ella, se observa a dos serpientes entrelazadas, ubicadas en el desgarramiento del cuerpo del numen-marco; esta ruptura alude, como se mencionó, a la rotura del árbol de *Tamoanchan*, al paso de lo estático a lo dinámico,⁵⁸⁶ enfatizado por el entrelace de las

⁵⁸² Eduard Seler, *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*, México, Jus, p. 268.

⁵⁸³ Élodie Dupey, *Color y cosmovisión...*, *op. cit.*, 2003, pp. 102-105.

⁵⁸⁴ Michel Graulich, “Más sobre Coyolxauhqui y las mujeres desnudas de Tlatelolco”, en *Estudios de Cultura Náhuatl 31*, México, UNAM, 2000, p. 84. Katarzyna Mikulska, “Las metáforas visuales...”, *op. cit.*, 2015, p. 47.

⁵⁸⁵ Pablo Escalante, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*, México, FCE, 2010, p. 305.

⁵⁸⁶ Alfredo López Austin, *Tamoanchan...*, *op. cit.*, 1994, p. 77.

serpientes formando un *ollin*, signo que significa movimiento⁵⁸⁷ que remite, metafóricamente, a la conformación y dinamización del cosmos, un dinamismo que se manifiesta con la distribución del espacio y de la diversificación de los seres con colores y formas que se volverán permanentes con la creación del tiempo, creación que quedará establecida sin duda alguna en la siguiente lámina.

Así, los elementos hasta ahora vistos parecen confirmar la tesis de Boone, quien propone, de manera general, que la primera lámina de la sección central representa la génesis del mundo a partir de la obscuridad-caos primigenia.⁵⁸⁸ En la escena se aprecian diferentes imágenes que remiten a ello: la neblina, las entidades de noche-viento y los elementos del sacrificio; sin embargo, el contraste y la combinación cromática que remiten al momento de la aparición de la luz⁵⁸⁹ se oponen a la opinión de la autora, quien piensa que esta escena (y las tres siguientes) son previas a la aparición de la primer luz,⁵⁹⁰ a pesar de que es evidente que esta escena ya refleja un cambio en la luminosidad. No obstante, en esta lámina 29 es evidente que se muestra una génesis aún inconclusa, donde las formas no están terminadas, todas las creaciones aún son semejantes, sin consistencia ni definición; aún son sutiles, no están endurecidas, solamente diferenciadas por el color y su ordenamiento, por lo que sólo se muestra una parte –el origen– del proceso creativo. Iconográficamente se plasmó el

⁵⁸⁷ Federico Beals, "El signo de Ollin como elemento del ciclo adivinatorio prehispánico" en *Multidisciplina*, No.10 México, UNAM, 2011, p. 106.

⁵⁸⁸ Elizabeth Boone, *Cycles of time...*, *op. cit.*, 2007, pp. 179-181.

⁵⁸⁹ Así como en el caso de los *ehecatontin*, esto parece ser otro ejemplo de la reiteración propia de los discursos rituales, reiteración que es bien conocida en la lengua náhuatl en el nivel léxico, y que, al parecer, también se puede expresar de manera gráfica.

⁵⁹⁰ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 291.

momento en el que, de la obscuridad surgen tanto la tierra, representada por el numen-marco, como las esencias creadoras y dinámicas, simbolizadas por las figuras serpentinadas de noche-viento; génesis que es posible gracias al sacrificio del personaje en posición de sapo ubicado sobre el bracero (y aludido también por la cabeza del numen-marco), así como del bracero mismo, donde las entidades que lo conforman adoptan la posición de parto y en vez de sangre, derraman esta neblina originaria, acción que deriva en el orden espacial y la diversificación de los seres, representados y diferenciados por la policromía que anuncia la llegada de la luz.⁵⁹¹ Estas entidades se preparan así para originar la complejidad del mundo y dar paso a entidades ya definidas y corporizadas,⁵⁹² como el Sol y el tiempo, elementos que se harán presentes en la siguiente lámina.

⁵⁹¹ Élodie Dupey, “Creating the Wind... *op. cit.*, 2020, p.19. También, “Cosmología y color en las tradiciones náhuatl y maya del postclásico” en *Cielos e Inframundos*, coord. Ana Díaz, México, UNAM, 2015 pp. 175-200.

⁵⁹² Alfredo López Austin, *Los mitos...*, *op. cit.*, 2006, pp. 166 y 170-171.

Lámina 30. La aparición del Sol y el origen del tiempo.

En esta lámina está representada la aparición del Sol y el inicio del tiempo.⁵⁹³ Nuevamente se aprecia un numen-marco que encierra la escena, se trata nuevamente de la tierra, ahora, con rasgos femeninos, lo cual complementa al numen-marco masculino de la lámina anterior,⁵⁹⁴ en referencia a la unión de opuestos complementarios como fuerzas generativas. Además, tiene el desgarramiento inferior y, en la parte superior, sobre el cuerpo, presenta también una cabeza decapitada muy similar a la de la lámina anterior, salvo que, en este caso, su rostro es totalmente negro y tiene elementos estelares, lleva una banda de algodón plisado en la frente, uno de los elementos vinculados a *Tlazolteotl*,⁵⁹⁵ así como un collar conformado de huesos, para enfatizar su carácter creador. Es posible que, nuevamente, se trate de la representación de una *tzitzimitl*, una entidad destructiva pero también generativa, que aparece asociada a la creación de los elementos de noche-viento y con ello a las creaciones-

⁵⁹³ En la lámina 52 del Códice Vindobonensis hay algunos vínculos con esta escena. En dicha lámina se presenta el origen del calendario mixteco en el que una pareja pintada de negro, se rodea de elementos como estrellas y de semillas de maíz deificadas, conocidas como *tacu*, que serían las utilizadas para la adivinación. Los 20 *tacu* del códice podrían así, reflejar la cuenta de los 20 días mixtecos; el vínculo con el maíz se da con la cultura nahua, donde *Oxomoco* y *Cipactonal*, creadores del calendario, son también adivinos del maíz. Así, el origen de la práctica adivinatoria se vincula al origen del tiempo. Katarzyna Mikulska y Manuel Hermann Lejarazu, “Creando el mundo, creando el discurso: similitudes entre los códices Borgia y Vindobonensis” en *Revista Española de Antropología Americana*, 51, Madrid, 2021, pp. 121-124.

⁵⁹⁴ En ese sentido, los númenes cuadrangulares de las láminas 29 y 30 son un cosmograma muy completo al representar, de manera individual, la división horizontal del mundo en cuatro puntos (y un centro) en clara alusión a la tierra. Véase capítulo 2.

⁵⁹⁵ Bodo Spranz, *Los Dioses en...*, op. cit., 1993, p. 206.

destrucciones del mundo.⁵⁹⁶ Llama la atención que la parte central del cuerpo del numen marco, en vez del elemento helicoidal y etéreo, se muestra una de las formas simbólicas de hueso, aquella con manchas amarillas, indicativas de la putrefacción, por lo cual, es un símbolo que alude a la muerte, pero también a la regeneración de la vida,⁵⁹⁷ ya que el hueso es la materia prima de la creación.⁵⁹⁸ Así, este elemento de hueso, como ingrediente para la generación de la vida, aludiría aquí a la materia que da substancia o densidad a la materia etérea y generativa de la lámina 29 representada con el torzal del *mallinalli*.

Al centro, se aprecia un elemento formado por una serie de círculos concéntricos⁵⁹⁹ en verde, rojo, blanco segmentado y amarillo,⁶⁰⁰ colores que como vimos en el capítulo 2, remiten al *chalchihuitl* y al Sol;⁶⁰¹ sin embargo, en la parte externa, en vez de rayos solares, tiene una serie de tiras en color negro,⁶⁰² sobre las que se colocan otras de color rojo, más

⁵⁹⁶ Davide Domenici y Élodie Dupey, “The Wind God ...” *op. cit.*, 2021, pp. 15-18.

⁵⁹⁷ Katarzyna Mikulska, *El lenguaje enmascarado...*, *op. cit.*, 2008, pp. 222-225 y 264-273.

⁵⁹⁸ “Histoire du Mechique”, *op. cit.*, 2006, p. 149. “Leyenda de los soles”, *op. cit.*, 2006, p. 179. Guilhem Olivier, *Tezcatlipoca...*, *op. cit.*, 2007. p. 50.

⁵⁹⁹ Que Seler asoció con el corazón de *Quetzalcoatl*. Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 23.

⁶⁰⁰ Sobre las que se ven 16 *chalchihuitl* de color blanco, en posible alusión tanto a lo valioso y a lo precioso.

⁶⁰¹ Véanse láminas 34, 35, 40, 43 y 44, así como las 7, 9, 15, 18, 23, 27, 49, 58-60, 62 y 71. Véase Marc Thievenot, *Chalchihuitl...* *op. cit.*, 2019, pp. 50-56.

⁶⁰² Que para Ana G. Díaz representan un espejo roto. “La pirámide, la falda...”, *op. cit.*, 2015. p.78.

delgadas y largas, las cuales pueden sugerir se trata de plumas rojas,⁶⁰³ o bien, de dardos⁶⁰⁴ que poseen elementos estelares que, a su vez, remiten a la luz o al brillo.⁶⁰⁵ En ese tenor, la combinación negro-rojo remite también a una oscuridad alterada por la luz, una luminosidad especial que simboliza la alternancia y la asociación entre una y otra, y se le atribuía, entre otras entidades celestes, al Sol cuando ilumina débilmente el interior de la tierra en su viaje nocturno.⁶⁰⁶ Esto apoyaría la propuesta de que la rueda negra de la lámina 29, que aludiría a la oscuridad original, pasa a convertirse en un elemento luminoso en la 30, en este caso, el Sol. Un aspecto que apoya la hipótesis de que se trata de la entidad solar es que, dicha composición de líneas rojas sobre negro, se puede apreciar en el tocado solar que usa *Ehecatl* en las láminas 9, 16, 19, 51, 53, y 56 de este documento,⁶⁰⁷ y que son muy similares también

⁶⁰³ Los rayos solares se refieren con el vocablo *cuezalmamazco*, “cañón con plumas rojas” o “cañón con plumas de cuetzalín”. Relacionados, además, con el fuego en el inframundo. Silvia Limón Olvera, *El fuego sagrado. Simbolismo y ritualidad entre los nahuas*, México, UNAM, 2012, pp. 120 y 141.

⁶⁰⁴ Al Sol se le considera una deidad flechadora, ya que sus rayos son considerados flechas. Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana...*, *op. cit.*, 1970, pp. 101 y 149. Guilhem Olivier, *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica. Tras las huellas de Mixcoatl, serpiente de nube*, México, UNAM, 2015, pp. 95-98.

⁶⁰⁵ Para Anders, Jansen y Reyes se representa la transformación de la rueda negra de la lámina 29 en una rueda de luz. Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 196. Boone en cambio opina, por las bandas negras y elementos estelares que presenta, que se trata de un símbolo de las tinieblas. Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 295.

⁶⁰⁶ Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, pp. 63-66.

⁶⁰⁷ Que Seler confunde, por su parecido, con plumas negras y palos rojos, elementos que para el autor componen el tocado de Quetzalcoatl. Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 14. Y Boone sigue a Seler y a Anders, Jansen y Reyes García, relacionándolo con las plumas del tocado de *Quetzalcoatl* y lo caracteriza como un

a los crótalos de las serpientes de noche-viento, seres que en los contextos de estas láminas son también agentes luminosos o que portan la luz en la noche/inframundo. Para confirmar la semejanza y vínculo entre el Sol diurno y este Sol nocturno, analicemos los tocados de nuca de *Ehecatl-Quetzalcoatl* de la lámina 19 y de *Tonatiuh* de la lámina 18 de nuestro documento: en ambos casos, se trata de una serie de semicírculos concéntricos en colores azul, rojo, verde y uno en negro ancho externo para el primero; y verde, blanco, azul y uno ancho externo en color amarillo para el segundo; en ambos casos, los rayos solares son rojos y de idéntica forma, y, sólo en el primer tocado, hay estrellas sobre la circunferencia negra. Esta estrecha similitud entre ambos elementos me hace suponer que se trata de dos versiones del astro: la nocturna y la diurna,⁶⁰⁸ mismas que están mezcladas en la imagen central de la lámina 30.

En el núcleo rojo central de este Sol-nocturno, se aprecian nuevamente dos formas de noche-viento entrelazadas formando un *ollin*, en alusión, como en la lámina pasada al movimiento, pero en este caso, del astro Rey. Éstas también expulsan de sus fauces a dos *ehecatontin* de color negro con una bolsa para materias aromáticas en cada mano,⁶⁰⁹ materias

elemento de tinieblas. Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 181. Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 191.

⁶⁰⁸ Véanse Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, p. 66-68.

⁶⁰⁹ Las materias aromáticas como el copal o el pericón son fundamentales en la ritualidad prehispánica. Élodie Dupey, “Lo que el viento se lleva. Ofrendas odoríferas y sonoras en la ritualidad náhuatl prehispánica” en *De olfato. Aproximaciones a los olores en la historia de México*, México, FCE-UNAM-CEMCA, 2020, pp. 83-133.

que también están vinculadas a los procesos generativos,⁶¹⁰ generación que es enfatizada por la circunferencia de *mallinalli*, que hace referencia a los opuestos complementarios y a su intercambio de fuerzas que en esta lámina se expresa, en conjunción con los elementos serpentinos que forman un *ollin*, como tiempo,⁶¹¹ el cual se muestra de manera gráfica con los 20 signos de los días, ordenados alrededor del Sol central, en una disposición cuadrangular.⁶¹² En las esquinas, cuatro medallones con interior en azul, contienen los signos que corresponden, como se mencionó en el capítulo 2, al grupo I utilizados aquí para representar tanto a los marcadores,⁶¹³ así como un orden cardinal y que son: I-Lagarto/Oriente, VI-Muerte/Norte, XI-Mono/Poniente y XVI-Zopilote/Sur.⁶¹⁴ Ahora bien, la ausencia de elementos numéricos asociados, indican a mi parecer, que más que el nacimiento de la cuenta de los días⁶¹⁵ (y que sería un *tonalpohualli*) como menciona Boone,⁶¹⁶ refiere más bien al origen del tiempo, una temporalidad primordial o ahistórica, enfatizada por los

⁶¹⁰ Michel Graulich, *El sacrificio humano...* op. cit., 2016, p. 275-278. También, Élodie Dupey, “De pieles hediondas y perfumes florales. La reactualización del mito de creación de las flores en las fiestas de las veintenas de los antiguos nahuas” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 45, México, UNAM, 2013, pp. 7-36.

⁶¹¹ Alfredo López Austin, *Tamoanchan...*, op. cit., 1994, pp. 91-94 y 226.

⁶¹² Enfatizando, a mi parecer, la división terrestre en cuatro puntos, como lo hacen los númenes-marco.

⁶¹³ Es decir, un grupo específico de 4 signos del grupo de 20 que se distinguen de los demás, y que son utilizados para marcar el paso de los años solares. Gordon Brotherson, “The year in the Mexican Codices...”, op. cit., 2003, p. 89.

⁶¹⁴ Ana G. Díaz Álvarez, “La pirámide, la falda...”, op. cit., 2015, p. 78.

⁶¹⁵ En el Códice Vindobonensis, lámina 52, el origen de la cuenta es únicamente referido por la presencia de 20 *tacu*, aquí en el Borgia la referencia a la cuenta es más explícita. Véase nota 593.

⁶¹⁶ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, op. cit., 2016, pp. 295-298.

signos del grupo 1, los cuales aluden en sí mismos a la idea de inicio u origen.⁶¹⁷ Para enfatizar esta idea, los cuatro signos en medallones son punzados por cuatro entidades; el acto de punzar los signos encerrados en medallones tiene una connotación de origen y nacimiento,⁶¹⁸ por lo que al punzarse los marcadores, se activa simbólicamente el inicio del tiempo, el tiempo de la creación y de sus agentes.

Los seres que punzan los medallones son muy particulares, suelen ser asociados con entidades vegetales,⁶¹⁹ o bien, con la deidad *Tlaloc*,⁶²⁰ los *tlaloques* y los sacerdotes del dios de la lluvia,⁶²¹ debido a que su ojo estelar se confunde con una anteojera, y su boca con colmillos se confunde con la bigotera de la entidad de las tormentas. Sin embargo, por sus atributos, esto es: personajes con braguero y copalera, con cuerpo en color negro, característica –junto con el ojo estelar con ceja azul, la bigotera con colmillos y las extremidades zoomorfas– de entidades sobrenaturales y cabello de color amarillo con mechones⁶²² relacionados con el fuego,⁶²³ podrían remitir a los *tlamacazqui*, entidades no

⁶¹⁷ Rafael Tena, *El calendario mexicana...*, *op. cit.*, 2008, p. 34.

⁶¹⁸ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, pp. 295-298.

⁶¹⁹ Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 196. Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, pp. 295 y 297.

⁶²⁰ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 11.

⁶²¹ Para Nowotny, se trata de un ritual de lluvias de cuatro sacerdotes de *Tlaloc*. Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, p. 25.

⁶²² Esos mechones aparecen en el Códice Borgia en relación con *Cinteotl* (lámina 51), *Tonatiuh* (lámina 61) y *Xipe* (lámina 25), así como en representaciones de *Tlahuizcalpantecuhtli* (lámina 45), entidades consideradas luminosas.

⁶²³ Virve Piho, *El peinado entre los mexicas: formas y significados*, tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, México, UNAM, 1973, p. 260.

humanas intermediarias entre el mundo humano y el divino,⁶²⁴ cuyas caras son muy semejantes, como apreció Boone,⁶²⁵ a los rostros de los *ñuhu* mixtecos, entidades vinculadas al origen o tiempo primordial, relacionados con la tierra, el fuego, la lluvia y los montes, y quienes al salir el Sol, se fueron a vivir a las cuevas.⁶²⁶ Además, los rostros de estos personajes son muy similares a los que aparecen en las coyunturas del Sol-*tlaltecuhtli* de la lámina 40,⁶²⁷ por lo que podría tratarse también de advocaciones o manifestaciones telúricas. No es fortuito que estas entidades se hagan acompañar de cuatro elementos fitomorfos: dos

⁶²⁴ Los *tlamacazque* son los que proveen los dones divinos a los hombres y las ofrendas mundanas a los dioses; son eslabones imprescindibles en la cadena de intercambio ritual entre hombres y dioses, ya que pueden ir y venir del ecúmeno al anecúmeno. José Contel y Katarzyna Mikulska, “Más nosotros que somos dioses nunca morimos. Ensayo sobre Tlamacazqui: ¿Dios, sacerdote o qué otro demonio?”, en *De dioses y hombres. Creencias y rituales mesoamericanos y sus supervivencias*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 2011, pp. 23 y 58.

⁶²⁵ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 295.

⁶²⁶ El origen de los *ñuhu* está directamente enlazado con el mito del origen del mundo en la mitología mixteca, se consideran los primeros habitantes de la tierra y dentro de la concepción múltiple de lo sagrado son las primeras deidades. En el nivel político, se asocian con los fundadores de las dinastías. Maarten Janssen y Aurora Pérez Jiménez, “Amanecer en Ñuu Dzavui. Mito mixteco”, en *Arqueología Mexicana* 56, México, Raíces, 2002, pp. 42-47. También se les relaciona con las llamadas piedras de adoración o *ñu'un* o *yuu ñuún iñi* (“piedra con corazón o piedra que piensa”). Se trata de piedras naturales, pero que demuestran no pertenecer al lugar en donde se hallan; son percibidas como manifestaciones impersonales de lo sagrado, guardianas de lugar que no deben ser molestadas. Pueden demostrar una voluntad específica, puesto que suelen aparecer en los sueños con forma humana y avisan la suerte. Samuel Villela Flores, “Ídolos en los altares. La religiosidad indígena en la Montaña de Guerrero”, en *Arqueología mexicana* 82, México, Raíces, 2006, pp. 62-67.

⁶²⁷ Y también del monumento conocido como “Cabeza de sacerdote del Altar de Escalerillas” que se exhibe en el Museo Nacional de Antropología.

árboles, un maguey y una planta de hierba, que precisamente están asociados a una cueva, representada aquí como una boca con dientes de la que sale un chorro de sangre.⁶²⁸ Estos cuatro⁶²⁹ elementos también recuerdan a los cuatro árboles-poste,⁶³⁰ que remiten a la separación del mundo en arriba y abajo,⁶³¹ así como a la unión de fuerzas terrestres y celestes que originan el tiempo.⁶³² Los cuatro *ñuhu* recuerdan también a los dioses hermanos, hijos

⁶²⁸ José Arturo Viezca Vizuet, *El árbol y su iconografía...*, *op. cit.*, 2013, pp. 37-43 y 98-101. La sangre, en el inframundo es el equivalente al agua, en ese sentido, recuerda al difrasismo *in atlan in oztoc*, en el agua, en la cueva. Otra de las denominaciones del Mictlán. Mercedes Montes de Oca, *Los difrasismos en el náhuatl del siglo XVI*, México, UNAM, 2013, pp. 166-168.

⁶²⁹ El número cuatro remite al cosmograma, a las potencias naturales deificadas, a la completud; por extensión, las formas cuadrangulares representan la totalidad del universo o de la superficie de la tierra. Danièle Dehouve, *El imaginario de los números...*, *op. cit.*, 2014, pp. 229-232.

⁶³⁰ Se aprecian cuatro elementos fitomorfos bien diferenciados entre ellos, dos tienen la clásica forma arbórea, uno en floración blanca y el otro con lo que parecen frutos; otro de los elementos vegetales es un maguey verde con espinas rojas y el otro alude a algo similar a la hierba. Maguey y hierba pueden ser simbólicamente componentes equivalentes al árbol, lo cual aplica en este caso de la lámina 31 del Códice Borgia, al fungir éstos, de *axis mundi*, como los cuatro árboles que separan al mundo. José Arturo Viezca Vizuet, *El árbol y su iconografía...*, *op. cit.*, 2014, pp. 23-44 y 98-100.

⁶³¹ “Histoire du Mechique”, *op. cit.*, 2006, p. 151. “Historia de los mexicanos por sus pinturas”, *op. cit.*, 2006, p. 37. Alfredo López Austin, *Tamoanchan...*, *op. cit.*, 2011, pp. 17-21. A mi parecer, esta segmentación de los estratos superior e inferior no será efectiva gráficamente, sino hasta la lámina siguiente, ya que el tema principal de esta lámina 30 es el origen del tiempo.

⁶³² Alfredo López Austin, *Tamoanchan...*, *op. cit.*, 1994, pp. 19-21.

de *Tonacatecuhtli*, que crean medio Sol, el cual alumbraba poco,⁶³³ sin embargo, aquí en el Borgia, no hay nada que señale su participación en la creación del Sol, sino más bien es una referencia al tiempo primordial; además, tienen una voluta en gris junto al ojo,⁶³⁴ que en este códice es un atributo de *Quetzalcoatl*; lo porta en las imágenes de las láminas 19, 32, 33, 35, 40, 44 y 45. También la comparten entidades como *Tlaloc* en la lámina 67 y *Piltzintecuhtli* en la lámina 25.

Finalmente, en la parte baja, en el corte del numen terrestre, se aprecia nuevamente a dos serpientes de noche-viento entrelazadas formando un *ollin*, enfatizando la idea de movimiento y continuidad de la acción hacia la siguiente lámina; ambas expulsan de sus fauces a dos *ehecatontin*, que se precipitan hacia la siguiente escena. Así, en esta lámina se representa otro momento de la creación, inmediato al anterior: la generación del Sol y con ello el origen del tiempo, el cual da paso a la substanciación o bien, a la materialización de la creación. Se aprecia el paso de la obscuridad primigenia a la luz, marcada por la aparición del Sol y la organización del mundo con la colocación de los árboles-poste y de los signos calendáricos que hacen énfasis tanto a los cuatro rumbos,⁶³⁵ como al tiempo.⁶³⁶

⁶³³ “...dicen que se juntaron todos cuatro dioses hermanos, hijos de *Tonacatecuhtli* y dijeron que era bien que ordenasen lo que habían de hacer... hicieron luego el fuego y hecho, hicieron medio Sol, el cual por no ser entero no relumbraba mucho sino poco...”, en “Historia de los Mexicanos...”, *op. cit.*, 2006, p. 27.

⁶³⁴ Esta voluta o vírgula junto al ojo puede referir a un olor, en ese caso el olor de elementos (como el hule) con el cual se pinta el cuerpo de algunas deidades de color negro. Élodie Dupey, “Color y Olor de los Dioses Negros”, en *El Comején 2*, México, IAGO, 2011, p. 7.

⁶³⁵ Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 196

⁶³⁶ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, pp. 295-298.

Lámina 31. La separación del arriba y el abajo.

Como continuación de la serie de creación, en la lámina 30 se muestra a los 4 árboles-poste que aluden a los elementos que míticamente separan el cielo de la tierra, por lo que en esta lámina 31 se representa dicha separación de los estratos superior e inferior del mundo. A diferencia de las láminas previas, en ésta se muestran dos escenas conformadas cada una por un numen-marco, arriba en su advocación masculina y abajo para la femenina,⁶³⁷ formando así la unidad creadora, homóloga a la de las láminas 29 y 30, pero aquí con las características de su cuerpo ya separadas, dejando el cuerpo de niebla para la entidad masculina y el de sangre para la femenina, ambos circundados de elementos estelares. Presentan además una franja central, la entidad femenina en color azul y la masculina en rojo,⁶³⁸ están bordeadas en amarillo y tienen un elemento estelar recurrente, que se ha identificado como la representación de Venus en el centro de México, pero aquí harían referencia a un elemento estelar brillante, que en conjunto con los elementos estelares del cuerpo, nos ayudan a caracterizar los espacios poco iluminados, o bien, remite a momentos liminales como el crepúsculo, donde también la luz es tenue. Además, el cromatismo negro y rojo que presentan los númenes-marco,⁶³⁹ como mencionamos anteriormente, podría estar asociado, entre otras cosas, a cierta alternancia o, en este caso, a la separación entre obscuridad y luz,⁶⁴⁰ quedando

⁶³⁷ *Tlaltecuhтли* como entidad de la tierra es un dios/diosa. Eduardo Matos Moctezuma, “Tlaltecuhтли...”, *op. cit.*, 1997, pp. 16 y 24.

⁶³⁸ Cómo se analizó en el capítulo 2, los pares cromáticos negro/rojo y azul/rojo, son sinónimos para representar un cambio en la luminosidad. Véase Élodie Dupey, “Xopan y tonalco...” *op. cit.* 2008, p.69-74.

⁶³⁹ Cada uno presenta en si mismo el mismo par cromático negro/rojo (arriba) o su equivalente, azul/rojo (abajo).

⁶⁴⁰ Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, p. 68. Además, para Dupey, la oposición rojo-negro remite a los seres y plantas en la estación de lluvias, la mitad húmeda y oscura del año. Élodie Dupey, “Xopan

la entidad femenina como lumínica y la masculina como oscura, en clara oposición a la naturaleza de lo masculino y de lo femenino,⁶⁴¹ presentando entre ellas características opuestas y a la vez complementarias.⁶⁴²

La continuidad y conexión con las láminas previas, así como entre ellas, se refleja como también por en la representación del tiempo y por el juego de los colores rojo/negro. Esta representación temporal, a diferencia de la lámina anterior, solamente presenta los cuatro signos marcadores encerrados en medallones con fondo azul, pero ya sin la presencia de los demás signos. Para denotar que se trata de un devenir temporal y ordenado, en el numen-marco masculino, se aprecian signos del grupo II, que corresponden a II-Viento/Norte, VII-Venado/Poniente, XII-Hierba/Sur y XVII-Movimiento/Oriente.⁶⁴³ Para el numen-marco femenino se aprecian signos del grupo IV, correspondientes a IV-Lagartija/Oriente, IX-Agua/Sur, XIV-Ocelote/Poniente y XIX-Lluvia/Norte.⁶⁴⁴ Este salto del grupo II al IV, como se analizó en el capítulo 2, no es fortuita, y remite, a mi parecer, a la

y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, p. 79. Para León-Portilla remite al difrasismo *in tilli in tlapalli*, una referencia al acto creativo: *La filosofía náhuatl...*, *op. cit.*, 2006, pp. 303-306.

⁶⁴¹ No es raro que, en la concepción prehispánica mesoamericana, elementos que tienen una naturaleza o carácter definido, se ubiquen en ocasiones en contextos opuestos a su naturaleza. Tal es el caso de las mujeres muertas en parto, que son homologadas como guerreros y, por consiguiente, acompañantes del Sol, convirtiéndose así en entidades celestes y no telúricas, espacio al que normalmente se vincula a la mujer.

⁶⁴² Esta contraposición masculino/femenino es, a mi parecer, acorde y complementaria a la contraposición masculino-cálido-celeste/femenino-frío-telúrico.

⁶⁴³ Ana G. Díaz Álvarez, “La pirámide, la falda...”, *op. cit.*, 2015, p. 83.

⁶⁴⁴ Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 183. Para Ana G. Díaz, sin embargo, corresponden a III-Casa/Poniente, VIII-Conejo/Sur, XIII-Caña/Oriente y XVIII-Pedernal-Norte. Y atañen a marcadores del grupo III. Díaz, “La pirámide, la falda...”, *op. cit.*”, p. 84. Sin embargo, los signos que se aprecian son otros.

idea de que el grupo III faltante (caña, pedernal, casa y conejo) hace referencia al tiempo histórico, al mundo humano que usaba esos signos del grupo III para marcar su tiempo. Por ello no aparece este grupo de signos en las láminas centrales (porque se alude a un tiempo que no es el histórico, más bien es el mítico-divino-sobrenatural), pero sí en algunas láminas del resto del códice.⁶⁴⁵

Ahora bien, volviendo a las escenas de la lámina 31, se observan elementos como los objetos-rostro que remiten, como en la lámina 29, a los demiurgos la creación, pero en este caso son generadores también de otras entidades; ya no se trata de los *ehecatontin*, sino de toda una serie de personajes antropomorfos semi-descarnados, seres no humanos que destacan por sus atributos vinculados algunos con el inframundo y la ritualidad, como lo son las mandíbulas descarnadas, las extremidades de garra y el color negro; otras, las principales, vinculadas con la fertilidad, la tierra y la regeneración vegetal,⁶⁴⁶ como lo es su mandíbula inferior descarnada, sus extremidades de garra,⁶⁴⁷ el color amarillo de su cuerpo,⁶⁴⁸ su posición de parto y la venda de papel con nudo en los ojos,⁶⁴⁹ considerado tradicionalmente como un símbolo de la transgresión,⁶⁵⁰ que en este caso, implicaría la procreación de otras entidades y del maíz.⁶⁵¹ No obstante, el moño en los ojos quizá tenga que ver más con la incapacidad de ver, o bien, de no poder ver con claridad; en este caso éstas entidades telúricas

⁶⁴⁵ Véanse láminas 27, 28, 49-52 y 71.

⁶⁴⁶ Guilhem Olivier, *Cacería, sacrificio...*” *op.cit.*, 2015, pp. 343-353.

⁶⁴⁷ Véase capítulo 2.

⁶⁴⁸ Élodie Dupey, “The Yellow Women...”, *op. cit.*, 2019, pp. 94-99.

⁶⁴⁹ Misma que tiene *Iztlacoliuhqui* en la lámina 69.

⁶⁵⁰ Guilhem Olivier, *Tezcatlipoca...*, *op. cit.*, 2007, pp. 218-221.

⁶⁵¹ Seler lo expresa en términos de pecado y comercio sexual: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 14.

(nocturnas/inframundanas) son cegadas por el brillo generado por el Sol o por la claridad de la creación.

Estas entidades se ubican en la parte central interior de cada númen-marco; Boone las identifica como *Tlazolteotl*,⁶⁵² siendo solamente el plisado de algodón lo que la vincula con dicha entidad; en cambio, sus extremidades azules y rojas junto con el cuerpo amarillo, hacen un par cromático que indican una oposición entre lo seco y lo húmedo respectivamente,⁶⁵³ pero también son colores que remiten a la luz y al calor; sin embargo, son entidades de una evidente naturaleza generativa. El numen de la parte superior tiene a la altura del pecho unos papeles en color negro y de su cuello cercenado (pues se aprecia el signo de carne cortada) surge un gran corazón-rostro con una vírgula de la palabra;⁶⁵⁴ del corazón nace también una figura antropomorfa en color negro,⁶⁵⁵ con mandíbula descarnada y extremidades de garra; es al parecer masculina y su corte de cabello es muy similar al que tienen los guerreros humanos en la lámina 33.⁶⁵⁶ Llama la atención la mancha en la sien en color amarillo, que en

⁶⁵² Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 183.

⁶⁵³ Estos colores aluden a la madurez vegetal, de lo tierno (verde/azul) a lo maduro (rojo/amarillo), Élodie Dupey, “Lenguaje y color...” *op. cit.* 2004, p. 28-29.

⁶⁵⁴ Muy similar a la de la primera pareja creadora de la lámina 52 del códice Vindobonensis.

⁶⁵⁵ Angélica Baena menciona que se trata de *Ixtlilton* (deidad relacionada *Tezcatlipoca*), con el agua curativa y el ritual, esto por su color negro y porque aparece siendo bañado; sin embargo, no considera las cualidades zoomorfas de la entidad ni el hecho de que aparece varias veces en la lámina con diferentes características: *Pensamiento en imágenes...*, *op. cit.*, 2018, pp. 230-231. Para Boone se trata del nacimiento de los niños: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 183.

⁶⁵⁶ El corte de cabello de los personajes (salvo aquellos en color amarillo) también es coincidente en el Códice Borgia con aquel que presentan los guerreros cautivos o, bien, ya sacrificados de las láminas 2, 4, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 20, 47, 63-67 y 69.

contraste con el negro de su cráneo podría indicar el agujero para colocar el cráneo en el *tzompantli*, o bien, indica que se trata de una entidad valiosa,⁶⁵⁷ o bien, generativa, ya que el elemento noche-viento que surge de su boca descarnada, a modo de aliento, se asocia con la creación, por lo que aquí podría estar representando al acto de nombrar lo que hasta ahora no tenía nombre.⁶⁵⁸ Este personaje, que junto con las otras seis entidades similares, también masculinas, podría estar remitiendo, por su naturaleza, a la parte superior del mundo en contraposición a las entidades femeninas de las que surgen o que los presentan.

Esas formas antropomorfas sólo varían por la ausencia de la mancha amarilla, así como por el aliento de noche-viento que posee sólo una de ellas; otras dos, ubicadas a la izquierda, tienen cabello en color amarillo⁶⁵⁹ con mechones del mismo color, y que posteriormente también usará la imagen de *Quetzalcoatl* en la sección.⁶⁶⁰ Éstos son, al parecer, transformados en bultos sagrados,⁶⁶¹ ya que están por ser cubiertos con unas mantas parecidas a la del bulto de la lámina 36; quienes los cubren son dos entidades femeninas muy

⁶⁵⁷ En algunos casos el círculo amarillo (*coztic*) se usa para señalar lo valioso (*cozcatl*-joya).

⁶⁵⁸ La importancia de la palabra en el mundo prehispánico es evidente al ser culturas de tradiciones orales. Para Johansson, la palabra tiene la capacidad de otorgar *presencia*, es decir, posibilita la existencia de lo nombrado, donde la palabra constituye un vínculo entre el hombre y su mundo. Patrick Johansson, *La palabra, la imagen y el manuscrito. Lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI*, México, UNAM, 2007, pp. 38, 67. La palabra, como voz, también pertenece al género de entidades que, como la noche-viento, es perceptibles por otros sentidos y no por la vista, por lo que también sería un elemento de creación.

⁶⁵⁹ El cabello amarillo está vinculado con el fuego y el Sol. Virve Piho, *El peinado entre los mexicas...*, *op. cit.*, 1973, p. 260.

⁶⁶⁰ Véase láminas 32 y 45.

⁶⁶¹ Para Boone, es una alusión al tejido de los espíritus de las plantas. Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 183.

similares a la central; algunos investigadores las han identificado como *Itzpapalotl-Cihuacoatl* o *Quilaztli-Cihuacoatl*⁶⁶² o bien *Ilamatecuhtli-Cihuacoatl*, deidad vinculada a la guerra, muerte y al cielo estrellado,⁶⁶³ abuela de *Mayahuel* y madre de los seres astrales.⁶⁶⁴ No obstante, los atributos que muestran no son completamente coincidentes con las representaciones tradicionales de estas diosas,⁶⁶⁵ por lo que propongo que sean tratadas como entidades que aluden a los aspectos de fertilidad, generación y regeneración, y, en este caso, asociadas a elementos fitomorfos de hierba (o maíz por las inflorescencias) y maguey,⁶⁶⁶ a modo de opuestos complementarios, que podrían referir, como el numen central, elementos agrícolas como lo es el cambio de tierno a maduro o de húmedo a seco.

Del otro lado, otras dos figuras masculinas son bañadas ritualmente sobre cazos-rostro, uno en color rojo y otro en color blanco con puntos rojos, a modo del hueso y del maíz molido,⁶⁶⁷ con agua nocturna (por las estrellas adosadas) que surge de la boca de dos cráneos

⁶⁶² Guilhem Olivier, *Cacería...*, *op. cit.*, 2016, p. 417.

⁶⁶³ Karl Taube, “La vasija de pulque de Bilmek”, en *De hombres y Dioses*, México, FOEM, 2013, p. 133.

⁶⁶⁴ “Histoyre du Mexique”, *op. cit.*, 2002, p. 156.

⁶⁶⁵ Véase Bodo Spranz, *Los dioses...* *op. cit.*, 1993, pp. 25-250.

⁶⁶⁶ Para Nowotny estas entidades son el tema principal de la escena, que trata de rituales en honor a las diosas del agave y del maíz. Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 27. Para Boone se trata de las personificaciones del espíritu del maguey y del maíz. Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 183.

⁶⁶⁷ Dupey hace notar que el maíz maduro se representa como una masa blanca con puntos rojos (como en el cazo-rostro de la lámina), del mismo modo que la representación de huesos, en donde hay una relación de hueso-maíz y de sequía-muerte: “Xopan y tonalco...” *op. cit.*, 2008, pp. 77-79. Además, el vínculo de hueso con maíz molido proviene no sólo de la iconografía, sino del hecho de que ambos son materiales que se usan para la creación de los hombres en las tradiciones nahuas y maya respectivamente. En ese sentido, son materiales generativos.

en color rojo –uno con mancha amarilla– y cuyo chorro termina en una entidad descarnada con extremidades de garra (la superior con tocado similar al del dios de la muerte).⁶⁶⁸ Los cráneos son presentados nuevamente por dos entidades femeninas con extremidades de garra, la superior descarnada en color rojo, la inferior con el cuerpo en color amarillo y un moño en los ojos. Los cráneos en rojo (que podrían enfatizar el paso de lo frío a lo caliente, o bien, de lo muerto a lo vivo), al igual que los cazos-rostro, podrían remitir al par cromático blanco/rojo, que remite tanto al cromatismo luminoso de la luz solar, como a la estación seca (masculina) y al maíz maduro que se homologa a las víctimas de sacrificio.⁶⁶⁹ Por lo que, en ese sentido, los personajes bañados, pueden estar siendo imbuidos con las características del que será sacrificado y del guerrero.

Las últimas dos entidades masculinas, idénticas a las que se ubican sobre los cazos-rostro, se ubican en la abertura del numen-marco, y parecen haber salido también de la entidad central paridora, en ese sentido, todas esas entidades masculinas serían sus hijos, personajes prototípicos, que son también materia prima de creaciones más complejas y completas. Llama la atención que esta entidad parturienta esté posada sobre lo que parece ser medio Sol rojo⁶⁷⁰ (que puede ser tanto levante como poniente) que posiblemente es quien ha fertilizado (y cegado) a la entidad telúrica-generativa –en alusión a la unión de opuestos

⁶⁶⁸ Para Anders, Jansen y Reyes, se trata de las transformaciones místicas por las que pasa un nahual para liberar su fuerza espiritual y que ésta fuerza vuelva fértil a la tierra para que brote la vegetación. Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 199.

⁶⁶⁹ Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, pp. 68-72.

⁶⁷⁰ Que recuerda a los soles de las láminas 33, 35 y 39. Para Hermann en cambio, se trata de la sangre expulsada por la mujer tras el nacimiento, ya que en los códices mixtecos hay mujeres en posición de parto sobre circunferencias rojas como las del Borgia. Manuel Hermann, comunicación personal, septiembre 2022.

complementarios— para la procreación de estas entidades masculinas y prototípicas, con atributos de guerreros (y por extensión, futuras víctimas de sacrificio) pero aún proteicos, pues sus formas no están definidas ni completadas.⁶⁷¹

En la escena inferior, se aprecia al numen-marco en su versión femenina, su cuerpo es una banda de sangre con signos estelares adosados, posiblemente para aludir a su carácter inframundano. Su cabeza desprendida es la única con sus atributos en rojo como el cabello, vinculándola a aspectos ígneos-solares, y su rostro, rojo sobre amarillo, enfatiza las características luminosas y generativas de la entidad, vinculándola al maíz⁶⁷² y está colocada de manera opuesta a la cabeza del marco superior. Lo aludido por el numen marco se refuerza con la escena que contiene, donde al centro también se aprecia una entidad femenina paridora, casi idéntica a la que aparece en la escena superior, pero con las extremidades en rojo, lo mismo que su rostro y cabello; su cara también está colocada al lado contrario de la entidad de la parte superior y no tiene cercenado el cuello. De su parte baja emerge (o es fecundada por) una serpiente bicéfala que muestra en sus fauces un par de cráneos en amarillo y rojo; la serpiente es multicolor, lo que la vincula al maíz,⁶⁷³ y al sacrificio como en la lámina 29. A la altura del pecho, en lugar de corazón, presenta un *chalchihuitl* del cual surge nuevamente un ser antropomorfo masculino similar a los anteriores, así como sangre preciosa. Recibiendo a esta entidad, se aprecia nuevamente el cuerpo recostado de la entidad

⁶⁷¹ Véase Capítulo 2.

⁶⁷² Élodie Dupey, *Le couleurs ...*” *op. cit.*, 2010, p. 322-347.

⁶⁷³ Élodie Dupey, *Color y cosmovisión...*, *op. cit.*, 2003, pp. 102-104.

telúrica femenina con cuerpo helicoidal, que algunos investigadores identifican como *Cihuacoatl*,⁶⁷⁴ en posición de ofrenda-recibimiento.⁶⁷⁵

A los costados, se ubican, por un lado, dos númenes femeninos descarnados en colores rojo y negro, par cromático que aquí aludiría a una actividad creadora,⁶⁷⁶ y que por las características que presentan, se han identificado como imágenes de *Mictecacihuatl*.⁶⁷⁷ Cada una presenta a otro numen femenino descarnado, con cuerpo amarillo y extremidades azules con garras (véase supra), la superior tiene cráneo rojo, la inferior amarillo, colores que aluden a la fertilidad del maíz,⁶⁷⁸ grano que aparece en los mismos colores, aludiendo a su madurez, brotando del cuerpo de estas entidades,⁶⁷⁹ que están recostadas cada una sobre cazuelas-rostro, arriba en color azul, abajo en color verde, colores que aluden al maíz aún sin madurar,⁶⁸⁰ en una dicotomía maduro/tierno.⁶⁸¹ Al mismo tiempo, esas cazuelas-rostro,

⁶⁷⁴ Anders, Ferdinand y Reyes García *et al.*, *Los templos del cielo...*” *op. cit.*, 1993, pp. 192-246. Katarzyna Mikulska, “Las metáforas visuales...”, *op. cit.*, 2015, p. 47.

⁶⁷⁵ Pablo Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, *op. cit.*, 2010, p. 305.

⁶⁷⁶ Miguel León Portilla, *La filosofía náhuatl...*, *op. cit.*, 2006, pp. 303-306.

⁶⁷⁷ Bodo Spranz, *Los dioses en los códices...*, *op. cit.*, 1973, p. 262.

⁶⁷⁸ Élodie Dupey, *Le couleurs ...*” *op. cit.*, 2010, p. 322-347.

⁶⁷⁹ El que personajes femeninos con características telúricas funjan como sustrato del que nacen elementos fitomorfos se puede apreciar en las láminas 49-53 del Códice Borgia, así como en “La piedra de la fundación” que se exhibe en el MNA. En todos los casos, remite tanto al nacimiento, a un origen o bien, a un lugar específico en el plano del cosmos.

⁶⁸⁰ Élodie Dupey, “Xopan y tonalco...” *op. cit.*, pp. 77-79.

⁶⁸¹ El maíz se trata de un ser dual con características que reflejaban el carácter cíclico de la existencia del grano y del hombre en la naturaleza, que va del inframundo cuando es un retoño, al ámbito solar y diurno cuando ya está maduro. Michel Graulich, *Ritos aztecas...*, *op. cit.*, 1999, p. 100.

complementan a los cazos-rostro de la escena superior en blanco y rojo, a modo de plantear un ordenamiento cromático del espacio.⁶⁸² Del otro lado, sobre un cazo-rostro con el color del hueso en putrefacción, lo que alude a la regeneración de la vida,⁶⁸³ una entidad masculina en color negro es bañada por dos imágenes de *Mictecacihuatl* ahora en colores rojo y amarillo; la primera muestra un hueso en el pecho, la otra un corazón, quizá aludiendo que el baño le dará densidad y vida a la entidad prototípica del guerrero que surgió del numen central.

Así, en esta tercera lámina de la sección central se muestran gráficamente dos escenas diferentes pero complementarias y análogas,⁶⁸⁴ es decir, dos espacios que corresponden a dos aspectos de una misma entidad:⁶⁸⁵ el mundo (la tierra) dividido en supra e inframundo,⁶⁸⁶ manifestándose aquí la separación del arriba (el cual es también) y el abajo (y viceversa). En la parte superior, se aprecia un numen-marco masculino en color negro que remitiría al

⁶⁸² Élodie Dupey, *Color y cosmovisión...*, *op. cit.*, 2003, pp. 161-162.

⁶⁸³ Gabriel Espinoza Pineda y Monserrat Camacho Ángeles, “Iconografía de la principal deidad prehispánica de la muerte en el centro de México”, en *La muerte. Pasado y presente. Temas americanistas* 41, diciembre de 2018, pp. 14-15.

⁶⁸⁴ El número dos, como base de la dualidad y de los opuestos complementarios, tiene fuertes connotaciones de creación y fertilidad. Danièle Dehouve, *El imaginario de los números...*, *op. cit.*, 2014, p. 225.

⁶⁸⁵ Estas entidades son, en origen, equivalentes, ya que son dos partes de un mismo cuerpo dividido, por lo que el arriba y el abajo comparten la misma naturaleza, la diferencia radica en las transformaciones que se generan a partir de la acción ritual. Véase, Alfredo López Austin, “El árbol cósmico en la tradición Mesoamericana” en *Monografías del Real jardín botánico de Córdoba*, V, Córdoba, UCOPress, 1997, pp. 85-98. También, Katarzyna Mikulska, *Los cielos...* *op. cit.*, 2015, pp. 119-124.

⁶⁸⁶ Baena dejó entrever esa posibilidad, al relacionar los espacios con el cielo y la tierra: *Pensamiento en imágenes...*, *op. cit.*, 2018, p. 225.

supramundo nocturno o crepuscular, con una escena donde dominan las entidades masculinas en una serie de actos que pueden referir a la creación de los bultos sagrados y de los guerreros; no obstante, estas entidades surgen de un ser femenino con atributos que remarcan su naturaleza telúrica-agrícola y que actúa como opuesto complementario al marco que la contiene. En la parte inferior, y en clara oposición, se aprecia un numen-marco femenino en color rojo, acompañado mayormente de entidades femeninas, así como del maíz, lo que podría referir, en este caso, al inframundo y su fertilidad agrícola y generativa,⁶⁸⁷ y que como en el caso anterior, su personaje central, a pesar de ser femenino y generador, presenta características que la vinculan con el espacio superior, tal como sus extremidades, cabello y rostro en color rojo, así como el *chalchihuitl*-corazón, cuya sangre que brota podría referir al sacrificio requerido para que la generación pueda realizarse. Al mismo tiempo, los colores negro y rojo de los númenes marco, refieren tanto a la cambio de la luz que se da en los momentos crepusculares y también son colores que remiten a la actividad creadora⁶⁸⁸ (acción que presenta toda la lámina en cuestión), así como a la representación de la totalidad del espacio, definido con este par de colores contrastantes uno con el otro.⁶⁸⁹ Además, como bien observa Dupey, el contraste entre negro, blanco (del fondo de la lámina) y rojo traduce el cambio de estatuto de los colores de objetos de la naturaleza, a adquisiciones culturales.⁶⁹⁰ Y que, en este caso, remitiría al término del tránsito de la generación natural “en bruto”, lámina

⁶⁸⁷ Aunque también, como se mencionó al inicio del análisis de esta lámina, los signos de Venus que presentan pueden hacer que estos númenes aludan a los momentos crepusculares.

⁶⁸⁸ Élodie Dupey, *Color y cosmovisión...* op. cit., 2003, pp. 92-98/118-120. “Xopan y tonalco...” op. cit., 2008, pp. 63-69.

⁶⁸⁹ Élodie Dupey, *Color y cosmovisión...* op. cit., 2003, p. 187.

⁶⁹⁰ Élodie Dupey, “Lenguaje y color...” op. cit., 2004, p.26.

29-30 a su ordenamiento en el mundo generado, lámina 30-31; a modo de una transición; esto se refleja en los personajes de la lámina, los cuales ya comienzan a tener más elementos que los caracterizan, y dejan de representarse como *ehecatontin* o como agentes de nocheviento.

*Lámina 32. El nacimiento de los dioses creadores,
Quetzalcoatl y Tezcatlipoca.*

El nombre dado a esta composición gráfica lo he tomado de Boone, quien ve en ella el nacimiento de *Quetzalcoatl* y los *Tezcatlipoca*.⁶⁹¹ Dicha escena es particularmente interesante, ya que, si bien es continuación de las anteriores, al no presentar un numen-marco que la contenga, rompe con la composición habitual de presentación de la escena. La continuación y vínculo de la lámina con las anteriores se muestra en los elementos calendáricos encerrados en un medallón; a ésta le competen signos del grupo V, correspondientes a V-Serpiente/Poniente, X-Perro/Sur, XV-Águila/Oriente y XX-Flor/Norte, con lo que se concluiría el ciclo presentado en las láminas anteriores.⁶⁹² Para enfatizarlo, la cuenta termina con el signo flor, ubicado arriba a la izquierda, indicando una conclusión o cierre, ya que, en el *tonalpohualli* de las primeras ocho láminas del Códice Borgia, la cuenta inicia en la lámina uno, abajo a la derecha, con cocodrilo, tal y como ocurre en la lámina 29 de la sección central, y concluye en la lámina ocho, con flor arriba a la izquierda, tal y como en esta lámina 32.

⁶⁹¹ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 298.

⁶⁹² Boone también se percató de que en esta lámina concluye un apartado o episodio de la sección central: *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, pp. 291-301. Para Anders, Jansen y Reyes, también es la culminación del primero de sus nueve ritos para la sección central: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 200.

La escena principal se compone de un espacio cuadrangular,⁶⁹³ que recuerda a la forma terrestre, pero que en este caso aludiría al espacio inframundano,⁶⁹⁴ ya que está formada por una gran nube de neblina,⁶⁹⁵ en posible alusión al “sitio sin orificios para la salida del humo”,⁶⁹⁶ que está dividido con pedernales⁶⁹⁷ en nueve espacios.⁶⁹⁸ El espacio principal es el central, tiene un fondo color rojo⁶⁹⁹ y presenta una escena en la que se aprecia un cuerpo en posición de parto con características tanto de diosas telúricas como *Tlaltecuhltli*, esto por su posición de parto, sus extremidades en garra y sus coyunturas con fauces; así como de los *Mimixcoa* (y de algunas imágenes de Tlazolteotl) esto es, el cuerpo rayado,⁷⁰⁰ que simbólicamente alude al sacrificado;⁷⁰¹ además, los cuchillos de pedernal de su cabeza y

⁶⁹³ Para Anders, Jansen y Reyes se trata del templo de *Cihuacoatl*, lleno de humo de incienso alucinatorio que proporciona las visiones de los dioses *Tezcatlipoca* y *Ehecatl*: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 200.

⁶⁹⁴ Para Seler se trata de un evento nocturno, en el que intervienen las estrellas y la luna: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 15-20.

⁶⁹⁵ El marco de este espacio es similar a las nubes que aparecen en las láminas 27 y 28 de este documento.

⁶⁹⁶ Alfredo López Austin, *Cuerpo Humano...* *op.cit.*, 2008, pp. 381,382.

⁶⁹⁷ Para Boone se trata de *Itzcalli*, la casa de los cuchillos: *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, pp. 298-301.

⁶⁹⁸ El número nueve se asocia con el espacio divino, un espacio liminal entre el mundo humano. Katarzyna Mikulska, “Los cielos, los rumbos...”, *op. cit.*, 2015, p. 137. También se asocia al inframundo, la obscuridad y la muerte. Danièle Dehouve, *El imaginario de los números...*, *op. cit.*, 2014, p. 240.

⁶⁹⁹ Nuevamente tenemos el contraste negro/rojo que remite a una luminosidad débil. Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, pp. 63-66.

⁷⁰⁰ Para Anders, Jansen y Reyes, el cuerpo rayado también representa la acción de roza y cultivar el campo: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 129.

⁷⁰¹ Guilhem Olivier, *Cacería, sacrificio...*, *op. cit.*, 2015, pp. 481-483.

sus coyunturas para Neurath,⁷⁰² lo vinculan también con *Itzli*, el dios cuchillo. Sin embargo, a mi modo de ver, la presencia de los pedernales en la cabeza de la entidad telúrica, aluden a la caída y fertilización por parte del dios-pedernal para la generación de los dioses;⁷⁰³ de ese modo, tenemos una imagen producto de la unión de dos entidades,⁷⁰⁴ una con rasgos telúricos generativos, y otra de características celestes y sacrificiales; esto alude a la unión de opuestos, lo cual es una actividad creadora.⁷⁰⁵ Para resaltarlo, la entidad se ubica sobre un cazo-rostro de hueso en putrefacción y para enfatizar su carácter sacrificial, el cazo presenta pedernales; además, junto a la figura central, hay dos cuerpos antropomorfos desnudos, en color amarillo a los que les falta un pie y la cabeza; uno tiene un atado de papel por cabeza y el otro una serie de tres dardos o flechas.

De los pedernales más grandes, que se ubican en la cabeza de la deidad, surge la imagen de *Tezcatlipoca* Negro con su espejo característico en cabeza y pie; del mismo modo surgen imágenes de dicha entidad de los pedernales ubicados en las coyunturas de la diosa,⁷⁰⁶ pero en este caso, son de color rojo, blanco, amarillo y azul, y refieren al orden espacial del

⁷⁰² Para Neurath se trata de una entidad desdoblada en la que se condensan roles y funciones rituales contradictorias: “El sacrificio de un cuchillo de sacrificio”, en *Revista de Antropología* 59, Universidad de São Paulo, 2016, p. 82, 83, 86 y 87.

⁷⁰³ “Historia de los Mexicanos...”, *op. cit.*, p. 27. “Histoire du Mexique”, *op. cit.*, pp. 143-157. Leyenda de los soles, *op. cit.*, pp. 177-185. Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, México, Porrúa, 1980, p. 70.

⁷⁰⁴ Para Seler se trata de la Luna: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 15-20.

⁷⁰⁵ Para Boone se trata del sacrificio de *Itzpalotl-Mixcoatl*: *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, pp. 298-301.

⁷⁰⁶ Que remite a las cuevas, lugar de origen o, bien, liminal en muchos mitos nahuas y otros grupos nortños. Silvia Limón, *Las cuevas...*, *op. cit.*, 2009, pp. 17-44 y 81-124.

espacio.⁷⁰⁷ Su pie, en las mandíbulas de los pedernales, recuerda al episodio del surgimiento de *cipactli*, donde el dios sacrifica su pie para poder sacar al monstruo primordial de las aguas y poderlo dividir para formar la tierra.⁷⁰⁸ Del cazo-rostro sobre el que se ubica la entidad principal, también emerge una serpiente bicéfala con extremidades de garra;⁷⁰⁹ tiene placas multicolores y espinas dorsales y ventrales, que representarían la superficie terrestre; de sus fauces, surgen rostros ya humanos con pintura facial en ojos y boca en color negro/azul y rojo/verde en líneas que recuerdan la pintura facial de los guerreros.⁷¹⁰ Podría tratarse de las entidades masculinas de la lámina anterior, ya corporizadas y que son ahora el sustento y los acompañantes del Sol para su viaje diario.⁷¹¹ En el pecho de la entidad central, de un precioso pedernal, nace nuevamente *Quetzalcoatl*, pero ahora con un cuerpo rojo, detalle característico de las deidades solares e ígneas en el Borgia como *Xiuhtecuhtli* y *Tonatiuh*;⁷¹² sin embargo, su rostro presenta, como en caso el anterior, la coloración negra con el puente de la nariz y la frente en color amarillo, así como la boca roja.

El nacimiento de estos dioses se puede comparar, como se mencionó, con el mito de la caída del cielo del Dios Cuchillo, el cual penetra y fertiliza a la tierra de la que nacen los dioses, en este caso los dioses creadores por excelencia en la cosmovisión nahua: *Quetzalcoatl* y *Tezcatlipoca*. En la lámina 49 del Códice Vindobonensis, también se muestra el nacimiento de *Quetzalcoatl* de un gran pedernal rostro. Boone elaboró la comparación

⁷⁰⁷ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 286.

⁷⁰⁸ Rafael Tena, *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, México, Cien de México, 2002, p. 45.

⁷⁰⁹ Que Seler interpreta como Venus saliendo por el Oeste: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 16.

⁷¹⁰ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, pp. 298-301.

⁷¹¹ Alfredo López Austin, *Cuerpo Humano...*, *op. cit.*, 2008, p. 269.

⁷¹² Élodie Dupey, "Aztec Reds..." *op. cit.*, 2016, pp. 249-252.

entre la imagen del Vindobonensis y la del Borgia que ahora nos atañe y propone, como en el caso del mito, que la lámina refiere al nacimiento de los dioses a partir del cuchillo de pedernal; además, el espacio cuadrangular le recuerda a la Casa de los Cuchillos del *Popol Vuh*, así como a la segunda, tercera y cuarta capa del cielo del Códice Vaticano A.⁷¹³ En ese tenor, la escena central de la parte frontal del altar policromo de *Ocotelulco* (y que ya ha sido estudiado en comparación imágenes del Códice Borgia;⁷¹⁴) tiene mucha similitud con la escena central de esta lámina 32,⁷¹⁵ pero en una composición diferente. Si hacemos un cotejo, encontramos que ambas representaciones comparten un contorno de pedernales, el fondo rojo, una serpiente y el recipiente-rostro descarnado; la diferencia principal radica en que la entidad paridora de la lámina 32, es sustituida en el altar por un cuchillo-rostro recostado y con la boca abierta de la que sale el rostro de *Tezcatlipoca*, además, en el altar no existe alusión alguna ni de los 5 *tezcatlipoca* en diferentes colores, ni del nacimiento de *Quetzalcoatl* del Borgia. No obstante, para Peperstraete, ambas escenas, si bien no son idénticas, sí remiten al mismo simbolismo al asociar el rostro saliente del cuchillo, la serpiente y el recipiente –al que compara con un *cuauhxicalli*– con elementos de fertilidad.⁷¹⁶

⁷¹³ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, pp. 298-301.

⁷¹⁴ Eduardo Contreras Martínez, “La pintura mural de la zona arqueológica de Ocotelulco”, en *La escritura pictográfica de Tlaxcala. Dos mil años de experiencia mesoamericana*, Tlaxcala, UAT, 1993, pp. 54-61. Jhon Pohl, *The Politics of Symbolism in the Mixtec Codices*, Nashville, Vanderbilt University, 1994, pp. 186-188. Sylvie Peperstraete, “Los murales de Ocotelulco y el problema de la procedencia del Códice Borgia”, en *Estudios de Cultura Náhuatl* 37, México, UNAM, 2006, pp. 15-32.

⁷¹⁵ Esta similitud en imágenes y composición apoyaría la hipótesis del origen del Códice Borgia en los valles de Puebla-Tlaxcala. Sylvie Peperstraete, “Los murales de Ocotelulco...”, *op. cit.*, 2006, pp. 15-16.

⁷¹⁶ *Ibid.*, pp. 23-26.

En la periferia del recinto, en las esquinas, se ubican figuras de *Tezcatlipoca* en colores blanco, negro, rojo y azul, una combinación de colores que para el caso de las láminas centrales puede aludir a la división del espacio horizontal. En la parte media-central, se aprecian cuatro seres, cada uno con un color distinto: rojo, azul, blanco y amarillo, personajes muy similares a los “*ñuhu*” de la lámina 30, pero en este caso aparecen con extremidades humanas (manos y pies, no garras), dos portan un yelmo de águila, animal asociado entre otras cosas con el Sol; otros dos portan un yelmo de pedernal, elemento vinculado al sacrificio y al espacio celeste, estos últimos tienen mechones de pelo amarillo que se relacionan con el fuego⁷¹⁷ pero también con el Sol. Tanto los *Tezcatlipoca*, como los seres no humanos tienen una posición de brazos y cuerpo que parece remitir a una danza⁷¹⁸ en donde todos los participantes cargan cabezas decapitadas y sangrantes,⁷¹⁹ las cuales son un referente directo del sacrificio y de la fertilidad que éste proporciona,⁷²⁰ ya que las cabezas decapitadas son equivalentes a semillas que fecundan la tierra⁷²¹ y remiten a la dualidad vida-muerte, ya que las cabezas sujetadas por los *Tezcatlipoca* están descarnadas y las otras no.

Para marcar aún más el sentido de conclusión de esta serie de creación y génesis, en la parte inferior se aprecia un numen en barra, el cual, como se analizó en el capítulo anterior, tiene funciones similares a la de los númenes-marco como delimitadores de la escena, por lo

⁷¹⁷ Virve Piho, *El peinado entre los mexicas...*, *op. cit.*, 1973, p. 260.

⁷¹⁸ Mirjana Danilovic, *El concepto de danza entre los mexicas de la época postclásica*, tesis de doctorado en Historia, México, UNAM, 2016, p. 197.

⁷¹⁹ Para Nowotny, la escena trata de la decapitación y sus efectos místicos, así como de la aparición de *Tezcatlipoca: Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 27.

⁷²⁰ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 15-16.

⁷²¹ Michel Graulich, *El sacrificio humano...*, *op. cit.*, 2016, pp. 360-364.

que delimita la escena principal de la lámina y al mismo tiempo se distancia de ella al darle la espalda, dando la impresión de que con su aparición, inicia otro capítulo o episodio en esta serie de creación. Y es que estas entidades, a diferencia de los númenes marco, son personajes femeninos descarnados del rostro, con extremidades en color amarillo y garras zoomorfas, lo que las vincula a diosas terrestres,⁷²² también tienen en el cabello la banda de algodón de *Tlazolteotl* y el tocado de *Mictecacihuatl*; por otro lado, su cuerpo alargado con un holán inferior, que recuerda a las mantas usadas para los *tlaquimilolli*, termina en una falda y presentan, entre otros elementos, motivos celestes así como colores diferentes, por lo que cada una de estas entidades posee una naturaleza y simbolismo distinto, pero siempre vinculado a su dualidad de tierra/cielo.⁷²³ Para el caso de la lámina 32, que es la única en su tipo en las láminas del anverso de la sección central, el cráneo de la entidad, así como sus extremidades son blancas, con la mancha amarilla en la sien, en su espalda y falda tiene una banda de pedernales, la falda presenta un signo de Venus; el interior de su cuerpo-manta presenta signos de pedernales-rostro y estrellas intercalados, lo que me indica que esta representación enfatiza el ámbito nocturno y al mismo tiempo creador, campo al que también aluden su cráneo y cuerpo que son del color del hueso, por lo que a mi parecer, esta imagen alude a un ámbito más celeste.⁷²⁴ Por su posición y características, es muy posible que se

⁷²² Élodie Dupey, “The Yellow Women...” *op. cit.*, 2019 pp. 93-96. Solamente aquellas de las láminas 32 y 46 superior tienen el cuerpo en colores blanco y rojo respectivamente.

⁷²³ Nowotny las relaciona con la banda celeste y el arcoiris: *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, p. 31. Lo mismo que Anders, Jansen y Reyes: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 159.

⁷²⁴ Estas entidades son ambivalentes, donde dependiendo de sus características es si remiten más al espacio celeste o telúrico. Para Mikulska, los conceptos de *Mictlan* y de noche son equivalentes, de ahí se desprende

trate de un *tzitzimitl* de cuerpo completo,⁷²⁵ mismo que desciende del cielo al final de una era o ciclo. En su parte media presenta una gran cortada producida por dos pedernales-rostro, elemento celeste y masculino,⁷²⁶ de donde surge nuevamente la figura de *Quetzalcoatl*,⁷²⁷ siendo el personaje que más aparece en la sección en junto con sus diferentes advocaciones y fusiones.

Esta cuarta lámina se aprecia, como menciona Boone, el nacimiento de los dioses creadores, *Tezcatlipoca* y *Quetzalcoatl*,⁷²⁸ personajes que son opuestos complementarios en muchos mitos de creación;⁷²⁹ para Johansson, la unión de las fuerzas telúricas y celestes

una relación entre cielo e inframundo como lugares dinámicos en la que no hay distinción entre el arriba y el abajo: “Los ciclos...” *op. cit.*, 2015, pp. 119-124.

⁷²⁵ Davide Domenici y Élodie Dupey, “The Wind God...” *op. cit.*, 2021, pp. 16-18.

⁷²⁶ Michel Graulich, *Mitos y rituales del México antiguo*, Madrid, Colegio Universitario de ediciones Itsmo, 1990, p. 274. Katarzyna Mikulska, “¿Cuchillos de sacrificio? El papel del contexto en la expresión pictórica mesoamericana”, en *Itinerarios*, vol., 12, México, 2010, pp. 141-144.

⁷²⁷ Este numen se aprecia en las láminas 32, 45 y 46 con una pintura facial en negro con amarillo y rojo, pero generalmente tiene el rostro y cuerpo totalmente negros como en la lámina 33, 35, 37, 40, 41, 42 y 44. En ocasiones, láminas 32, 33, 35, 40, 44, 45 y 46 muestra una voluta en la parte anterior del rostro, detrás del ojo y presenta también sus característicos atavíos de concha: orejera en forma de gancho (*epcolli*), el pectoral de caracol cortado (*ehcacozcatl*) o bien, un collar de caracoles pequeños, el braguero de puntas redondeadas y un tocado cuya parte posterior en negro con líneas rojas es muy similar a los crótalos de las figuras serpentina de las láminas 29 y 30. La voluta en el ojo aparece también en los guerreros del Sol de las láminas 9 y 10 del códice Nutall.

⁷²⁸ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 302.

⁷²⁹ Mónica Minnecci, “Antítesis and complementarity: Tezcatlipoca and Quetzalcoatl in creation myths”, en *Estudios de Cultura Náhuatl* 30, México, UNAM, 1999, pp. 153-164.

representa la integración de fuerzas en una totalidad vital que desemboca en el nacimiento del héroe (en este caso, *Quetzalcoatl*), el cual representa la culminación de una larga gestación narrativa,⁷³⁰ tal y como se muestra en las láminas 29 a 31, en las cuales se muestra el tiempo anterior al nacimiento de los dioses. En ese sentido, en esta lámina 32 termina la acción de los agentes creadores de las láminas 29-31, escenas nomológicas, las cuales muestran los procesos de creación, que son anteriores y que subyacen en los diferentes mitos,⁷³¹ es decir, muestran los procesos que dan origen a los protagonistas en los mitos: los dioses y su actuar, ya que de esta lámina en adelante aparecerán como los principales actores rituales.

Es interesante el hecho de que, en las tres primeras láminas, no aparecen deidades identificables salvo alusiones y algunos rasgos o elementos de entidades generativas; de hecho, la mayoría de personajes de estas tres láminas carece de atributos como vestimenta y tocado, lo que puede reforzar el hecho de que representen seres prototípicos; pero, de la 32 en adelante, ya aparecen divinidades bien conocidas y caracterizadas. Resulta también interesante que estas cuatro primeras láminas coinciden con la división que López Austin hace de la dinámica del cosmos, donde separa el tiempo anterior a la creación, seguido del tiempo de la creación y finalmente del tiempo del hombre.⁷³² El tiempo anterior a la creación es el de la existencia intrascendente de los dioses, interrumpida por el del mito de la creación, aquel donde surgen y actúan los dioses, lo que da paso al tiempo del hombre, tiempo que se

⁷³⁰ Patrick Johansson, “La gestación actancial del héroe”, en *El héroe entre el mito y la historia*, México, UNAM-Cemca, 2000, p. 68.

⁷³¹ Alfredo López Austin, *Los Mitos del Tlacuache...*, op. cit., 2006, pp. 319-331.

⁷³² Alfredo López Austin, *Cuerpo Humano...*, op. cit., 2008, pp. 69-70.

da en la parte intermedia del cosmos. Como mencionamos anteriormente, ese tiempo del hombre es el que utiliza marcadores del grupo III, que es justo la parte intermedia de los cinco grupos, en posible alusión a la parte media del cosmos, el sitio donde vive el ser humano; así, las láminas del Códice Borgia, en su conjunto, podrían referir a esos tiempos, tanto aquel previo a la creación (láminas 29-32) y que son las escenas nomológicas que acabamos de analizar, como al tiempo de los dioses (láminas 32-46) y también al tiempo del hombre (láminas 1-28/47-74); por lo que estas láminas centrales se estarían refiriendo, entre otras cosas, al tiempo previo al tiempo histórico del hombre. Además, los signos calendáricos de las láminas 30, 31 y 32 están presentados y acomodados de tal modo que parecen referir no a un ciclo, sino que, por la temática de las láminas, refieren a cuatro fases de un mismo proceso: la generación del mundo y de sus entidades en un ciclo eterno y siempre vigente que corre en paralelo al tiempo de los hombres.⁷³³

Ahora daremos paso a otro tiempo en donde los dioses son los actores rituales y donde el ciclo del Sol puede iniciar su viaje al amanecer (lámina 33) para terminarlo en el atardecer (lámina 34), marcando así el ritmo de los días, un antes y un después, un transcurrir y un devenir para dioses y hombres.

⁷³³ *Ibid.*, p. 70.

Láminas 33 y 34. Los Templos crepusculares del Sol.

Estas dos láminas forman un apartado por sí mismo⁷³⁴ que muestra, en detalle, los elementos y características que poseen los comúnmente conocidos como templos negro y rojo.⁷³⁵ En esta interpretación he decidido salir de esa identificación cromática, misma que está incompleta y proponer que ambos templos refieren los momentos crepusculares del Sol,⁷³⁶ ya que en estas láminas hay un contraste de los colores rojo/negro/amarillo, rojo/blanco (33) y rojo/amarillo (34) que remite a la variación perceptible entre la claridad diurna y la oscuridad nocturna.⁷³⁷ Además, dichos templos, como veremos en el análisis, se relacionan entre sí, mostrando entre uno y otro, componentes que actúan como opuestos complementarios, mismos que parecen señalar los momentos liminales del camino diario del Sol:⁷³⁸ el amanecer y el ocaso;⁷³⁹ donde se hacen acompañar, en el primer caso, de los guerreros muertos (lámina 33) y para el segundo, de las mujeres muertas en parto (34). Estos dos edificios, si bien se presentan en láminas separadas, deben considerarse como una unidad

⁷³⁴ Para la mayoría de investigadores estas escenas son parte de la narrativa que termina en la lámina 39, sin embargo, por la forma de presentación y el nulo vínculo y continuidad que presentan con las láminas anteriores y posteriores, pienso que estas dos láminas son un anexo o un apartado en sí mismo de la sección central que muestra en detalle estos templos e introducirnos en las siguientes láminas, donde los templos aparecen en tamaño reducido.

⁷³⁵ Eduard Seler, *Comentarios... op. cit.*, 1963, p. 33.

⁷³⁶ Para Batalla se trata de los Templos del Cielo: *El Códice Borgia...*, *op. cit.*, 2008, p. 427

⁷³⁷ Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, p. 53-79.

⁷³⁸ Para Graulich la historia de una era cósmica se puede equiparar al transcurso de un día, por eso le llamaban Soles, porque todos los ciclos de vida eran comparados con el movimiento aparente del astro diurno. Michel Graulich, *Mythes et rituels...*, *op. cit.*, 2000, p. 72.

⁷³⁹ Elizabet Boone, *Ciclos del Tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 303.

simbólica de dos templos ubicados frente a frente (ya que así se presentan en láminas posteriores), lo que hace referencia, en mi opinión, tanto al trayecto como a los lugares por donde sale y se oculta el Sol.⁷⁴⁰

La presencia solar –si bien no es evidente– se enfatiza por la presencia del multicromatismo de las formas, algunas de las cuales ya son reconocibles como deidades (o fusiones/fisiones de ellas) con rasgos característicos, quienes fungen como los actores principales de una intensa actividad ritual, que ya es explícita, tanto en estas láminas, como en las siguientes; a diferencia de las láminas previas, donde las escenas mostraban elementos como la niebla y las entidades de noche-viento, así como los personajes antropomorfos descarnados y los objetos rostro, todas entidades vinculadas a la creación, al tiempo previo al mito (véase *supra*). Además, la forma de dividir y de presentar los templos de perfil, con los elementos bien definidos (plataforma, interior del templo y techumbre), alude al mismo tiempo a los tres estratos verticales (mismos que sólo pueden distinguirse a partir de la ausencia o presencia de Sol y de su luz); así, la parte inferior de la estructura de estos edificios, que representaría al inframundo, está conformada por las fauces abiertas de elementos serpentinos de color negro y rojo respectivamente,⁷⁴¹ que van de la parte superior

⁷⁴⁰ Para Mikulska se trata de una escena diurna: “El concepto de *ilhuicatl...*”, *op. cit.*, 2008, p. 162.

⁷⁴¹ Las serpientes son elementos simbólicos que remiten, entre otras cosas a la fertilización de la tierra por parte de las entidades celestes. Eduard Seler, *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*, México, JUS, 2009. pp. 265-280. También, Alfredo López Austin y Luis Millones, *La fauna fantástica de Mesoamérica y los Andes*, México, UNAM, 2013. pp 39-51.

a la inferior del templo,⁷⁴² motivo que les da nombre;⁷⁴³ la parte media presenta también elementos zoomorfos similares a una serpiente de fuego, los cuales remiten a la guerra, pero también a la transformación,⁷⁴⁴ además de ser el espacio donde se presentan los personajes y acciones principales; finalmente, en la parte superior, el techo que simboliza el supramundo, se ubican los personajes que caracterizarían el momento liminal al que refiere cada lámina – en las posteriores, los templos presentan su naturaleza intercambiada, presentando el primero las características vespertinas del segundo y viceversa–.

En ambos casos, los templos descansan sobre un cuerpo de saurio alargado de cuyas fauces emergen, a mi parecer, los rostros de *Tepeyotl* para la 33 y de *Chalchiuhtlicue* para la 34,⁷⁴⁵ esto ya que en la sección central aparecen emparejados en las láminas 38, 41 y 42, siempre ataviados con piel de saurio, lo que enfatiza tanto el carácter dual de la entidad terrestre, como su aspecto creador. Además, en la lámina 34 la parte inferior y media del templo también alude a una cueva (con las fauces del reptil abiertas y de perfil), un lugar

⁷⁴² Para Boone, esto es una analogía del mito en el que *Tezcatlipoca* y *Quetzalcoatl* descienden bajo la forma de serpientes para separar a la tierra: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 186.

⁷⁴³ Eduard Seler, *Comentarios...* *op. cit.*, 1963, p. 33.

⁷⁴⁴ La *xiuhcoatl* se considera, además de un arma asociada a *Huitzilopochtli* asociada a los rayos del Sol, un nahual del dios del fuego *Xiuhtecuhtli*, y en general un agente de transformación. Manuel Hermann Lejarazu, “La serpiente de fuego o yahui en la mixteca prehispánica: iconografía y significado”, en *Anales del Museo de América*, XVII, Madrid, 2009, pp. 64-77.

⁷⁴⁵ Desafortunadamente no es posible corroborarlo en las versiones de Aglio o Kingsborough, ya que ambos plasman elementos diferentes, lo que me hace suponer que esa parte ya estaba muy deteriorada desde las primeras copias.

liminal por el que se puede entrar al inframundo,⁷⁴⁶ reforzando (junto con las mujeres de la techumbre) la naturaleza vespertina de la lámina, por lo que, en contraposición complementaria, el templo de la lámina 33 remitiría al atardecer. Finalmente, si bien mencionamos que los templos, por sus características generales de presentación, remiten a un espacio abierto y diurno, a pesar de sus detalles y especificidades simbólicos, no es suficiente para considerarlos lugares reales e identificables en algún sitio arqueológico específico;⁷⁴⁷ son más bien edificios metafóricos⁷⁴⁸ a los cuales se puede recurrir y/o representar cuando la acción ritual así lo requiera. Eso se demuestra, a mi parecer, en las láminas posteriores, donde se muestran estos mismos templos, pero en diferentes contextos.

Lámina 33. La salida del Sol.

Se representa un templo que ocupa la mayor parte de la lámina, se trata de un edificio de techo cónico, identificado como el Templo Negro debido a la serpiente de dicho color que recorre de arriba hacia abajo el templo.⁷⁴⁹ Sin embargo, también es dominante el color rojo y blanco de su plataforma, así como el rojo de su recinto interior y su techo amarillo; los únicos elementos negros que presenta son la serpiente (que no es totalmente negra) así como el pilar y dintel del edificio, este último con bandas en rojo, lo que para Hermann Lejarazu,

⁷⁴⁶ Silvia Limón, *Las cuevas y el mito de origen*, México, UNAM, 2009, pp. 30.44.

⁷⁴⁷ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 54; Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 205. Bruce Byland, “Comentarios e introducción”, *op. cit.*, 1993, p. xxvi.

⁷⁴⁸ Elizabet Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 303.

⁷⁴⁹ Eduard Seler, *op. cit.*, 1963, p. 33.

puede remitir a *tlillan-tlapallan*,⁷⁵⁰ la Casa del Sol,⁷⁵¹ que es también el espacio donde sucede la transformación de *Quetzalcoatl* como “Señor de la Aurora”, es decir, como *Tlahuizcalpantecuhtli-Venus*.⁷⁵² Sin embargo, Dupey ha clarificado la cuestión del mítico *Tlapallan* como la Casa del Sol o Lugar del Color, un lugar colorido, completamente solar, ubicado al Este, más allá del mar; un espacio donde iniciaba a diario el ciclo solar y al mismo tiempo, un lugar en el que se realiza la atadura de dos ciclos, esto es, el cierre de uno y la apertura de otro.⁷⁵³ En nuestro caso, el templo de la lámina 33 presenta el multicromatismo característico de la presencia de la luz solar, por lo que se trata de un espacio diurno,⁷⁵⁴ el cual se enfatiza por el color rojo de la habitación principal, mismo que contrasta, en primera instancia, con el blanco de las escaleras y base del templo, colores que evocan brillo y luminosidad, y que también aluden al astro solar y a la estación seca;⁷⁵⁵ Por otro lado, el rojo también hace contraste con el negro del dintel y de la serpiente, este par negro-rojo tiene múltiples acepciones, como la alternancia entre oscuridad y luz, colores crepusculares⁷⁵⁶ que también hacen alusión a la estación de lluvias.⁷⁵⁷ Así, el edificio en sí mismo (alude

⁷⁵⁰ Manuel Hermann Lejarazu, “Códice Nutall, Lado 1”, en *Arqueología Mexicana Especial 23*, México, Raíces, 2006, p. 82.

⁷⁵¹ Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl...*, *op. cit.*, 2000, p. 97.

⁷⁵² Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, p. 64.

⁷⁵³ Élodie Dupey, “El lugar del color en la mitología mesoamericana...”, *op. cit.*, 2018, pp. 165-167

⁷⁵⁴ Katarzyna Mikulska, “El concepto de *ilhuicatl*...”, *op. cit.*, 2008, p. 162.

⁷⁵⁵ Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, p. 59.

⁷⁵⁶ Para Seler, esta lámina representa el atardecer, en concordancia con la negrura del templo, así como del viaje de Venus por el cielo nocturno: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 20-27.

⁷⁵⁷ Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, p. 69.

cromáticamente) a una totalidad, pero que, en contraposición con el templo de la lámina 34, el de la 33 remite, como se verá a continuación, al amanecer.

El templo se divide en tres secciones principales,⁷⁵⁸ en la parte superior hay un techo cónico, el cual está dividido por bandas celestes en las que se aprecian pedernales, ojos estelares y signos de Venus,⁷⁵⁹ las bandas presentan los colores azul, rojo y amarillo, colores que señalan un cielo diurno; en ese sentido, el techo, como espacio superior, representaría el espacio celeste.⁷⁶⁰ Ahí se ubican una serie de nueve personajes de distinto color (blanco, azul, amarillo y rojo)⁷⁶¹ en actitud de danza;⁷⁶² su rostro tiene pintura facial de una línea negra horizontal a la altura de los ojos y en de la boca al mentón, característica en el Códice Borgia del dios del fuego *Xiuhtecuhtli*; los dos de la parte superior, cambian a pintura facial de puntos blancos, característicos de *Tlahuizcalpantecuhtli*. Todos tienen como tocado el *aztaxelli*, aquel que usan los guerreros⁷⁶³ y los sacrificados⁷⁶⁴ guerreros que acompañan al

⁷⁵⁸ En alusión a los tres espacios/estados del cosmos: cielo, tierra, inframundo. Lo mismo para el edificio de la lámina 34.

⁷⁵⁹ Para Seler indicativos del cielo occidental: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 21.

⁷⁶⁰ Katarzyna Mikulska, “El concepto de *ilhuicatl*...”, *op. cit.*, 2008, p. 162.

⁷⁶¹ Estos personajes son los guerreros muertos que acompañan al Sol, difuntos divinizados que eran concebidos como seres multicolores. Élodie Dupey, “Les métamorphoses chromatiques ...” *op. cit.*, 2010, pp. 365-367. También: “El lugar del color en la mitología mesoamericana...”, *op. cit.*, 2018, pp. 166-167.

⁷⁶² Los personajes presentan una posición dinámica: una pierna doblada detrás de una a medio extender aunado a los brazos flexionados hacia la cadera dan la impresión de movimiento. Véase Pablo Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, *op. cit.*, 2010, p. 250. Danilovic, Mirjana, *El concepto de danza op. cit.*, 2016, p. 164.

⁷⁶³ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 21.

⁷⁶⁴ Loïc Vauzelle, “Los dioses mexicas y los elementos naturales en sus atuendos: unos elementos polisémicos”, en *Trace*, 71, CEMCA, México, 2017, pp. 85-87.

Sol en su tránsito desde el amanecer al cenit,⁷⁶⁵ esto nos indicaría que se trata de una escena al amanecer, o que inicia en el amanecer, cuando los guerreros van subiendo con el Sol.

En la parte media del recinto, en un cuarto rojo,⁷⁶⁶ se aprecia a un personaje en color verde, con la pintura facial de *Tlahuizcalpantecuhtli*, que porta los elementos de concha⁷⁶⁷ y tocado del Sol-nocturno de *Quetzalcoatl*,⁷⁶⁸ quien está sentado al frente, como señor del templo, pues está sobre un cojín de piel de jaguar; *Tlahuizcalpantecuhtli* le ofrece una espina de maguey con la que punza su lengua de la que sale sangre. Sobre la plataforma, en la parte exterior, se aprecia recostado en un altar, a *Xipe* con un manto rojo;⁷⁶⁹ el manto es en forma muy similar al que aparece en los bultos sagrados de las láminas 35 y 36; sobre esta figura, entre el dintel y el techo, se aprecia una figura antropomorfa con cabello rojo como volutas de fuego, lo han identificado como un Sol joven,⁷⁷⁰ que usa atavíos de papel para ser sacrificado, sus colores amarillo y rojo en la mitad del rostro, así como el color de su pelo, lo relacionan tanto con el Sol como con la entidad del maíz,⁷⁷¹ en ese sentido *Xipe* es también

⁷⁶⁵ Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 303.

⁷⁶⁶ Color que remite al ámbito ígneo y solar. Élodie Dupey, "Lenguaje y color ..." *op. cit.*, 2004, pp. 28-29.

⁷⁶⁷ Se trata del pectoral *ehcacozcatl*, las orejeras *epcololli*, y el collar de concha Oliva. Son símbolos lunares y venusinos que también remiten a la tormenta, así como al agua y sus beneficios, a la fertilidad de la tierra, la abundancia de las plantas y la creación de alimentos. Lourdes Suárez, *Conchas...* *op. cit.*, 2004, pp. 91-92.

⁷⁶⁸ Si bien no son las clásicas representaciones de estos númenes en el Códice Borgia, se pueden identificar, para el caso de *Tlahuizcalpantecuhtli*, por los puntos en el rostro, el collar de caracol cortado y las orejeras. Para *Quetzalcoatl* por su color negro, la barba y orejeras. Ambos tienen el mismo tocado, asociado a *Quetzalcoatl*. Recordemos que *Tlahuizcalpantecuhtli* es una advocación de *Quetzalcoatl* como Venus.

⁷⁶⁹ Que presenta en las láminas 38 y 67 de Borgia y en la 33 del Borbónico.

⁷⁷⁰ Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 186.

⁷⁷¹ Élodie Dupey, "Xopan y Tonalco...", *op. cit.*, 2008, p. 63.

una deidad que está relacionada con el maíz y con el nacimiento o creación del Sol,⁷⁷² así, opino que la figura juvenil se trata de un *teixiptla* de esta entidad.⁷⁷³ Frente al altar, hay una figura humana de pie (la primera en la sección) en color verde, sólo usa sandalias y un atado a modo de braguero, en la cabeza tiene plumones y un *oyohualli*, un atributo de concha asociado a deidades solares como *Huehucoyotl* y *Xochipilli*;⁷⁷⁴ a diferencia del resto de imágenes, aquí tenemos una completamente de frente, cosa poco común en las representaciones nahuas postclásicas, presenta una nariz extraña con lo que parece una muy marcada horadación central. Tal vez se trate, por los atavíos, de un cautivo de alto rango (por la horadación), listo para ser inmolado por flechamiento, ya que la posición es similar con ese tipo de sacrificio en códices como el Nuttall (lámina 90) o el Becker (lámina 10), no obstante, falta el soporte; o, bien, puede que se trate de la alusión a un ídolo o deidad de piedra verde, a la que se podía vestir y hacer ofrendas.

En la plataforma y escalinatas del templo (de color blanco y rojo),⁷⁷⁵ se aprecian nuevamente figuras antropomorfas en actitud de danza, las cuatro inferiores corresponden a mujeres con falda y velo,⁷⁷⁶ su cuerpo es amarillo, tienen pintura facial de triángulo en el

⁷⁷² Michel Graulich, *Ritos Aztecas...*, *op. cit.*, 1999, pp. 98. Carlos Javier González, *Xipe Totec. Guerra y regeneración del maíz en la religión mexicana*, México, FCE, 2011, pp. 203-206.

⁷⁷³ Esta creación del bulto será relevante en el episodio siguiente del código.

⁷⁷⁴ Lourdes Suárez Diez, *Conchas, caracoles y crónicas*, Colección Científica 466, México, INAH, 2004, pp. 66-72.

⁷⁷⁵ Colores que remiten a un cambio de luminosidad, relacionado con el sol en su trayecto matutino. Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, p. 79.

⁷⁷⁶ Sin embargo, no se ven los senos ni el pliegue en el vientre como los personajes de la lámina 34, ubicados en la misma posición y lugar.

ojo,⁷⁷⁷ en correspondencia con los guerreros del techo, por lo que, en este caso, podría tratarse de mujeres guerreras. También aparecen dos hombres con braguero blanco, sandalias y pintura color rojo a la altura de la nariz, la cual porta una nariguera de turquesa, símbolo de la nobleza y del poder político;⁷⁷⁸ uno es color amarillo, el otro color rojo.⁷⁷⁹ En la parte frontal, se aprecia la imagen de un especialista ritual en color rojo, con una sonaja de cráneo y un contenedor de elementos aromáticos, para Anders, Jansen y Reyes se trata de *Cihuacoatl*,⁷⁸⁰ el gran sacerdote, ya que es un personaje que parece dirigir la acción ritual; por otro lado, su tocado de *cuexcochtechimalli* lo relaciona con *Xipe*,⁷⁸¹ y su pintura corporal, así como la banda negra en los ojos y boca, lo vincula a los guerreros o bien, a *Xiuhtecuhtli* u alguna entidad ígnea, por lo que también podría remitir a un *tlamacazqui* como sacerdote del fuego, recordemos que dicha entidad funge como intermediario y conexión entre el mundo humano y el divino, pues, como especialista ritual, puede ir y venir del ecúmeno al anecúmeno y ofrecer los sacrificios a los dioses y los dones a los hombres.⁷⁸²

⁷⁷⁷ Las mismas de la lámina 46v. y que Selser identifica como sacerdotisas del dios del fuego: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 26.

⁷⁷⁸ Carmen Aguilera, “Turquoise”, en *Ensayos sobre iconografía*, México, INAH, 2010, p. 210.

⁷⁷⁹ Par cromático que remite a la madurez. Élodie Dupey, Xopan y tonalco...” 2008, pp. 64. Aquí tal vez se representen en alusión a gobernantes como el *Aquiach* y el *Tlaquiach* de Cholula.

⁷⁸⁰ Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 205.

⁷⁸¹ Eduard Selser, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 21.

⁷⁸² José Contel y Katarzyna Mikulska, “Más nosotros que somos dioses nunca morimos...” *op. cit.*, 2011, pp. 23 y 58.

En la plataforma también se aprecian dos figuras zoomorfas, un águila descendente⁷⁸³ con cuerpo alargado y plumas en color negro, ave relacionada con el Sol y con el guerrero.⁷⁸⁴ También se aprecia una serpiente roja con placas en azul y bordes amarillos,⁷⁸⁵ características similares a la *Xiuhcoatl*, además, su posición triangular alude al fuego;⁷⁸⁶ ésta posee una extremidad frontal, a modo de los ejemplares de la mixteca,⁷⁸⁷ y de la boca escupe sangre, por lo que podría ser una alusión a la fertilización de la tierra, así como a la capacidad de transformación.⁷⁸⁸ Así mismo, la base del templo descansa en las fauces de una serpiente negra,⁷⁸⁹ cuyo cuerpo forma parte de la estructura arquitectónica, serpenteando a todo alto del templo con la cola en la parte superior, rematada en un ser fantástico zoomorfo, similar a las arañas de la lámina 29, pero cuya combinación de colores en rojo y amarillo alude a aspectos solares y luminosos,⁷⁹⁰ aunque las manchas tipo jaguar lo relacionarían al Sol en su

⁷⁸³ *Cuahutemoc* es uno de los nombres del Sol. Guilhem Olivier, comunicación personal, septiembre de 2018.

⁷⁸⁴ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 52 y 126.

⁷⁸⁵ Seler, en cambio, las ve como alfardas de escalinatas: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 20.

⁷⁸⁶ Silvia Limón Olvera, *El fuego sagrado...*, *op. cit.*, 2012, p. 57.

⁷⁸⁷ El águila y la serpiente de fuego remiten al binomio *Yaha-Yahui*, que refiere a los nahuales que bajan del cielo a participar en los sacrificios para alimentar al Sol. Manuel Hermann, comunicación personal, septiembre 2022.

⁷⁸⁸ Manuel Hermann Lejarazu, “La serpiente de fuego...” *op. cit.*, 2009, pp. 72-73.

⁷⁸⁹ A lo largo del cuerpo presenta elementos similares a los órganos que presenta el gran contenedor-rostro de la lámina 29. Se aprecia lo que parece ser el signo de carne cortada acompañado de un elemento similar a una “u” y un punto azul.

⁷⁹⁰ Para Seler, una alusión al tiempo del Sol de fuego: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 20-27.

fase nocturna o bien, a la *tequantocatl*, la tarántula;⁷⁹¹ también hay en la cima una imagen de cuchillo-rostro, de cuya boca sale la cara en negro, posiblemente, *Quetzalcoatl*.

Detrás del pedernal se ve una cuerda, un *aztamecatl*,⁷⁹² la cuerda blanca que se usaba para amarrar los bultos sagrados y a los cautivos de la inmolación ritual,⁷⁹³ en donde se observa al Sol-venado y a la Luna-conejo. Para los pueblos mesoamericanos, el venado simbolizaba al Sol, al fuego, la fecundación, la cacería, la víctima sacrificial y la sequía, se relaciona con *Mixcoatl* y la sexualidad, es decir, representa aspectos masculinos del mundo.⁷⁹⁴ El conejo representa la contraparte del venado, los aspectos femeninos, la luna, la embriaguez, lo húmedo.⁷⁹⁵ La aparición simultánea del Sol y la Luna recuerdan al mito del quinto Sol en el momento en que ambos astros aparecen y piden la inmolación de los demás dioses para moverse y separarse.⁷⁹⁶ En ese sentido, la cuerda tiene adosados diversos elementos que aluden al sacrificio:⁷⁹⁷ como un plumón de águila, una bandera de papel, un par de puntas de maguey ensangrentadas y un hacha ritual con atado de papel, así como un *chalchihuitl*, que muchas veces remite al corazón de la víctima.⁷⁹⁸ La cuerda remata con la

⁷⁹¹ Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 203.

⁷⁹² Boone la equipara a la telaraña: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 187.

⁷⁹³ Fray Diego Durán, *Historia de las indias...*, *op. cit.*, 1967, p. 154.

⁷⁹⁴ Guilhem Olivier, *Cacería, sacrificio...*, *op. cit.*, 2015, p. 154, 244, 277, 288 y 310.

⁷⁹⁵ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 88 y 135.

⁷⁹⁶ “Leyenda de los Soles”, *op. cit.*, 1975, pp. 75-77.

⁷⁹⁷ Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 187.

⁷⁹⁸ Para Seler se trata de un penacho de pluma fina, una banderola de sacrificio, una espina de maguey, un instrumento curvo y un *chalchihuitl*: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 22. Anders, Jansen y Reyes García ven plumones para el sacrificado, la bandera del cautivo, las púas de maguey, el bastón encorvado y el signo de la

imagen de un escorpión, animal del dios del fuego y referencia al autosacrificio,⁷⁹⁹ pero también es un símbolo de mal augurio vinculado a la tierra⁸⁰⁰ y, al mismo tiempo, es un animal astral.⁸⁰¹ Además, en la parte exterior, frente al templo, también hay una escena ritual de sacrificio por cardiectomía;⁸⁰² el inmolado es un ser fantástico, un personaje antropomorfo similar a los personajes punzadores de la lámina 30 y a los que portan yelmo de águila o pedernal de la 32 y que es parecido a los *ñuhu*, considerados los primeros habitantes del mundo⁸⁰³ y también partícipes de la creación en las láminas 30 y 32, por lo que aquí aludiría al sacrificio de una entidad prototípica y generadora⁸⁰⁴ sobre un *techcatl*-rostro realizado por *Quetzalcoatl*, lo que recuerda nuevamente al mito del quinto Sol, donde es éste el encargado de inmolar a los dioses para que el Sol se mueva;⁸⁰⁵ el dios entrega el corazón-rostro a *Tlahuizcalpantecuhtli* por medio de una línea verde con círculos amarillos adosados.

riqueza: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 200. Para Boone se trata de la borla blanca de sacrificio, el estandarte blanco, las espinas de maguey ensangrentadas, el cetro doblado de *Quetzalcoatl* y la piedra de jade respectivamente: *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 304.

⁷⁹⁹ Eduard Seler, *Las imágenes de animales...*, *op. cit.*, 2009, p. 334.

⁸⁰⁰ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 229.

⁸⁰¹ Alfredo López Austin y Luis Millones *La fauna fantástica de Mesoamérica y los Andes*, México, UNAM, 2013, p. 43.

⁸⁰² Para Nowotny, es el tema principal de la lámina: *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 28. Para Anders, Jansen y Reyes, el sacrificio se realiza para la elaboración del bulto de poder de la lámina 36: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 203-206.

⁸⁰³ Samuel Villela Flores, “Ídolos en los altares...”, *op. cit.*, 2006, pp. 62-67.

⁸⁰⁴ Para Boone, esto remite a que se trata de un sacrificio primordial pre-humano, previo a la llegada del Sol. Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, pp. 186-187.

⁸⁰⁵ “Leyenda de los Soles”, *op.cit.*, 1975, pp. 119-128.

El corazón es un elemento *tlaquaquallo*, una ofrenda específica para las deidades solares.⁸⁰⁶ Para recibir el cuerpo del sacrificado, está una de las viejas entidades de la tierra de la lámina 31, en este caso, aquella asociada al maguey.⁸⁰⁷ Sobre esta escena de sacrificio, se aprecia una enorme bola de hule,⁸⁰⁸ similar a la que aparece en la lámina 29 en una de las fauces de noche-viento, la bola tiene una herida en la parte superior que deja ver su interior rojo, como si fuera un Sol,⁸⁰⁹ sobre la herida, se ubica una imagen de *Quetzalcoatl* con los rayos en las manos, en posible alusión de haber causado la herida de la bola partida, herida de la que surgen cuatro figuras desnudas de distinto color: amarillo, blanco, rojo y azul, indicando posiblemente cardinalidad,⁸¹⁰ tienen mechones dorados que los vinculan al Sol; su pintura facial en ojo y boca, se asemeja a la de *Yohualtecuhtli*, pero aquí es color blanco y no verde como se verá en la lámina 35.

Finalmente, en la parte de atrás del edificio está *Xolotl*, sentado sobre un palanquín con un semicírculo rojo (como aquel de la lámina 31) que posiblemente alude al Sol; recordemos que *Xolotl* es un personaje asociado con el astro, ya que no sólo participa en su

⁸⁰⁶ Los elementos *tlaquaquallo* caracterizan principalmente a deidades procedentes del inframundo que, en el caso del Sol, señala su origen inframundano. Katarzyna Mikulska, *La comida de los dioses...*, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁰⁷ Para Boone, el espíritu del maguey: *Ciclos del Tiempo ...*, *op. cit.*, 2016, p. 304.

⁸⁰⁸ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 27. Para Anders, Jansen y Reyes García se trata de una piedra: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 204. Para Boone también se trata de una pelota de caucho: *Ciclos del Tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 304.

⁸⁰⁹ Walter Krickeberg, “El juego de pelota...”, *op. cit.*, 1966, pp. 310-313.

⁸¹⁰ Para Seler se trata del nacimiento de los dioses del fuego a partir de una pelota, dioses que además son danzantes: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 32. Para Anders, Jansen y Reyes, se trata de los espíritus del fuego que salen de la piedra hacia las cuatro direcciones: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 204.

creación,⁸¹¹ sino que también en determinados contextos *Xolotl* es el Sol.⁸¹² Encima de esta representación, se ubica uno de los númenes telúricos descarnados del maíz de la lámina 31,⁸¹³ tiene un fardo con el signo de *ilhuítl*.⁸¹⁴ Frente a ella, se aprecia a *Quetzalcoatl* que enciende fuego sobre un personaje antropomorfo de color amarillo,⁸¹⁵ con pintura verde en la barbilla, de cuya espalda surgen cinco espigas rematadas en flor; del humo que emana, surgen los guerreros pintados como *Xiuhtecuhtli* del techo cónico,⁸¹⁶ así como una serpiente de cuyas fauces asoma el rostro de *Otontecuhtli*, otra deidad del fuego. Además, el encendido del fuego señala también un inicio o surgimiento, donde la aparición de las entidades descarnadas, así como de objetos-rostro, nos indica que, como lugar liminal, el amanecer es un momento que aún pertenece a ese mundo anecuménico, el mundo sobrenatural, por ello

⁸¹¹ Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, México, Porrúa, 1980, pp. 87-93.

⁸¹² Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, I, p. 49.

⁸¹³ Que Seler identifica como *Tonacacihuatl*: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 27.

⁸¹⁴ Manta de cinco rosas. Véase Códice Magliabechiano, láminas 10 y 12. Ese símbolo es también un referente a un día, o bien a 20 días. Danielé Dehouve, *El imaginario... op. cit.*, 2014, p.66.

⁸¹⁵ Que aparece en la siguiente lámina. Y que Seler identifica como *Tonacatecuhtli*: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 28. Boone concuerda con esa identificación: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 186. Anders lo identifica como “dios palma”: *Los templos del cielo ...*, *op. cit.*, 1993, p. 201.

⁸¹⁶ El encendido del fuego es también una alusión a la guerra, por ello tiene sentido que de éste se originen los guerreros. Además, en la sección central hay otras entidades ígneas que surgen, sea de un encendido de fuego o bien, de entidades mayores, como en las láminas 33, 42 y 46. En todas, aparece como una entidad cuádruple o quíntuple, diferenciadas por el color, en posible alusión cardinal. Sin embargo, para Dehouve, esta partición en 4 o 5 colores refieren al fuego como señor del tiempo, en donde también se alude a los cuatro fenómenos solares, lo que le da al fuego un carácter cuádruple, que además se homologa con el Sol, donde el número cuatro remite al mito de origen del astro: *El imaginario... op. cit.*, 2014, pp.127-128.

tiene sentido la aparición de estos seres en estas láminas que aluden más a aspectos lumínicos.⁸¹⁷

Así, en esta quinta lámina se representa, a mi parecer, el lugar del amanecer, una zona liminal, que se manifiesta como el lugar donde nace la luz,⁸¹⁸ indicado por la aparición del Sol-venado y la Luna-conejo, los elementos más luminosos del cielo, así como de Venus como *Tlahuizcalpantecuhtli*, la estrella matutina. Para enfatizar la presencia solar del amanecer, en esta lámina 33 aparecen los guerreros que lo acompañan del alba al *cenit*, mismos que son representados como *Xiuhtecuhtli*, una entidad del fuego, fuego que se enciende detrás del templo en señal de inicio de un nuevo ciclo, el ciclo diario del Sol.

⁸¹⁷ Si bien Boone menciona que este templo puede tener relación con el amanecer, para la investigadora esta escena es previa a la salida del Sol, ya que asocia más el Templo Rojo de la siguiente lámina con el Este por donde sale el astro Rey: *Cycles of Time ...*, *op. cit.*, 2007, pp. 186-187.

⁸¹⁸ Maarten Jansen, “Una mirada al interior del templo de Cihuacoatl. Aspectos de la función religiosa de la escritura pictórica”, en *Libros y escritura de tradición indígena. Ensayos sobre los códices prehispánicos y coloniales de México*, México, El Colegio Mexiquense, 2002, p. 302.

Lámina 34. La puesta del Sol.

En este caso, se observa el Templo Rojo,⁸¹⁹ nombrado de esa manera debido al dintel y a la serpiente roja,⁸²⁰ que del mismo modo que el ofidio negro de la lámina anterior, recorre el templo de la parte superior a la inferior, formando parte de la estructura, pero en este caso, además de terminar en la parte baja, como en la lámina anterior, hay otra cabeza de serpiente roja que forma parte de la estructura, aludiendo a una cueva, esto ya que se aprecia el ojo estelar y la parte superior de su mandíbula sobre el dintel del habitáculo central,⁸²¹ así como de parte baja de la techumbre, misma que como la anterior, es de color amarillo y dividida por franjas celestes diurnas; no obstante, la forma es diferente, ya que en esta lámina se presenta un techo a dos aguas con “orejas” en la parte superior, característica que se ha visto en construcciones de la mixteca⁸²² y de la huasteca,⁸²³ además de tener a las *cihuateteo*,⁸²⁴ las acompañantes del Sol del cenit al atardecer.⁸²⁵ Así, este templo es evidentemente el opuesto complementario del anterior, por lo cual remitiría al atardecer, lo enfatiza la

⁸¹⁹ Para Seler es también la casa de la serpiente roja, de la luna y de la tierra, la casa del Oeste: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 21, 24-25.

⁸²⁰ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 20.

⁸²¹ El elemento boca-cueva es una de las expresiones más destacables de la dicotomía terrestre, dado que su simbolismo abarca desde la boca devoradora hasta la matriz de la tierra. Véase Katarzyna Mikulska, *Las imágenes de la tierra...*, *op. cit.*, en prensa, pp. 10-13.

⁸²² Jhon Pohl y Bruce Byland, “The Mixteca-Puebla Style and early postclassic sociopolitical interaction” en *Mixteca-Puebla, Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archeology*, California, Labyrinthos, 1994, p. 145.

⁸²³ Guy Stresser-Pean, *Viaje a la huasteca*, México, FCE-Cemca, 2008, p. 306.

⁸²⁴ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 22.

⁸²⁵ Katarzyna Mikulska, “El concepto de Ilhuicatl...”, *op. cit.*, 2008, pp. 162-163.

aparición de la boca-cueva, que sería una analogía a la puesta del Sol en el momento en el que es devorado por la tierra.⁸²⁶

Como en la lámina anterior, el edificio se divide en tres partes principales; en la techumbre, entre las bandas de cielo se ubican diez *cihuateteo*, las mujeres muertas en parto,⁸²⁷ equivalentes a los guerreros que acompañan al Sol, por lo que podría también referir al *Cihuatlampa*.⁸²⁸ Las mujeres están descarnadas del rostro y presentan extremidades zoomorfas, éstos son los rasgos de muchas de las entidades femeninas de las cuatro primeras láminas, personajes que como se analizó, son una categoría en sí misma, la cual remite a las fuerzas de creación-generación y, que en este caso, no son la excepción, ya que al ser madres⁸²⁹ están vinculadas a la generación así como a la tierra, la gran devoradora al atardecer. En la parte superior de la techumbre, se aprecia nuevamente un pedernal (ahora recostado hacia arriba)⁸³⁰ del que emerge un rostro de *Tezcatlipoca Rojo*,⁸³¹ el pedernal tiene un *aztamecatl*, el cual está unido a una serie de seis rostros que se han identificado como

⁸²⁶ De hecho, para Seler se trata del cielo vespertino, el lugar por donde se mete el Sol en el inframundo: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 24-25.

⁸²⁷ Para Nowotny son las fuerzas femeninas de la Vía Láctea: *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, p. 38.

⁸²⁸ Yolotl González, Torres, *Diccionario de mitología...*, *op. cit.*, 1991, p. 36.

⁸²⁹ En esta lámina estas entidades muestran un pliegue en el vientre, indicio de que ya han dado a luz. Las imágenes descarnadas de láminas anteriores, no presentan este rasgo.

⁸³⁰ Así se presenta el pedernal del altar de *Ocotelulco* con *Tezcatlipoca Negro*.

⁸³¹ Para Caso, *Tezcatlipoca rojo* y *Quetzalcoatl* tienen como nombre calendárico *Ce-Ocelotl*, uno de los nombres del Sol: "Nombres calendáricos de los dioses", en *El México antiguo*, t. IX, México, Sociedad alemana mexicanista, 1961, p. 92. Y para Ruiz de Alarcón, es el nombre del cuchillo de sacrificio: *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven entre los indios naturales de esta Nueva España*, México, SEP, 1988, p. 154.

arañas,⁸³² cinco de ellos tienen ocho apéndices y el rostro de *Tlazolteotl-Ixcuina*,⁸³³ diosas relacionadas con el tejido y las fases lunares, por lo que en este caso tienen la nariguera de luna.⁸³⁴ Presentan además, orejeras de algodón plisado, ojo humano,⁸³⁵ rostros color amarillo (excepto por uno que es azul), lo cual enfatiza su carácter femenino y creador; dos tienen pintura facial en color rojo y dos a rayas blancas, colores que aluden a alguna entidad luminosa –y que sea análoga al sol vespertino– como tal vez las *tzitzimimeh*, seres relacionados con las arañas.⁸³⁶

⁸³² Eduard Seler *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 22.

⁸³³ Deidad relacionada con las fases lunares, la germinación vegetal y el desgranamiento del maíz; diosa de carácter cuadripartito, con características masculinas que enfatizan el carácter de guerrero (la máscara de la diosa era de piel de sacrificado), se les asocia con las mujeres muertas en parto, así como con los *ahuíteotl* (arañas y escorpiones). Véase Ricardo Rincón Huerta, *Tlazolteotl-Ixcuina, un caso de sincretismo en la religión azteca*, tesis de licenciatura, ENAH, 1997, pp. 85-90.

⁸³⁴ Si bien se ha considerado a este como un atributo de *Tlazolteotl*, no es la única diosa que lo utiliza, ya que también aparece en representaciones de *Mayahuel*, *Patecatl*, *Ixcuina*, *Xochiquetzal* y *Chalchitlicue*. Véase Katarzyna Milkulska, “Tlazolteotl...”, *op. cit.*, 2001, p. 110. En ese sentido, la nariguera alude más al poder de la generación de vida vegetal. Henry Nicholson, “Religion in Pre-Hispanic Central México”, en *Handbook of Middle American Indians*, vol. 10, Austin, University of Texas Press, 1971, p. 402.

⁸³⁵ Este tipo de ojo, de medio círculo, será visible en la mayoría de los seres antropomorfos no-descarnados, quienes usan el ojo estelar completamente circular.

⁸³⁶ Davide Domenici y Élodie Dupey, “The Wind God...” *op. cit.*, 2021, p. 18.

En la parte media, dentro de las fauces del templo y bajo un dintel en rojo y amarillo, en un recinto azul,⁸³⁷ se ubica un *Xolotl* de color rojo⁸³⁸ que carga en su espalda al Sol; está en posición de presentación con un par de puntas de maguey, tiene la lengua salida y el ojo estelar colgante, señal de estado extático,⁸³⁹ porta una pluma de águila en su pelo rojo enmarañado con ojos estelares. *Xolotl* se asocia con la obscuridad, el inframundo y la muerte; se ocupa de transportar al Sol al atardecer y acompañarlo en su recorrido por el inframundo.⁸⁴⁰ Para Boone, en cambio, *Xolotl* es quien trae la luz al mundo y, en el caso de la lámina 34, es el mismo Sol de la mañana, ya que está considerando el papel de esta deidad en los mitos de creación del astro: por un lado, el sacrificio de los dioses (entre ellos el mismo *Xolotl*) para iniciar el movimiento solar y, por el otro, el mito en el que es esta divinidad la que organiza la inmolación para también trasladar al Sol; por lo cual para la investigadora remite a una escena matutina.⁸⁴¹ En ese tenor, *Xolotl* es un ser doble o escindido,⁸⁴² ya que por un lado está *Xolotl* negro con manchas rojas, característica del Sol, pero con cabello rojo

⁸³⁷ Color que, en contraste con el rojo, remite a la luminosidad nocturna, así como para calificar a elementos relacionados con la estación húmeda. Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, pp. 70 y 74.

⁸³⁸ Que Seler confunde con *Tepeyolotl*: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 23.

⁸³⁹ Seler interpreta este símbolo como alusivo a la muerte, *ibid.*, p.150.

⁸⁴⁰ Mercedes De la Garza, “El carácter sagrado del Xoloitzcuintli entre los nahuas y mayas”, en *Arqueología Mexicana 125*, México, Raíces, 2014, p. 62. Una escena similar, en la que hay relación entre *Xolotl* y el Sol al atardecer está en la lámina 16 de Códice Borbónico. Véase también Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, p. 66.

⁸⁴¹ Para Boone, la lámina representa el amanecer: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 186.

⁸⁴² Karen Dakin, “El *Xolotl* mesoamericano: ¿Una metáfora de transformación yutonahua?”, en *La metáfora en Mesoamérica*, México, UNAM, 2004, p. 207.

enmarañado y estrellado, por lo que en este caso se relacionaría con Venus vespertino, por el otro, el *Xolotl* rojo se relaciona con el Sol, hecho que es evidente en esta lámina al presentarse con el astro en la espalda.

Llama la atención que frente a *Xolotl*-sol se aprecia un personaje en color rojo⁸⁴³ con el mismo plumón y atributos de *Quetzalcoatl*, que surge del humo que se produce por el encendido de un fuego ¿sería acaso una alusión a *Nanahuatzin* siendo transformado por el fuego?⁸⁴⁴ El fuego es encendido por *Quetzalcoatl* y nace del personaje anciano con los elementos de hierba de la lámina anterior,⁸⁴⁵ el cual tiene como fondo un círculo rojo, cuyo borde inferior se oculta detrás del templo y que Seler identifica como *Xochitl icanan*, otro nombre de *Tamoanchan*;⁸⁴⁶ no obstante, se trata de la representación del Sol al atardecer, ya que la parte inferior del disco se oculta detrás del templo.⁸⁴⁷ Difiero así de Boone, quien opina

⁸⁴³ Al que Boone se refiere como el nacimiento del numen solar: *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 304.

⁸⁴⁴ Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, México, Cien de México, 2000, p. 695.

⁸⁴⁵ Que Seler identifica en esta lámina 34 como *Teteo innan*, *Toci*, *Tlazolteotl* o *Tlaelcuani* que han parido a Cinteotl, y ya no como *Tonacatecuhtli*, ya que se trata de los mismos personajes de la lámina anterior: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 21.

⁸⁴⁶ Esto ya que relaciona los elementos posteriores de la entidad recostada con el árbol en flor de *Tamoanchan*. Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 21.

⁸⁴⁷ Esta representación del Sol como un círculo rojo aparece en las láminas 33, 35 y 39. En la pintura mural maya de Mayapán y en la pintura mural de El Zapotal, se representan dos soles, uno completamente visible y otro cuya parte inferior se oculta, lo cual se ha interpretado como el atardecer. Véase Jesús Galindo, “Un análisis arqueoastronómico del edificio circular Q152 de Mayapán” en *Estudios de Cultura Maya*, Vol. XXIX, México, UNAM, 2007, pp. 63-81. También, Claudia Loera, *La representación del Inframundo: registro de la pintura*

que este elemento circular en color rojo es el Sol matutino que aparece en el horizonte; ya que, para la autora, estas láminas y las siguientes muestran la narrativa solar que va de las tinieblas (láminas 29-32) a la luz (33-38), formando parte de una unidad temática, donde la 33 representa el momento previo al amanecer y la 34 la primer salida del Sol.⁸⁴⁸ Sin embargo, este pedazo de la escena más bien podría remitir a un fin de ciclo y el inicio de otro, representado por la puesta del Sol y el encendido del fuego.

En la plataforma del edificio hay tres mujeres como las de la lámina anterior, dos de ellas portan una espina de maguey y un contenedor de elementos aromáticos, la tercera, al frente, tiene las manos levantadas, lo que indica un estado de felicidad.⁸⁴⁹ Se aprecia también al saurio serpentiforme en posición triangular, así como al águila descendente, las mandíbulas abiertas de la serpiente roja que sirven de base al templo, y que posee la misma decoración corporal de la serpiente negra de la lámina anterior, sólo que el círculo aquí es verde. En la parte externa del templo también hay actividad ritual; destaca nuevamente el sacrificio por cardiectomía que realiza *Xolotl* negro, con manchas solares⁸⁵⁰ (o signos “tona”) a un ser fantástico como el asociado a las flores blancas de la lámina 30.⁸⁵¹ Su corazón y sangre tienen

mural prehispánica del El Zapotal, Veracruz, tesis de maestría en Historia del Arte, México, UNAM, 2009, p. 145.

⁸⁴⁸ Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, pp. 185-187.

⁸⁴⁹ Pablo Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, *op. cit.*, 2010, p. 277.

⁸⁵⁰ Véase la representación solar de la lámina 43.

⁸⁵¹ Por ello, Boone piensa que se trata de un espíritu del Pochote: *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 308.

la composición cromática de los huesos,⁸⁵² por lo que puede estar enfatizando cierto carácter generativo. El órgano es recibido por dos personajes femeninos descarnados, entidades generativas y de carácter inframundano, con atributos de *Mictecacihuatl*, mostrando un corazón de lo que parece ser un corte, lo cual reforzaría el aspecto sacrificial del acto ritual mostrado; el cuerpo del sacrificado es recibido ahora por un numen telúrico asociado al elemento similar a la hierba de la lámina 31. Detrás del templo, en la parte superior, nuevamente se ve la imagen del numen descarnado que porta maíz en su espalda y un fardo con el signo de día-fiesta,⁸⁵³ pero ahora en color verde.

Como se pudo apreciar, estos templos pueden estar remitiendo a los dos importantes momentos liminales del Sol, lo que, en sí mismo, remite al inicio y término de un ciclo, el cual puede ser eterno mientras se hagan las ofrendas y rituales apropiados, como es el caso del sacrificio por cardiectomía, que aparece en ambas láminas indicando la importancia del acto, el cual, al parecer, se realizaba varias veces al día,⁸⁵⁴ pero aquí parece que se resalta al amanecer y al atardecer. Destacan también los encendidos de fuego sobre entidades antropomorfas y elementos fitomorfos, cuyos humos dan origen a entidades ígneas y solares. Así, las láminas tienen una serie de opuestos complementarios que remiten a estos momentos liminales, tal como: guerreros y *cihuateteo*, *Tlahuizcalpantecuhtli* y *Xolotl*, *Quetzalcoatl* y

⁸⁵² Esa combinación de blanco con puntos rojos se ve también en el personaje sacrificado de la lámina 42 que alude a *Iztlacoliuhqui*, así como en el maíz molido de la lámina 43 y en todos los casos parece aludir a las fuerzas generativas del hueso y del maíz.

⁸⁵³ Signo para 1 o 20 días. Danielé Dehouve, *El imaginario... op. cit.*, 2014, p.66.

⁸⁵⁴ Para Dehouve, las ofrendas al Sol se realizaban cuatro veces durante el día (amanecer, hora de la comida, medio día y atardecer) y cinco durante la noche (anochecer, hora de dormir, antes de medianoche, después de medianoche y antes del alba): *El imaginario... op. cit.*, 2014, pp. 90-92.

Tezcatlipoca. Además, estas láminas separan la serie de creación nomológica de las primeras cuatro escenas, el tiempo previo al mito, para introducirnos, de la lámina 35 a la 46, al tiempo del mito, al de las acciones de los dioses expresadas como ritual, mismo que tiene correspondencia con el mundo y tiempo humanos.

*Láminas 35, 36, 37 y 38. La obtención, apertura y distribución de dones
del Tlaquimilolli. La creación de las entidades del mundo.*

Las siguientes láminas conforman una unidad separada de las anteriores y corresponden a la obtención y apertura del bulto sagrado (35-36),⁸⁵⁵ así como sus consecuencias o manifestaciones (37-38). Este episodio se compone de cuatro láminas, dividido en dos escenas consecutivas, con las cuales finaliza la parte frontal del documento, antes de darle la vuelta. Son láminas de una gran riqueza y complejidad iconográfica, y, como en las dos anteriores, ya podemos hacer distinciones de las entidades que aparecen, muchas de las cuales están relacionadas con dioses, quienes realizan una serie de acciones rituales que va de la ofrenda de sangre, el recibimiento del bulto y la procesión ritual; la apertura del bulto y sus consecuencias, entre ellas, el surgimiento de elementos como las plantas y los animales, así como una posible alusión a la creación del ser humano,⁸⁵⁶ y la aparición Ojo de Banda (fig. 35).⁸⁵⁷ Ojo de Banda aparece sólo en esta sección del códice, se considera una advocación *Quetzalcoatl*,⁸⁵⁸ ya que posee el tocado y los atributos de concha de esa deidad. Personajes similares, aparecen en el Códice Vindobonensis, lámina 25 y en la 79 del Códice Zouche-

⁸⁵⁵ Seler, Nowotny, Anders, Jansen y Reyes, Boone, Batalla y Baena coinciden, en lo general, con esta interpretación.

⁸⁵⁶ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, pp. 288-290.

⁸⁵⁷ Byland es quien así lo nombra y lo identifica como un sacerdote-gobernante. “Comentarios e introducción...”, *op. cit.*, 1993, p. xxiv.

⁸⁵⁸ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 30. Anders, Jansen y Reyes García lo identifican como el sacerdote de *Xolotl: Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 214. Para Boone se trata de una advocación creadora de *Quetzalcoatl*, ya que para ella reemplaza a la representación tradicional de este numen en la narración. Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 288.

Nutall, entidades con el cuerpo color rojo y que refieren al dios del Sol mixteco.⁸⁵⁹ El cuerpo rojo es atributo de los númenes ígneos y solares,⁸⁶⁰ en ese sentido, Ojo de Banda, quien aparece con ese color en la lámina 45 podría remitir, a mi parecer, a una advocación solar de *Quetzalcoatl*.

Otro elemento que destaca es que las escenas se representan también en un espacio abierto (sobre todo en las láminas 37 y 38), donde se muestran distintos recintos en una misma lámina, elementos arquitectónicos definidos como templos, juego de pelota, altares y cuerpos de agua, mismos que deben ser interpretados metafóricamente, ya que son templos que pueden ubicarse en sitios prehispánicos (como el caso del juego de pelota), pero su disposición y relación con los otros edificios no es suficiente para considerarlo una representación de un sitio real, tal y como mencionan Nowotny y Byland;⁸⁶¹ este último ubica el espacio que se representa en la sección central en la zona de la Mixteca.⁸⁶² En lo que respecta a las láminas 35 y 36, el espacio es abierto pero con referentes al inframundo, lo que me hace suponer que el espacio es diferente en estos dos pares de láminas: las primeras dos remitirían a espacios inframundanos y las siguientes a espacios sobre la superficie de la tierra, unidos y conectados de manera directa por la iconografía y los personajes, pero además las

⁸⁵⁹ Con el nombre de 1-muerte. Manuel Hermann Lejarazu, "Códice Nutall, Lado 1" en *Arqueología Mexicana Especial #23*, México, Raíces, 2006, pp. 92-93.

⁸⁶⁰ Élodie, Dupey, "Aztec Reds..." *op.cit.*, 2016, pp. 255-260.

⁸⁶¹ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 53. Bruce Byland, "Comentarios e introducción", *op. cit.*, 1993, p. xxxiii.

⁸⁶² Bruce Bylan y John Pohl, *In the realm of 8-Deer: The archeology of the Mixtec Codices*, Oklahoma Press, Norman, 1994, pp. 157-158.

4 láminas muestran un antes y un después, en una secuencia que si bien no es temporal, si presentan una evidente continuidad en las acciones de cada una de ellas.

Lámina 35. El bulto sagrado.

La obtención del bulto y el viaje al lugar de apertura.

En esta lámina vemos varios hechos rituales que acontecen en diferentes escenarios.⁸⁶³ La narrativa inicia,⁸⁶⁴ al parecer, con el autosacrificio de *Quetzalcoatl*, dentro de un cuadro de niebla con una banda roja central y estrellas adosadas; su sangre alimenta a cuatro advocaciones de *Yohualtecuhtli*⁸⁶⁵ posicionadas en las cuatro esquinas y con los colores azul, rojo, blanco y negro. En ese sentido, el marco de neblina puede remitir nuevamente al espacio horizontal,⁸⁶⁶ y a los cuatro rumbos en los que se divide⁸⁶⁷ o bien, al movimiento aparente del Sol durante los solsticios,⁸⁶⁸ ya que cada entidad (si bien su nombre alude a la noche) presentan una línea curva y roja en el rostro, así como los mechones amarillos y un tocado de plumón con pata de águila, atributos relacionados con Sol. En el interior del marco que

⁸⁶³ Para Seler representa la noche en el Norte del cosmos. Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 30.

⁸⁶⁴ A diferencia de las láminas anteriores donde, por la conformación de las escenas, parecieran estar completas de un sólo momento captado y en las cuales ocurren simultáneamente varios actos rituales; en esta lámina parece que se captan tanto eventos simultáneos como momentos diferentes. En este caso, por ejemplo, pensamos que, el sacrificio de *Quetzalcoatl* es simultáneo a lo que ocurre en el juego de pelota y que desembocan en la entrega del bulto (véase infra).

⁸⁶⁵ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 28.

⁸⁶⁶ Danièle Dehouve, “El depósito ritual...”, *op. cit.*, 2018, pp. 508-509.

⁸⁶⁷ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 308.

⁸⁶⁸ Danièle Dehouve, *El imaginario de los números...*, *op. cit.*, 2014, pp. 114-116 y 230.

señalan, el acto sacrificial de *Quetzalcoatl* hace que Seler mencione que el espacio se trata de una *nezahualcalli* o casa de los ayunos;⁸⁶⁹ para Nowotny, en cambio, se representan las inmoluciones nocturnas del sacerdote de *Xolotl* frente al señor del templo del bulto,⁸⁷⁰ no obstante la iconografía deja ver que el personaje es claramente *Quetzalcoatl* y no su advocación.⁸⁷¹

Acto seguido, ya con las ofrendas de sangre realizadas, *Quetzalcoatl*, posado sobre un palanquín de águila, –del que inicia un camino color azul–, pide y recibe de *Yohualtecuhtli*, que en este caso funge como una deidad solar, pero del inframundo,⁸⁷² el bulto sagrado; las volutas que lo circundan enfatizan el carácter caliente o ígneo del fardo. El recinto en el que se ubica el bulto es un templo de techo cónico donde se aprecia un signo de Venus y una serpiente de obscuridad,⁸⁷³ el templo tiene incisos círculos rojos, que remiten al Sol y está circundado por un fluido de neblina; en su base, se aprecia entre dos pares de volutas⁸⁷⁴ en verde y dos círculos solares rojos, el signo de *chalchihuitl*, símbolo que alude al corazón o al centro (mismo que está también dividido internamente en cuatro), por lo cual también podría ser identificado como un *axis mundi*. Por sus características nebulosas, podría referir a un *ayauhcalli* (casa de niebla),⁸⁷⁵ espacio sagrado de fundamental importancia que

⁸⁶⁹ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 30.

⁸⁷⁰ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, p. 40.

⁸⁷¹ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 287.

⁸⁷² Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 42.

⁸⁷³ Como en el mural del patio A, dintel norte del grupo de la iglesia de Mitla.

⁸⁷⁴ Que recuerdan a los colmillos o fauces del inframundo.

⁸⁷⁵ Anders, Jansen y Reyes García, la identifican como el templo del Viento Nocturno. Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 212.

fungía como depósito ritual de objetos sagrados,⁸⁷⁶ en este caso, del bulto. Los círculos rojos del templo⁸⁷⁷ y el palanquín de águila sobre la que se posa *Quetzalcoatl* son elementos que remiten al ámbito solar,⁸⁷⁸ lo mismo el fuego del fardo y la pintura facial de *Yohualtecuhtli*, de tal modo, que podría tratarse de un *ayauhcalli* donde se entrega a *Quetzalcoatl* el bulto sagrado del Sol y simbólicamente su paso de la obscuridad a la luz que genera al salir del inframundo.

Al cargador del bulto le acompaña una figura cuyo atavío y atributos corresponden a aquellos de *Ehecatl-Quetzalcoatl*⁸⁷⁹ como la máscara bucal del primero y los elementos de concha del segundo; sin embargo, vemos que su pintura facial corresponde a la de *Tezcatlipoca*; el espejo humeante en la cabeza y pie del personaje lo confirma.⁸⁸⁰ Esta entidad funge como guerrera, en una mano porta una rodela con estandarte blanco con negro y un par de dardos adornados con plumones de águila, en la otra lleva un lanza dardos. *Quetzalcoatl*, con el bulto a cuestas, inicia el viaje desde el templo al lugar de apertura del bulto; el camino es color azul y está marcado con símbolos de pies, adelante va *Ehecatl-Tezcatlipoca*. Los

⁸⁷⁶ Elena Mazzeto, “Las ayauhcalli en el ciclo de las veintenas del año solar” en *Estudios de Cultura Náhuatl* 48, México, UNAM, 2014, p 135. Para la autora son espacios relacionados con el agua y en ese sentido a aspectos de fertilidad terrestre y acuática.

⁸⁷⁷ Esos círculos rojos también aparecen en la cenefa del mural de los Chimales en Tehuacán, e identifican al lugar, según Klein, con la casa del Sol. Cecilia Klein, “La iconografía y el arte mesoamericano”, en *Arqueología Mexicana* 55, México, Raíces, 2002, p. 33. También en el basamento de los Círculos Rojos en *Teotihuacan*.

⁸⁷⁸ Véase al Xolotl negro de la lámina 34 así como al sol-nocturno de la lámina 43.

⁸⁷⁹ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 308.

⁸⁸⁰ Para Seler se trata de la Luna joven previo a su salida por el amanecer. Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 30.

viajes y las peregrinaciones son elementos que poseen un estrecho vínculo con el culto y el poder, así como con toma o posesión simbólica del territorio, ya que en algunos casos reviven los mitos de origen.⁸⁸¹ La senda sale de esta lámina y continúa en la siguiente.

Paralelamente, se aprecia que dentro de un cuadro de niebla delimitado por estrellas⁸⁸² (en alusión a la noche-inframundo⁸⁸³ como el “lugar sin salida del humo/sin chimeneas”⁸⁸⁴) hay una figura antropomorfa de un hombre viejo,⁸⁸⁵ posiblemente *Tonacatecuhtli* ataviado como cocodrilo (por lo que sería también *Cipactonal*⁸⁸⁶), su vientre, es una gran esfera roja que, a mi parecer, alude al Sol,⁸⁸⁷ pues así se representó en la lámina 34. Además, por sus

⁸⁸¹ Johanna Broda, “Tenochtitlan: procesiones y peregrinaciones mexicas en la Cuenca de México”, en *Arqueología Mexicana*, 131, México, Raíces, 2015, pp. 72-79.

⁸⁸² Para Boone un lugar subterráneo, hogar de *Cipactonal*, deidad creadora. Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, pp. 308-309.

⁸⁸³ Que Seler identifica –erróneamente a mi parecer– con un *Cuauhxicalli* o contendor de corazones: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 28.

⁸⁸⁴ Ángel Ma. Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, México, Porrúa, 1954, pp. 195-196. Mercedes Montes de Oca, *Los difrasismos en el náhuatl de los siglos XVI y XVII*, México, UNAM, 2013, pp.164-165.

⁸⁸⁵ Que para Boone remite a un sacerdote prototípico: *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, pp. 308-309.

⁸⁸⁶ Klein, Cecilia, “La iconografía y el arte mesoamericano”, *op. cit.*, 2002, pp. 31-32. Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 189.

⁸⁸⁷ Seler opina que se trata de un *cuauhxicalli* rojo o, bien, de la Luna, esto para soportar la hipótesis de que se trata del cielo nocturno en el que aparece Venus en el segundo de sus periodos: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 28-30. Anders, Jansen y Reyes opinan que es un hoyo y la identifican como el templo del Viento Nocturno: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 212. Klein opina en cambio, que se trata de un marcador que puede interpretarse como *tonalli* para indicar que el personaje es *Cipactonal*: “La iconografía y el arte mesoamericano” en *Arqueología Mexicana* #55, México, Raíces, 2002, pp. 31-32

características como entidad vieja, el traje de saurio, el recipiente para tabaco y el contenedor de elementos aromáticos, *Tonacatecuhtli* podría aludir también –y al mismo tiempo– al dios viejo primordial *Cipactonal*, como el abuelo de los hombres y también (ya que la entidad presenta en el rostro la línea y punto característicos del numen solar), como un Sol viejo –y padre del nuevo Sol– en el inframundo antes de volver a nacer. Esta hipótesis la fortalece la imagen inferior derecha de la lámina, en la cual se muestra un juego de pelota rodeado de neblina con elementos estelares. El interior está dividido en cuatro secciones, cada una de diferente color (rojo, verde, amarillo y azul)⁸⁸⁸ en posible referencia al orden del plano terrestre.⁸⁸⁹ El juego de pelota, también tiene relación con la periodicidad y el concepto de tiempo y espacio, por lo que esa división cromática podría remitir al movimiento aparente del astro,⁸⁹⁰ donde el número cuatro, como se ha mencionado, designaba también los extremos solsticiales.⁸⁹¹ Dentro, se ve nuevamente al anciano con piel de cocodrilo como traje, ya que, a diferencia de la imagen anterior, ahora pueden verse sus manos y pies. Se encuentra en posición de sapo, remitiendo a la creación, y en su centro sigue el Sol como una gran esfera roja; también parece figurar como el centro del Juego de Pelota, y si bien no hay un color definitorio para la posición central, ésta normalmente presenta características que aluden al Oriente,⁸⁹² al lugar de la salida del Sol.

⁸⁸⁸ Canchas de pelota divididas en cuatro colores también se ven en códices como el Vindobonensis (láminas 17 y 19), Colombino (láminas 2, 6 y 11) y coloniales como el Mendoza (lámina 45) y el Tudela (lámina 67).

⁸⁸⁹ Élodie Dupey, *Color y cosmovisión...*, *op. cit.*, 2003, pp. 189-192.

⁸⁹⁰ Walter Krickeberg, “El juego de pelota mesoamericano...”, *op. cit.*, 1966, pp. 210-219. Jesús Galindo, “El juego de pelota mesoamericano...”, *op. cit.*, 2016, p. 19.

⁸⁹¹ Danièle Dehouve, *El imaginario de los números...*, *op. cit.*, 2014, pp. 127-128.

⁸⁹² Élodie Dupey, *Color y cosmovisión...*, *op. cit.*, 2003, pp. 181-186.

Así, en contraposición con la imagen donde se ubica dentro de la neblina que remite a la noche-inframundo, esta representación en el juego de pelota alude a su aparición en el plano horizontal terrestre, pero nocturno. Jugando pelota, esta *Yohualtecuhtli*, así como Ojo de Banda,⁸⁹³ cada uno lleva en las manos una bola de hule-rostro y una faja o yugo; la escena del juego de pelota tiene una estrecha relación con el numen solar, así como a la lucha del día y la noche.⁸⁹⁴ Primero, es un ritual en el que el movimiento de la bola de hule sugiere el movimiento del Sol en un campo de batalla,⁸⁹⁵ en donde hay deidades asociadas con la claridad y la obscuridad,⁸⁹⁶ en este caso son *Yohualtecuhtli* y Ojo de Banda quienes juegan, el primero representa al Sol nocturno, el segundo, como advocación solar de *Quetzalcoatl*, al diurno. Luego, la simbolización de *ollin*, el Sol de Movimiento, también puede plasmarse a partir de la confluencia de los cuatro puntos cardinales,⁸⁹⁷ marcada en este caso por la imagen del Sol. Finalmente, el astro está naciendo del interior de *Cipactonal*,⁸⁹⁸ ahora como padre del nuevo Sol que va en el bulto.

⁸⁹³ Para Anders, Jansen y Reyes se trata de *Xolotl: Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 210. Identificación evidentemente errónea que se usa para vincular esta lámina con la anterior.

⁸⁹⁴ Walter Krickeberg, “El juego de pelota mesoamericano...”, *op. cit.*, 1966, p. 310.

⁸⁹⁵ Walter Krickeberg, “El juego de pelota mesoamericano...”, *op. cit.*, 1966, pp. 210-219. William y Bárbara Fash, “Apuesta, guerra, ritual e identidad en el juego de pelota mesoamericano”, en *El juego de pelota mesoamericano*, México, UNAM, 2016, pp. 43 y 57.

⁸⁹⁶ Jesús Galindo Trejo, “El juego de pelota mesoamericano...”, *op. cit.*, 2016, p. 19.

⁸⁹⁷ Élodie Dupey, *Color y cosmovisión...*, *op. cit.*, 2003, p. 183.

⁸⁹⁸ El cocodrilo también tiene connotaciones de origen o inicio.

Así, la escena de esta lámina 35 remite principalmente a la entrega del bulto sagrado del Sol a *Quetzalcoatl*, así como a su viaje para la apertura del bulto.⁸⁹⁹ Sin embargo, también se muestran otros eventos, como la estancia del Sol-viejo en el inframundo, su posterior salida en el juego de pelota antes de transformarse en bulto en el templo (que es también el centro), así como el sacrificio de *Quetzalcoatl* para obtenerlo. Además, aparecen una serie de personajes que en sí mismos presentan características opuestas y complementarias, como *Ehecatl-Tezcatlipoca*, *Yohualtecuhtli-Sol*, *Cipactonal-Sol*, así como el templo y el juego de pelota, que presentan elementos tanto nocturnos como solares.

⁸⁹⁹ Para Boone, el camino pasa por diferentes lugares tanto míticos, como el elemento de neblina, que la autora identifica como un lugar subterráneo y lugares simbólicos, como el juego de pelota al cual ubica como una representación de los puntos cardinales: *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, pp. 308-309.

Lámina 36. El bulto sagrado. La apertura del Tlaquimilolli.

En esta lámina se muestra el momento ritual que representa la apertura del bulto sagrado.⁹⁰⁰ La iconografía de ello es tan clara, que es la única escena de la sección central en donde Nowotny,⁹⁰¹ Anders, Jansen y Reyes,⁹⁰² Byland,⁹⁰³ así como Boone,⁹⁰⁴ coinciden también con Seler en este hecho. El bulto sagrado⁹⁰⁵ o *tlaquimilolli*⁹⁰⁶ es una reliquia en la que se resguardaban los símbolos de la deidad tutelar, elementos que son los fundamentos de su propia identidad y la de su pueblo; eran receptáculos de fuerzas divinas, que se concentraban en los objetos que el bulto contenía, y que en su conjunto, materializaban la creación; por lo mismo, eran objetos peligrosos, se creía que aquel que lo desatase moriría, lo cual como

⁹⁰⁰ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 31-33.

⁹⁰¹ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, pp. 271-272.

⁹⁰² Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 210.

⁹⁰³ Byland, Bruce, “Comentarios...” *op. cit.*, 1993, p. xxiv.

⁹⁰⁴ Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, pp. 190-192.

⁹⁰⁵ Guilhem Olivier, “Les paquets sacrés en Mésoamérique ou la mémoire cachée des Indiens du Mexique central (XVe-XVIe siècles)”, en *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 81, 1995, pp. 97-133. Véase también, del mismo autor, “Bultos sagrados, flechas y Fuego Nuevo: Fundación y poder en el Mapa de Cuauhtinchan 2”, en *Cueva, ciudad y nido de águila; una travesía interpretativa por el Mapa de Cuauhtinchan 2*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2010, pp. 281-313 y “Los bultos sagrados. Identidad fundadora de los pueblos mesoamericanos”, en *Arqueología Mexicana 104*, vol. XVIII, México, Raíces, 2010, p. 53.

⁹⁰⁶ “Cosa envuelta”, “envolver algo en manta”, en Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana...*, *op. cit.*, 1970, 134r, 190r.

veremos, es tal y como sucede en esta lámina. Según los informes de los cronistas,⁹⁰⁷ cada *calpulli* tenía su propio bulto sagrado, ya que, como se mencionó anteriormente, poseía los símbolos que fundamentaban la identidad del barrio; es por ello que los bultos eran el principal ídolo, al que los naturales tenían mucha reverencia.⁹⁰⁸ Son elementos centrales en las fundaciones de las dinastías, los soberanos les hacían ofrendas y su culto conmemoraba las actividades primordiales de los fundadores divinizados.⁹⁰⁹ Entre el culto conocido hacia los *tlaquimilolli*, destacan los autosacrificios con espinas ensangrentadas depositadas en los *zacatapayolli* o, bien, las inmolaciones humanas realizadas delante de estos objetos para que se siguiera manifestando la potencia de la energía del bulto, ya que era el símbolo y la materialización de la actividad creadora;⁹¹⁰ así, son elementos que remiten al sacrificio, al origen, al acceso al poder o bien, a un cambio de paradigma.⁹¹¹ De hecho, el origen de los *tlaquimilolli* sucede en el momento del nacimiento de un nuevo Sol, que marca el principio de una nueva era.⁹¹²

Una vez vista la importancia de este objeto sagrado, regreso al análisis de la lámina 36. El camino azul termina en la parte media superior de la escena, misma en la que nuevamente el tratamiento del espacio cambia, sin embargo, no se muestra un espacio

⁹⁰⁷ Juan Bautista Pomar, “Relación de Texcoco”, en *Relaciones de Texcoco y de la Nueva España*, México, Porrúa, 1941, pp. 13-14.

⁹⁰⁸ Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica...*, *op. cit.*, 1980, p. 80

⁹⁰⁹ Marteen Jansen, *Huisi Tacu. Estudio interpretativo de un Libro Mixteco Antiguo: Codex Vindobonensis Mexicanus I*, Amsterdam, 1982, p. 321.

⁹¹⁰ Guilhem Olivier, “Les paquets sacrés en Mésoamérica...”, *op. cit.*, 1995, p. 121.

⁹¹¹ Guilhem Olivier, “Bultos sagrados, flechas...”, *op. cit.*, 2010, p. 301.

⁹¹² *Ídem.*

abierto, como en las escenas anteriores, pero tampoco cerrado; estamos, al parecer, ante la impronta de un *momentum* ritual en detalle: la apertura del bulto sagrado. Iconográficamente, el bulto aparece con un exterior de manta a modo de una malla, con bordes blancos y plumones como adornos; presenta un atado de papel, así como un elemento zoomorfo de color rojo en su superficie. En el caso del contenido, como se verá, son elementos solares que refieren a la naturaleza del dios, por lo que, el *tlaquimilolli* podría tratarse del bulto sagrado del Sol. El bulto está ubicado al centro de la lámina y frente a él, se ve a Ojo de Banda que, por su posición de presentación, parece ser él quien lo abre, mostrando un elemento trapezoidal en color rojo y amarillo,⁹¹³ de cuyo interior sale una entidad zoomorfa⁹¹⁴ en los mismos colores. También se aprecia nuevamente a *Ehecatl-Tezcatlipoca* en la parte superior, y en la inferior derecha esta *Xolotl* en colores negro y blanco en su rostro,⁹¹⁵ el primero está en posición de marcha, como en la lámina anterior, el segundo en cambio, está en posición de danza.⁹¹⁶

De la entidad zoomorfa⁹¹⁷ ubicada sobre el bulto,⁹¹⁸ que a mi parecer correspondería con un saurio relacionado con el fuego (véase *infra*), surge una gran serpiente de noche-

⁹¹³ Colores que, como mencionamos anteriormente, asociados, aluden a aspectos solares y/o ígneos.

⁹¹⁴ Para Anders, Jansen y Reyes García se representa una caja que vibra y habla, de la cual emerge una flauta con energía que envuelve todo en mística obscuridad: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 212.

⁹¹⁵ En posible alusión a su brillantez como estrella vespertina ya que son colores que combinados, aluden a la obscuridad del mundo inferior. Élodie Dupey, *Color y cosmovisión... op., cit.*, 2003, p.195.

⁹¹⁶ Mirjana Danilovic, *El concepto de danza... op. cit.*, 2016, pp. 75-130.

⁹¹⁷ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, p. 35.

⁹¹⁸ El componente sobre el bulto se ha identificado, principalmente, como una flauta. *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 212. Lo mismo para Boone: *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 309. Y Karl Taube: “The

viento,⁹¹⁹ cuya cabeza se ubicará en la lámina 38; la serpiente atrapa a Ojo de Banda –quien abrió del bulto– matándolo al instante y transportándolo en su interior junto a una gran cantidad de elementos ígneos y solares como las mariposas de fuego (en colores amarillo y rojo), los palos para hacer fuego, quetzales,⁹²⁰ colibríes⁹²¹ y flores. La gran serpiente de noche-viento es un componente que refiere a la creación;⁹²² su vientre rojo/amarillo exalta los elementos ígneos y solares del interior de su cuerpo, mismos que acompañan a un Ojo de Banda muerto que aparece replicado cinco veces de manera intercalada con los elementos ígneos y solares mencionados anteriormente, dando la impresión de que viaja por dentro de la serpiente, renaciendo en la lámina 38, al salir de la boca-cueva de esta entidad, en clara homologación al morir y renacer del Sol.⁹²³

Breath of Life: The Symbolism of Wind in Mesoamerica and the American Southwest”, en *The Road to Aztlan: Art front a Mythic Homeland*, Los Ángeles, LACMA, 2001, p. 114. Seler lo identifica como un baúl y un gusano de fuego: *Comentarios ...*”, *op. cit.*, México, 1963, p. 32.

⁹¹⁹ Para Anders, Jansen y Reyes se trata de un enorme viento con fuerza alucinógena. *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 212.

⁹²⁰ Aguilera, Carmen, "El simbolismo mexicana del Quetzal" en *Ensayos sobre iconografía*, México, INAH, 2010, p. 79, 84.

⁹²¹ Limón, Silvia, etal, "Aves solares: el águila, el colibrí y el zopilote" en *La fauna fantástica de Mesoamérica y los Andes*, UNAM, 2013, p. 155.

⁹²² Véase el análisis de la lámina 29.

⁹²³ La aparición de esta gran serpiente de noche-viento motivó a Seler para interpretar esta escena como el cielo vespertino, la región del gran viento donde se produce el efecto de abrir el bulto sagrado, al esparcir las cenizas de *Quetzalcoatl*. Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 31-32. Sin embargo, no hay fundamentos gráficos aquí para identificar como aire y cenizas al elemento que ya identificamos como niebla; sin embargo, en cuanto a referentes de creación, la niebla y las cenizas del dios serían equivalentes.

Al mismo tiempo, gran cantidad de la sustancia generativa de noche-viento se desborda del interior del bulto, proyectándose radialmente en formas serpentinadas de noche-viento y de colibríes;⁹²⁴ en las fauces de ocho serpientes de noche-viento,⁹²⁵ aparecen ocho figuras antropomorfas desnudas de color negro y con gorro cónico,⁹²⁶ componente que es característico de *Ehecatl* y que también recuerda a los huastecos y a su asociación con la fertilidad de la tierra.⁹²⁷ Cada una de estas entidades nace o está asociada a un elemento ritual distinto,⁹²⁸ como el atado de papel blanco y negro, el maguey, el maíz maduro, el águila, la hierba, la tira con *chalchihuitl* (agua), la sangre y el humo de incienso. Estas figuras ya tienen aspecto humano en el rostro y las extremidades, son de color negro (con excepción de las orejas y manos) por lo que se trataría de entidades humanas, sacerdotes pintados⁹²⁹ y no entidades sobrenaturales y prototípicas, ya que estas tienen extremidades zoomorfas y rostros semi-descarnados. Además, los atributos que presentan, como la voluta en gris detrás del ojo,

⁹²⁴ Para Nowotny, se abre el bulto sagrado del que surge un haz de viento que produce serpientes que se mueven hacia el exterior, portando el contenido del bulto hacia los cuatro puntos cardinales: *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, p. 35.

⁹²⁵ Número que remite a la completud o totalidad. Danièle Dehouve, *El imaginario de los números...*, *op. cit.*, 2014, p. 238.

⁹²⁶ Seler opina que se trata de las esencias de los guerreros, los vientos cortantes y fríos, ya que vincula su color negro y su gorro cónico como punta a la obsidiana, material frío y cortante: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 32. Anders, Jansen y Reyes García siguen este carácter y se refieren a ellos como espíritus de obsidiana: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 212. A esa misma identificación remite Boone: *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 309.

⁹²⁷ Códice Borbónico, lámina 30.

⁹²⁸ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 309.

⁹²⁹ Ma. del Rosario Nava, *El color negro en la piel...*, *op. cit.*, 2009, pp. 57-63.

el tocado de nuca de Sol-nocturno, así como el gorro cónico (con ojo y ceja) indicarían cierto vínculo con *Quetzalcoatl*, quien es también sacerdote, por antonomasia.⁹³⁰

Así, en esta lámina 36 se muestra la apertura del bulto y la generación, a partir de la energía de éste, tanto de los elementos como de las entidades que participarán de los rituales de las siguientes láminas. Esta generación es posible gracias a la muerte de Ojo de Banda, quien viaja por el interior de la gran serpiente de noche-viento (junto con elementos solares) para renacer –como el Sol– láminas adelante.

⁹³⁰ Werner Stenzel, *Quetzalcoatl de Tula. Mitogénesis de una leyenda postcortesana*, México, UANL, 1991. p. 121. Henry Nicholson, *Topiltzin Quetzalcoatl. The Once and Future Lord of the Toltecs*, Boulder, University Press of Colorado, 2001, p. 54. Enrique Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*, México, Taurus, 2004, p. 105.

Lámina 37. El bulto sagrado. La manifestación

ritual de las fuerzas del bulto.

Como las dos láminas anteriores, las dos siguientes también forman una unidad donde se muestran las acciones posteriores a la apertura del bulto. En esta lámina 37 se aprecia un espacio simbólico que no remite a lugar arqueológico conocido delimitado por la arquitectura que se ubica en la parte superior (en contraposición a los sitios que relaciono con espacios naturales como un cuerpo de agua y el interior de la cueva/tierra de la lámina 38), se trata de los templos de las láminas 33 y 34, que aunados a los altares que se aprecian en la parte central, dan la impresión de aludir a un complejo ritual (visto de manera horizontal) en el que ocurren varios actos rituales y donde coexisten la arquitectura y el espacio natural; además, es el lugar donde los dioses interactúan con sus *teixiptla* y sacerdotes.

La conexión con el par de escenas anterior se da por la aparición de entidades como *Xolotl*, o los personajes con gorro cónico, pero, el vínculo principal es la continuidad del gran cuerpo serpentino de noche-viento que nace del bulto sagrado y que pasa por el extremo izquierdo de estas láminas, sigue presentando elementos solares e ígneos en su interior como la flor, la mariposa, el colibrí, así como la figura de Ojo de Banda, lo que indica que en efecto se trata de una continuación de la gran figura serpentina de la lámina anterior. Desde otra perspectiva, la obtención y apertura del bulto de las láminas anteriores se realizó en un lugar inframundano (así lo indica la iconografía); pero, al momento de abrir el bulto, el gran elemento serpentino de noche-viento, al llenar ese espacio (por eso se presenta como marco de toda la lámina 36), escaparía hacia uno diurno (láminas 37-38), ya que estas dos láminas no presenta neblina ni elementos de noche-viento (salvo la gran serpiente), además de que se presenta un espacio abierto (visto desde arriba) con los templos de las láminas 33 y 34, los cuales son alusiones al paso diurno del astro. Así, este capítulo, que va de las láminas 35 a

38 presenta una continuidad discursiva que iconográficamente parece ir del infra al supramundo, unidos por la serpiente de noche-viento, que aquí sería también un *axis mundi*. Además, las imágenes se presentan en una serie de oposiciones complementarias, así como en disposiciones cuadripartitas;⁹³¹ esto me hace pensar que es una escena ubicada en un lugar mítico-simbólico, límite entre el ecúmeno y anecúmeno, donde interactúan ritualmente dioses y sacerdotes.

En la lámina 37, arriba a la izquierda, se observan cuatro figuras de dioses sentadas sobre taburetes en color verde con bandas en rojo y amarillo; el primero de la izquierda es *Quetzalcoatl* en color negro; le sigue una entidad amarilla con extremidades en azul y unas líneas paralelas en el rostro, identificada como *Otontecuhтли*;⁹³² otro con cuerpo rojo a rayas blancas y rostro negro con blanco, características de *Itztlacoliuhqui* y de *Mixcoatl*; finalmente se aprecia a *Tezcatlipoca* Negro. Todas llevan una copalera en una mano y en la otra unas espigas de maguey, y solamente en frente de *Quetzalcoatl* y *Otontecuhтли* hay lo que parece

⁹³¹ La división cuadripartita del espacio se puede reducir a una organización de ejes complementarios cuyas oposiciones, lejos de ser fijas, se constituían en función de las necesidades contextuales. Así, las divisiones cuadripartitas suelen evocar tanto los puntos cardinales y la posición del Sol en el año. La dualidad por su parte, suele evocar la unión de los opuestos, pero también las estaciones del año (lluvias/secas) y el movimiento diario del Sol (amanecer/ocaso y día/noche). Además, la división en cuatro puede simplificarse en parejas de opuestos complementarios y las parejas de opuestos se pueden desplegar hacia las cuatro direcciones o posiciones. Para Dehouve, el 2 y el 4 son números que aluden a la totalidad o completud, al origen de la vida, a la representación del espacio y del tiempo. Danièle Dehouve, *El imaginario de los números... op., cit.*, 2014, pp. 222-231.

⁹³² Bodo Spranz, *Los dioses en los códices...*, op. cit., 1973, p. 368. El mismo numen sale de la serpiente detrás del templo de la lámina 33 y también aparece en la lámina 50 como uno de los cargadores del cielo, así como en la 66.

ser un brasero; en ese sentido, están realizando quema de materias aromáticas. Además, todos tienen el tocado en la nuca de Sol-nocturno, así como el caracol cortado en el pecho y la orejera, atributos de *Quetzalcoatl*, por lo que podrían tratarse de sacerdotes vestidos como dichos dioses, es decir, sus *teixiptla*. Debajo, hay una imagen que se ha identificado como *Xochiquetzal*,⁹³³ cuya falda es roja con grecas blancas; tiene el torso desnudo y un tocado blanco que le cubre el pelo con cuatro plumas largas (dos por lado –*omequetzalli*–),⁹³⁴ así como la nariguera de mariposa de turquesa; sin embargo, presenta un pliegue en el abdomen, símbolo de haber ya parido. Ofrece hacia arriba un contenedor con algún líquido café (posiblemente chocolate),⁹³⁵ del que salen flores de diferente color, signo de que se trata de un elemento aromático,⁹³⁶ otro elemento que ofrenda son granos de maíz⁹³⁷ con una extremidad de garra de ave-reptil,⁹³⁸ lo cual podría aludir a que estamos ante un elemento *tlaquauallo*, comida (carne con maíz) para los dioses,⁹³⁹ pero, a diferencia del corazón, este

⁹³³ Bodo Spranz, *ibid.*, pp. 399-419. Las representaciones de esta entidad en las láminas 44 y 62 comparten atributos con la de la lámina 37.

⁹³⁴ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 40.

⁹³⁵ Hermann Lejarazu lo vincula con la *cacahuaxóchitl* “rosita de cacao” (*Quarabea funebris*) con la que se preparaban varias bebidas rituales. Manuel Hermann, comunicación personal, septiembre 2022.

⁹³⁶ Élodie Dupey, “Mostrar lo invisible. Representaciones del olor en los códices prehispánicos del Centro de México”, en *Mostrar y ocultar en el arte y en los rituales: perspectivas comparativas*, México, UNAM, 2017, pp. 142-144.

⁹³⁷ En la lámina 9 del Códice Borgia aparece una anciana moliendo granos de maíz, elementos que son idénticos a los que aparecen en los cajetes que se ofrendan entidades femeninas en las láminas 37 y 41 de la sección central. En la lámina 38 los granos son multicolor para enfatizar la diversidad de maíces.

⁹³⁸ También aparece en las láminas 41 y 45, aunque en este último es dudoso su carácter de ofrenda.

⁹³⁹ En la lámina 65 aparece una ofrenda similar asociada a *Xolotl*.

tipo de ofrenda, cruda, estaría destinada a las deidades del inframundo.⁹⁴⁰ Así que aquí habría una ofrenda caliente, diurna y aromática, así como una fría, nocturna y sin aroma.

También destacan los edificios de las láminas 33 y 34;⁹⁴¹ ya que tienen el mismo tipo de techo y dintel bícromo, pero presentan algunas modificaciones; al templo del atardecer le agregaron en la techumbre imágenes de *chalchihuitl* de colores intercalados y flores a manera de almenas.⁹⁴² El templo del amanecer tiene ojos estelares y volutas ígneas en el techo, además, del interior de la techumbre quitan los elementos estelares y los sustituyen por tres espejos con una serpiente invertida,⁹⁴³ los ofidios tienen atados de papel y los espejos tienen borde rojo, interior negro, así como plumones adosados. En el primer templo hay una deidad en color rojo, misma que aparece en la lámina 14 y se identifica como *Piltzintecuhtli*;⁹⁴⁴ está sentado en un trono del mismo color y en su boca tiene el elemento zoomorfo del bulto sagrado, a modo de una flauta,⁹⁴⁵ por lo cual se ha pensado que se trata de ese instrumento y

⁹⁴⁰ Katerzyna Mikulska, “La comida de los dioses...”, *op. cit.*, p. 31.

⁹⁴¹ Para Nowotny se trata de una serie de rituales frente a los templos negro y rojo: *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 271. La aparición de estos recintos y sus características motivó a Anders, Jansen y Reyes García a basar su interpretación de la lámina como el lugar de los templos del Cielo de Jade y Flores, así como del Trueno y del Relámpago ubicados en los cuatro rumbos: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, pp. 215-216.

⁹⁴² Seler la equipara al *Xochicalli*, otra alusión a la casa del Sol: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 34.

⁹⁴³ Seler piensa en la casa del relámpago: *Ibid.*, p. 33. Boone sigue esta hipótesis: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 192.

⁹⁴⁴ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 34. Spranz lo identifica a así: *Los dioses en los códices...*, *op. cit.*, 1973, pp. 316 y 335.

⁹⁴⁵ Eduard Seler, *Comentarios... op., cit.*, 1963, p. 34.

frente a él, lo que se ha interpretado como un tambor.⁹⁴⁶ Yo no considero que se trate de dichos instrumentos musicales,⁹⁴⁷ los cuales aparecerán en la lámina 39 con sus características diagnósticas (véase *infra*). Sin embargo, es cierto que *Pitzintecuhтли* es un numen asociado al Sol y al maíz,⁹⁴⁸ y quien, junto con *Xochiquetzal*, concibe a *Xochipilli*,⁹⁴⁹ otra entidad solar que también está relacionada con el maíz y la música, por lo que podrían considerarse deidades equivalentes; al igual que *Xipe*, otra deidad solar y de maíz (Graulich también hace notar una relación con *Tezcatlipoca* rojo).⁹⁵⁰ En ese sentido, el elemento zoomorfo que está en la boca de la deidad, podría ser o bien una alusión a la “palabra creadora”, ya que es el mismo elemento que aparece sobre el bulto sagrado en la apertura por donde surge la gran serpiente de noche-viento, un elemento generador; o bien, se trata de la *xiuhcoatl* que usa *Xolotl*, mostrando este elemento una alteridad dinámica de opuestos complementarios.

En el otro templo, ubicado al frente, se puede identificar que dentro está *Xolotl* con traje y yelmo de cocodrilo, se aprecia sentado en un trono y en una de sus extremidades porta

⁹⁴⁶ Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 212. Karl Taube, “The Breath of Life...”, *op. cit.*, 2001, p. 114. Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 309.

⁹⁴⁷ Taube utiliza esta lámina y la anterior para justificar los vínculos y cercanías entre el dios del viento, la música y el Sol, con el mito de creación de la música que se ve en estas láminas, ya que, para el autor, el bulto contiene instrumentos musicales y elementos que son evidencia de luminosidad y lluvia, y que marcan el origen de la música y la danza: “The Breath of Life ...”, *op. cit.*, 2001, pp. 113-115.

⁹⁴⁸ Olivier también lo asocia a Tezcatlipoca como una advocación: *Tezcatlipoca...* *op. cit.*, 2004, pp. 379-381.

⁹⁴⁹ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas...*, *op. cit.*, 1996, pp. 106-108.

⁹⁵⁰ Michel Graulich, *Mythes et rituels du Mexique ancien préhispanique*, Bruselas, Académie Royale, 1987, pp. 56-68.

una rodela, en la otra un hacha y lanza dardos.⁹⁵¹ Por sus características en la techumbre, Seler homologa este templo al del Rayo, pues, para el alemán, la naturaleza de *Xolotl* es el rayo,⁹⁵² así como uno de los simbolismos de las serpientes;⁹⁵³ además, los otros elementos, como las estrellas adosadas al techo y el fuego, también son indicativos de luminosidad. Estos templos parecen haber intercambiado sus referencias crepusculares, ya que el templo que tenía todas las características de un atardecer en la lámina 34, ahora se presenta como un amanecer y viceversa.⁹⁵⁴ Esta aparente discordancia en sus elementos, indicaría una relación de alteridad dinámica de opuestos complementarios entre los discursos de las imágenes intercambiando su naturaleza original, y es que por sí mismas, éstas imágenes (y en general las de la sección central) transmiten y reelaboran fórmulas que funcionan como vehículos de comunicación entre el tiempo mítico y el humano.

Frente al templo de *Xolotl*, hay una imagen que parece formar una pierna de color negro de la cual emerge una mazorca roja con una flor, así como volutas; es posible se trate de una ofrenda de fuego y maíz, Fábrega lo refiere como un fogón para maíz;⁹⁵⁵ sin embargo, su rareza es desconcertante, pero en el Códice Cospi, hay un elemento similar de pata

⁹⁵¹ José Lino Fábrega, *Interpretación... op. cit.*, 1899, p. 157.

⁹⁵² Eduard Seler, *Comentarios..., op. cit.*, 1963, p. 33.

⁹⁵³ López Austin, Alfredo, "La fauna maravillosa..." *op.cit.*, 2012. p. 41.

⁹⁵⁴ Además de que en los templos los personajes de su interior tienen alusiones a *Tezcatlipoca* y *Quetzalcoatl*, dioses que, en oposición complementaria, remiten a la creación y destrucción de las eras.

⁹⁵⁵ José Lino Fábrega, *Interpretación... op. cit.*, 1899, p. 157.

zoomorfa con maíz, asociado a algunos signos *Tonalpohualli*,⁹⁵⁶ parece una ofrenda, por lo que podría ser un elemento que nos ayude a identificarlo como tal. Del templo, sale un camino azul que llega, como el anterior, hasta la siguiente lámina y sobre el que se encuentra *Tlaloc-Xochipilli*,⁹⁵⁷ en color verde,⁹⁵⁸ y con los atavíos de papel en verde y blanco que son característicos de la deidad de las tormentas,⁹⁵⁹ incluyendo su tocado con el glifo de trapecio-rayo, símbolo que remite al tiempo; la entidad en procesión parece saludar a *Xolotl* con un vaso efigie del que sale fuego; en la otra mano porta lo que parece ser una antorcha que es apagada por una línea de vapor que se ubica debajo de uno de sus pies y que surge de la cabeza de Ojo de Banda en la lámina 38.

El camino continúa y pasa frente a lo que sería una escena ritual cuyo protagonista es *Xolotl*, ubicado sobre un altar con alfardas en dado⁹⁶⁰ en color azul con marco en amarillo, y entre las alfardas, a modo de escalinata, un *chalchihuitl* sobre fondo rojo. *Xolotl* tiene en una

⁹⁵⁶ Caña de la 1er línea de la lámina 2, muerte de la 4ta línea de la lámina 2, venado de la 5ta línea de a lámina 6, pedernal de la 5ta línea lámina 5, viento de la 4ta línea lámina 7, conejo de la 3ra línea de la lámina 8, así como jaguar de la 2da línea de la misma lámina 8.

⁹⁵⁷ Lo identifiqué así por el tocado y anteojera de la primera entidad, similar a los que presenta en las láminas 27 y 28; así como por la pintura lobular en color azul que tiene alrededor de la boca, tal y como lo presenta *Xochipilli* en la lámina 4 del Códice Borbónico y en el folio 60 del Códice Magliabechiano. En el Borgia, lámina 54, se aprecia el lobulado en su nariguera.

⁹⁵⁸ Los tonos verdes o azules se usaban para transmitir nociones de fresco o tierno asociado al crecimiento de las plantas. Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, p. 55.

⁹⁵⁹ Élodie Dupey, comunicación personal, agosto de 2020. Seler menciona que es *Tlaloc* vestido como jugador de pelota: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 34.

⁹⁶⁰ El remate en dado de los edificios es característico de la arquitectura nahua-mexica.

mano unas espinas de maguey con papel blanco,⁹⁶¹ y en la otra, a modo de arma, una *xiuhcoatl*; porta además una nariguera de turquesa, propia de los guerreros y númenes ígneos,⁹⁶² lo cual se refuerza por los elementos multicolores que salen debajo de su brazo a manera de ala, así como por su collar, atribuido a entidades solares.⁹⁶³ El altar está sobre las mandíbulas abiertas del monstruo de la tierra, aludiendo a que es también una entrada al inframundo por la que pasará este *Xolotl* solar; a sus costados se aprecian cuatro figuras (dos por lado) con gorro cónico, tres están en color negro y una, casi borrada totalmente, en color rojo. Son, muy similares a las que aparecen en la lámina 36, están en actitud de danza y portan sandalias, braguero y en sus manos tienen un par de puntas de maguey con atado de papel, así como una bolsa con elementos aromáticos; danzan de derecha a izquierda, pasando por detrás del altar y frente a él se aprecian dos mujeres, su tocado y cuerpo está en pares cromáticos azul/verde (izq) y rojo/amarillo (der) y llevan ofrenda de papel, espinas de maguey y copalera en las manos.

En los extremos, se ubican cuatro personajes desnudos, que, por sus características, podría tratarse de aquellos que aparecen asociados a la bola de hule de la lámina 33, portan en sus manos un punzón con atado de papel e indicaciones de fuego a modo de antorcha,⁹⁶⁴

⁹⁶¹ Kingsbrought lo dibuja como un *ollin* en azul y rojo. Aglio, como un *ollin* en color blanco.

⁹⁶² Para Seler, es característica de los sacrificados, que aunado a las fauces del saurio remite a Venus (*Xolotl*) a su descenso al inframundo: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 34.

⁹⁶³ Bodo Spranz, *Los dioses en los códices...*, *op. cit.*, 1973, pp. 325-326.

⁹⁶⁴ Para Nowotny se trata de cuatro *tlaloques* o entidades de la lluvia ubicados en los cuatro rumbos: *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 40. Esta identificación más las que realizó Seler para el templo negro como templo del rayo y la figura de *Tlaloc* son la base de la interpretación de Boone, para quien la lámina trata del comienzo del rayo y de la lluvia: *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 314.

están encerrados en círculos de diferente color con ojos estelares adosados; círculo azul, con figura amarilla; círculo rojo, con figura blanca; círculo negro punteado, con figura roja y círculo amarillo con figura azul, haciendo alusión a la diferenciación que causa la luz y al orden espacial,⁹⁶⁵ esto se confirma ya que están distribuidos en asociación a los cuatro rumbos con el altar como centro.

Así, esta lámina presenta la primera parte de un espacio abierto en la que aparecen los templos del amanecer y del atardecer junto a un espacio donde se desarrollan varias escenas rituales entre las que destacan el viaje de *Tlaloc-Xochipilli*, la ofrenda de *Xochiquetzal* a cuatro sacerdotes vestidos de dioses, todos con los atributos de concha de *Quetzalcoatl*, así como la danza de *Xolotl* y sus acompañantes en el altar, escenas que se complementan con las acciones de la siguiente lámina.

⁹⁶⁵ Élodie Dupey, *Le couleurs dans le pratiques et le representations ...*, op. cit., 2010, pp. 354-368.

*Lámina 38. El bulto sagrado. Acciones y creaciones
de los dioses y ancestros.*

En esta lámina termina la narración que inició en la 35, así como la serie de eventos rituales de la 37, de la que es una continuación. Se pueden apreciar nuevamente varias escenas con dioses y sacerdotes como sus protagonistas. Arriba a la izquierda destaca la cabeza de la gran serpiente de noche-viento, con marcadas características de *Ehecatl-Quetzacoatl*, a saber, máscara bucal y tocado rojo/negro, colores que remiten a un cambio de luminosidad relacionada con los astros nocturnos;⁹⁶⁶ el tocado también tiene un punzón de hueso, una estrella y una banda blanca con greca escalonada, atributos que presenta la entidad en la lámina 56 de este códice, el punzón alude al sacrificio, la greca es un elemento gráfico que también alude al tiempo, a los opuestos complementarios⁹⁶⁷ pero también a la serpiente, símbolo de fertilidad y al poder político.⁹⁶⁸ Además, en la lámina 36, la serpiente forma una greca alrededor de la escena. De sus fauces, surge Ojo de Banda renacido, ya que aparece con el ojo abierto, a diferencia de cuando se encuentra en el interior de la serpiente, donde se muestra cerrado, indicativo del hombre muerto; así la apertura del bulto en la lámina 36 desencadenó un ciclo de vida-muerte-resurrección para Ojo de Banda. Este ciclo es común en algunos rituales, sobre todo en aquellos de acceso al poder,⁹⁶⁹ donde la muerte y resurrección del individuo normalmente conlleva un cambio de título o nombre, así como la

⁹⁶⁶ Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, p. 63.

⁹⁶⁷ Mauricio Orozpe, *El código oculto de la greca escalonada*, México, UNAM, 2010, p. 31.

⁹⁶⁸ Robert Markens, “El significado de la greca escalonada en la imaginaria prehispánica de Oaxaca: Una base del poder político” en *Cuadernos del Sur #35*, México, CIESAS-UBAJO-INAH, julio-diciembre 2013, pp. 67-79.

⁹⁶⁹ Guilhem Olivier, “Las tres muertes simbólicas del nuevo rey mexica”, en *Símbolos de Poder en Mesoamérica*, México, UNAM, 2009, pp. 263-291.

adquisición de nuevas atribuciones o características;⁹⁷⁰ en este caso, Ojo de Banda, al transitar por el inframundo, representado por el interior del cuerpo de la gran serpiente de noche-viento, adquiere los rasgos de los componentes que lo acompañaban, en este caso, son elementos ígneos y solares. Esto se corrobora porque el mismo Ojo de Banda renacido aparece, abajo a la derecha, en color verde, signo de su juventud,⁹⁷¹ y es bañado por la entidad *Tlaloc-Xochipilli* de la lámina anterior con un vaso-rostro del que ahora brota agua; el cabello amarillo, los mechones, así como el humo que de él brota al contacto con el agua (y que llega a la lámina anterior), lo hacen ver a Ojo de Banda como un ser caliente;⁹⁷² ha renacido así como una advocación solar-generativa. Una escena similar ocurre en la lámina 5 del Códice Nuttall, donde un *Tlaloc* descendente baña al señor 8-viento (*Quetzalcoatl*) con yelmo de águila, animal que lo vincula con el Sol⁹⁷³ en lo que parece ser un rito de entronización.⁹⁷⁴

Arriba al centro, se puede observar el final del camino azul que inició en la lámina anterior, mismo que termina en un altar sobre el que se ubica la imagen de *Xolotl*,⁹⁷⁵ el cual

⁹⁷⁰ Guilhem Olivier, *Cacería, sacrificio y poder...*, *op. cit.*, 2015, pp. 630-633.

⁹⁷¹ Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, pp. 73-74.

⁹⁷² Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 314. Para la autora, se trata del primer ser humano que es bañado por un *tlaloque*.

⁹⁷³ Eduard Seler, *Comentarios...* *op.cit.*, 1963, v. 1, p. 52, 126.

⁹⁷⁴ Manuel Hermann, *Códice Nutall*, *op. cit.*, 2006, p.22.

⁹⁷⁵ Para Seler, se trata de *Xolotl* como jugador de pelota: *Comentarios ...*, *op. cit.*, 1963, p. 35. Pero no hay ni yugo ni bolas. Para Boone, el numen está danzando: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 192. Sin embargo, no es la postura característica de la danza, como la mostrada en las láminas 33, 34 37, 39 o 72.

parece precipitarse,⁹⁷⁶ continuando así, las acciones de esta entidad que inició en la lámina anterior, aquí ya no posee los atributos solares que tenía, lo que puede significar, junto con la aparente posición cadente, que perdió su brillo al descender al inframundo (quedándole solamente el tocado de Sol-nocturno que usan *Quetzalcoatl* y sus advocaciones), posiblemente para dar paso a Ojo de Banda como la nueva entidad lumínica. Frente a *Xolotl* se aprecia la *Xiuhcoatl*, que también aparecía asociada a este dios en la lámina anterior, pero ya desarrollada, con las volutas que le surgen de la nariz; atraviesa un elemento circular en fondo rojo con almenas, mismo que aparece en las láminas 15, 17 y 18 del códice Nuttall, identificados como altares dedicados a la Serpiente de fuego,⁹⁷⁷ asociados a los templos que custodian bultos sagrados;⁹⁷⁸ Seler lo identifica como un brasero para recibir las ofrendas⁹⁷⁹ y Krickeberg, como un altar o espacio con fuego.⁹⁸⁰ La primera vinculación me parece la más acertada, tanto por el color, como por su relación con la serpiente de fuego; además, en esta sección del códice, la arquitectura con patio se aprecia almenada y vista desde arriba, por lo que posiblemente se trate de un espacio circular para rituales de transformación por fuego.

Lo anterior se puede confirmar ya que, frente a las fauces de la *Xiuhcoatl*, como si quisiera devorarlo, se ubica una figura antropomorfa hincada, la cual, en lugar de cabeza,

⁹⁷⁶ Para Escalante, esa posición del cuerpo alude a la transgresión o a la muerte: *Los códices mesoamericanos...*, *op. cit.*, 2010, pp. 242 y 256, 276-279. Sin embargo, la posición de caída de las láminas 6, 26, 53, 63 y 69 es también muy similar

⁹⁷⁷ Manuel Hermann, *Códice Nuttall...* *op. cit.*, 2006, p. 35.

⁹⁷⁸ Hay una estructura similar en Cempoala, Ver. cuyo uso es aún un misterio, aunque se piensa que pudo ser un elemento calendárico.

⁹⁷⁹ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 35.

⁹⁸⁰ Walter Krickeberg, *Las antiguas culturas mexicanas*, México, FCE, 1985, p. 328.

lleva un adorno de plumón montado en un círculo negro-blanco dividido en nueve secciones⁹⁸¹ y un mantel de papel dividido en cuatro; lleva una bolsa con elementos aromáticos y papel en las manos. A diferencia del resto de imágenes, ésta no tiene ninguna correspondencia en el Códice Borgia ni en otro del grupo,⁹⁸² lo cual dificulta su identificación; no obstante, la posición que presenta es signo de reverencia;⁹⁸³ posiblemente sea algún cautivo a punto de ser inmolado por el fuego. Frente a la extraña figura, se aprecian cuatro entidades antropomorfas en color negro sentadas, dos miran hacia la derecha, debajo, otras dos observan hacia la izquierda; las cuatro tienen los brazos cruzados hacia atrás, posición que simboliza acatamiento y sumisión;⁹⁸⁴ cada una tiene sandalias, braguero, tocado de plumones blancos que normalmente usan las víctimas sacrificiales⁹⁸⁵ y orejera típica de *Quetzalcoatl (epcololli)*; posiblemente se trate de cautivos que serán también inmolados. Las

⁹⁸¹ Posiblemente se trate de un *tlachieloni*, un instrumento de adivinación ritual que sirve para “ver”. Se vincula a entidades como *Tezcatlipoca*, *Xiuhtecuhtli*, los dioses guerreros y del pulque, es decir, atributo de los dioses bélicos. Es la representación simbólica de un ojo y el que lo llevaba tenía la capacidad de ver mucho más lejos y revelar cosas inaccesibles a la gente común y su presencia se asocia con el combate y con la víctima sacrificial. Martine Vesque, “El instrumento para ver o *tlachieloni*”, en *Trace*, 71, 2017, pp. 111-137.

⁹⁸² Lo más similar es un *Tezcatlipoca* rojo decapitado con un elemento circular en sustitución de su cabeza en el Códice Féjerváry-Mayer, lámina 41.

⁹⁸³ Pablo Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, *op. cit.*, 2010, p. 249.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 245. Una posición similar la tienen los cautivos, los cuales vienen amarrados en sus extremidades.

⁹⁸⁵ Élodie Dupey, “The Materiality of Color in the Body Ornamentation of Aztec Gods”, in Francesco Pellizzi (ed.), *Res. Anthropology and Aesthetics*, v. 65-66, Cambridge, Harvard University Press, 2015, p. 74. Guilhem Olivier, *Cacería, sacrificio...*” *op.cit.*, 2015, pp. 493-500.

figuras se diferencian por el color de la manta (negra, amarilla, roja y azul).⁹⁸⁶ También se puede apreciar a la pareja primordial, *Oxomoco* y *Cipactonal*,⁹⁸⁷ los abuelos de la humanidad, dos figuras ancianas que tienen como atributos granos de maíz multicolor para *Oxomoco* y el recipiente de tabaco para *Cipactonal*, al que ya habíamos visto con una piel de cocodrilo en la lámina 35. *Cipactonal* ofrenda maíz que sale de un jarrón a la serie de cautivos que serán transformados, al parecer, en *tlaquimilolli*, tal y como lo indican las mantas de distintos colores que se aprecian frente a ellos.⁹⁸⁸ *Oxomoco*, en cambio, lleva en una mano los granos de maíz para la adivinación⁹⁸⁹ y en la otra trae un elemento similar al *anahuatl*,⁹⁹⁰ anillo que usa *Tezcatlipoca* en el pecho y que podría aludir aquí al espejo para adivinar.

En el resto de la lámina destacan dos escenas de creación: en el extremo inferior izquierdo se aprecia un cuerpo de agua, cuya orilla está hecha de hachuelas de piedra⁹⁹¹ o granos de maíz. En la orilla se puede observar a *Tlaloc* ataviado con la piel de cocodrilo y adornos en blanco y verde, su tocado tiene el signo trapecio/rayo,⁹⁹² usa una capa con ojos

⁹⁸⁶ Seler refiere que podrían aludir a la distribución horizontal del espacio y como centro fungiría la primera y extraña figura sin cabeza; además, relaciona al grupo de cinco personajes con un mito en el que los dioses encomiendan a *Xolotl*, en su aspecto de *Nanahuatl*, que convierta al maíz encontrado en *Tamoanchan* en alimento para el hombre, es decir, que se desgrane: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 36-37.

⁹⁸⁷ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 36.

⁹⁸⁸ Del mismo modo que en la lámina 31.

⁹⁸⁹ Katarzyna Mikulska, “Atravesando los portales...”, *op. cit.*, 2018, p. 50.

⁹⁹⁰ Para Seler se trata de un espejo: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 37.

⁹⁹¹ Recuerda a las ofrendas masivas de serpentina encontradas en algunos contextos arqueológicos.

⁹⁹² El tocado de trapecio-rayo es característico del numen del agua, así como un símbolo utilizado durante el Epiclásico y Postclásico temprano para marcar fechas. Hasso Von Winning, *La iconografía de Teotihuacán. Los Dioses y los signos*, México, UNAM, 1987, t. II, pp. 25-28.

estelares y placas de piedra azul. Dentro del cuerpo de agua se observa a un numen descarnado con cabello rizado, características que lo relacionan con el inframundo, tiene algunos de los atributos de concha y el tocado de nuca característicos de *Quetzalcoatl*.⁹⁹³ Sus huesos presentan el color de la putrefacción que se relacionan con su carácter generativo ya que de su nariz brota una inflorescencia de maíz, de su trasero una planta y un saurio, así como valvas y caracoles que parecen emerger de la misma entidad, tal y como el árbol que nace de su oreja y se dobla para salir.⁹⁹⁴ Por sus atributos y característica, este personaje posiblemente se trate de una fusión de *Mictlantecuhtli-Quetzalcoatl*, un ser de índole generativo,⁹⁹⁵ el cual golpea con un hacha ritual (que se vio en la lámina 33) a *Tlaloc* ataviado como cocodrilo verde,⁹⁹⁶ de cuya boca fluye la sangre que se ofrenda a esta entidad

⁹⁹³ Recordando también las escenas de las láminas 56 y 73, donde se presentan estas entidades similares como una unidad dual. Imágenes que, para Ofelia Márquez, aparecen como un difrasismo, como metáfora de conceptos aparentemente contradictorios, pero complementarios de fusión, oposición y duplicidad. Imágenes donde, para la autora, se ejemplifica claramente la forma de concebir el mundo en la cultura mesoamericana. Ofelia Márquez Huitzil, *Espacio y forma en el universo semiótico del Códice Borgia a partir de la lámina 46*, tesis doctoral en Estudios Mesoamericanos, México, UNAM, 2010, pp. 113-180.

⁹⁹⁴ Que Boone identifica como un ahuehuete: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 192.

⁹⁹⁵ Para Nowotny, trata de *Xolotl* y de la elevación del árbol sagrado: *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 73. Para Anders, Jansen y Reyes, se trata de la muerte de *Xolotl* y su transformación en plantas y animales: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 221. Para Boone, se trata de un espíritu de las plantas y animales resistentes al agua: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, pp. 193.

⁹⁹⁶ Con este color se aludía a esta entidad de la lluvia y al mismo tiempo a su ámbito inframundano. Élodie Dupey, “Lenguaje y color en la cosmovisión...”, *op. cit.*, 2004, p. 29. De ese color aparece en las láminas 12, 14, 16 y 72 del Códice Borgia. Con piel de placas tipo saurio aparece en las láminas 20 y 25. Con yelmo de saurio en la 27.

descarnada⁹⁹⁷ ubicada dentro de un cuerpo de agua, una alusión al inframundo que en este caso es fertilizado por la sangre de la deidad de las tormentas, lo que da paso a la generación de los animales y las plantas.

El árbol de la escena es muy particular, ya que nace de la oreja de la entidad inframundana y entra en una especie de *huehuetl* pero con parche de piel de jaguar arriba y abajo, así como con un elemento central similar a la cruz de Malta;⁹⁹⁸ la cruz refleja cardinalidad, por lo que es también un *quincuncen*. En el tronco color amarillo se aprecia un signo estelar, lo que puede aludir a la naturaleza de su origen nocturno/inframundano;⁹⁹⁹ así mismo, en la parte superior del tronco, justo después del tambor, aparecen una serie de manchas rojo-amarillo¹⁰⁰⁰ –a manera de espejos¹⁰⁰¹ o bien de oquedades– y sus ramas se bifurcan en forma de “H” estilizada rematando en ocho flores. El árbol no presenta raíz, parece salir de la deidad, lo que me hace pensar que es el numen quien funge como tal; esta composición en donde el elemento fitomorfo brota de un numen con características inframundanas aparece en otros códices y soportes,¹⁰⁰² y casi siempre remite al origen; y en

⁹⁹⁷ Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 195. Para Seler en cambio, es la sangre la que alimenta a *Tlaloc*: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 37.

⁹⁹⁸ Cruz que aparece asociada al Fuego Nuevo de la lámina 36 del Códice Borbónico. Posiblemente remite al cosmograma aludiendo al centro.

⁹⁹⁹ Katarzyna Mikulska, “El concepto de *ilhuicatl...*”, *op. cit.*, 2008, p. 168.

¹⁰⁰⁰ Que se observa nuevamente en el árbol de la lámina 45. Y que Seler relaciona con los espejos del techo del edificio de la lámina 37: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 192.

¹⁰⁰¹ Tal vez recordando un *Tezcacuahuitl*, un árbol primordial que aparece en algunos mitos.

¹⁰⁰² Así es en los árboles de las láminas 44, 49-53 del Códice Borgia o en otros soportes como la parte posterior del monumento conocido como la “piedra de la fundación” en la sala mexicana del MNA.

este caso específico, del ser creador en descomposición surgen la vida animal y vegetal, gracias a que es alimentado por la sangre de *Tlaloc*, el aspecto fecundador de la tierra, pero también señor del monte.

Del otro lado, se ubica un recinto cuadrangular y cerrado,¹⁰⁰³ formado de placas verdes con una tira en rojo/blanco segmentada¹⁰⁰⁴ y rematada con un pequeño *chalchihuitl* blanco; por su forma podría aludir a un espacio telúrico, por lo que podríamos estar ante una imagen del interior terrestre, mismo que posee marcos interiores en rojo y amarillo,¹⁰⁰⁵ así como un fondo rojo,¹⁰⁰⁶ colores que como hemos visto, aluden al ámbito solar. En su interior se aprecian dos entidades que, por sus características iconográficas, identifico como *Tepeyollotl* –por su barba, diente, extremidades de garra y por su pintura facial–¹⁰⁰⁷ y *Chalchiuhtlicue* –por su nariguera, color de extremidades y tocado–,¹⁰⁰⁸ ambos con

¹⁰⁰³ Para Seler se trata de otro cuerpo de agua ya que esta lámina es la continuación del tiempo del Sol de agua, de los distintos tipos de lluvia en los diferentes puntos cardinales, así como del líquido que produce el maíz, el inicio de las lluvias y el reverdecimiento del mundo: *Comentarios ...*, *op. cit.*, 1963, pp. 36-41.

¹⁰⁰⁴ Similar a un fragmento de las circunferencias externas del *chalchihuitl* así como a la flor.

¹⁰⁰⁵ Colores que se presentan comúnmente en los vientres de algunas serpientes y elementos de noche-viento así como en la forma terrestre en las láminas 42, 46, 53 y 54.

¹⁰⁰⁶ Para Taube es un cuarto lleno de sangre: “The Teotihuacán caves...”, *op. cit.*, 1986, p. 62. En contextos funerarios es también muy común el uso de ese color para pintar las paredes.

¹⁰⁰⁷ *Tonacatecuhtli-Chalchihualtonac* para Seler: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 40. *Tepeyollotl* para Anders por las manchas en la boca y las garras de felino: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 221. *Tonacatecuhtli* o *Cipactonal* para Boone: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 192.

¹⁰⁰⁸ *Tonacacihuatl-Chalchitlicue* para Seler: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 40. *Chalchitlicue* para Anders et.al: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 221. *Tonacacihuatl Oxomoco* o *Chalchitlicue* para Boone: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 192. Sin embargo, esa nariguera que aún es visible alude a *Xochiquetzal*.

vestimenta de cocodrilo,¹⁰⁰⁹ en alusión al origen. Los dioses están entrelazados (se aprecia porque se ven los pies de *Chalchiuhtlicue* debajo de *Tepeyollotl* y viceversa),¹⁰¹⁰ rasgo iconográfico que remite a la cópula; de su unión, marcada como un elemento precioso, como un gran *chalchihuitl* central, surgen el hombre¹⁰¹¹ y el maíz¹⁰¹² o acaso, el hombre formado de maíz,¹⁰¹³ representado como un ser humano de cabello amarillo asociado a una mazorca del mismo color y otra roja, así como a un gran grano del cereal, el cual desprende vapor para enfatizar un posible estatus de elemento caliente.¹⁰¹⁴ De ser el caso y, como menciona Boone,¹⁰¹⁵ *Tepeyollotl* y *Chalchiuhtlicue* serían homólogos a *Tonacatecuhtli* y *Tonacacihuatl* como agentes creadores de la humanidad.

¹⁰⁰⁹ La misma pareja se ve en las láminas 33-34, 38, 41 y 42.

¹⁰¹⁰ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 314.

¹⁰¹¹ Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 192.

¹⁰¹² Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 73. Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, pp. 315-316. Para Anders, Jansen y Reyes se trata del nacimiento del maíz tierno: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 221.

¹⁰¹³ Como menciona Boone, recuerda a la mención en el Popol Vuh de que los seres humanos están hechos de masa de maíz. Y en la Leyenda de los Soles de los huesos molidos de los ancestros: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 194. De esta analogía entre huesos y masa de maíz se habló en el análisis de la lámina 31.

¹⁰¹⁴ Para Taube, la imagen representa la creación de la humanidad a partir del maíz, siguiendo el mito del Popol-Vuh: "The Teotihuacán caves of origin: The iconography and architecture of emergence mythology in Mesoamerica and American Southwest" en *Anthropology and Aesthetics*, 12, Harvard, 1986, p. 62.

¹⁰¹⁵ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 314.

Asociado al enlace de los dioses, se aprecian cuatro serpientes¹⁰¹⁶ con extremidades superiores, fauces abiertas y rostros antropomorfos saliendo de ellas; las cuatro son idénticas, salvo por el color, ya que hay una azul con caracoles,¹⁰¹⁷ una negra con manchas blancas,¹⁰¹⁸ una roja¹⁰¹⁹ y una amarilla con *chalchihuitl*,¹⁰²⁰ combinación de colores, que aluden al orden espacial terrestre,¹⁰²¹ lo que podría corroborar que se trata de una escena en –el centro de– la tierra. Además, todas las serpientes muestran en sus fauces rostros antropomorfos que salen de ellos, en alusión simbólica de un renacer, desafortunadamente sólo se pueden distinguir dos de los cuatro, una entidad de rostro azul con línea en amarillo¹⁰²² que surge de la serpiente azul con conchas y un rostro en color negro, con las manchas de *Tlahuizcalpantecuhtli* de la serpiente negra con manchas blancas. Todas están unidas y entrelazadas, teniendo como centro el mismo *chalchihuitl* del que nace el ser humano.

Estos dos espacios, bien definidos y caracterizados, también podrían remitir a los dos momentos del año solar mesoamericano, al tiempo de lluvias, representado por el cuerpo de agua en color azul, que marca la renovación vegetal tan característica de la época, y al tiempo de secas, aludido por el interior de la tierra con fondo rojo donde nace el hombre con el maíz

¹⁰¹⁶ Las serpientes están vinculadas al dueño del maíz y al maíz mismo. Élodie Dupey, *Color y cosmovisión...*, *op. cit.*, 2003, pp. 102-105.

¹⁰¹⁷ Aludiendo al espacio acuático.

¹⁰¹⁸ Asociación a la noche y al cielo estrellado.

¹⁰¹⁹ Aludiendo al fuego.

¹⁰²⁰ ¿Asociado a la tierra?

¹⁰²¹ Élodie Dupey, *Le couleurs dans le pratiques...*, *op. cit.*, 2010, pp. 147-155.

¹⁰²² El color azul-verde de la piel y/o la línea amarilla en la sien la presenta *Tlaloc* en las láminas 12, 14, 27, 57 y 67 del Códice Borgia. Hay también dos personajes similares, pero no identificados en las láminas 55 y 59.

maduro, representado por las mazorcas roja y amarilla. Al mismo tiempo, estos espacios complementan a los dos edificios de la lámina anterior, formando un quincunce que deja como centro al altar donde se aprecia a *Xolotl*. Además, debajo del cuerpo de agua, se ubican cuatro mariposas de diferentes colores: negro, amarillo, azul y rojo, en posible alusión al orden espacial, al renacer y/o al movimiento aparente del Sol,¹⁰²³ sus rostros son similares a los personajes tipo *ñuhu* de las láminas 30, 32, 33 y 34, entidades no humanas que figuraban como agentes de creación, por lo que, al presentarse como mariposas en esta lámina, posiblemente se está reforzando el aspecto de la creación o más bien, del origen de lo creado que se representa en la lámina.

Esta décima lámina, muestra entonces, la continuidad y conclusión de la entrega y apertura del bulto sagrado que inició en la lámina 35 y cuyas consecuencias son la creación de los demás dioses, de las plantas, los animales y los hombres; dando termino a otro episodio en donde al parecer surge el espacio de acción divino, el cual es también una imagen del espacio humano. Al mismo tiempo finalizan la parte del recto del códice, diez láminas que pudimos separar en tres secciones bien diferenciadas; las primeras cuatro láminas corresponden, como opina Boone,¹⁰²⁴ a un proceso de génesis y creación que, en mi opinión, remiten a un tiempo fuera del tiempo histórico. La lámina 29 correspondería al momento de la génesis inicial, un instante cuando aún no hay tiempo y a partir de ese momento originario sigue una serie de creaciones en las láminas 30 a 32, correspondientes a otro tiempo, el tiempo previo al mito, que culmina magistralmente con el nacimiento de los dioses *Quetzalcoatl* y

¹⁰²³ El número cuatro remite también a las potencias naturales deificadas. Danièle Dehouve, *El imaginario de los números...*, op. cit., 2014, pp. 114-116 y 229-232.

¹⁰²⁴ Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, op. cit., 2007, p. 290.

Tezcatlipoca y que en la mitología son los creadores y destructores de las eras, es decir del tiempo corriente. Posteriormente en las láminas 33 y 34 se presentan a detalle los templos del amanecer y del atardecer, donde los actores rituales son los dioses y otras entidades prototípicas generativas. Finalmente, los eventos que se muestran de las láminas 35 a 38 y que tratan de la obtención del bulto sagrado, su apertura y manifestaciones generativas del mundo divino –y a la vez humano–.

Un aspecto importante es que estas primeras ocho láminas, como se ha visto, no presentan al parecer, vínculos como para hablar de una continuidad directa e ininterrumpida que vaya de la lámina 29 a la 38, sino que más bien, parecen ser elementos separados pero unidos por un discurso interno dividido en tres apartados que remiten, de modo general, a momentos específicos de acciones, lugares y rituales que originan tanto al mundo como a sus creaturas. Esto rompe con la concepción tradicional de la sección, la cual es tratada, como se mencionó en el capítulo anterior, como una narración continua de 18 láminas. Del mismo modo, este primer apartado de la sección central tampoco parece estar vinculado con el apartado siguiente, conformado por ocho láminas que son tanto el inicio del verso del códice, como el final de la sección central.

Láminas 39 y 40. El descenso y sacrificio del Sol en el inframundo.

Analicemos ahora la segunda parte de la sección central, láminas que nos muestran, a diferencia de la primera parte, más escenas rituales y menos generativas, esto último coincide con la disminución de las representaciones de los seres descarnados asociados a este tipo de contextos y, por el contrario, la aparición de entidades humanas (sobre todo femeninas) es considerablemente mayor, mismas que interactúan de manera directa con los dioses que aparecen también en estas láminas en acciones rituales diversas. Esta interacción entre entidades divinas y humanas, posiblemente remita –nuevamente– a escenas realizadas en momentos y/o lugares liminales, lo cual se confirmaría con la iconografía de las láminas, ya que en éstas es donde aparecen 7 de los 8 númenes en barra, mismos que como se mencionó en el capítulo 2, son entidades que remiten tanto al cielo y a la tierra¹⁰²⁵ y que pueden ser también consideradas *tzitzimitl*; por un lado, en su aspecto celeste, como estrellas, son las sostenedoras del cielo nocturno, permaneciendo así del lado frío/oscuro del eje vertical del mundo y, en su aspecto telúrico, son las entidades descendentes que devorarán a los hombres y que propiciarán la siguiente generación.¹⁰²⁶ Para el caso de estas láminas, parecen fungir como generadoras y sostén del cielo. Además, estas entidades ayudan a separar los episodios de esta parte de la sección central, seis episodios cortos, los primeros de dos láminas y los últimos cuatro, de una solamente;¹⁰²⁷ cada episodio habla, al parecer, de una temática distinta, por lo que pueden ser tomadas de manera independiente al haber menos

¹⁰²⁵ Este aspecto dual del elemento, corrobora la idea de que cielo/inframundo conforman una sola unidad, cuya diferencia es matiz ontológico y no posicional o espacial.

¹⁰²⁶ Katarzyna Milulska, *El lenguaje enmascarado... op. cit.*, 2008, p. 249.

¹⁰²⁷ Este aspecto se analizará en el capítulo 4.

vínculos que remitan a una continuidad directa y evidente entre láminas. El primer episodio del verso trata del momento cuando el Sol penetra en la tierra y es sacrificado en su interior para poder renacer nuevamente al día siguiente.

Lámina 39. El descenso del Sol al interior de la tierra.

La primera parte de la escena inicia en la parte superior de la lámina 39, donde se ubica un numen en barra; su cuerpo, a modo de una manta, tiene pedernales y estrellas alargadas que indican, por un lado, brillo o luz, diurna,¹⁰²⁸ hecho que es confirmado por la tira polícroma inferior de la manta;¹⁰²⁹ por el otro, la serie inferior de estrellas podría indicar que se trata de una representación del cielo en un momento liminal, en este caso, al atardecer, ya que como veremos a continuación, la temática principal de la lámina es un Sol poniente. Del corte de su parte central desciende *Quetzalcoatl*, sin el rostro ni las manos pintados en negro como aparecía en la lámina 35, pero aún conserva los mismos atributos como su tocado, orejeras y nariguera, símbolo de estatus y de gobierno; está atravesando la neblina generativa, representada por una entidad descarnada con cuerpo en arco,¹⁰³⁰ cabeza de un cráneo negro y curvo, garras zoomorfas y atados de papel en color negro, usa el mismo tocado de *Quetzalcoatl*.¹⁰³¹

¹⁰²⁸ Katarzyna Mikulska, *El lenguaje enmascarado...*, *op. cit.*, 2008, p. 239.

¹⁰²⁹ Katarzyna Mikulska, “El concepto de *ilhuicatl*...”, *op. cit.*, 2008, p. 152.

¹⁰³⁰ Ana Díaz opina que se pueden tratar de los órganos –autónomos– de las deidades puerta: “La pirámide, la falda...”, *op. cit.*, 2015, p. 92. Sin embargo, a mi parecer, es difícil, ya que sólo se representaban órganos como el corazón, los intestinos y el hígado, los cuales tienen ya una forma definida y estandarizada.

¹⁰³¹ Aparece también en las láminas 43, 44 y 46. Por sus atributos, remiten tanto al inframundo como a las entidades de noche-viento, por lo que podría aludir a una entidad generativa; sin embargo, su cabeza curva la

Debajo, al centro de la composición gráfica, se aprecia un elemento circular rojo, a modo del Sol en su puesta,¹⁰³² ya que se hace acompañar de un grupo de mujeres identificadas como *Cihuateteo*,¹⁰³³ así como de dos músicos divinos: *Piltzintecuhli*,¹⁰³⁴ con los atributos de *Ehecatl*, así como Ojo de Banda,¹⁰³⁵ advocación solar/luminosa de *Quetzalcoatl*;¹⁰³⁶ que tocan y cantan para alegrar al astro.¹⁰³⁷ Por otro lado, las mujeres danzan a su alrededor,¹⁰³⁸

vincularía con las *tzitzimime*. En todo caso, es una entidad que representa o alude a la parte oscura del mundo, sea noche o inframundo. El tener el tocado de *Quetzalcoatl* exalta su atributo de creación, ya que *Quetzalcoatl* es una entidad generativa en sí misma.

¹⁰³² Para Seler, esto representa el hundimiento de Venus por Occidente, después de aparecer como estrella vespertina apareciendo detrás del Sol, por lo que no se puede ver: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 41-42. Ya que homologa a *Quetzalcoatl* con dicho planeta, personaje que ya se ha visto en la narración y si bien la escena muestra un descenso al interior de la tierra, no sería de Venus, sino del Sol, remitiendo al Poniente.

¹⁰³³ Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, pp. 224-226.

¹⁰³⁴ Asociado con *Tezcatlipoca*. Guilhem Olivier, *Tezcatlipoca...* *op. cit.*, 2004, pp. 379-381.

¹⁰³⁵ Seler, por su parte, ve la dualidad *Quetzalcoatl* rojo y *Quetzalcoatl* negro. El Sol y la luna en el cielo nocturno: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 41. Boone ve a *Xochipilli* y a Ojo de Banda: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 197.

¹⁰³⁶ Que para Nowotny no son dioses sino sacerdotes-músicos de *Quetzalcoatl: Tlacuilolli...*”, *op. cit.*, 1961 p. 30.

¹⁰³⁷ La música se considera un elemento solar dinámico, así como un factor de disyunción al considerarse también una especie de usurpación del poder. Guilhem Olivier, *Tezcatlipoca...* *op. cit.*, 2004, pp. 386-387.

¹⁰³⁸ Nowotny ve en estas láminas el canto, la música y la danza: *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, pp. 32 y 277.

se trata de doce sacerdotisas consagradas a *Tlazolteotl*¹⁰³⁹- *Ixcuina*¹⁰⁴⁰ y que, como *Cihuateteo* acompañan al Sol hacia el interior de la tierra por un camino de color azul con huellas en color negro, las cuales se dirigen hacia unas grandes fauces de *Cipactli* ubicadas en la parte inferior de la lámina,¹⁰⁴¹ a modo de una cueva¹⁰⁴² y de entrada al interior de la tierra, lo que corrobora el sentido de atardecer en la lámina; las fauces tienen piel verde con espinas en ambos lados, en alusión a la superficie terrestre. Boone relaciona a esta entidad con el *Cipactonal* de la lámina 35,¹⁰⁴³ pues como bien ve la autora, ese *Cipactonal* tiene las mismas características en el rostro, sólo varía un poco el cabello, así como la ceja azul que no aparece en la lámina 35 y que le da a la representación un carácter de saurio más que de humano. La mayoría de su cuerpo está en la lámina siguiente, aquí sólo se aprecian el rostro y las extremidades superiores de garras de ave-reptil, pero se observa que el cuerpo del cocodrilo tiene una forma rectangular, a modo de los númenes-marco de las primeras tres láminas y que se relaciona con la visión que se tenía durante el posclásico de la superficie terrestre. En su parte interior, se aprecian recuadros delineados en rojo con los signos de los

¹⁰³⁹ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 41. Bodo Spranz, *Los Dioses en los Códices...*, *op. cit.*, 1993, pp. 58-61. Para Boone están, además, colocadas direccionalmente: *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, 317.

¹⁰⁴⁰ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 32.

¹⁰⁴¹ Que para Nowotny representan un muro de monstruo de la tierra que rodea al templo circular: *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 30.

¹⁰⁴² También está la imagen del Sol vespertino de la lámina 34.

¹⁰⁴³ Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 196.

días en línea negra,¹⁰⁴⁴ debajo de la línea de signos, surgen los mismos personajes del círculo rojo con cuchillos sacrificiales (los dos del centro), acompañados de dos númenes inframundanos, uno blanco, del lado izquierdo y otro rojo, del lado derecho, también con cuchillos en las manos y que, a mi parecer, por sus características, son coincidentes con *Mictlantecuhtli* y su consorte.¹⁰⁴⁵

El círculo rojo, que representa al Sol, está bordeado por un aro de color amarillo¹⁰⁴⁶ que en la parte inferior tiene una “cresta” a modo de punta;¹⁰⁴⁷ en su interior, están *Piltzintecuhtli* y Ojo de Banda, ambos con los atributos de caracol de *Quetzalcoatl*;¹⁰⁴⁸ el

¹⁰⁴⁴ Este tratamiento que se le da a los signos es atípico en el Códice Borgia y es posible que esto sea un agregado posterior o, bien, el dibujo sin aplicar el color. Me inclino más por lo primero, ya que el Borgia es un códice que está completamente iluminado, no hay otra parte donde falte color en su iconografía. Sin embargo, en la distribución de las imágenes sí hay un respeto por ese espacio, además, las líneas rojas que separan a los signos, parece que se realizaron al momento de crear la escena, por lo que el agregado final de todo el códice fueron los signos.

¹⁰⁴⁵ Boone las identifica como figuras femeninas del inframundo: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 197.

¹⁰⁴⁶ Para Boone es una imagen que alude al útero de la tierra: *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 317.

¹⁰⁴⁷ Que parece la punta de los cuchillos sacrificiales, pero que Seler relaciona con el vientre materno: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 41.

¹⁰⁴⁸ Eso llevó a Seler a identificarlos como *Quetzalcoatl* negro y *Quetzalcoatl* rojo (*Macuixochitl*). *Comentarios... op. cit.*, 1963, p. 41. Para Anders, Jansen y Reyes se trata de *Xolotl* y de *Macuixochitl*. *Ciclos... op. cit.*, 1994, p. 222.

primero toca una flauta,¹⁰⁴⁹ el segundo con un tambor con piel de jaguar¹⁰⁵⁰ y una tira de agua así como volutas de fuego que salen de su boca,¹⁰⁵¹ una posible alusión a la dualidad agua/fuego –*atlachinolli*–. Ambas divinidades están, al parecer, tocando música y bailando,¹⁰⁵² descendiendo junto con el astro al interior de la tierra, rodeados por doce¹⁰⁵³ sacerdotisas que siguen un camino azul sobre el que también parecen danzar¹⁰⁵⁴ tocándose de las manos formando un círculo;¹⁰⁵⁵ su cuerpo amarillo las vincula a la tierra,¹⁰⁵⁶ tienen cabello largo y negro, con una cinta de algodón plisado, nariguera lunar y en un brazo tienen de manera intercalada, un atado de papel color azul/rojo, azul/amarillo o rojo/verde.¹⁰⁵⁷ Se distinguen entre sí por su pintura facial en colores rojo, blanco, amarillo con rayas blancas y

¹⁰⁴⁹ Tocar la flauta tiene fuertes connotaciones sacrificiales, ya que anunciaban un sacrificio y se tocaban antes y después del mismo. Con ellas se atraía la atención de los dioses, e incluso se podía provocar su descenso a la tierra y a los lugares de sacrificio. Guilhem Olivier, *Tezcatlipoca... op. cit.*, 2004, pp. 381-384.

¹⁰⁵⁰ Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 222.

¹⁰⁵¹ Que Boone remite a volutas de palabra –canto– y el elemento acuoso lo identifica como “canción”: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007 p. 196

¹⁰⁵² Mirjana Danilovic, *El concepto de danza...*, *op. cit.*, 2016, pp. 193 y 194.

¹⁰⁵³ El número tres y sus múltiplos (6, 9, 12...) remiten al fuego. Danièle Dehouve, *El imaginario de los números...*, *op. cit.*, 2014, pp. 226-229.

¹⁰⁵⁴ Anders ve una danza-procesión ritual previa al sacrificio: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 222. Danilovic propone que la danza está vinculada al sacrificio, ya que en ocasiones lo anuncia: *El concepto de danza...*, *op. cit.*, 2016, p. 279.

¹⁰⁵⁵ Que recuerda a la danza circular de la lámina 07 del Códice Selden.

¹⁰⁵⁶ Élodie Dupey, “The Yellow Women...”, *op. cit.*, 2019, pp. 88-101.

¹⁰⁵⁷ Pares cromáticos que aluden al cambio de luminosidad y a la madurez vegetal. Élodie Dupey, “Xopan y tonalco...” *op. cit.*, 2008, pp. 53-81.

una con rayas multicolor, así como por sus faldas y tocados que también son de diferente color: azul, rojo, blanco, amarillo y negro/rojo, con signos de plumón y luna, y terminan en cuentas blancas.¹⁰⁵⁸

El Sol y sus acompañantes femeninos son “vigilados” por una serie de seis deidades armadas con lanza-dardos y flechas,¹⁰⁵⁹ ubicadas en los márgenes laterales de la lámina.¹⁰⁶⁰ A la derecha, en la parte superior, se ubica *Xiuhtecuhtli*,¹⁰⁶¹ debajo *Mictlantecuhtli* y finalmente *Tezcatlipoca* Negro. Del lado superior izquierdo se ve a *Tlahuizcalpantecuhtli*,¹⁰⁶² debajo está *Tepeyolotl*¹⁰⁶³ y al final, *Tezcatlipoca* Rojo. Al parecer, las entidades están pareadas en oposición complementaria, siendo los dioses de la parte superior entes celestes, los de la parte media telúricos/inframundanos y los inferiores, los *Tezcatlipoca*, dos caras (nocturna y solar) de la misma entidad generadora. Posiblemente también sean parte de la

¹⁰⁵⁸ Para Seler son caracoles y los homologa con la *citlacueitl*, una falda alusiva a las diosas de la tierra: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 41.

¹⁰⁵⁹ Sin embargo, no están en actitud belicosa, como en la lámina 54 y su posición de manos podrían aludir a que son parte de la danza junto con las *Cihuateteo*. Se sabe que, en los rituales y fiestas, la participación de los guerreros era una constante, por lo que no podemos descartar esa posibilidad. Véase Mirjana Danilovic, *El concepto de danza...*, *op. cit.*, 2016, pp. 106-143.

¹⁰⁶⁰ Nowotny piensa que no son dioses sino sacerdotes vestidos como dioses: *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 30.

¹⁰⁶¹ Bajo su advocación de *Ixcozcauhqui* (“la cara amarilla”). Silvia Limón Olvera, *El fuego sagrado...*, *op. cit.*, 2012, p. 110. Nowotny, en cambio, ve aquí a *Tonatiuh*: *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 30.

¹⁰⁶² Que Nowotny confunde con *Mictlantecuhtli*: *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 30.

¹⁰⁶³ Seler, hasta esta lámina lo identifica como tal: *Comentarios ...*, *op. cit.*, 1963, p. 41. Nowotny, en cambio, piensa que se trata de un sacerdote barbado: *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 30.

danza, se sabía de la participación de guerreros en ellas, ya que la danza es también una alusión a la guerra.¹⁰⁶⁴

Entre los dioses guerreros y las entidades femeninas se ubican, encerrados en un medallón, los signos viento, venado, hierba y movimiento,¹⁰⁶⁵ los cuales corresponden a signos del grupo II,¹⁰⁶⁶ por lo que nuevamente tenemos tanto el indicativo de un tiempo que remite a otro tiempo,¹⁰⁶⁷ como de una referencia a los cuatro rumbos donde el Sol poniente de esta lámina fungiría como centro o eje. Así, en esta lámina se representa el movimiento del Sol del arriba hacia el abajo como un Sol vespertino a punto de entrar al interior de la tierra, acompañado de guerreros, *cihuateteo* y músicos en su interior, los cuales son, al mismo tiempo, advocaciones de la entidad solar y que aparecen en la parte inferior dotados de cuchillos de sacrificio, dando continuidad a la escena, y que se desarrolla en el interior del cuerpo de *Cipactonal*.

¹⁰⁶⁴ Mirjana Danilovic, *El concepto de danza...*, *op. cit.*, 2016, pp. 250-265.

¹⁰⁶⁵ Aparecen también en la lámina 31. Nótese el cambio de estilo de los signos las láminas 31 y 39, donde las mandíbulas para hierba, por ejemplo, son muy distintas (ondulada en la 31, con puntos, dientes y de mayor tamaño en la 39), lo mismo para el glifo de movimiento que aparece con más detalle en la lámina 39; lo mismo ocurre con los signos de la lámina 32 y 44 y también con algunas representaciones femeninas. Esto nos podría indicar que al menos dos tlacuilos pintaron en la sección.

¹⁰⁶⁶ II-Viento/Norte, VII-Venado/Poniente, XII-Hierba/Sur y XVII-Movimiento/Oriente. Ana G. Díaz Álvarez, “La pirámide, la falda...”, *op. cit.*, 2015. p. 83.

¹⁰⁶⁷ En este caso, se haría alusión a un tiempo posterior a la generación (representada con signos del gpo. I), un tiempo ya creado en donde las entidades ya están constituidas.

Lámina 40. El sacrificio del Sol nocturno en el inframundo.

La segunda parte de la escena nos ubica en el interior de la tierra. Se aprecia el resto del contorno rectangular el cuerpo de *cipactli*, el cual, a diferencia de los marcos anteriores, no presenta un corte o una salida hacia la siguiente lámina, lo que apoya la hipótesis de que las diferentes escenas del verso, y a diferencia de las del recto, no están vinculadas entre sí, por lo que se trataría de episodios independientes que sólo comparten elementos y personajes, y no un discurso narrativo con un antes y un después en las acciones de las diferentes escenas. Continuando con el análisis de la lámina, el interior del cuerpo de *cipactli* presenta una serie recuadros en rojo con signos calendáricos cuya serie inicia con el mismo numen aludiendo al signo cocodrilo corriendo hacia la derecha de manera ordenada siguiendo el orden del *tonalamatl*; a la izquierda, por el contrario, los signos¹⁰⁶⁸ van de manera intercalada y sin aparente orden.¹⁰⁶⁹ En la parte central, se observa un gran Sol antropomorfo¹⁰⁷⁰ que se identifica tanto por los soles de su cuerpo como por su pintura facial de línea curva con

¹⁰⁶⁸ El estado de conservación impide ver con claridad la cantidad de recuadros, he contado 71 con los signos de los días (73 encajaría con el número de veces que entra el ciclo ritual de 260 días en un lapso de 52 años). Destaca que los del lado derecho tienen orden y los del izquierdo parecen estar aludiendo a una serie calendárica. Para lo referente al calendario de esta lámina véase Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, pp. 197-199.

¹⁰⁶⁹ Para Nowotny son porciones del *Tonalpohualli* divididas en secciones de 65 días: *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 30. Para Hermann se trata de una lectura de los portadores de los años tipo II y III, pero alternados en una secuencia fija. Hermann Lejarazu, comunicación personal, septiembre 2022.

¹⁰⁷⁰ Identificado primeramente como *Yohualtecuhtli* en alusión a un Sol-nocturno. Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 43.

círculo rojo,¹⁰⁷¹ sin embargo, su cuerpo negro con estrellas, su posición de sapo, así como fauces en las coyunturas y sus manos y pies bubosos¹⁰⁷² (que bien pueden ser los despojos de un desollado¹⁰⁷³) enfatizan el hecho de que nuevamente estamos ante una representación dual, que en este caso reúne tanto características solares como de la tierra-inframundo: un *Sol-tlaltecuhтли*.¹⁰⁷⁴ Esta entidad presenta nueve¹⁰⁷⁵ soles en su cuerpo, los cuales son sacrificados por cardiectomía, por el mismo número de advocaciones de *Quetzalcoatl*, en sus diferentes manifestaciones. Destaca Ojo de Banda, quien aparece dos veces, la principal, ataviado como colibrí, un animal solar, punzando al gran Sol central. El sacrificio del Sol en el inframundo es análogo al del guerrero en el templo que, como el Sol, renacerá cada día,¹⁰⁷⁶ una muerte del Sol nocturno para renacer como Sol diurno por el Este.¹⁰⁷⁷

¹⁰⁷¹ Bodo Spranz, *Los Dioses en los Códices...*, *op. cit.*, 1993, p. 319.

¹⁰⁷² Que Boone asocia con *Nanahuatzin* como Sol en el inframundo: *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 319.

¹⁰⁷³ Indicativo del proceso de regeneración que sufre en alusión a *Xipe*. Carlos Javier González González, *Xipe Totec...*, *op. cit.*, 2011, pp. 249-252.

¹⁰⁷⁴ Para Boone estas características telúricas refieren al establecimiento del Sol en el inframundo: *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 322.

¹⁰⁷⁵ El nueve se relaciona con el inframundo, la obscuridad y la muerte. Danièle Dehouve, *El imaginario de los números...*, *op. cit.*, 2014, p. 228. Además, *Chicnauhyotecuhтли* (“nueve veces señor”) era uno de los nombres del dios del fuego. Jacinto de la Serna, “Manual de ministros de indios...”, *op. cit.*, 1882, p. 65. Sin embargo, para Batalla es pieza clave de su interpretación, ya que cada Sol aludiría a un nivel del inframundo, pero no menciona más: *El Códice Borgia...*, *op. cit.*, 2008, pp. 421-422. Para Boone es indicativo también de los niveles del inframundo y de los nueve señores de la noche: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 197.

¹⁰⁷⁶ Eduardo Matos, *Muerte al filo de obsidiana: los nahuas frente a la muerte*, México, FCE, 1996, pp. 45-48.

¹⁰⁷⁷ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 41-43.

Complementando la escena, en la parte inferior, tenemos nuevamente los templos del amanecer y del ocaso para referir al tránsito diario del Sol,¹⁰⁷⁸ este último templo se presenta con un elemento serpentino de noche-viento que aparece en la techumbre, igual al que brota del bulto sagrado, pero en escala menor y que puede enfatizar el carácter vespertino e inframundano del templo, así como al renacimiento que sufre el Sol en este espacio generativo. En el interior de este templo se ve a *Quetzalcoatl* sentado en un taburete de piel de jaguar (animal que alude al Sol-nocturno), que es capturado por una entidad femenina descarnada con atributos de *Itzpapalotl*,¹⁰⁷⁹ una entidad guerrera;¹⁰⁸⁰ en el otro templo, sentado sobre un gran trono rojo con amarillo (colores del Sol-diurno) se ve a *Pitzintecuhli*, capturado por *Tezcatlipoca* Rojo; la captura por sujeción del mechón de cabello remite a los cautivos de guerra, lo que aludiría una posible relación con los sacrificios que se realizaban al Sol.¹⁰⁸¹

¹⁰⁷⁸ Se presentan nuevamente con sus características intercambiadas, a modo de como aparecen en la lámina 37 (pero en otro estilo, lo que refiere a la participación de otro pintor). Ambos templos presentan el signo de chalco en su plataforma inferior, lo que las señala como centro, así como un signo de tierra representado con un elemento rectangular dividido en cuadros y que es similar a la piel de cocodrilo.

¹⁰⁷⁹ Véase las alas de este numen que aparecen en la lámina 92 del Códice Vaticano B. *Itzpapalotl* es una entidad antigua, terrestre y tratada como diosa madre, relacionada con el interior de la tierra. Heyden Doris, “La diosa madre: Itzpapalotl” en *Boletín de INAH*, 11, México, INAH, 1974, pp. 3-14.

¹⁰⁸⁰ Guilhem Olivier, “Las alas de la tierra, reflexiones sobre algunas representaciones de Itzpapalotl, “Mariposa de Obsidiana”, diosa del México antiguo”, en *Le Mexique préhispanique et colonial, Hommage à Jacqueline de Durand-Forest*, París, L’Harmattan, 2004, p. 102.

¹⁰⁸¹ Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas...*, op. cit., 2000, p. 292.

Los templos flanquean un juego de pelota, un espacio que representa la tierra, en relación con el movimiento del Sol,¹⁰⁸² es también un lugar liminal que conecta con el inframundo y que, en este caso, por sus características iconográficas y cromáticas (fondo rojo con borde amarillo y contorno de niebla), podría aludir al lugar donde surge o nace el nuevo Sol después del sacrificio, nacimiento que se muestra en la parte central de la cancha y que es presentado por *Tezcatlipoca* Rojo y una figura femenina que, por su pintura facial,¹⁰⁸³ se relaciona con *Xochiquetzal*.¹⁰⁸⁴ El nacimiento se presenta con un personaje descarnado en color rojo, en posición de parto que da a luz a un hombre —al parecer muerto—¹⁰⁸⁵ que cae sobre un cajete de piel de saurio, posiblemente aludiendo a la tierra; por lo que puede ser una alusión al renacimiento diario del Sol, donde lo que el sacrificio resulta fundamental para su revitalización diaria.¹⁰⁸⁶ Sahagún¹⁰⁸⁷ menciona que en los días 2-Caña, en el juego de pelota,

¹⁰⁸² Walter Krickeberg, "El juego de pelota..." *op.cit.*, 1966, p. 315. Jesús Galindo, "El juego de pelota..." *op.cit.*, 2016, p. 20.

¹⁰⁸³ Nowotny en cambio ve a una sacerdotisa de *Tlazolteotl*. Incluso insinúa, contrario a su posición de que se trata de sacerdotes y no dioses, en este caso menciona que podría tratarse de la misma diosa. Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 30.

¹⁰⁸⁴ Bodo Spranz, *Los Dioses en los Códices ...*, *op. cit.*, 1993, pp. 399-402.

¹⁰⁸⁵ Ya que parece tener el ojo cerrado, detalle que no puede ser confirmado en las copias existentes. Para Seler es el nacimiento del Sol por el mar del Este: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 43. Nowotny ve el nacimiento de un niño: *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 30. Lo mismo Anders, Jansen y Reyes: Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, pp. 224-226. Boone, en cambio, ve aquí un aborto en donde la madre, relacionada con la entidad roja, también muere: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 197.

¹⁰⁸⁶ Eduardo Matos Moctezuma, "El juego de pelota entre los mexicas", en *El juego de pelota mesoamericano...*, *op. cit.*, 2016, p. 186.

¹⁰⁸⁷ Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas...*, *op. cit.*, 2000, pp. 161 y 213.

se sacrificaban cautivos en honor a *Tezcatlipoca*, asociado a la noche; resulta interesante que aparezca esa deidad aquí en su variante roja-solar, lo que podría apoyar la hipótesis de Seler, que ve el nacimiento del Sol en el juego de pelota.¹⁰⁸⁸

Así, estas dos láminas muestran el descenso del Sol entre música y danza al inframundo, donde es sacrificado y, para dotarlo de fuerza y que pueda renacer y reiniciar su ciclo (marcado por los templos, así como por el juego de pelota), se captura a los dioses-cautivos que serán sacrificados, recordando el pasaje del origen del 5to Sol. Al mismo tiempo, en la cancha de pelota se da el nacimiento de un hombre muerto lo cual simboliza tanto la lucha constante de opuestos complementarios bajo la dualidad vida/muerte, como el nacimiento del Sol que será revivificado y fortificado gracias al sacrificio. En conjunto, las láminas 39 y 40 representan las acciones que ocurren al atardecer y en el inframundo cada día al ponerse el Sol.

¹⁰⁸⁸ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 43. Anders, Jansen y Reyes, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 226.

Láminas 41 y 42. Preparativos, sacrificio y transformación del cautivo.

Estas dos láminas forman también una unidad temática independiente de la anterior, en ésta se muestran desde los preparativos del cautivo para su sacrificio en la 41, hasta su inmolación y transformación en la 42. Aquí, el espacio se aprecia abierto y visto desde arriba, pero a diferencia del mostrado en las láminas 37 y 38, donde la escena alude al plano horizontal, aquí también hay referentes a los tres niveles verticales del mundo: la parte celeste estaría representada por el numen en barra de la lámina 41, así como por el encuadre de neblina; la parte media, la superficie terrestre, se representaría por el gran elemento circular de la lámina, así como por los templos, el altar y el cruce de caminos de la lámina 42; finalmente, el inframundo se representaría por los elementos como el encuadre terrestre, el cuerpo de agua y el juego de pelota. En ese sentido, y a diferencia de las láminas 37 y 38 donde la mayoría de eventos parecen ser simultáneos, en estas láminas parece haber un antes y un después de las acciones rituales mostradas, y que se marca de arriba hacia abajo en la escena, iniciando con el descenso de algunas entidades generativas y terminando con el nacimiento de cinco entidades solares.

Lámina 41. Los preparativos de la víctima de sacrificio.

En esta primera mitad de la escena, se aprecia nuevamente en la parte superior un numen en barra, pero, a diferencia del anterior, su cabello está bien peinado y no crispado, aunque mantiene los ojos estelares; esto, a mi parecer, remite a un cierto orden, que contrasta con el cabello enmarañado que refiere al caos del inframundo. El cuerpo-manta de este numen tiene un fondo negro con entramado de líneas entrecruzadas –a modo de retícula–, color amarillo con círculos del mismo pigmento, similar a los efluvios preciosos del corazón de la lámina

33, y que tal vez indiquen brillantez,¹⁰⁸⁹ además, el borde inferior de la manta multicolor tiene ojos estelares adosados, lo que indica que estaríamos ante un cielo nocturno brillante, tal vez el cielo al atardecer. Del corte en su parte media desciende una entidad esquelética con rostro negro¹⁰⁹⁰ dentro de un halo de neblina, que puede remitir a un descenso desde la obscuridad por parte del numen, el cual muestra el corazón en el pecho, porta las espigas de autosacrificio y la bolsa de elementos aromáticos, así como el tocado de pluma de los sacrificados, lo que indica actividad ritual sacrificial, idea reforzada por la pintura facial de líneas negras verticales, que son características de *Itztlacoliuhqui*,¹⁰⁹¹ deidad que será inmolada en estas láminas, por lo que podría representar un descenso del dios en su aspecto generativo. También, en posición descendente y rodeado de medio rectángulo de neblina con borde rojo,¹⁰⁹² que alude al cielo nocturno, descienden dos sacerdotisas desnudas del torso, con atributos de *Tlazolteotl*,¹⁰⁹³ que llevan ofrendas, tal vez de atole y chocolate, así como maíz sobre los que se coloca un brazo, aludiendo un alimento que mezcla maíz y carne,

¹⁰⁸⁹ Y que se ha identificado como representación de oro y como un signo polisémico que refiere al astro solar y al guerrero, pero también vinculado al brillo. Loïc Vauzelle, “Los dioses mexicas...” *op. cit.*, 2017, pp. 90-95.

¹⁰⁹⁰ Seler lo identifica como *Quetzalcoatl: Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 44.

¹⁰⁹¹ Un numen que se identifica como el ancestro de los hombres, con la deidad del maíz, con el hielo-granizo y que en muchas ocasiones se asocia con *Tezcatlipoca*. Guilhem Olivier, “¿Dios del maíz o dios del hielo? ¿Señor del pecado o señor de la justicia punitiva? Esbozo sobre la identidad de Itztlacoliuhqui, deidad del México prehispánico” en Vega Sosa (coord.) *Códices y documentos sobre México. Tercer simposio internacional*, México, INAH, 2000, p. 345.

¹⁰⁹² Elementos similares aparecen en las láminas 4, 18, 19, 22 del Códice Nutall y refieren al espacio celeste. Véase: Ana G. Díaz, “La pirámide...” *op. cit.*, p. 99.

¹⁰⁹³ Para Boone se trata de *Cihuateteo: Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 197.

posiblemente cruda, ya que la carne cruda es una ofrenda característica para las deidades del inframundo.¹⁰⁹⁴ Estas mujeres van flanqueando a *Tezcatlipoca* ataviado como guerrero, en ese sentido, y con base en lo mostrado en la lámina 33, *Tezcatlipoca* viene custodiando la entrada de la entidad descarnada.

De ambos lados de la lámina se aprecia un camino azul, el cual se tiene que considerar en el plano horizontal (y no vertical descendente), y que conduce a un gran elemento circular (visto desde arriba); por el camino viajan, a la izquierda, Ojo de Banda y *Tezcatlipoca* Negro, del otro lado, aparecen *Tezcatlipoca* Rojo y detrás viene *Itztlacoliuhqui*, reconocible por su pintura facial en líneas negras y por su pintura corporal en color blanco,¹⁰⁹⁵ la cual tiene además puntos rojos, lo que recuerda al tratamiento que se le da al hueso y al maíz molido,¹⁰⁹⁶ y que como hemos mencionado, remite a la materiales generativos por excelencia, por lo que, en este caso, esta entidad remite al material de la creación, esto se refuerza porque los cautivos también se presentan con esos colores blanco y rojo, y equivalían al maíz maduro

¹⁰⁹⁴ El hecho de que los tamales lleven encima una extremidad animal y/o humana puede hablar de la naturaleza de los tamales como en la lámina 37 o, bien, al tipo de deidad a la que se ofrende, ya que la comida cruda se ofrendaba, por lo general a las deidades del inframundo. Katarzyna Mikulska, *La comida de los dioses...*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁹⁵ En esta sección central *Itztlacoliuhqui* aparece con ojos, sin el tocado curvo (lleva en su lugar un tocado de plumón) y con atributos de *Quetzalcoatl*, por lo que se ha discutido si es que se trata de esta entidad o estamos ante otra fusión o advocación de *Quetzalcoatl*.

¹⁰⁹⁶ Por lo que sería una alusión a *Itztlacoliuhqui-Cinteotl*, el dios del crecimiento de la vegetación, pero también de la exuberancia y del exceso. Thelma Sullivan, "The mask of Itztlacoliuhqui" en *Actas del XLI Congreso Internacional de Americanistas, México, 1974*, México, INAH, 1976, pp. 253-254.

de la estación seca cuando eran cosechados.¹⁰⁹⁷ También presenta atributos que aluden a *Quetzalcoatl*, como los objetos de concha y tocado, lo que lo vincula también a la esta entidad,¹⁰⁹⁸ por lo que podría tratarse de un *teixiptla*.

El viaje o procesión se presenta en parejas de opuestos complementarios, por un lado, Ojo de Banda, una entidad solar y la entidad con rasgos de *Itztlacoliuhqui* (que a la postre serán sacrificador y sacrificado respectivamente); por el otro, *Tezcatlipoca* negro y *Tezcatlipoca* rojo, dos caras de una misma unidad. A los costados del camino, en posición descendente y distribución cardinal, tenemos cuatro númenes femeninos descarnados, su cuerpo es amarillo y dos tienen pintura facial en color rojo, además, su falda y banderines están en colores rojo-negro a la izquierda, y azul- amarillo a la derecha, pares cromáticos que como hemos visto a lo largo de la sección refieren al cambio en la luminosidad de oscuridad a claridad;¹⁰⁹⁹ los banderines pueden enfatizar también los actos sacrificiales, por lo que bien podrían tratarse de representaciones de *tzitzimilt*¹¹⁰⁰ que parecen descender sobre la gran circunferencia central, junto con los personajes del recuadro de neblina; al mismo tiempo, parecen vigilar lo que sucede en el interior de este elemento, donde se aprecian escenas de autosacrificio.

¹⁰⁹⁷ Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, pp. 77-79.

¹⁰⁹⁸ *Itztlacoliuhqui* asociado con *Tlahuizcalpantecuhtli*, simbolizaría el paso entre el día y la noche, así como el ciclo vida-muerte-regeneración. Thelma Sullivan, “The mask of...” *op. cit.*, 1976, p. 258.

¹⁰⁹⁹ Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, pp. 53-79.

¹¹⁰⁰ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 44. Además, menciona que los signos en los medallones refieren a sus nombres calendáricos. Boone en cambio las asocia con *cihuateteo*, y menciona que los signos encerrados refieren a trecenas: *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 323.

Es en este gran círculo central donde finalizan los caminos laterales, su interior es de color azul, le sigue una circunferencia formada por placas en color verde separadas entre ellas por barras en amarillo y rojo, estas placas son las que delimitan algunos cuerpos de agua en el códice, por lo que pueden referir a la orilla de tierra;¹¹⁰¹ además, tiene una circunferencia exterior en blanco segmentado, dando la impresión de que son plumas,¹¹⁰² seguida de una banda amarilla con 20 pequeños *chalchihuitl* en blanco.¹¹⁰³ Finalmente, se aprecia una serie de 99 elementos radiales de forma rectangular en color verde¹¹⁰⁴ que interpreto como un cerco (o almenas) de lo que a mi parecer es una representación del interior de la tierra;¹¹⁰⁵ para Seler, se trata de un *Chalchihualtepetl*¹¹⁰⁶ que como cerro, es también una entrada al inframundo, Anders, Jansen y Reyes lo consideran un altar¹¹⁰⁷ y para Boone se trata del reino de las *cihuateteo*.¹¹⁰⁸ Un elemento que hay que considerar, y que podría enfatizar la naturaleza del elemento como una ventana al interior de la tierra, es la presencia de los dioses

¹¹⁰¹ Véanse láminas 14, 20, 27, 38 y 70.

¹¹⁰² Eduardo Matos Moctezuma, “Tlahtecuhli...”, *op. cit.*, 1997, p 27. Y en ese sentido un *Cuauhxicalli*.

¹¹⁰³ Estas últimas dos circunferencias se han apreciado también en las imágenes del Sol y de los *chalchihuitl* de la sección.

¹¹⁰⁴ Estos elementos, así como parte de la representación circular, es similar a los elementos que conforman la imagen central de la lámina 30 y que hemos interpretado como un Sol recién creado. Sin embargo, el color y el resto de elementos que aparecen, así como el color del centro, no nos permiten relacionarlo aquí con la entidad solar.

¹¹⁰⁵ Un interior en azul (como el agua) para asociarlo a la generación que sigue del sacrificio dentro de la tierra, así como para distinguirlo del inframundo como tal, por eso la representación no es negra con estrellas.

¹¹⁰⁶ O bien de un contenedor para la sangre ritual. Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 43.

¹¹⁰⁷ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 31.

¹¹⁰⁸ Elizabeth Boone, *Cycles of Time ...*, *op. cit.*, 2007, p. 200

Tepeyollotl y *Chalchiuhtlicue*;¹¹⁰⁹ con traje de saurio como en la lámina 38, están sentados en taburetes, bebiendo la sangre de la perforación del pene que realizan las dos figuras que están debajo de ellos; a la izquierda está *Quetzalcoatl*, y frente a él, está *Itztlacoliuhqui*;¹¹¹⁰ ambos portan una bolsa con elementos aromáticos en su espalda. Frente a ellos, hay unas espinas en color amarillo, rojo y verde, lo que enfatiza el carácter ritual y de autosacrificio. Debajo, la entidad que será inmolada (o su *teixiptla*) baila con un par de mujeres desnudas, la danza acompaña al sacrificio,¹¹¹¹ lo que enfatizaría esa acción ritual en las láminas;¹¹¹² o bien, de algún tratamiento previo al sacrificio, en el que se trata de alegrar a quien será inmolado.¹¹¹³

Dentro de la escena del pozo, en un medallón¹¹¹⁴ con fondo rojo está el signo águila, su color de fondo es completamente atípico y único en la sección, lo que impide caracterizarlo adecuadamente u homologarlo con el resto de elementos similares; sin embargo, es evidente que está asociado a la escena de autosacrificio, por lo que podría aludir al nombre Uno-

¹¹⁰⁹ *Chalchiuhtlatonac* y *Chalchitlicue* para Seler: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 44. *Tonacatecuhtli-Tepeyollotl* y *Chalchitlicue* para Anders y Boone. Ferdinand Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 204. Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 200.

¹¹¹⁰ Para Seler, es un *Quetzalcoatl* destinado a morir: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 44.

¹¹¹¹ Mirjana Danilovic, *El concepto de danza...*, *op. cit.*, 2016, p. 124.

¹¹¹² Para Anders, Jansen y Reyes, se trata de una cópula: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 230. También para Boone: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 200. Ya que relacionan a las entidades femeninas con *Tlazolteotl*, diosa de los aspectos carnales.

¹¹¹³ Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas...*, *op. cit.*, 2000, pp. 172-173.

¹¹¹⁴ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 42. Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 273. Juan José Batalla Rosado, *El Códice Borgia...*, *op. cit.*, 2008, p. 429.

Águila,¹¹¹⁵ que es el nombre de algunas diosas telúricas asociadas a la fertilidad de la tierra.¹¹¹⁶ Además, alrededor, del pozo/altar, hay una serie de cuatro medallones con los signos de mono, casa, venado y lluvia,¹¹¹⁷ tienen fondo azul y puntos negros, y son signos que, siguiendo a Ana Díaz, son característicos del Poniente,¹¹¹⁸ por lo que posiblemente estén enfatizando aquí dicha posición cardinal, misma que remite al atardecer y a la presencia de las *cihuateteo* que acompañan al Sol al ponerse.¹¹¹⁹ Debajo del gran círculo se ubican 13 signos calendáricos, de derecha a izquierda: águila, zopilote, movimiento, pedernal, lluvia, flor, cocodrilo, viento, casa, lagartija, serpiente, muerte y venado; faltan así: conejo, agua, perro, mono, hierba, caña y jaguar, éste último aparece también encerrado en un medallón,¹¹²⁰ pero asociado al sacrificio de la siguiente lámina.

¹¹¹⁵ El fondo rojo es lo que me lleva a interpretarlo como un numeral, ya que es el color en el que aparecen los números en el Códice Borgia. El águila es también un símbolo del Sol y del guerrero.

¹¹¹⁶ Alfonso Caso, “Nombres calendáricos...”, *op. cit.*, 1961, p. 144. Para Boone es el nombre de la diosa mixteca de las aguas: *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 323.

¹¹¹⁷ Para Nowotny con el signo águila, remite a los periodos de las *Cihuapipiltin: Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 31. De la misma opinión es Dehouve, quien agrega que las *cihuateteo*, eran entidades particularmente temidas, ya que se les identifica con un *tzitzimitl*: *El imaginario...* *op. cit.*, 2014, pp. 132-133.

¹¹¹⁸ Ana G. Díaz, Álvarez, “La pirámide, la falda...”, *op. cit.*, 2015, pp. 78-84.

¹¹¹⁹ Que para Seler aluden a los espacios Oeste, Centro, Este y Norte: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 11. Para Boone se trata de signos de trecena: *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 323.

¹¹²⁰ Jansen Anders y Reyes, piensan que se trata del signo conejo: Anders *et al.*, *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 230. Así como Boone, Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 323. Quien agrega que se trata de una trecena, donde considera 1-águila, ubicada dentro del círculo central, el día de la ofrenda sangre y 13 días después, el día 1-Conejo, marcado con un medallón, sería el día de la siguiente ofrenda. Esta hipótesis es muy interesante, ya que el signo en el medallón está relacionado con el sacrificio de la siguiente

Así, en esta lámina de la sección central se alude a la preparación ritual del cautivo previo a su sacrificio al atardecer, la preparación consiste, primero, en una procesión del guerrero y el cautivo, posteriormente hay un autosacrificio en el altar o interior del pozo, lugar que es considerado liminal,¹¹²¹ pues conecta el espacio humano con el divino-sobrenatural. La acción es contemplada por algunas entidades descendentes como *Tezcatlipoca*, y las *cihuateteo-tzitzimimeh* en posiciones y colores cardinales y se realiza, al parecer, en una trecena uno-águila; el autosacrificio alimenta directamente a *Tepeyolotl* y a *Chalchiuhtlicue* que, como se vio en la lámina 38, también son *Tonacatecuhtli* y *Tonacacihuatl*, la pareja primordial vestida de saurio, un signo de una acción realizada en el interior de la tierra, lo que apoyaría la hipótesis de que el espacio se trata de un pozo ritual. Esta ofrenda de sangre que ahí se realiza, marca el inicio de una serie de eventos sacrificiales que acontecen en la segunda parte de la escena en la lámina 42, lo que marca un antes y un después en la temporalidad de actos internos de la escena completa.

lámina. No obstante, hay cuestiones que me hacen dudar: después de 13 días, la cuenta llega a venado, tal y como se muestra en la sucesión de signos, conejo correspondería ya al primer día de la siguiente trecena; además, el signo en el medallón es, en realidad y como se mencionó, ocelote, pues en la imagen se aprecian aún las manchas sobre la piel, además, la forma de la oreja corta con sombra negra es característica de este signo y no se aprecia la oreja larga y delgada de conejo. Pero, si consideramos solamente los 13 signos que aparecen sueltos, sí corresponderían a una trecena que va de águila a venado (trecena uno-águila).

¹¹²¹ Silvia Limón Olvera, *Las cuevas y el mito de origen...*, op. cit., 2009, pp. 42-45.

Lámina 42. El sacrificio de la víctima y su transformación.

En la segunda parte, sobre un plano horizontal, se aprecian los templos del amanecer y del ocaso, nuevamente con características intercambiadas como en la lámina 37, sólo que aquí aparecen ambos con techumbre cónica; dentro se aprecia a Ojo de Banda (en vez de *Xolotl*) en el templo derecho y a *Piltzintecuhtli* en el izquierdo. En este caso, los templos tienen elementos que los vinculan al ámbito terrestre/inframundano; el primero se ubica sobre las fauces abiertas de un saurio, en alusión a un lugar liminal que conecta con el interior de la tierra; en el segundo, de manera similar que en la lámina 34, se aprecia en la techumbre las fauces abiertas del saurio como parte del edificio. También, en ambos casos, en los techos se observa a una serpiente de noche-viento para el primero, así como una serpiente de fuego para el segundo a modo de opuestos complementarios; la primera remite, como hemos visto, a aspectos de creación, la segunda a la guerra y a la transformación.¹¹²² Entre las serpientes de la techumbre, se ubican los 13 signos que se mencionaron en la lámina anterior, y entre los edificios hay un altar con una piedra sacrificial así como el signo ocelote encerrado en un medallón; la escena del altar muestra el sacrificio por cardiectomía de *Itztlacoliuhqui*.¹¹²³

El sacrificio se realiza sobre un un *techcatl*-rostro como los de las láminas 33 y 34, que a su vez está en lo alto de un altar con un emblema de *chalco* inciso, en alusión al centro, al *axis mundi* por el que transitará el sacrificado hacia el inframundo; el sacrificador es Ojo

¹¹²² Manuel Hermann Lejarazu, “La serpiente de fuego...” *op. cit.*, 2009, p. 70.

¹¹²³ Para Boone se trata del primer ser humano inmolado, una escena prototípica que alude a los sacrificios de corazones en general: *Cycles of Time ...*, *op. cit.*, 2007, p. 200.

de Banda, quien le extrae el corazón-rostro de *Itztlacoliuhqui*,¹¹²⁴ el sacrificante parece ser *Tezcatlipoca*, quien bebe la sangre preciosa del sacrificado. El sacrificio por cardiectomía es un sacrificio principalmente solar que, asociado a los signos calendáricos de arriba, pueden remitir a la idea del devenir solar, sobre todo si pensamos que el corazón de ofrenda al signo jaguar, que bajo la forma de 1-ocelote, remite a uno de los nombres del Sol.¹¹²⁵ Además, son entidades solares las que atestiguan la acción desde el interior de los templos, portando instrumentos sacrificiales. El sacrificio concluye las acciones realizadas en la superficie de la tierra, dando paso a las actividades de la víctima de sacrificio en el inframundo.

Del altar de sacrificio sale un camino que lleva al inmolado a las fauces de la tierra que llevan al inframundo, este espacio está bellamente representado como un lugar cuadrado hecho del cuerpo de un cocodrilo-venado en color verde, donde se observa al sacrificado ser literalmente devorado por la tierra, emergiendo en la obscuridad con la mitad superior del cuerpo (la parte que es devorada), una excepcional forma de representar la transición de la tierra, a su interior. El inframundo se presenta oscuro, con huesos, estrellas y puntos negros, así como tecolotes con extremidades zoomorfas superiores, aves del inframundo y posibles nahuales. Ya dentro, el sacrificado se presenta y postra ante el señor del inframundo, éste tiene el cráneo y sus huesos del cuerpo en color rojo, está sentado en un trono del mismo color y parece entregar al recién llegado una mandíbula,¹¹²⁶ que podría referir a los

¹¹²⁴ Es una alegoría de sacrificar al maíz. Guilhem Olivier, “¿Dios del maíz o dios del hielo? ...”, *op. cit.*, 2000, p. 335.

¹¹²⁵ Antonio Caso, “Nombres calendáricos...”, *op. cit.*, 1961, p. 92.

¹¹²⁶ Las mandíbulas tienen fuertes connotaciones de fertilidad agrícola, sobre todo la del maíz.

chalchihomiltl,¹¹²⁷ los huesos generadores de vida;¹¹²⁸ *Itztlacoliuhqui* la recibe, postrado y desnudo entre dos cráneos rojos, símbolo de la regeneración y cuyo color posiblemente refiere a la fuerza o energía contenida en ellos.

Otro camino sale del templo donde Ojo de Banda funge como sacerdote o deidad, el camino llega a un juego de pelota donde también aparece *Itztlacoliuhqui* en su interior.¹¹²⁹ El juego de pelota es, como se ha visto, un sitio liminal que conecta con el inframundo,¹¹³⁰ pero en este caso, parece que ya se ubica dentro de él, ya que al igual que los anteriores, está formado por neblina, con una línea amarilla en su contorno y el interior en color rojo; tiene marcadores en azul con rojo y con adornos de papel en blanco y rojo que aluden al sacrificio. Dentro, hay cinco figuras antropomorfas, cuatro en las esquinas en color negro con los atributos de *Quetzalcoatl*,¹¹³¹ así como el inmolado al centro, ya muerto entre bolas de hule-rostro y bastones-rostro que le lanzan los cuatro sacerdotes a modo de apedreo. Los rituales en la cancha del juego de pelota están destinados a asegurar el ciclo agrícola, donde se

¹¹²⁷ Patrick Johansson, “La fecundación del hombre...”, *op. cit.*, 1997, p. 74.

¹¹²⁸ Esto recuerda al mito de *Quetzalcoatl* cuando recibe los huesos de los hombres en el inframundo para volver a crear al ser humano. Rafael Tena, *Mitos e historias...*, *op. cit.*, 2002, p. 54. Sin embargo, no hay una continuidad respecto del mito conocido ya que hay creaciones, pero no humanas.

¹¹²⁹ La aparición del mismo personaje repetidas veces remite a acciones realizadas en tiempos diferentes, como en los casos anteriores; en este caso, y por el contexto en el que aparecen los dos personajes sacrificados en la lámina 41, podría tratarse aquí de dos inmolaciones de *teixiptla* diferentes.

¹¹³⁰ Eric Taladoire, “Los juegos de pelota en Mesoamérica”, en *Arqueología Mexicana 146*, México, Raíces, 2017, p. 32.

¹¹³¹ Códice Borgia láminas 35, 37, 40 y 41.

confrontan los opuestos complementarios, las fuerzas del inframundo con las terrestres;¹¹³² es además, una representación de la lucha de contrarios en el cosmos y del movimiento del Sol, donde el sacrificio resulta fundamental para su revitalización diaria,¹¹³³ por lo que la muerte en este espacio de *Itztlacoliuhqui*, con su cuerpo que remite al maíz y al hueso, enfatizaría, a mi parecer, la regeneración del ciclo solar.

En la parte baja, al centro de la escena sobre unas aspas o un cruce de caminos (lo que aludiría nuevamente un espacio en la superficie terrestre) se aprecia nuevamente al sacrificado, ahora con un gorro cónico y el tocado de *Quetzalcoatl*, su rostro está descarnado y su cuerpo son huesos en putrefacción,¹¹³⁴ un arquetipo que alude al nacimiento en su nivel más profundo, ya que los huesos recibidos en el inframundo son ahora la materia generadora, acto enfatizado por la posición de sapo en que se encuentra la entidad; además, así fue como descendió del cielo en la lámina anterior, en posible alusión a la vida-muerte-regeneración. De la imagen descarnada y parturienta (lo que refuerza el carácter de los huesos como agentes generadores), surgen cinco personajes con extremidades deformes –atributo típico de *Nanahuatl*–¹¹³⁵ y cruces en el cabello, que las vincula a *Xolotl*,¹¹³⁶ los cinco son de diferentes colores: rojo, azul, verde y amarillo, así como los colores de las aspas sobre las que se ubica la entidad generadora; el aspa remite a la iconografía del *nepanihuatl*, que es la forma básica

¹¹³² Eric Taladoire, “Los juegos de pelota...”, *op. cit.*, 2017, p. 33.

¹¹³³ Eduardo Matos Moctezuma, “El juego de pelota...”, *op. cit.*, 2016, p. 186.

¹¹³⁴ Para Seler es la transformación de *Quetzalcoatl* en *Xolotl-Nanahuatzin*: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 46.

¹¹³⁵ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 46-47.

¹¹³⁶ Identificado por Seler como *Macuil-Xolotl*: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 47. Para Nowotny se trata de los *tonaleque*: *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 31.

del *mallinalli*, la unión de los opuestos complementarios¹¹³⁷ y que podrían remitir al orden del espacio horizontal con la deidad como centro.¹¹³⁸ Una quinta entidad surge del corazón central,¹¹³⁹ tiene la pintura bucal de mano, lo que la identifica como *Macuiltonaleque*,¹¹⁴⁰ esto confirma que esta escena en particular se ubica en la superficie terrestre, ya que un dios *macuilli*, al vincularse con el número cinco, refiere a la noción de un universo concebido desde el punto de vista de las cinco direcciones.¹¹⁴¹ Adicionalmente, se aprecian una serie de animales fantásticos¹¹⁴² con extremidades semejantes a las humanas, entidades que se asocian al nahualismo,¹¹⁴³ así como una serpiente bicéfala que forma el cuerpo circular de la deidad; esta serpiente se forma, por un lado con la imagen de la *tlapalcohuatl* de la lámina 29,

¹¹³⁷ Alfredo López Austin, *Tamoanchan...*, *op. cit.*, 1994, p. 91.

¹¹³⁸ Élodie Dupey, *Le couleurs dans le pratiques...*, *op. cit.*, 2010, pp. 147-155.

¹¹³⁹ Que para Anders, Jansen y Reyes fue sembrado en un cruce de caminos y de ahí nacen los *tonaleques*: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, pp. 227-231.

¹¹⁴⁰ Que Seler identifica como *Xolotl*: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 47. Este vínculo entre *Macuilxochitl* y *Xolotl* le sirve para su interpretación en el que continúa el periodo de invisibilidad de Venus.

¹¹⁴¹ Los *Macuiltonaleque* son dioses guerreros relacionados con el Sol, son cinco dioses 5-Flor, 5-Lagartija, 5-Buitre, 5-Conejo y 5-Hierba. Danièle Dehouve, *El imaginario de los números...*, *op. cit.*, 2014, pp. 234-238. Estos cinco dioses aparecen en las láminas 47 y 48 del Códice Borgia y, por sus características, es posible que los personajes que tratamos en esta lámina 42 remitan a estas cinco deidades.

¹¹⁴² Y que para Seler son alusión a los cuatro puntos: jaguar, rata, puma, insecto/serpiente, respectivamente: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 47. Para Boone son jaguar, liebre/ardilla negra, mapache, pecarí y serpiente-cienpiés: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 202. Evidentemente, no se trata de ninguno de estos animales. Anders simplemente los llama animales de mal agüero: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 230.

¹¹⁴³ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 47.

serpiente vinculada al sacrificio¹¹⁴⁴ y al maíz,¹¹⁴⁵ por el otro, se aprecia la imagen de un animal serpentino sin colores (sólo amarillo) con cabeza “huesuda” de insecto,¹¹⁴⁶ que puede aludir al inframundo¹¹⁴⁷ y combinados, a la transformación, en este caso, de *Itztlacoliuhqui*, concluyendo su ciclo de vida-muerte-regeneración.¹¹⁴⁸

Debajo del aspa y del inmolado regenerado, se ubica un elemento irregular con bandas en amarillo, verde, rojo y cuadros en blanco¹¹⁴⁹ y tiene en la parte central una escoba, atada con un plisado de algodón (*ichcaxóchilt*) y un paño de papel (*tlahuitzcopintli*) con un signo lunar, elementos que remiten a *Tlazolteotl*.¹¹⁵⁰ A su vez, debajo de este elemento, se aprecia a la entidad con cuerpo helicoidal identificada como *Cihuacoatl*, una diosa de la tierra,¹¹⁵¹ en posición de ofrenda-recibimiento¹¹⁵² del *Macuiltonaleque* que sale del corazón-rostro de

¹¹⁴⁴ Eduard Seler, *Las imágenes de animales...*, *op. cit.*, 2009, p. 268.

¹¹⁴⁵ Élodie Dupey, *Color y cosmovisión...*, *op. cit.*, 2003, pp. 102-104.

¹¹⁴⁶ La cabeza es similar al del ciempiés, pero esta representación no presenta las patas. Además, los tres chipotes en la cabeza me remiten al hueso o a la dureza.

¹¹⁴⁷ Para Seler representan el cielo y la tierra respectivamente: *Las imágenes de animales...*, *op. cit.*, 2009, p. 333.

¹¹⁴⁸ Seler se representa la muerte-resurrección de *Quetzalcoatl*: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 45.

¹¹⁴⁹ Son patrones de colores que hemos visto con anterioridad y refieren al Sol. Para Seler es una vasija que imita las fauces serpentinas: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 46. En este caso podría ser el gran pozo de la lámina 41 pero visto de perfil.

¹¹⁵⁰ Sullivan opina que el acto de barrer tiene fuertes vínculos con la idea de inicio u origen, además de tener fuertes connotaciones sexuales como la transgresión que causa la generación. “The mask of...” *op. cit.*, 1976, pp. 258-260.

¹¹⁵¹ Katarzyna Mikulska, “Las metáforas visuales...”, *op. cit.*, 2015, p. 47.

¹¹⁵² Pablo Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, *op. cit.*, 2010, p. 305.

Itztlacoliuhqui. Este dios *Macuiltonaleque* aparece nuevamente en escenas rituales a los costados del aspa o cruce de caminos: a la derecha, surge (o nace) de un precioso caracol rojo,¹¹⁵³ ubicado dentro de un cuerpo de agua corriente bordeada con el signo para chorro,¹¹⁵⁴ donde la pareja conformada por *Chalchiuhtlicue* y *Tepeyolotl* presentan un atado de maíz maduro y el propio caracol enjorado¹¹⁵⁵ respectivamente. Estas deidades, que ya se han visto con anterioridad, fungen nuevamente como dioses creadores de otros seres dentro de la sección, y siempre se ubican en lugares liminales. Del lado izquierdo, *Macuiltonaleque* aparece cocinándose en una olla-rostro descarnada¹¹⁵⁶ ubicada sobre una *xiuhcoatl*, el fuego propicia la transformación de los dioses en astros;¹¹⁵⁷ también aparece flechado dentro de un

¹¹⁵³ En algunas representaciones de la deidad del maíz, ésta surge de un caracol. Como es el caso de la jamba norte del pórtico A de Cacaxtla. Además, el caracol es para los nahuas, un símbolo del útero. Paul Kirchhoff, “Las 18 fiestas anuales den Mesoamérica: 6 fiestas sencillas y 6 fiestas dobles” en *Verhandlungen des XXXVIII Internationalen Amerikanistenkingresses 1968*, Munich, K.R.V, 1971, Vol. 3, p. 214.

¹¹⁵⁴ Faltan los remolinos característicos. En vez de ello, aquí se muestran líneas paralelas de diferente grosor, la línea delgada está ondulada. Véase el agua representada en las láminas 27 y 28 del Códice Borgia.

¹¹⁵⁵ El caracol enjorado es atributo de *Tecciztecatl*, el opuesto complementario de *Nanahuatl*.

¹¹⁵⁶ Que para Anders, Jansen y Reyes simboliza al Sol. *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 231. Pero como hemos visto anteriormente, remite al inframundo y a los procesos y aspectos generativos de éste.

¹¹⁵⁷ En Mesoamérica, el sacrificio por fuego puede remitir al sacrificio de los héroes solares y lunares o, bien, a la muerte de los dioses viejos que propicia la regeneración. Oswaldo Chinchilla, “Fire and Sacrifice in Mesoamerican Myths and Rituals”, en *In Smoke, Flames, and the Human Body in Mesoamerican Ritual Practice*, ed de Scherer y Tiesler, Washington, Dumbarton Oaks, 2018, p. 30. En perspectiva, recuerda, de cierto modo, la inmolación de *Nanahuatl*, personaje que en “La leyenda de los Soles” y en la “Histoire du Mechique” es partícipe en la creación del Sol. Rafael Tena, *Mitos e historias...*, *op. cit.*, 2002, pp. 153-155 y 181-185.

cajete de águila o *cuauhxicalli*, receptáculo para los corazones y otros restos de los sacrificados, donde es consumido por *Quetzalcoatl* y Ojo de Banda en una especie de antropofagia ritual, la cual también se realizaba en época prehispánica.¹¹⁵⁸

Así, en estas treceava y catorceava láminas se aprecian toda una serie de actos y sitios rituales en los que el actor principal es *Itztlacoliuhqui* (mezclado con elementos de *Quetzalcoatl* y del maíz), quien aparece en varios lugares, mostrando las varias facetas de su mortal destino. Se muestra tanto la preparación del cautivo para su sacrificio, como el momento de su inmólación ritual en el altar y en el juego de pelota, su tránsito por el inframundo y, finalmente, su resurrección y transformación en una imagen del cosmos, y al mismo tiempo, en un verdadero agente creador, cumpliendo así con el ciclo de vida-muerte-regeneración. La presencia de entidades como las *tzitzimitl*, podría aludir a que este par de láminas es un ciclo en sí mismo, en este caso, el de sacrificio y renacimiento, lo que remite al fin y al inicio. Además, en estas láminas –y como mencionamos al inicio su análisis– se observa no sólo el emplazamiento horizontal del espacio, sino también el vertical, en una especie de representación que siendo 2D trata de ser 3D, ubicando al numen en barra, el marco de neblina y a las entidades descendentes como elementos del plano superior, le siguen el pozo, los templos, el altar, el cuerpo de agua y el cruce de caminos como representativos del espacio terrestre superficial y finalmente el juego de pelota y el cocodrilo-venado como referencias al inframundo; por estos mismos 3 estratos también se aprecia al cautivo: su descenso del cielo, su preparación y muerte en la tierra y finalmente su transformación y resurrección en el inframundo y cruce de caminos.

¹¹⁵⁸ Véase, Michel Graulich, *El sacrificio humano... op. cit.*, 2016, pp. 390-443.

Láminas 43, 44, 45 y 46. El maíz, alimento otorgado por el Sol; la legitimación del poder político; la guerra y el encendido del Fuego Nuevo.

Son las cuatro láminas finales de la sección central. Llama la atención que la sección finalice con cuatro láminas, del mismo modo que como inició, detalle que ya había visto Boone;¹¹⁵⁹ sin embargo, a diferencia de las del anverso, en las cuatro últimas se trata, al parecer, de capítulos cuya continuidad entre sí no es tan evidente, ya que están conectadas solamente por algunos personajes, así como por acciones que parecen iniciar en una lámina y terminar en otra. Además, son las cuatro láminas que presentan mayores referencias (generales) a algunos mitos conocidos, así como acciones rituales de la práctica prehispánica que también se pueden reconocer. Es por ello que estas láminas presentan una polivalencia mayor que las anteriores, porque muestran tanto elementos rituales, como referencias míticas; por lo que, si bien están asociadas, es más complicado hacer los vínculos entre ellas (a diferencia de las primeras cuatro láminas de la sección), por lo que, a mi parecer, cada una es en sí misma una unidad semi-independiente de las otras. Además, para estos cuatro casos, el tratamiento del espacio cambia, en las dos primeras láminas regresan los espacios cerrados vistos desde arriba; en las últimas dos, en cambio, es abierto y en orden cuadripartita.

Lámina 43. El maíz, alimento otorgado por el Sol.

En esta lámina, se aprecia, en la parte superior, un numen en barra con pedernales y cráneos en su manta-cuerpo –elementos que refieren al sacrificio y regeneración), así como el borde multicolor, el cual carece de ojos estelares, lo que aunado a que los cráneos invertidos (y con

¹¹⁵⁹ Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, pp. 209-210. De ese aspecto y posible relación, se hablará en el capítulo 4.

puntos rojos, el tratamiento del maíz molido), me hacen pensar que, en este caso, el numen en barra puede estar enfatizando su carácter telúrico-inframundano, donde los cráneos son las semillas primordiales sembradas en la tierra. Del centro desgarrado del numen, surge Ojo de Banda a punto de atravesar el inframundo-noche (por lo que se puede aludir a un descenso/salida de la tierra), representado por una figura de niebla con extremidades zoomorfas, cráneo curvo en color negro y mandíbula blanca descarnada, ojo estelar y ceja azul que recuerda, como el de la lámina 39, a estas entidades generativas de las primeras láminas.

La escena principal se compone de un encuadre similar a los númenes-marco de las láminas 29-31, sin embargo, en esta ocasión, la ausencia de extremidades me indica que no se trata de un cuerpo, pero su corte central, señala que es un ser vivo. Las bandas de colores y elementos triangulares que lo conforman, podrían indicar que se trata de cuerpo de Sol, pero emplazado de forma cuadrangular para simbolizar el supramundo¹¹⁶⁰ (el espacio de dominio del Sol durante el día) cubierto o sembrado de maíz, lo que la convertiría en la casa del maíz,¹¹⁶¹ ya que presenta lo que parecen ser almenas de mazorcas en colores blanco, amarillo, azul y rojo,¹¹⁶² intercaladas con los rayos. Dentro, se ubica al personaje principal,

¹¹⁶⁰ Si la concepción e imagen de la tierra es cuadrada, sería lógico pensar que los espacios inferior y superior tuvieran la misma forma, ya que se crearon a imagen del espacio telúrico o terrestre. En ese sentido, en las láminas 35 y 42 aparece un inframundo cuadrangular, lo mismo los cuerpos de agua de las láminas 38 y 42.

¹¹⁶¹ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 48.

¹¹⁶² Colores que, en este caso, podrían aludir a la maduración del maíz. Élodie Dupey, “Xopan y tonalco...” *op.cit.*, pp. 65-67.

en la que se muestra un Sol-*Tlaltecuhli*,¹¹⁶³ similar al de la lámina 40, pero ahora presenta falda, boca de animal,¹¹⁶⁴ con la lengua salida y dos joyas; tiene círculos rojos en el cuerpo (de color negro) y el ojo de *Xolotl* de la lámina 34, así como tocado de mariposa con plumas de águila y manos y pies de lo que parece ser piel de desollado,¹¹⁶⁵ en donde presenta moños en color negro¹¹⁶⁶ para las piernas, multicolor para la mano derecha y largas en verde para la izquierda. Asociado al numen, hay dos símbolos de guerra formados por rodela, tres dardos y dos banderas, tal vez aludiendo a su vínculo con el guerrero y como incitador de la guerra,¹¹⁶⁷ por extensión al sacrificio.

El Sol antropomorfizado es particularmente interesante, su cuerpo parece tener encima un elemento circular en color negro,¹¹⁶⁸ lo que recuerda al gran círculo del mismo color de la lámina 29, sin embargo, aquí presenta elementos estelares adosados y no es completamente obscuro, tiene contraste, formado por líneas (una delgada y una gruesa) en color gris sobre la circunferencia negra, por lo cual es posible que se trate, en este caso, de

¹¹⁶³ Seler opina que es la luna del cielo vespertino –luna nueva–: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 48. Para Nowotny es el cuerpo del sacerdote de *Xolotl* cubierto por el Sol: *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 31. Para Milbrath un eclipse: “A seasonal calendar... *op. cit.*, 2015, pp. 147-148.

¹¹⁶⁴ Similar a la que presenta en las láminas 10 y 64 *Huehucoyotl*, entidad vinculada a la guerra y al sexo. Se considera un *nahualli* de *Tezcatlipoca*, quien bajo la forma de *Huehucoyotl* despoja a *Tlaloc* de su esposa *Xochiquetzal* en el *Tamoanchan*. Guilhem Olivier, *Tezcatlipoca...* *op. cit.*, 2004, pp. 68-71.

¹¹⁶⁵ Boone, en cambio, lo identifica como *Nanahuatzin*: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 202.

¹¹⁶⁶ Y que en estas láminas parecen aludir al sacrificio. Véase lámina 29, 31, 38 y 40.

¹¹⁶⁷ Guilhem Olivier, *Tezcatlipoca...* *op. cit.*, 2004, p. 69.

¹¹⁶⁸ Lo que para Nowotny lo convierte en un Sol-nocturno. *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 31.

un espejo sobre el que está ubicado el Sol.¹¹⁶⁹ Este Sol presenta llamas, enfatizando su carácter ígneo y de transformación; además, las circunferencias en color azul, blanco segmentado, rojo y verde/amarillo, terminan en un gran corazón-rostro en su parte central (mismo que está rodeado por una serpiente, símbolo de fertilidad) del que surge una tira en color verde que expelle un gran grano de maíz (muy similar al que aparece en la lámina 38). El maíz fertiliza (o es recibido) por una deidad telúrica en azul, color que (junto con el verde) remite al periodo de crecimiento de las plantas, en específico del maíz joven;¹¹⁷⁰ tiene la nariguera de mariposa de *Xochiquetzal*¹¹⁷¹ y las cruces de *Xolotl* en el cabello, pero se trata de una entidad telúrica que, al recibir el grano produce inmediatamente mazorcas que nacen de todo su cuerpo,¹¹⁷² por lo que puede ser también una alusión a la superficie de la tierra al ser fertilizada por los granos de maíz que crecen y maduran con la luz del Sol.

A los costados del numen solar se aprecia una serie de dioses pareados, en la parte superior izquierda, sobre un trono con piel de jaguar, está *Tezcatlipoca*; a la derecha, en un trono con plumas de águila está la deidad *Macuilli* de la lámina anterior, pero ahora con el tocado de plumón de los sacrificados. Los tronos les otorgan un estatus más alto que al resto de los demás personajes (exceptuando al Sol), por lo cual pueden representar a los señores o regentes nocturno y diurno, respectivamente; ambos personajes comen maíz blanco y rojo,¹¹⁷³ de un par de cajetes de águila del que se derrama masa de maíz. Debajo, se ubican

¹¹⁶⁹ Para Graulich se trataría de un falso Sol, compuesto de noche tierra y de fuego, unión de contrarios. *Ritos aztecas...*, *op. cit.*, 1999, p. 21.

¹¹⁷⁰ Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, p. 71.

¹¹⁷¹ Bodo Spranz, *Los Dioses en los Códices...*, *op. cit.*, 1993, p. 216.

¹¹⁷² Para Boone se trata de una diosa del maíz. *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 202.

¹¹⁷³ Colores del maíz maduro. Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, p. 77.

cuatro dioses, a la izquierda *Tlahuizcalpantecuhtli* y *Tepeyollotl*, a la derecha *Xiuhtecuhtli* y *Mictlantecuhtli*; ambas parejas comen maíz amarillo, blanco y rojo¹¹⁷⁴ de cajetes de águila, además están pareadas, al modo de la lámina 39, como seres celestes las superiores, telúricas las inferiores y si añadimos a las de los tronos como alusivos al espacio terrestre, también se estaría representado los tres niveles del cosmos, llenos de maíz. En la parte inferior, se aprecian las imágenes de *Chalchiuhtlicue*¹¹⁷⁵ y de *Matlacueye*; ambas están moliendo granos de maíz en un metate para producir la masa preciosa que dará vida a los hombres,¹¹⁷⁶ los cuales yacen inertes en las espaldas de las deidades femeninas,¹¹⁷⁷ en espera de recibir el maíz que les dará vida y energía como a los dioses;¹¹⁷⁸ la molienda recuerda aquella de los huesos de los hombres hecha por *Quetzalcoatl*.¹¹⁷⁹ Saliendo de escena, *Quetzalcoatl* porta en

¹¹⁷⁴ Nótese que utilizan los mismos colores (azul/verde), pero a la inversa para la misma acción, los cuales también aluden al concepto de *atlachinolli* o la unión de los opuestos complementarios.

¹¹⁷⁵ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 48.

¹¹⁷⁶ Para Nowotny la molienda de éste y los dioses que se alimentan de él remiten al autor austriaco a la fiesta de *Atamalqualiztli*, en la cual se recuerda el nacimiento de *Cinteotl*, de la tierra y la transgresión en *Tamoanchan*, celebración que se hacía cada 8 años: *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 31.

¹¹⁷⁷ Para Boone se trata de infantes: *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 327.

¹¹⁷⁸ Para Anders, Jansen y Reyes se trata del ritual de las mazorcas de maíz en el templo de jade, donde el sacerdote de *Xolotl* porta al Sol nocturno, mismo que dará fuerza y valor en la batalla; su muerte fertilizará la tierra en flores y mazorcas que muelen el maíz para alimentar a los grandes sacerdotes: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 233.

¹¹⁷⁹ Patrick Johansson, “La fecundación del hombre...”, *op. cit.*, 1997, p. 87.

su espalda las mazorcas de maíz, en posible paralelismo al mito¹¹⁸⁰ en el cual el numen roba el cereal del *Tonacatepetl* para llevar el grano a los dioses y a los hombres.¹¹⁸¹

Así, la escena, a mi parecer, inicia con un ascenso de Ojo de Banda al supramundo, un espacio iluminado por la luz del Sol, el cual es también casa del maíz, el lugar en el que el astro da origen al grano que fertiliza la tierra para dar vida a la planta, representada por mazorcas multicolor, la cual también es el alimento de los dioses y, por extensión, el alimento y esencia de los hombres, el cual es robado por *Quetzalcoatl*, quien desciende de este espacio con el grano para entregarlo a los hombres. Así, esta lámina recuerda un par de los mitos de origen del maíz: aquella del robo del grano y aquella en la que *Xochiquetzal*, al copular con *Pilzintecuhtli*, da origen a *Cinteotl*, quien penetra en la tierra para transformarse y volver a salir de ella, pero bajo la forma de las plantas comestibles.¹¹⁸² Este sería un ejemplo en el que se muestra la polivalencia de las láminas, donde escenas como esta, de carácter nomológico (véase *supra*) remiten a los temas más generales de los mitos, pero sin aludir a ninguno en específico.

¹¹⁸⁰ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, pp. 326-328.

¹¹⁸¹ Rafael Tena, *Mitos e historias...*, *op. cit.*, 2002, p. 181.

¹¹⁸² Sahagún, Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, CONACULTA, 2000, p. 230. Graulich, Michel, *Ritos aztecas. Las fiestas de las Veintenas*, México, INI, 1999, p. 112-134.

Lámina 44. La legitimación del poder en Tamoanchan.

En esta lámina se aprecia, en la parte superior, a un numen en barra que en su cuerpo lleva pedernales y huesos cruzados¹¹⁸³ y, como en la anterior, la ausencia de elementos estelares en el borde de la manta que conforma su cuerpo, aunado a los huesos cruzados, me indica nuevamente que exalta sus atributos telúricos, donde, atravesando la oscuridad inframundana-generativa (representada con la entidad de neblina), se aprecia a Ojo de Banda, ascendiendo desde el interior de la tierra; lleva la nariguera de turquesa, símbolo de gobierno y de alto estatus. Debajo, la escena acontece en lo que parece ser un templo dividido en cuatro grandes secciones (y cuatro accesos), cada una tiene pedernales en el interior y una serie de *chalchihuitl* de colores, así como un almenado de flores en el exterior, elementos que actúan como opuestos complementarios, donde los primeros aluden al inframundo-noche y los segundos al supramundo-día. Cada sección está dividida en tres espacios internos, delimitados por los pedernales en la parte inferior y en la superior presentan el dintel del templo de la lámina 34 de color rojo con amarillo separados por barras en negro y blanco.

En ese sentido, este espacio es posible que remita al templo solar de la lámina 37 (y al mismo tiempo al de la 34), ya que presenta los mismos elementos de *chalchihuitl* y almenas de flor multicolores,¹¹⁸⁴ así como el dintel en rojo con amarillo. Juan de Tovar ofrece una descripción del patio del templo de *Huiztilopochtli*,¹¹⁸⁵ el cual presenta algunos elementos

¹¹⁸³ Que aluden a la renovación de la vida. Katarzyna Mikulska, *El lenguaje enmascarado...*, *op. cit.*, 2008, p. 222.

¹¹⁸⁴ Para Seler se trata de un *xochicalli*: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 50.

¹¹⁸⁵ "... tenía cuatro puertas o entradas (...) estaban en estas portadas cuatro dioses, los rostros vueltos hacia las mismas partes donde estas puertas estaban. La causa de ello fingen que fue una disputa que tuvieron los dioses antes de que el Sol fuese criado y fingen los antiguos que al tiempo que quisieron criar el Sol, tuvieron

coincidentes como los cuatro accesos, los dioses (dentro de las serpientes) que ahí vigilan, la presencia del Sol y del colibrí con el oriente en su parte superior; la discrepancia sería,¹¹⁸⁶ en este caso, la perforación del septum; y si bien la presencia del colibrí no indica expresamente un vínculo con *Huiztilopochtli*, ya que no es un código mexica, si lo tiene con el Sol, por lo que este espacio podría aludir, por extensión, a patios del templo del Sol y vincularse así con el espacio cuadrangular de la lámina anterior, el cual alude a la parte superior del mundo. Nowotny por su parte notó que el espacio es también similar al que aparece en el folio 21 de la *Historia Tolteca Chichimeca*,¹¹⁸⁷ en donde se muestra la perforación del septum;¹¹⁸⁸ ese recinto está también seccionado en cuatro partes en donde las esquinas comparten la misma iconografía de petate, que remite al poder político. En su interior, se muestran al *Aquiach* y al *Tlaquiach* de Cholula perforando el septum de seis señores, tres cada uno, y auspiciados por un águila y un jaguar.

Para el caso del recinto de esta lámina 44 cada sección se divide en 3 cuartos (los cuales presentan colores azul y verde para los laterales, así como amarillo y rojo para los centrales): los laterales contienen partes de un cuerpo humano como brazo y pierna o cabeza

entre sí contienda (sobre) hacia qué parte sería bueno que saliese, y queriendo cada uno que saliese hacia la parte donde estaba volvía el rostro hacia su pertenencia, pero al fin vino a vencer el del oriente, porque le ayudó Uitzilopuchtli, y desde entonces quedaron con las caras puestas así.” Juan de Tovar, *Historia y creencia de los indios de México*, Miraguano, Madrid, 2001, p.182. Tomado de Katarzyna Mikulska, *El lenguaje... op. cit.*, 2008, p.250.

¹¹⁸⁶ Elizabeth, Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 204.

¹¹⁸⁷ Paul Kirchhoff, *Historia Tolteca-Chichimeca*, México, CIESAS-FCE-GEP, México, 1989, p. 125.

¹¹⁸⁸ Por lo que propone que se trata de la iniciación de un príncipe. Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 31. Lo mismo piensan Anders, Jansen y Reyes: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 234.

y tórax, elementos que refieren al sacrificio; los espacios centrales tienen los signos calendáricos serpiente, perro, águila y flor encerrados en un medallón,¹¹⁸⁹ y que, al ser los últimos cuatro signos, podría remitir a la conclusión de un acto ritual como en el caso de la lámina 32, en donde también aparece dicha combinación para finalizar las acciones de creación de las primeras cuatro láminas. En este caso, si bien no aparecen los grupos anteriores (salvo el gpo. II de la lámina 39, misma que no está vinculada directamente a la 44), se usa esta combinación para enfatizar la culminación de un acto ritual muy importante: la perforación del septum en los gobernantes, acción que legitima su poder político y ritual; acción que es el clímax de una serie de eventos que inician previamente.

El espacio donde se realiza la legitimación se muestra en orden cuadripartito con un patio central, lo que, aunado a los signos, y a la vista desde arriba, me indica que este espacio es un lugar simbólico que se debe considerar posicionado horizontalmente. Por el acceso superior se aprecia a *Quetzalcoatl* ataviado como murciélago, que al entrar, es claramente punzado por cuatro colibríes, en alusión al sacrificio por cardiectomía;¹¹⁹⁰ el corazón aparece

¹¹⁸⁹ Siguiendo la fórmula de Ana Díaz, a esta lámina le competerían marcadores grupo 5: V-serpiente/Poniente, X-Perro/Sur, XV-Águila/Oriente y XX-Flor/Norte. Ana G. Díaz, Álvarez, "La pirámide, la falda...", *op. cit.*, 2015, pp. 82-84. Para Nowotny trata de una cuenta cuatro intervalos de 65 días: *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 31.

¹¹⁹⁰ Es un ejemplo único en el cual es claro que los picos de las aves penetran el espacio del murciélago, aludiendo al sacrificio, de lo contrario, los colibríes no estarían en esa posición y tomarían posiciones más aleatorias como en la lámina 36. Además, la sangre brota de la parte superior del cuerpo del numen y no del corazón que lleva en las manos. Cuando el colibrí liba de las flores, es una alusión al sacrificio. Seler, Eduard, *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*, México, JP, p. 153. También, Limón, Silvia, et al, "Aves solares: el águila, el colibrí y el zopilote" en *La fauna fantástica de Mesoamérica y los Andes*,

en sus manos y de su cuerpo surge sangre preciosa y aromática (atributos representados con los círculos amarillos y las flores¹¹⁹¹) cuyo chorro se bifurca para alimentar y fertilizar a una entidad telúrica que yace recostada. Esta figura tiene atributos (velo blanco con rojo, nariguera de mariposa –*yacapapalotl*–, tocado de plumas con componentes diurnos/solares, pintura facial amarilla con diseños geométricos en color rojo, así como falda blanca con grecas rojas), que la identifican con *Xochiquetzal*,¹¹⁹² a la que se le adicionaron extremidades de garra, ojo estelar con ceja azul y a su bigotera de mariposa, colmillos similares a los de *Tlaloc*,¹¹⁹³ elementos para enfatizar posiblemente su naturaleza telúrica y fértil. Nuevamente tenemos a una entidad múltiple que podría ser el opuesto complementario de su representación anterior en la lámina 43, donde presenta más atributos inframundanos y en esta lámina presenta atributos diurnos y solares, como el color de su vestimenta, el tocado, la pintura facial y evidentemente su cuerpo solar.¹¹⁹⁴ Como se verá poco más adelante, la fertilidad que muestra *Xochiquetzal* en estas láminas, también refiere a la fertilidad femenina.

UNAM, 2013, p. 155. El colibrí libando una flor aparece como parte del tocado de *Quetzalcoatl* en la lámina 61 del Códice Magliabeciano, y también en uno de los dioses del pulque en la lámina 33.

¹¹⁹¹ Élodie Dupey, “Mostrar lo invisible...”, *op. cit.*, 2017, pp. 117-166.

¹¹⁹² Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 54.

¹¹⁹³ Milbrath señala que por la aparición de *Xochiquetzal* con bigotera de *Tlaloc*, esta lámina refiere a la veintena de *Hueypachtli* en las que esas dos deidades eran veneradas. Sin embargo, esa propuesta es débil, ya que sólo *Xochiquetzal* aparece explícitamente en la lámina en la cual se basó para su hipótesis de homologarla con las 18 veintenas. Susan Milbrath, *Heaven and earth...*, *op. cit.*, 2013, p. 175.

¹¹⁹⁴ Que Seler identifica como la luna joven al homologar a *Xochiquetzal* y poder hacer coincidir su interpretación con la aparición de Venus como lucero del alba: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 55.

En el momento en que esta entidad se alimenta con el corazón y es fertilizada con la sangre del Dios-murciélago, de su cuerpo surge un árbol¹¹⁹⁵ multicolor,¹¹⁹⁶ en colores rojo, azul, amarillo y verde,¹¹⁹⁷ que podría remitir a *Tamoanchan*.¹¹⁹⁸ El árbol tiene la clásica forma de “H” estilizada y presenta cuatro flores en color rojo; sobre el árbol se ve a *Quetzalcoatl*, ahora con traje de colibrí, símbolo del Sol, la guerra y la resurrección¹¹⁹⁹ y en ese sentido, opuesto complementario del murciélago, un animal nocturno y fertilizador, presentándose así, una muerte-resurrección de *Quetzalcoatl*, su transformación de un ser nocturno a uno diurno, de estrella a Sol. Debajo de la figura de *Xochiquetzal*, se aprecia de nuevo una entidad telúrica de cuerpo helicoidal como las vistas en las láminas 31 y 42, que alude a la tierra, y su torzal, al intercambio de cualidades nocturnas/diurnas del mundo, por lo que aquí puede fungir como un símbolo de la transformación de *Quetzalcoatl*, así como una entidad que potencializa al acto creador, indicado por el contraste en su rostro entre

¹¹⁹⁵ Hay una relación de opuestos/complementarios entre árbol y maíz, uno aludiendo al espacio supramundano y el segundo al inframundano; además, hay un vínculo entre ambos al fungir como eje o axis mundi. Véase: Viezca José Arturo, *El árbol y su iconografía; simbolismo y significación en el códice Borgia*, Tesis de Maestría en Estudios Mesoamericanos, México, UNAM, 2013, pp. 34-51.

¹¹⁹⁶ Para Anders, Jansen y Reyes, se trata del árbol de Jade: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 234. Para Boone se trata de una planta florida multicolor que asocia a todas las plantas florecientes, así como al mito del nacimiento de las flores: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 204.

¹¹⁹⁷ Elody Dupey demuestra que el centro también es representado por la mezcla de cuatro colores: *Color y cosmovisión...*, *op. cit.*, 2003, p. 50.

¹¹⁹⁸ También refiere al *Xochitlalpan*, el lugar de las flores. Alfredo López Austin, *Tamoanchan...*, *op. cit.*, 1994, pp. 54, 72-73 y 94.

¹¹⁹⁹ Silvia Limón y Clementina Battcock, “Aves solares: el águila, el colibrí y el zopilote”, en *La fauna fantástica de Mesoamérica y los Andes*, UNAM, 2013, p. 155.

amarillo y rojo, así como el verde/rojo de su cuerpo helicoidal y las banderas de sacrificio que tiene a modo de tocado.

Por las otras entradas al recinto, se aprecian tres imágenes serpentina¹²⁰⁰ con cualidades iconográficas diferentes;¹²⁰¹ a la izquierda, una serpiente roja con franja amarilla y azul de la que surgen flamas –y que alude a la *xiuhcoatl*–, en el crótalo remata un círculo amarillo, símbolo de su carácter solar y diurno, de su boca emerge el rostro de *Otontecuhli*,¹²⁰² que está siendo perforado del septum¹²⁰³ por un jaguar.¹²⁰⁴ Abajo, hay una serpiente de vientre amarillo/rojo y placas en verde y rojo, tanto el vientre, como el crótalo presentan elementos acuosos; se trata de una *chalchiuhcoatl*, serpiente de agua/tierra, su crótalo tiene ojos estelares, lo que da cuenta de su carácter inframundano; de la boca emerge el rostro de *Tepeyolloil*,¹²⁰⁵ el cual está siendo perforado también del septum por un quetzal. A la derecha emerge una serpiente a rayas rojas sobre blanco y con extremidades en negro y con círculos blancos, una *citlacoatl*; tiene el vientre en color rojo y amarillo, en el crótalo

¹²⁰⁰ Que recuerdan a las entrelazadas de la lámina 38.

¹²⁰¹ Para Anders, se trata de representaciones de nahuales: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 234.

¹²⁰² Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 56.

¹²⁰³ La perforación del *septum* es un ritual asociado al acceso al poder. Véase Olivier, “Las tres muertes...”, *op. cit.*, 2009, p. 263.

¹²⁰⁴ Para Seler los animales están en actitud de ataque y despedazan a los seres serpentina, por lo que propone que, como lugar del despedazamiento, se alude al rumbo Sur y al periodo de invisibilidad de Venus: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 58. Para Boone, los animales están impidiendo la entrada al recinto mordiendo la cara que surge de las serpientes: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 204.

¹²⁰⁵ Que Seler identifica como un numen emparentado a *Xochipilli*: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 57. Para Anders, se trata de *Quetzalcoatl*: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 234.

tiene ojos estelares, lo cual enfatiza su carácter nocturno, además, en la parte media del cuerpo tiene el signo de Venus, para señalar su carácter celeste; de las fauces emerge el rostro de *Tlahuizcalpantecuhtli*,¹²⁰⁶ que está siendo perforado del septum por un águila, otro animal solar.

Así, siguiendo la intuición de Nowotny,¹²⁰⁷ la escena de esta lámina 44 gira en torno al ritual de acceso al poder. Es bien sabido que *Quetzalcoatl* representa al sacerdote y al soberano por excelencia;¹²⁰⁸ en este caso, se atavía como murciélago y es punzado (sacrificado) por cuatro colibríes, símbolos del sol. Su corazón y sangre alimentan y fertilizan a la entidad telúrica recostada, de cuyo centro solar emerge el árbol multicolor, donde el mismo *Quetzalcoatl* renace ataviado como colibrí y desde donde atestigua –y avala– el acto ritual de perforación del septum de tres gobernantes vestidos como dioses.¹²⁰⁹ Los tres rostros presentan el ojo vaciado, símbolo de un estado extático, el cual es común en los ritos de acceso al poder¹²¹⁰ y su resurrección como gobernantes se marca con sus rostros saliendo de las fauces de estas serpientes.¹²¹¹ Por otro lado, los huesos cruzados que aparecen en el numen en barra son característicos para las mantas que eran usadas en las ceremonias de

¹²⁰⁶ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 58.

¹²⁰⁷ Nowotny Karl, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, pp. 32-33.

¹²⁰⁸ Ma. del Rosario Nava, *El color negro en la piel...*, *op. cit.*, 2009, p. 154.

¹²⁰⁹ Guilhem Olivier, *Cacería, sacrificio...*, *op. cit.*, 2015, p. 577.

¹²¹⁰ *Idem.*, pp. 463-480.

¹²¹¹ Véanse las estelas de Xochicalco (No. Cat. 15.2-00069 y 00071) y Tula (No. Cat. 15.1-00203, 00159 y 00149) resguardadas en el MNA, donde los gobernantes se representan saliendo de las fauces de entidades zoomorfas.

entronización de los gobernantes,¹²¹² el cual es el tema principal de la escena; además, los elementos desmembrados podrían aludir al primer sacrificio del gobernante al tomar su cargo.¹²¹³

Esta resurrección y transformación de *Quetzalcoatl* es una alusión simbólica del cambio de estatus ontológico que produce una muerte ritual¹²¹⁴ que le ocurre a un gobernante al tomar el poder,¹²¹⁵ con la perforación del septum. Coincido así con Olivier, para quien la lámina refiere tanto al empoderamiento por perforación del septum,¹²¹⁶ como de la fertilidad femenina, dos eventos de importancia mítica que se contraponen, pero que son, al mismo tiempo, paralelos en cuanto a su potencia y poder.¹²¹⁷ Y es que el autor vio semejanzas entre esta lámina y el relato sobre el origen de las flores,¹²¹⁸ el cual refiere al nacimiento de un murciélago a partir de la simiente de *Quetzalcoatl*, el cual corta un trozo de la vulva de *Xochiquetzal*, de donde surgen flores pestilentes, y sólo después de ser lavada por *Mictlantecuhtli*, surgen las flores de bello aroma. Si bien la escena no es completamente

¹²¹² Guilhem Olivier, *Tezcatlipoca, burlas...*, *op. cit.*, 2007, p. 159.

¹²¹³ Guilhem Olivier, *Cacería, sacrificio...* *op. cit.*, 2015, pp. 466-480.

¹²¹⁴ Véase la hipótesis que López Luján menciona para la Casa de las Águilas de *Tenochtitlan*, como un recinto de acceso al poder del gobernante el cual “muere” al entrar por el Norte y renace como el Sol al salir por la puerta Oriente. López Luján, *La Casa de las Águilas, un ejemplo de arquitectura religiosa de Tenochtitlán*, México, FCE, 2007.

¹²¹⁵ Guilhem Olivier, “Las tres muertes ...”, *op. cit.*, 2009, pp. 263-291.

¹²¹⁶ Guilhem Olivier, *Cacería, sacrificio...*, *op. cit.*, 2015, p. 577.

¹²¹⁷ Guilhem Olivier, “Blood, flowers and power: A new interpretation of plate 44 of Codex Borgia, a mexican pre-hispanic manuscript”, en *Ancient Mesoamerica*, Cambridge, Cambridge University Press, abril, 2020, pp. 1-16.

¹²¹⁸ Códice Magliabecchiano, 61v.

coincidente con el mito, aparecen elementos muy sugerentes, además, si la complementamos con la escena anterior de la lámina 43, podríamos entrever más elementos, ya que, en buena medida, el nacimiento del maíz, podría ser equivalente al nacimiento de las flores.¹²¹⁹

Aquí el murciélago es el mismo *Quetzalcoatl* (en el mito, el murciélago nace de su simiente), quien alimenta y fertiliza con su corazón y sangre preciosa y aromática a una *Xochiquetzal* telúrica, el murciélago se asocia a *Xipe* y a la fertilización de la tierra,¹²²⁰ por lo que se le relaciona con el acto sexual,¹²²¹ así como a la noche y al interior del inframundo.¹²²² Las flores pestilentes podrían asociarse con el grano de maíz nacido del Sol en la lámina 43, y las aromáticas con el maíz maduro en el cuerpo de la diosa –con mandíbula descarnada– de la misma lámina; ya que los despojos de *Xipe*, deidad del maíz que viste la entidad solar en pies y manos,¹²²³ están vinculados al trozo de vulva arrancado de la diosa,¹²²⁴

¹²¹⁹ Dupey ya ha vislumbrado cierto paralelismo entre el maíz recién nacido y las primeras flores. “De pieles hediondas...” *op. cit.*, 2013, pp. 22-26.

¹²²⁰ Carlos Javier González, *Xipe...* *op. cit.*, pp. 63-67.

¹²²¹ Diego Duran, *Historia de las Indias...* *op. cit.*, 1984, p.73.

¹²²² Guilhem Olivier, *Tezcatlipoca...* *op. cit.*, pp. 105-107.

¹²²³ Las manos y los pies son elementos simbólicos muy importantes en Mesoamérica; el primero hace referencia al 5, al quincuncen, se relaciona con Venus (y por extensión con *Quetzalcoatl*, *Tlahuizcalpantecuhtli* y *Xolotl*) y con las entidades *Macuilli*, sobre todo con *Macuilxochitl/Xochipilli*, son también un símbolo de capacidad de creación (y al mismo tiempo de la de destrucción), por lo que son símbolos y objetos de poder. Sara Ladrón de Guevara, “El simbolismo de la mano en Mesoamérica”, en *La palabra y el hombre*, UV, México, 1990, #73, pp. 33-62.

¹²²⁴ Dupey encontró elementos entre las fiestas de *Tlacaxipehualiztli* y *Tozoztontli* que remiten al mito del nacimiento de las flores al establecer paralelismos entre las pieles de los desollados en estas fiestas, y la piel

pedazos de carne que son mal olientes, así como el inframundo al que se asocia al murciélago. Es también en este inframundo donde las flores hediondas se transforman en flores de bello aroma, ya que, siendo el inframundo el lugar de la transformación y de la transfiguración de los elementos del mundo humano, es el lugar donde cambian su naturaleza;¹²²⁵ ahí, las flores pestilentes se transfiguran, cambiando su olor. El inframundo está representado por la diosa telúrica, sobre la que crece el maíz maduro, el cual simbolizaría la transfiguración del grano y por extensión de la flor.¹²²⁶ En ese mismo tenor, los gobernantes, al ser imbuidos como tales, son análogos a la transformación de las flores, donde su renacimiento equivale a ser lavados en el inframundo para renacer como las flores de bello aroma.

Así, esta lámina, como la anterior, es a mi parecer otro caso de escenas polivalentes que remiten, al parecer, a múltiples referencias y contextos. Por un lado, tiene referencias a la transformación, en este caso de un *Quetzalcoatl* ataviado como murciélago –y por ende

arrancada de la vulva en el mito, elementos apuestos que, al ser sepultados en la tierra, daban paso al nacimiento de lo aromático. Élodie Dupey, “De pieles hediondas...” *op. cit.*, 2013, pp. 17-20.

¹²²⁵ Alfredo López Austin, *Los mitos...* *op. cit.*, 2012, pp. 96-98.

¹²²⁶ Como bien señala Dupey, el episodio mítico del nacimiento de las flores tiene un estrecho parentesco con el ciclo ritual de fecundación de la tierra y del origen del maíz, ya que hay paralelismos con la secuencia mítica en su creación. Además, independientemente de las afinidades entre flores y maíz, la autora señala que las dos mitades del año que abrían con *Ochpaniztli* y *Tlacaxipehualiztli* (fiestas paralelas y complementarias que conmemoran al maíz), eran marcadas, la primera por la hediondez, que alude al nacimiento del maíz, y la segunda por el agradable aroma, que alude al nacimiento de las flores a partir de la putrefacción de las pieles apuestas. Al mismo tiempo, *Ochpaniztli* abría la temporada de lluvias, *Xopan*, el tiempo verde, pero también tiempo del hedor al estar la tierra mojada y consecuentemente en proceso de putrefacción. Por otro lado, con *Tlacaxipehualiztli* iniciaba *Tonalco*, la temporada seca, aquella en la que se enterraban las pieles de los cautivos, lo que iniciaba su proceso de transformación. Élodie Dupey, “De pieles hediondas...” *op. cit.*, 2013, pp. 14-28.

relacionado con lo oscuro, lo inframundano y con la fertilidad— a uno ataviado como Colibrí —relacionado con el Sol, el supramundo, la guerra/sacrificio— en una suerte de opuestos complementarios. Por otro lado, tiene tanto referentes rituales, como es el caso de la perforación del septum de quien deviene en gobernante (lo que también es una transformación), y referentes míticos, como es el caso del origen de las flores, así como simbólicos de espacio o lugar, como la referencia al *Tamoanchan* y a la *Xochicalli*. Además, en este caso, hay elementos que se conjugan con los de la lámina precedente para profundizar más en ciertas temáticas, como es el caso del mito referido al que se suma y homologa aquel sobre el origen del maíz.

*Lámina 45. La guerra, el sacrificio
y el bulto sagrado de Quetzalcoatl-Venus.*

La penúltima lámina de la sección nuevamente cambia en su forma de presentación respecto a las anteriores, muestra un escenario abierto, delimitado por cuatro templos que pueden estar aludiendo a una división cuadripartita del espacio distribuido horizontalmente, donde se aprecian varias escenas rituales.¹²²⁷ En la parte superior, el numen en barra carece de los elementos estelares en la orilla de su manta-cuerpo, y dentro, se observan corazones-rostro intercalados con pedernales, que en mi opinión, enfatizan el carácter telúrico del este numen, ya que son elementos que están vinculados a la guerra-sacrificio.¹²²⁸ Del corte central, asciende –desde el interior de la tierra– una gran figura serpentina de noche-viento muy similar a la gran serpiente de las láminas 36-38, así como aquellas de las techumbres en las láminas 40 y 42; con la salvedad de que, la que ahora nos atañe, tiene el rostro y la cabeza de *Quetzalcoatl* a la que se adicionó una máscara bucal de *Ehecatl*, es por ello que presenta oreja y un doble ojo, lo que evidencia que se trata de una máscara que porta el numen mismo, y que la usa para adoptar su forma de noche-viento,¹²²⁹ un agente de generación y origen. La serpiente desciende junto a una gran bandera-rostro de color blanco, como aquellas de inmolación (*amapamitl*) que aparecen en la lámina 29 y que son referentes directos de sacrificio y de ofrendas relativas a éste,¹²³⁰ por lo que, en ese sentido, también aludiría a su

¹²²⁷ Para Seler, en cambio, la lámina representa la región superior del cielo, el cielo de los guerreros y del lucero del alba: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 59.

¹²²⁸ Para Boone, es la representación de un cielo estrellado previo al amanecer: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 205.

¹²²⁹ Esto también sería un ejemplo del poder de la máscara como agente transformador y transmutador.

¹²³⁰ Katarzyna Mikulska, *Tejiendo destinos...*, *op. cit.*, 2016, pp. 452-454.

papel como *tzitzimitl*. Así, esta forma serpentina con la bandera podría indicar que ha llegado el momento del cambio (ya que en la lámina anterior se da el fin de un ciclo), que involucra muerte y una posterior regeneración, y cuyo catalizador es la guerra. Hay que mencionar que la bandera aparece invertida, quizá para enfatizar el hecho de que, como se mencionó, surge de la tierra y no desciende del cielo, por lo que hay que considerar al numen-barra de esta lámina como parte de la superficie terrestre, con una entrada a su interior.

Debajo del numen barra, ocupando la parte central de la escena, se ubica un *tzompantli*¹²³¹ con seis cráneos,¹²³² sobre el que está *Tlahuizcalpantecuhtli* descarnado,¹²³³ armado con rodela, dardos y *atlatl*;¹²³⁴ su cuerpo inferior es rojo con rayas blancas, pintura corporal característica de *Mixcoatl*,¹²³⁵ su tórax y brazos son en color negro con plumones en blanco, que remiten al guerrero,¹²³⁶ por lo que es al mismo tiempo la víctima de sacrificio.¹²³⁷

¹²³¹ Para Anders, Jansen y Reyes se trata del altar de Venus: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 238.

¹²³² El número tres y sus múltiplos remiten al fuego. Danièle Dehouve, *El imaginario de los números...*, *op. cit.*, 2014, pp. 226-229.

¹²³³ Para Boone parte importante de la significación de la lámina tiene que ver con la guerra y los sacrificios que para ella simbolizan el árbol y su personaje *Tlahuizcalpantecuhtli*, quien es la deidad de “la estrella matutina”, nombre que le pone Boone al episodio: *Cycles of Time ...*, *op. cit.*, 2007, p. 205.

¹²³⁴ Boone analiza esta imagen y la compara con los almanaques de Venus en el Códice Borgia (láminas 53 y 54) en donde *Tlahuizcalpantecuhtli* presenta una inequívoca acción de guerra. El armamento es el mismo, las posiciones del cuerpo distintas, pero sin duda remite a la guerra.

¹²³⁵ Para Olivier Venus-*Mixcoatl* es un numen con un estatus de transición entre eras: “La ebriedad en los mitos del México Antiguo”, en *El héroe entre el mito y la historia*, México, UNAM-Cemca, 2000, p. 116.

¹²³⁶ Para Nowotny trata del culto a la estrella matutina y el sacrificio: *Tlacuillolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 31. Para Boone se trata del guerrero y de Venus como señor de la guerra: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 205.

¹²³⁷ Guilhem Olivier, *Cacería, sacrificio...*, *op. cit.*, 2015, pp. 493-494.

Esta entidad, además, simbolizaba el estilo de vida de los guerreros así como de los cazadores recolectores.¹²³⁸ Detrás de la imagen de *Tlahuizcalpantecuhtli* nace un árbol dual,¹²³⁹ negro y amarillo¹²⁴⁰ con medallones o espejos en su interior¹²⁴¹ en amarillo y rojo, colores que se asocian a aspectos diurnos y solares,¹²⁴² tiene forma de “H” con cuatro flores por lado,¹²⁴³ así como banderines en la parte superior,¹²⁴⁴ estos últimos podrían aludir al sacrificio y a la guerra. Tanto el árbol como el altar *tzompantli* funcionan como el *axis mundi* de la lámina; debajo, está recostada a *Cihuacoatl*, símbolo de la entidad terrestre,¹²⁴⁵ quien espera el sacrificio de la guerra. Es la última aparición de este numen, el cual parece enfatizar el carácter telúrico del espacio en el que aparece, y su cuerpo helicoidal, haría de puente o conector entre el infra y el supramundo, por lo que sería lógico que apareciera en contextos donde se recibe un cautivo o una ofrenda, tal y como se aprecia en las láminas en las que aparece.

¹²³⁸ Henry Nicholson, “Religion in Pre-Hispanic Central México”, en *Handbook of Middle American Indians*, Vol. 10, Austin, University of Texas Press, 1971, p. 426.

¹²³⁹ Del mismo modo que en la lámina 19 del Borgia, donde *Tlahuizcalpantecuhtli* tiene una actitud belicosa.

¹²⁴⁰ Para Seler, los colores de la piedra: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 59. Para Boone obsidiana y madera: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 206. Esto para cuadrarlo con el relato de la transformación en árboles de *Tezcatlipoca* y *Quetzalcoatl* para sostener el cielo.

¹²⁴¹ Para Seler representaciones de espejos: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 59. Véase el árbol de la lámina 38.

¹²⁴² Élodie Dupey, “Xopan y Tonalco...”, *op. cit.*, 2008, pp 67-68.

¹²⁴³ Haciendo una continua referencia a la partición en 4 del espacio.

¹²⁴⁴ Mismas que se pueden ver en la lámina 71v detrás del numen solar. O en la lámina 26 acompañando a los bultos sagrados.

¹²⁴⁵ Michel Graulich, “Más sobre Coyolxauhqui...”, *op. cit.*, 2000, p. 84. Katarzyna Mikulska, “Las metáforas visuales...”, *op. cit.*, 2015, p. 47.

En los cuatro extremos de la escena se ubican tres casas de las águilas¹²⁴⁶ y un recinto adornado con plumones; en el interior de éstos cuatro templos, aparece en cada uno *Quetzalcoatl* con cabello y mechones amarillos, sentado en un trono rojo; en los templos superiores, este dios tiene a la izquierda, una manta para bulto sagrado, a la derecha, está bebiendo de un cajete,¹²⁴⁷ adornado con plumas y flechado. En los recintos inferiores, es testigo de la elaboración del bulto sagrado de *Quetzalcoatl-Venus*,¹²⁴⁸ entidad que aparece con el tocado del referido planeta –estrella para los nahuas– y sentada sobre un altar con el símbolo de la “serpiente de obsidiana” (elemento que tienen en el calzado las imágenes solares de las láminas 40 y 43), que alude a la guerra.¹²⁴⁹ El dios defeca “sangre florida”¹²⁵⁰ y es cubierto por una manta para *tlaquimilolli* por cuatro *teixiptla* de *Tlahuizcalpantecuhtli*¹²⁵¹ de diferente tono: azul, amarillo, rojo y rostro negro con cuerpo

¹²⁴⁶ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 58.

¹²⁴⁷ En la versión de Kingsborough el líquido es color rojo, pero en el original y en la copia de Aglio es blanco.

¹²⁴⁸ Anders Jansen y Reyes, señalan que se trata de la consagración y de la inmolación ante los reyes locales de un cautivo consagrado a *Tlahuizcalpantecuhtli* y la realización, con su cuerpo, del bulto que encerrará la fuerza astral de *Quetzalcoatl-Tlahuizcalpantecuhtli*: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 239.

¹²⁴⁹ Para Anders es una representación de sacrificio de un cautivo: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 238. Para Boone es la representación de Venus como lucero de la mañana: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 205.

¹²⁵⁰ El defecar sangre puede tener fuertes connotaciones de fertilidad en el inframundo, ya que la sangre es el agente fertilizador por excelencia el cual surge del ano, cuyos excrementos se asocian al inframundo donde se transfiguran en elementos preciosos. Alfredo López Austin, *Los mitos...* *op. cit.*, 2012, pp. 97.

¹²⁵¹ Seler también los relaciona a los guerreros muertos: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 59.

rojo y rayas blancas¹²⁵² (en alusión a los 4 rumbos con el altar como centro), presentan el *anahuatl* de *Tezcatlipoca*, lo que las vincula a este numen.¹²⁵³ Sobre la manta hay nueve cabezas de la deidad estelar en los mismos diferentes colores, cabezas que pueden simbolizar el sacrificio que servirá para transformar a este bulto de *Quetzalcoatl-Venus* en el bulto del Sol.¹²⁵⁴ Además, el número nueve se relaciona con los muertos, el inframundo, la obscuridad y las actividades rituales que se realizan en secreto (como lo puede ser la creación de un bulto sagrado) y que, al mismo tiempo, está relacionado con el número tres, con características ígneas,¹²⁵⁵ como los elementos del bulto de la lámina 35 y que puede aludir a su cualidad como agente transformador.¹²⁵⁶ Así, el bulto sagrado es un elemento importante en la cosmovisión, por lo que aquí se puede estar mostrando la ritualización simbólica de su creación –reiniciando así el ciclo de las láminas 35-38–.

La escena es complementada, en la parte media, por un sacrificio de extracción del corazón en un cuerpo de agua¹²⁵⁷ por parte de *Quetzalcoatl* ataviado como águila, a un

¹²⁵² Existen vínculos importantes entre *Tlahuizcalpantecuhtli* y *Mixcoatl* en su aspecto guerrero y cazador. Guilhem Olivier, *Cacería, sacrificio... op. cit.*, 2015, pp. 408-411.

¹²⁵³ En los mitos el *Tezcatlipoca* rojo es también *Camaxtle-Mixcoatl*. Es también, junto con *Chimalma*, el padre de *Quetzalcoatl*. *Historia de los mexicanos ... op. cit.*, 2006, pp. 24, 32. Si consideramos que en esta lámina *Mixcoatl* es sustituido u homologado por *Tlahuizcalpantecuhtli*, éste a su vez puede sustituir a *Tezcatlipoca* y sus cuatro advocaciones cromáticas.

¹²⁵⁴ Para Nowotny representa la salida de la estrella de la mañana al amanecer: *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 31. Para Boone se trata de *Tlahuizcalpantecuhtli* que, al ser cubierto con la red, deja ver el cielo del alba: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 205.

¹²⁵⁵ Danièle Dehouve, *El imaginario de los números...*, *op. cit.*, 2014, p. 240.

¹²⁵⁶ Guilhem Olivier, “Los bultos sagrados...”, *op. cit.*, 2010, p. 55.

¹²⁵⁷ Seler piensa que es un vaso grande, un *Cuauhxicalli*: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 58.

mimixcoa con rostro de *Tlahuizcalpantecuhtli*, dualidad que alude al guerrero y al sacrificado. Asociada a esta escena, hay también lo que parecen ser dos caracoles blancos con puntos rojos, tratamiento cromático que, como hemos visto, se le da a la masa de maíz y a los huesos molidos que, a su vez, se asocian a la putrefacción,¹²⁵⁸ por lo que los caracoles, asociados con el agua y sus beneficios, son como los huesos: agentes de fertilidad de la tierra, de la abundancia de las plantas y la creación de alimentos;¹²⁵⁹ no obstante, es difícil saber su relación con los otros elementos de la lámina, del mismo modo que del signo de rodela, dardos y bandera acompañando un brazo cortado,¹²⁶⁰ mismos que pueden referir a la guerra/sacrificio. Del otro lado se aprecian armados a los *Tezcatlipoca* rojo y negro, sobre un gran jarrón-rostro amarillo con nariguera lunar y plisado de algodón, componentes que lo vinculan a *Tlazolteotl*;¹²⁶¹ además, está “rayado”, tiene orejeras de papel y banderas blancas, que remiten al sacrificio (por lo que el jarrón-rostro podría simbolizar al cautivo –femenino– de los guerreros *Tezcatlipoca*). Contiene pulque,¹²⁶² adornado con *chalchihuitl* verdes, azules y chorros preciosos que se derraman y que rematan en flores, elementos aluden al aroma de

¹²⁵⁸ Gabriel Espinoza y Monserrat Camacho, “Iconografía...” *op. cit.*, 2018, pp. 14-15.

¹²⁵⁹ Lourdes Suárez, *Conchas...* *op. cit.*, 2004, p. 91.

¹²⁶⁰ Que para Seler alude al canibalismo prehispánico de los prisioneros de guerra: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 58. Este elemento de brazo no parece ser una ofrenda ni parte de algún personaje ya borrado por el tiempo, sino que parece asociarse con el elemento de guerra; o bien, podría tener cierto valor fonético, ya que hay logogramas (como Acolman) que utilizan un brazo cortado para expresarse.

¹²⁶¹ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 58.

¹²⁶² El pulque es simbólicamente la bebida más fría que existe en la cosmovisión prehispánica. Alfredo López Austin, *Cuerpo humano ...*, *op. cit.*, 2008, p. 303.

la bebida¹²⁶³ y que recuerdan a los adornos del chorro de sangre de la lámina 44, por lo que puede existir aquí, una homologación o vínculo entre sangre y pulque,¹²⁶⁴ líquido que es bebido por Ojo de Banda. Llama la atención el color rojo del numen, lo que exalta su aspecto solar, pero al mismo tiempo es un color que lo vincula con la embriaguez, símbolo de la transgresión, asociado con el final de las eras cosmogónicas –lo cual es relevante ya que en la siguiente lámina hay un encendido de fuego nuevo– así, un dios ebrio, es un dios que está a punto de ser derrocado como Sol.¹²⁶⁵ Esta escena de embriaguez recuerda vagamente al mito tolteca en el cual *Quetzalcoatl* y *Tezcatlipoca* se turnaban como señores de las eras,¹²⁶⁶ este proceso de llegada y derrocamiento entre *Tezcatlipoca* y *Quetzalcoatl* era imprescindible, ya que de ella dependía la renovación del mundo.¹²⁶⁷

Así, en esta compleja lámina 45 hay nuevamente referentes tanto rituales como míticos; por un lado, las “Casas de las Águilas” que se muestran, son alusiones al recinto ritual donde acontecía la reclusión y transformación del individuo durante su

¹²⁶³ Élodie Dupey, “Mostrar lo invisible...”, *op. cit.*, 2017, pp. 117-166.

¹²⁶⁴ En la cosmovisión nahua, el pulque y la sangre son elementos opuestos y complementarios: el primero es una bebida fría vinculada al inframundo, el segundo es un líquido caliente vinculado al supramundo. Alfredo López Austin, “Cosmovisión y medicina náhuatl” en *Estudios sobre Etnobotánica y Antropología Médica*, México, IMEPLAM, 1976, p. 19.

¹²⁶⁵ Guilhem Olivier, “Los dioses ebrios del México antiguo. De la transgresión a la inmoralidad” en *Arqueología Mexicana*, México, Raíces, Vol. XIX, No. 114, 2012, pp. 26-33.

¹²⁶⁶ Miguel Pastrana Flores, “Tezcatlipoca contra Quetzalcóatl en la caída de Tula”, en *Arqueología Mexicana* 112, México, Raíces, 2011, pp. 30-35.

¹²⁶⁷ Guilhem Olivier, “La ebriedad en los mitos...”, *op. cit.*, 2000, p. 117.

nombramiento¹²⁶⁸ como *tlatoani*,¹²⁶⁹ donde se les ataviaba con mantas como las que se usan en los *tlaquimilolli* y que es precisamente la que usa una de estas entidades recluidas en el recinto superior izquierdo; en el superior derecho, los cajetes flechados posiblemente refieren a los ejercicios penitenciales mencionados y que también se realizaban durante la reclusión. El segundo paso, la horadación del *septum*,¹²⁷⁰ quedó en la lámina anterior. Cuando aparece ataviado como águila –que lo vincula al Sol y al guerrero– podría representar el tercer acontecimiento ritual que se refiere a la primera batalla y al primer sacrificio del rey. Finalmente, los nexos entre el gobernante, el Sol y el fuego podrían quedar representados en la escena de Ojo de Banda (advocación solar de *Quetzalcoatl*), quien es engañado por los *Tezcatlipoca* rojo y negro para beber pulque, acto seguido se emborracha y se transforma, por medio del bulto sagrado en Venus, bajando su luminosidad, simbolizando junto la serpiente de noche-viento y la bandera-*tzitzimitl* el cambio de era o de Sol. Toda esta lucha de opuestos complementarios que propician el cambio de era, puede quedar representado en el altar central, donde se observa al dios-guerrero como cautivo, entre cráneos, banderas y cuerdas de sacrificios, elementos vinculados a la guerra, al sacrificio y a la transformación que dan paso al nuevo ciclo cuyo inicio se presenta en la siguiente lámina.

¹²⁶⁸ Olivier, “Las tres muertes...”, *op. cit.*, 2009, p. 265.

¹²⁶⁹ Ya que en estos lugares se justificaba y se tomaba el poder político. Leonardo López Luján, *La Casa de las Águilas...*, *op. cit.*, 2007, pp.62-64.

¹²⁷⁰ Olivier, “Las tres muertes...”, *op. cit.*, 2009, p. 266.

Lámina 46. El encendido del Fuego Nuevo.

La última lámina de la sección es, junto con la lámina 36, la más coincidente en cuanto a su interpretación general, pues los análisis de distintos investigadores concuerdan en que el tema principal de esta lámina se refiere al encendido del Fuego Nuevo. Se aprecia una escena abierta como la anterior, pero delimitada ahora por dos númenes en barra colocados en las partes superior e inferior; arriba, se muestra un numen con cuerpo y cabello rojos,¹²⁷¹ con pedernales y círculos amarillos en su cuerpo-manta y estrellas en el borde (y cabello), las cuales son características que exaltan su carácter celeste y crepuscular. De su corte central descende *Quetzalcoatl*, con un fondo en color rojo que interpreto como un elemento solar,¹²⁷² el dios está a punto de atravesar una banda de niebla con rostro cadavérico y cabeza torcida, como las vistas anteriormente en las láminas 39, 43 y 44 y que me parecen alusiones al inframundo-noche, así como a las entidades de generativas de noche-viento, por lo que se estaría representando el límite de la obscuridad del interior del cielo/tierra.

Debajo, la escena se muestra en referentes cuadripartitos, en la parte superior hay dos templos y en la inferior dos tronos que encuadran los acontecimientos principales lo que me hace pensar tanto en la perspectiva como en la división del plano terrestre; al centro se aprecia una imagen cuadrangular formada por cuatro almenas o braceros de los que sale un atado de plumas verdes largas (con iconografía que las vincula a las plumas de quetzal en el Códice Borgia), así como por cuatro serpientes de diferente color: blanco, amarillo, azul y rojo, en alusión al espacio terrestre y su ordenamiento espacial. Las cuatro son serpientes de fuego, lo que podría enfatizar tanto el carácter de fertilidad de la serpiente, como al transformador

¹²⁷¹ Color que la vincula con el Sol o el fuego.

¹²⁷² Como el Sol de las láminas 33 y 39.

del fuego, ya que, dentro del encuadre, sobre un fondo rojo,¹²⁷³ está *Quetzalcoatl* siendo cocinado dentro de una gran olla-rostro, a modo del numen *Macuilli* de la lámina 42, cuya olla está sobre una serpiente de fuego, sin embargo, en esta lámina, la olla-rostro está sobre un potente fogón precioso de piedras verdes (que asemeja un pectoral). La iconografía de una entidad dentro de una olla sobre un fuego del que salen vírgulas de humo, la interpreto como un acto de transformación equivalente a la pira que se usó en el mito para crear el Sol y aquella que se usó para el ritual del fuego nuevo, pues alude tanto a una inmolación que recuerda aquella de *Nanahuatzin* y *Tecciztecatl*, como a la reactualización del cosmos o de la era, mostrando el fin de una y el inicio de la otra, el momento justo donde incide el tiempo mítico en la creación del mundo; y que es representado en esta sección por el astro solar y (sus alusiones), en un constante devenir para surgir como un nuevo astro.¹²⁷⁴

La acción de renovación por fuego es custodiada por cuatro *Cihuateteo*,¹²⁷⁵ que son mujeres ataviadas con los plumones de águila en el tocado y pintadas del rostro como guerreros, mujeres muertas en su primer parto¹²⁷⁶ –señalado por el pliegue en su vientre– que

¹²⁷³ Color que como hemos visto en la sección aparece no sólo asociado al Sol sino también a los espacios interiores del juego de pelota de la lámina 40 y al encuadre y del altar de la lámina 37, así como a los interiores de los habitáculos de las láminas 32 y 33 y que, por sus características y contextos, los hemos referidos como espacios luminosos.

¹²⁷⁴ Michel Graulich, *Quetzalcoatl y el espejismo de Tollan*, Amberes, Instituut voor Amerikanistiek, 1988, p. 230. Esta relación de Venus-Sol en la sección central existe, sin embargo, no hay elementos para profundizar, por el momento en ella. No obstante, es relativamente claro el ciclo, transformaciones o devenires de *Quetzalcoatl*-Venus-Sol que aparece continuamente en la sección, aunque no está claro cómo interpretarlas.

¹²⁷⁵ Como las de la lámina 34.

¹²⁷⁶ Para Boone son entidades consagradas a *Chantico*, diosa del hogar: *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007, p. 208.

acompañan al Sol al interior de la tierra; su nariguera de turquesa refuerza su vínculo con el fuego-Sol, además, dos de ellas expelen humo por su boca y la posición dinámica de los brazos podría indicar una danza.

Debajo el encuadre serpentino, se localiza la escena más representativa de la lámina, misma que ha caracterizado la gran mayoría de interpretaciones. Se trata de *Quetzalcoatl*, – personaje principal del relato– que enciende el fuego¹²⁷⁷ sobre una imagen de *Xiuhtecuhtli* con pintura cruciforme en color amarillo en el rostro y ataviado con una *Xiuhcoatl* con crótalo de trapecio rayo, signo que alude al tiempo¹²⁷⁸ pues simboliza el transcurrir del año, así como los cambios en la naturaleza ya que enlaza el periodo de secas con el de lluvias; está también relacionado con el día/noche, ciclo que denota una transformación que hace posible el movimiento y la vida.¹²⁷⁹ La deidad lleva una capa y un tocado de plumas rojas largas de guacamaya que en su base tiene plumas de águila y cuatro tiras de papel en azul, rojo y amarillo, así como el *xiuhtototl* en la frente y en la parte posterior del cinturón, todas aves solares. Está recostado sobre un altar rojo con *chalchihuitl* en verde y bordeado en amarillo, tiene soportes que remiten a la greca escalonada y al rayo solar; todos estos elementos enfatizan las características ígneas y solares de esta entidad. Además, del humo –hecho con un gran dardo con plumas de águila– surgen cuatro imágenes desnudas de *Xiuhtecuhtli*, blanca, roja, azul y amarilla, con pintura facial en negro a modo de los que nacen en la lámina

¹²⁷⁷ El Fuego Nuevo se utiliza, en general, para acciones de creación/renovación. Véanse láminas 49 a 52, donde también hay representaciones de Fuego Nuevo. Y hay noticias de que se efectuaba a mitad de la noche. Anders menciona que el encendido del Fuego Nuevo marca el inicio de las labores de la vida doméstica, junto con la fundación de la dinastía y el inicio/fin de un ciclo ritual: *Los templos del cielo...*, *op. cit.*, 1993, p. 243.

¹²⁷⁸ Federico Beals, “El signo ollin...” *op. cit.*, 2011, p. 108.

¹²⁷⁹ Silvia Limón Olvera, *El fuego sagrado...*, *op. cit.*, 2012, pp. 113-114.

33 y que, al mismo tiempo, son alusiones tanto al orden del espacio terrestre, como a los guerreros sacrificados, pues nacen muertos; tienen el pelo amarillo rematado en dos mechones largos que refuerzan su naturaleza ígnea/solar y dos de ellos (rojo y blanco) expelen volutas de fuego, en ese sentido se contraponen y complementan a las dos *cihuateteo* que expelen humo.

En los templos que encuadran la escena de la lámina aparece a la izquierda, *Otontecuhтли* (lo identificamos por su pintura facial con línea horizontal en negro sobre fondo amarillo y porque a veces presenta extremidades en azul, así como el *xiuhtototl*¹²⁸⁰) quien se acompaña por una efigie de *Tezcatlipoca* negro; a la derecha aparece *Xiuhtecuhтли* (lo distinguimos por la pintura facial rojo con amarillo en el rostro y también por el *xiuhtototl*¹²⁸¹) quien se acompaña por una efigie de *Quetzalcóatl*. Debajo de ambos templos se aprecian cajetes flechados, posiblemente a modo de ofrenda, los de la izquierda son *cuauhxicalli* uno con plumas en su interior y el otro con elementos aromáticos, a la derecha son cajetes normales también con elementos aromáticos. En la parte inferior, y en contraposición a los templos, se aprecian dos tonos rojos, a la izquierda se ve a *Tezcatlipoca* y a la derecha a *Quetzalcoatl*¹²⁸² (éste último con el ave azul en el tocado, atributo de *Xiuhtecuhтли*), están con una rodilla al piso sobre pieles de jaguar, el primero está armado con *atlatl* y rodela con dardos, el segundo sólo con *atlatl* y dardos.

¹²⁸⁰ Véase a la entidad de la lámina 50 del Códice Borgia, la cual es coincidente y correspondiente con el dios de esta lámina. En la sección central aparece muy desgastado en las láminas 37 y 39, en la 44 sí se puede apreciar su rostro.

¹²⁸¹ Láminas 13, 14, 43.

¹²⁸² Seler lo identifica como un numen de fuego: *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 60.

Finalmente, en la parte inferior de la lámina se aprecia nuevamente un numen en barra, presenta, como las anteriores, un borde superior en verde y amarillo así como el cabello crispado en color negro; el interior de su manta-cuerpo es rojo y azul con pedernales y signos de Venus intercalados y no presenta elementos estelares en el borde, por lo que, como las representaciones anteriores, podría aludir al ámbito telúrico y nocturno, en contraposición a la superior que es celeste y diurna. De su corte central aparece nuevamente *Quetzalcoatl*, quien parece introducirse a la tierra, a modo de conclusión del ciclo de la sección central; para enfatizarlo, aparece una línea negra que cierra el cuerpo del numen-marco en su parte anterior, dando una sensación de un cierre, tanto de la escena, como de toda la sección.¹²⁸³

Así, en esta lámina final de la sección central se aprecian dos actos rituales principales en los que el fuego es el común denominador. La escena más representativa e identificada es el encendido del Fuego, ritual que renovaba al mundo periódicamente,¹²⁸⁴ en este caso es auspiciado o encabezado por *Quetzalcoatl*, deidad que en esta lámina sufre un proceso de transformación o purificación a través del fuego; además, junto con sus advocaciones, ha sido un personaje constante en la mayor parte de la sección. La presencia de *Xiuhtecuhtli* y sus diferentes advocaciones enfatizan el carácter ígneo de la escena, del mismo modo que el atavío de *xiuhcoatl* que usa la deidad; además, los pequeños númenes de colores de la misma entidad del fuego, que aparecen y se reparten hacia las cuatro direcciones, reforzarían esta interpretación de la lámina, en la que se exalta la aparición y uso del fuego para señalar tanto

¹²⁸³ La sección estaría así, completa y no representa, como asegura Batalla, que es un agregado al códice del que faltarían secciones: *El Códice Borgia...*, *op. cit.*, 2008, p. 312. Tema que discutimos en el nivel codicológico en el capítulo 1.

¹²⁸⁴ Silvia Limón Olvera, *El fuego sagrado...*, *op. cit.*, 2012, p. 63.

el fin como el inicio de un nuevo periodo o ciclo; en este caso, de la serie de creaciones y recreaciones de las 18 láminas, ubicados en un tiempo y espacio diferente al humano –así como liminal– para, o bien reiniciar el ciclo de creación y recreación, o bien para pasar al tiempo humano. Y es que, como se mencionó, el fuego es pieza clave en la ritualidad mesoamericana, su encendido es sinónimo de creación, generación, fundación y origen, así, por un lado, termina un ciclo que tiene que ver con el actuar divino y que ha de replicarse una y otra vez para poder seguir sosteniendo al mundo y sus creaturas, y de ese modo continuar con el tiempo y mundo del hombre; el cual, por el otro lado, era medido como una sucesión de fuerzas que incidían e influían en el ámbito humano, por tanto, era indispensable llevar una cuenta calendárica precisa para saber a qué númenes se debía venerar;¹²⁸⁵ dicha cuenta aparece en las láminas 1-28 y 47-73, en donde el Códice vuelve a su posición original.

Para terminar el análisis de la sección central, continuaremos en el siguiente capítulo con algunas hipótesis en torno a su división interna y relación entre láminas; ya que como hemos visto a lo largo de este análisis lámina por lámina, éstas si bien no presentan un continuo de la 29 a la 46, si hay vínculos entre ellas. Estos vínculos pueden ser directos, como en el caso de las láminas 29 a 32, o aquel de la 35 a la 38 y otras, o bien indirectos, como es el caso de las láminas 43 y 44 o de la 45 y 46 etc., por lo que trataremos de dilucidar, a partir de lo analizado anteriormente, la interrelación que existe entre las 18 láminas centrales, a fin de aportar más elementos a una nueva hipótesis de investigación que no ve la sección central como una unidad de acciones continuas y concatenadas directamente.

¹²⁸⁵ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo...*, op. cit., 2016, p. 339.

Capítulo 4.

División interna, ubicación e interrelación de las láminas 29-46 del Códice Borgia

Como se mencionó en el apartado 1.4, la sección de las láminas 29 a 46 del Códice Borgia, por sus características, se presenta para la mayoría de investigadores como un *continuum* iconográfico, una unidad narrativa de 18 láminas consecutivas; de ellos, algunos¹²⁸⁶ consideran que ésta narrativa parece dividirse internamente en series sucesivas de varias escenas, donde las láminas involucradas son parte de un conjunto gráfico con un tema en común y lineal para todas las láminas. Otros¹²⁸⁷ piensan que la sección central se divide en unidades separadas que pueden tratarse de manera semindependiente o en pequeños grupos, pero siempre vinculados entre sí. Son pocos los comentarios al respecto: Seler¹²⁸⁸ menciona que es una sección que podría estar separada en nueve episodios conectados, como los capítulos de un libro, con un principio y un fin; en este caso, la narrativa del viaje de Venus, utilizando para ello los elementos gráficos y su disposición (como los númenes en marco y en barra) para dividir la sección en 9 episodios: 1) láminas 29 a 32; 2) 33 y 34; 3) 35-38 4)

¹²⁸⁶ José Lino Fábrega, *Interpretación del Códice Borgiano*, *op. cit.*, 1899. Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963. Anders, Ferdinand y Reyes García *et al.*, *Los templos del cielo...* *op. cit.*, 1993. Juan José Batalla Rosado, *El Códice Borgia...*, *op. cit.*, 2008. Jansen, Maarten, Pérez Aurora, *Time and the Ancestors...* *op. cit.*, 2017.

¹²⁸⁷ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961. Bruce Byland, “Comentarios e introducción...”, *op. cit.*, 1993. Elizabeth Boone, *Cycles of Time...*, *op. cit.*, 2007. Angélica Baena Ramírez, *Pensamiento en imágenes...*, *op. cit.*, 2018.

¹²⁸⁸ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, pp. 9-10.

39 y 40; 5) 41 y 42; 6) 43; 7) 44; 8) 45; 9) 46; sin embargo, no profundiza en ello. Nowotny¹²⁸⁹ por su parte, menciona que son 14 episodios (véase *infra*) de eventos o subtemas relativamente independientes, pero que versan sobre un tema en común, siempre conformando una unidad. Anders, Jansen y Reyes García,¹²⁹⁰ por su parte, son los primeros en hacer tácita una división interna de la sección, siguen a Seler pero añaden las láminas 47 y 48 (que Seler no consideró parte de la sección) y dividen la sección en una serie de nueve rituales: 1) láminas 29 a 32; 2) 33 a 38; 3) 39 y 40; 4) 41 y 42; 5) 43; 6) 44; 7) 45; 8) 46 y 9) 47 y 48. Batalla Rosado,¹²⁹¹ quien sigue de manera directa las hipótesis de Anders, Jansen y Reyes para la división de la sección, tampoco profundiza en esa cuestión; su tesis sustituye los espacios rituales de Anders y sus colegas por los nueve inframundos que propone Seler, y del mismo modo, argumenta que es una sección que podría estar fragmentada a modo de los capítulos de un libro, con un inicio y un final, en este caso, el viaje del Sol por el inframundo. Byland¹²⁹² sigue a Nowotny y piensa que se trata de eventos separados pero que versan sobre un tema en común.

A la fecha, Boone es la investigadora que más ha analizado las posibles divisiones internas que presenta la sección central. Para la autora, la narración procede por unidades semiautónomas, en una serie de episodios sueltos pero unidos como una laxa secuencia de acontecimientos. Los organiza de la siguiente manera: láminas 29-32, escena 1; láminas 33-38, escena 2; láminas 39-40, escena 3; láminas 41-42, escena 4; lámina 43, escena 5; lámina

¹²⁸⁹ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 268.

¹²⁹⁰ Anders, Ferdinand y Reyes García *et al.*, *Los templos del cielo...* *op. cit.*, 1993, p. 191.

¹²⁹¹ Juan José Batalla, Rosado, *El Códice Borgia...*, *op. cit.*, 2008, p. 408.

¹²⁹² Bruce Byland, "Comentarios e introducción...", *op. cit.*, 1993, p. xxiii.

44, escena 6, lámina 45, escena 7 y lámina 46 escena 8.¹²⁹³ No obstante, esta idea de concebir la división interna de la sección central como unidades semiautónomas es interesante, ya que Boone se percató de que no hay una continuidad evidente entre las 18 láminas –como sí lo hay entre algunas de ellas– y donde la continuidad de la sección apela más a la organización estructural, que es similar en algunos de los episodios de la sección, tal y como ocurre entre las primeras y las últimas cuatro láminas.¹²⁹⁴ En ese sentido, me parece correcta su interpretación respecto a la idea de que cada apartado interno funcione como una unidad, así como la similitud estructural que presentan algunas láminas de la sección. Sin embargo, no comparto la división interna que hace de la sección (véase *infra*), ni la idea de que se trate de episodios de un relato o de una secuencia de acontecimientos; ya que, si bien hay elementos iconográficos comunes en ellas, tal y como los actores que aparecen en diferentes láminas, sobre todo la aparición de *Quetzalcoatl* y sus advocaciones, o bien, las referencias a elementos arquitectónicos o simbólicos en común, –lo que da una sensación de continuidad– cómo se analizó en el capítulo anterior, éstos no son suficientes para aseverar que la sección refiera única y exclusivamente a una continuidad narrativa, discursiva o bien, temática que abarque las 18 láminas; esto me hace pensar que las secciones internas de la parte central del Códice Borgia, se manejan de manera independiente.

¹²⁹³ Elizabeth Boone, *Ciclos del tiempo... op. cit.*, 2016, p. 337. Sin embargo, para la autora, las 18 láminas siguen presentando un relato cuyo protagonista es *Quetzalcoatl*.

¹²⁹⁴ *Ibid.*, pp. 338-339.

La división en dos grandes apartados.

Para apoyar la hipótesis anterior, se cuenta con algunos elementos derivados del análisis. De entrada, la sección central se divide en dos grandes bloques que no pueden verse juntos, ya que se ubican en lados opuestos del documento. Este aspecto es importante, pues me parece completamente intencional, ya que como se vio en el Capítulo 1, la sección central es un apartado que une lo que originalmente eran dos códices, los cuales fueron modificados para convertirlos en un solo documento, donde el resto de apartados si pueden observarse completos. Y si bien aún no hay elementos para poder discernir a profundidad las implicaciones de la partición intencional de la sección, sí los hay para poder establecer nuevas hipótesis y paradigmas de investigación e interpretación. Como se mencionó, a nivel físico y por su ubicación, las láminas de la sección se dividen, de entrada, en dos grandes secciones: la primera va de la 29 a la 38 y la segunda, de la 39 a la 46. Esta primera gran división requiere que el documento sea volteado (que pase del recto al verso), por lo que ambas secciones nunca se pueden ver al mismo tiempo, pues, son las 10 últimas láminas del frente y las 8 primeras del verso, quedando las imágenes de ambas secciones en las mismas fojas por ambos lados (37 y 39; 36 y 40; 35 y 41; 34 y 42; 33 y 43; 32 y 44; 31 y 45, 30 y 46; 29 y 47).¹²⁹⁵ Esta segmentación de una misma sección en dos grandes apartados, que no son visibles al mismo tiempo, posiblemente indica, como se vio en el análisis, que cada parte

¹²⁹⁵ Esta evidencia elimina, como mencionamos en el capítulo 1, la posibilidad de que la sección sea un pegote o añadido al códice, ya que el verso de la lámina 29, donde inicia la sección, tiene como verso la lámina 47, la cual pertenece a la siguiente sección del documento. Para Batalla, el pegote termina en la lámina 46, tal vez porque omitió el hecho de que el verso de la lámina 38 quedó en blanco (y no con la imagen de la lámina 39), pues era la lámina pegada a la tapa que al parecer tuvo originalmente.

remite a dos momentos o tiempos distintos. Esta hipótesis surge tanto de la iconografía que se muestra –y que analizamos anteriormente–, como del hecho de que en el resto de códices prehispánicos sobrevivientes del grupo Borgia, considerados como *Tonalamatl*, no hay ninguno que comparta una misma sección en los dos lados del documento, sino que cada una se presenta completa del mismo lado.

El presentar las secciones completas y en formato de biombo, posibilita que el códice pueda plegarse de diferentes maneras para relacionar diferentes apartados, láminas o escenas, pero en el caso de la sección central del Códice Borgia, eso es imposible ya que cuando una parte de la sección se muestra, la otra se oculta, cuando la oculta se muestra, aquella que se mostraba, se oculta; este mostrar-ocultar tiene, a mi parecer, un alto contenido simbólico que está directamente relacionado con la iconografía que presentan las láminas, en ese sentido y *grosso modo*, la primera parte –láminas 29 a 38– refiere a momentos y/o acontecimientos relacionados con el origen y la creación, la segunda –láminas 39 a 46– alude a actos rituales y/o míticos del mundo ya creado o concebido por las acciones de la primera parte. Así, la lógica del mostrar y ocultar de la sección central sería que mientras se muestran las acciones y momentos genésicos, lo creado y sus acciones no pueden ser mostrados porque aún no son originados; por el contrario, cuando lo creado y sus acciones se muestran, la creación no puede ser mostrada porque ya aconteció. Así, este aspecto de mostrar y ocultar en el arte ritual amerindio, de acuerdo con Neurath y Olivier,¹²⁹⁶ puede entenderse como una co-creación del mundo, donde la cosmogonía aparece como un proceso jamás terminado y que requiere, para su continuación, de sacrificios y visiones obtenidas a través del ritual. En las

¹²⁹⁶ Guilhem Olivier y Johannes Neurath, *Mostrar y ocultar en el arte y en los rituales: perspectivas comparativas*, México, UNAM, 2017, p. 17.

láminas centrales del Códice Borgia se presentan dichos procesos cosmogónicos en forma de actos rituales inacabados, ya que se aprecia gráficamente el momento mismo de la acción y no su conclusión, es decir, son actividades *en proceso*, nunca finalizadas, ya que muestran un eterno devenir de creación y destrucción.

Si bien aún faltan elementos para profundizar en esta temática sobre el mostrar-ocultar, ya que es una vertiente de investigación reciente para el análisis del arte prehispánico, sí podría darnos alguna luz sobre la intencionalidad de los artífices del documento para desplegar las láminas de la sección central en los dos lados del códice, de tal modo que no puedan verse nunca al mismo tiempo. Esta primera división en dos subsecciones se distingue no sólo por la cuestión formal de ubicación de las láminas, sino también por su iconografía, ya que en la primera parte dominan las entidades no humanas con 48 apariciones, las escenas de inframundo-noche, así como los númenes femeninos paridores, los objetos-rostro y las entidades prototípicas, mismas que son características del inframundo o, en este caso, del proceso generativo. En cambio, en la segunda parte dominan las alusiones a dioses (o sus combinados) plenamente identificables, así como a entidades humanas (las no humanas, las paridoras, las prototípicas y los objetos-rostro se reducen muy drásticamente) y se aprecia una actividad ritual más profusa en espacios y momentos para tal fin, así como referencias míticas, lo cual indica que se podrían estar representando acciones esencialmente distintas de la sección anterior. En el primer caso, y como se analizó en el capítulo 3, las láminas 29 a 38 tienen elementos iconográficos relacionados con aspectos creativos y generativos, ya que en éstas es donde aparecen los personajes no humanos y sobrenaturales, los objetos-rostro, las entidades prototípicas y las paridoras, así como el nacimiento de *Tezcatlipoca* y *Quetzalcoatl* los dioses creadores en la cultura nahua. En el segundo caso, las láminas 39 a 46 tienen iconografía más relacionada con aspectos que permiten referir a la ritualidad, misma que es

compartida entre hombres y dioses, ya que de las entidades creadoras y no-humanas de la primera parte, pasamos aquí a personajes humanos interactuando con una gran variedad de deidades ya reconocibles, en múltiples acciones rituales en espacios que refieren al mundo humano.

Así, esta primera división en dos partes es importante para subdivisiones siguientes, en donde, a partir de la iconografía, pude separar las 18 láminas en secciones internas de 9 o, bien, de 13 relatos o escenarios que pueden ser tratados de manera independiente, pero que también se pueden relacionar dependiendo del caso. Esta división de 9 y 13 podría ser otro indicio de la polivalencia de las láminas, tanto en su uso, como en su lectura o interpretación, al contemplarse en ellas una multiplicidad de significados y relaciones –que no se han comprendido en su totalidad– que pueden dar pie a otra forma de interpretar las láminas centrales. Además, si consideramos (como menciona Neurath)¹²⁹⁷ que el arte ritual de las sociedades prehispánicas evoca relaciones sociales entre los hombres y la sobre naturaleza, la sección central, al establecer un puente entre éstos, se convierte en un instrumento de poder en sí mismo, y en ese sentido, sus imágenes no son meras representaciones, sino *ixiptlahuan*,¹²⁹⁸ encarnaciones en un universo dinámico de hombres y dioses.¹²⁹⁹ Lo anterior

¹²⁹⁷ Johannes Neurath, “Los libros de piel de venado”, en *Códices Prehispánicos*, México, Artes de México, 2013, p. 50.

¹²⁹⁸ Véase nota 528.

¹²⁹⁹ Para López Austin, este universo dinámico de hombres y dioses se manifiesta como el mundo ecúmeno y el anecúmeno, donde los espacios están interrelacionados y son coexistentes, donde uno es la causa de otro y están conectados por “umbrales”, por donde fluyen fuerzas, mensajes y entidades. Alfredo López Austin, “Cosmovisión y pensamiento indígena” en *Fenómenos y conceptos fundamentales de nuestro tiempo*, México,

puede verificarse en las mismas imágenes y escenas de la sección central (y del códice en general), donde las entidades que llamamos “dioses” pertenecen a conjuntos muy diversos, ya que sus “imágenes” combinan diferentes rasgos y atributos, además, muchas de ellas se transforman; es decir, se trata de entidades que no simplemente son, sino que devienen, y el plasmarlos en una lámina (como *ixiptlahuan*) posibilita establecer contacto con ellas, ya que la imagen conecta y combina ambos mundos volviéndolos inseparables, imágenes que nos introducen a su mundo y a ellos, los saca al nuestro.¹³⁰⁰ Así, las acciones que realizan estas entidades tienen sus consecuencias y repercusiones en nuestro mundo; esto hace del códice un elemento agencial y de poder que le permite perpetuar, a través de las imágenes y escenas de sus láminas centrales, el ciclo de creación y regeneración del cosmos. Así, dicha sección del Códice Borgia, al fungir como un agente de creación, unifica la multiplicidad de eventos, cuentas y acciones plasmados en él, dotándoles de existencia.

UNAM, 2012, p. 3. En ese sentido, el Códice Borgia, en su conjunto o, por lo menos su sección central, fungirían como ese umbral que conecta al mundo.

¹³⁰⁰ Johannes Neurath, “Los libros... *op. cit.*, 2013, p. 53.

La división en 9 subsecciones.

La división a nivel interno más común que se maneja en el códice Borgia, es la de 9 episodios interconectados. Esa división la usan Seler, Anders, Jansen y Reyes, así como Batalla Rosado y Baena;¹³⁰¹ Boone utiliza una división de 8 episodios. Para esta división en 8 o en 9, es indispensable el uso de los númenes en barra, y que como mencionó Nowotny, funcionan como delimitadores de los rituales;¹³⁰² estos númenes dividen, como aprecia Boone, en 8 apartados la sección central (véase supra). Para la novena división, los autores que la usan, crean una sección con las láminas 33 y 34, o bien añaden las láminas 47 y 48 a la sección central. El número 9 lo usan Seler y Batalla para sostener sus hipótesis de relacionar la sección central, con los nueve niveles del inframundo.¹³⁰³ En efecto, como dejan ver Dehouve y Mikulska, el nueve (*chicnauh*) se utiliza como parte de los nombres que denominan al *Mictlan*, así como para la conformación/apertura de un *tlaquimilolli*.¹³⁰⁴ Si bien hay referencias a todos estos elementos en la sección central, no es suficiente para admitir que esta división remita exclusivamente a ese espacio inframundano dividido en nueve; división creada a partir del análisis hecho por Seler, a una serie de documentos virreinales como la

¹³⁰¹ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963. Anders, Ferdinand y Reyes García *et al.*, *Los templos del cielo...* *op. cit.*, 1993. Juan José Batalla, Rosado, *El Códice Borgia...*, *op. cit.*, 2008. Angélica Baena Ramírez, *Pensamiento en imágenes...*, *op. cit.*, 2018, pp. 212-312.

¹³⁰² Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 1961, p. 26.

¹³⁰³ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 10. Juan José Batalla Rosado, *El Códice Borgia...*, *op. cit.*, 2008, p. 408.

¹³⁰⁴ Daniele Dehouve, *El imaginario...* *op. cit.*, 2014, pp. 239-240. Katarzyna Mikulska, “Los cielos, los rumbos y los números. Aportes sobre la visión nahua del universo”, en *Cielos en inframundos. Una revisión de las cosmologías mesoamericanas*, México, UNAM, 2015, p. 129.

“Histoire du Mexique” y el Códice Vaticano A, donde hay referencias a dicha división, pero no hay correspondencias con los niveles mencionados en el Borgia por Seler o Batalla. Los inframundos citados en el Códice Vaticano A y que fueron la base para una división vertical del cosmos, (siguiendo la paleografía y traducción de López Austin) son:¹³⁰⁵

- Primer piso inferior. La tierra.
- Segundo piso inferior. El pasadero de agua.
- Tercer piso inferior. Lugar donde se encuentran los cerros.
- Cuarto piso inferior. Cerro de obsidiana.
- Quinto piso inferior. Lugar del viento de obsidiana.
- Sexto piso inferior. Lugar donde tremolan las banderas.
- Séptimo piso inferior. Lugar donde es muy flechada la gente.
- Octavo piso inferior. Lugar donde son comidos los corazones de la gente.
- Noveno piso inferior. Lugar de obsidiana, de los muertos, lugar sin orificio para el humo.

Como se aprecia, no hay elementos que vinculen ni el orden ni la temática mostrada en el Códice Vaticano A con la división en nueve escenas de la sección central del Borgia. Lo mismo pasa en lo que respecta a los nueve dioses nocturnos, los *yohualtecuctin*,¹³⁰⁶ deidades que supuestamente gobiernan la noche de cada uno de los 260 días del *tonalpohualli* en una secuencia ininterrumpida, independientemente de cada trecena.¹³⁰⁷ Las divinidades son:¹³⁰⁸

¹³⁰⁵ Alfredo López Austin, *Cuerpo humano...*, *op. cit.*, 2008, p. 63.

¹³⁰⁶ Alfonso Caso, *Los calendarios prehispánicos*, México, UNAM, 1967, pp. 112-113.

¹³⁰⁷ Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, *op. cit.*, 2005, pp. 235-236.

¹³⁰⁸ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 163.

- *Xiuhtecuhtli* en el primer nivel inferior.
- *Itztli* en el segundo nivel inferior.
- *Piltzintecuhtli* en el tercer nivel inferior.
- *Cinteotl* en el cuarto nivel inferior.
- *Mictlantecuhtli* en el quinto nivel inferior.
- *Chalchiuhtlicue* en el sexto nivel inferior.
- *Tlazolteotl* en el séptimo nivel inferior.
- *Tepeyolotli* en el octavo nivel inferior.
- *Tlaloc* en el noveno nivel inferior.

Al igual que en el caso anterior, no hay coincidencias en el orden en el cual aparecen estas entidades en relación con las escenas de la sección central. No obstante, son deidades que sí aparecen dentro de la sección, aunque no en ese orden (y con excepción de *Cinteotl*); pero esto, nuevamente, no es suficiente para vincular las escenas a esas divinidades, ni a los niveles inferiores, concepción que posiblemente no sea nativa (véase *infra*). Y es que el número 9 en Mesoamérica, si bien remite a la muerte y al inframundo, así como al viaje de los muertos para llegar al *Mictlan*, no está representado verticalmente. El nueve también está asociado al dios del fuego, ya que funge como mediador capaz de conducir al muerto, a través de la cremación, al *Mictlan*. Dicho número también remite a la obscuridad, a la adivinación y a las actividades rituales que se practicaban en secreto.¹³⁰⁹ Este último simbolismo es interesante, ya que, en efecto, los nueve apartados de la sección central muestran importantes acciones que se realizaban en espacios donde sólo los dioses y los especialistas rituales tienen acceso, lugares y acciones restringidos para la mayoría; por lo que el número 9, podría estar

¹³⁰⁹ Danièle Dehouve, *El imaginario... op. cit.*, 2014, pp. 239-240.

aludiendo aquí, no al inframundo ni a la muerte, sino a la importante actividad que se muestra en las láminas, y que tiene la capacidad de afectar el mundo.

Para apoyar lo anterior, la división en nueve que realicé responde más a los aspectos formales de las diferentes escenas de las láminas, y no a la idea preconcebida de inframundo. Del mismo modo que Boone, agrupé las láminas 29, 30, 31 y 32 en una sola sección o tema, pero por los motivos siguientes: son las únicas que presentan a los mismos númenes-marco, pero intercalados, masculinos en la 29 y 31 superior, y femeninos para las 30 y 31 inferior; además, la presencia de los signos calendáricos que van de la 30 a la 32 son consecutivos y coincidentes con los grupos calendáricos I, II, IV y V, respectivamente. El siguiente grupo corresponde a las láminas 33 y 34, que, a diferencia de Boone,¹³¹⁰ separo de lo que ella consideró la narrativa más grande de la sección central, que iría de las láminas 33 a 38. Yo la separo ya que no hay elementos que conecten, de manera directa, estas láminas con las siguientes; y es que, tanto en las dimensiones, como la presentación y el detalle de la arquitectura mostrada en esas láminas, me hace pensar que son un apartado en sí mismo, una especie de anexo donde se muestran detalladamente los elementos simbólicos y rituales de dichos templos, los cuales, como se pudo apreciar, aparecen en varias láminas de la sección central. El siguiente grupo va de la lámina 35 a 38: aquí ya se aprecian espacios abiertos, caminos y diferentes elementos arquitectónicos combinados situados en lo que parece ser el inframundo, así como una profusa actividad ritual cuya temática es la obtención y apertura del bulto sagrado, así como sus repercusiones y consecuencias. Es también el relato más largo de la sección central, mismo que se puede dividir en dos partes consecutivas: la obtención y apertura del bulto (láminas 35 y 36) así como su manifestación y consecuencias (lámina 36

¹³¹⁰ Elizabeth Boone, *Cycles of time...*, op. cit. 2007, pp. 291-301.

y 37). Así, la primera parte de la sección central, se divide en tres relatos independientes entre sí, pero al mismo tiempo vinculados, donde un episodio posibilita el otro, ya que el primer relato termina con el nacimiento de *Tezcatlipoca* y *Quetzalcoatl*, entidades protagónicas en la petición y apertura del bulto del tercer relato.

Esta independencia entre las subsecciones se hace más evidente en los seis relatos que aparecen en el verso del documento; Aquí las láminas 39 y 40 forman una sola escena independiente de las demás, cuyo relato es un ciclo en sí mismo al referir a la entrada del Sol al inframundo, donde es sacrificado para renacer al día (o ciclo) siguiente. Del mismo modo, las láminas 41 y 42 también muestran una sola escena, también independiente, que remite a una serie de acciones consecutivas que muestran la llegada, sacrificio y renacimiento de la víctima sacrificial. La lámina 43 es una escena que muestra el nacimiento del maíz sobre la tierra y su obtención. La 44 presenta acciones de legitimación ritual y alusiones al mito del origen de las flores. La lámina 45 remite a la guerra y al final del ciclo y finalmente, la lámina 46 presenta el encendido del fuego y la transfiguración de *Quetzalcoatl* lo que remite al fin de una era y al inicio de otra. Así, los elementos representados en estos nueve apartados podrían estar remitiendo al simbolismo del nueve como número que alude a las acciones ocultas de creación y generación, y no a los espacios del inframundo, lugar que está aludido en varias de las láminas, pero no en todas; esto, aunado a la prácticamente nula continuidad entre láminas hace que la hipótesis de que la sección trata de los nueve inframundos se fragilice.

La división en 13 subsecciones.

La división en 13 secciones o escenas de las 18 láminas de la sección central del Códice Borgia, la establecí siguiendo aquella de Nowotny que divide la sección en 14 episodios,¹³¹¹ utilizando los númenes-marco y en barra; la partición es igual, salvo que, a mi parecer, las láminas 33 y 34 forman una sola unidad, así queda la sección dividida en 13 apartados internos, donde la única diferencia respecto a la división anterior de 9, fue la de separar el episodio 1, láminas 29 a 32, en cinco relatos separados: lámina 29, el origen del mundo; lámina 30, la llegada del Sol y del tiempo, lámina 31 (2 relatos), del arriba y del abajo, lámina 32, el nacimiento de los dioses creadores. Si bien hay elementos para considerar las cuatro láminas iniciales como una unidad que habla del momento de la génesis del mundo, los númenes marco que presentan proponen también considerarlos independientes entre sí (a modo de las láminas 43 y 44), donde se muestran cuatro momentos diferentes de una misma acción. En ese sentido, el número 4 (así como el 5) es especialmente importante ya que era un número fundamental para la cosmovisión, susceptible de infinitas aplicaciones porque representa el universo;¹³¹² Constituía una especie de diagrama que podía dar cabida a toda clase de información; por ello, no sólo refería a las divisiones espaciales y temporales del universo, sino también remitía a las potencias, a los dioses y a los objetos naturales

¹³¹¹ Los dividió así: ritual 1) lámina 29; 2) lámina 30; 3 y 4) lámina 31; 5) lámina 32; 6) lámina 33; 7) lámina 34; 8) láminas 35-38; 9) láminas 39-40; 10) láminas 41-42; 11) lámina 43; 12) lámina 44; 13) lámina 45; 14) lámina 46. Aludirían a: cultos realizados en “retiros” rodeados por el cuerpo de una diosa –29-32–, templos opuestos importantes para el ritual –33-34–, el ritual relativo a la apertura del bulto sagrado –35-38–, el sacrificio del Sol –39-40–, sacrificios para *Cihuapipiltin* y *Tonaleque* –41-42–, culto al maíz –43–, consagración de un príncipe –44–, culto a la estrella matutina –45– y encendido del fuego –46.

¹³¹² Danièle Dehouve, *El imaginario... op. cit.*, 2014, p. 229.

divinizados, así como a la idea de completud.¹³¹³ Tal vez sea por esa noción de remitir a la creación que los elementos que remiten al origen más remoto, el tiempo antes del mito, se representan en las primeras cuatro láminas de la sección central, donde las escenas presentan, a través de los númenes marco, una visión cuadrangular del mundo, y donde las potencias creadoras se disponen en forma cuadripartita (con un centro), remitiendo así tanto al orden horizontal del mundo como al vertical.

Respecto al simbolismo del 13, es un número asociado a la adivinación, pero también es un número que remite a los supuestos niveles del cielo,¹³¹⁴ modelo que, junto con el de los nueve inframundos, fue debatido hace poco tiempo,¹³¹⁵ ya que como en el caso anterior, no hay representaciones prehispánicas del modelo, cuyas referencias son todas virreinales; y es que dicho modelo de 13 y 9, como referencia a niveles o espacios verticales, no es, al parecer, prehispánico, sino una adaptación colonial basada en información local,¹³¹⁶ que se

¹³¹³ *Ibidem*, pp. 229-231.

¹³¹⁴ *Ibidem*, pp. 240-241.

¹³¹⁵ Ana G. Díaz “La primera lámina del Códice Vaticano A. ¿Un modelo para justificar la topografía celestial de la antigüedad pagana indígena?” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México UNAM, 2009, pp. 5-44. También Jesper Nielsen y Toke Sellner, “Estratos, regiones e híbridos. Una reconsideración de la cosmología mesoamericana” en Ana G Díaz (coord.), *Cielos e inframundos, una revisión de las cosmologías mesoamericanas*, México, UNAM-IIIH, 2015. pp. 25-64. Y Ana G. Díaz, “La pirámide, la falda y una jicarita de maíz tostado, Una crítica a los niveles del cielo mesoamericano” En Ana Díaz (coord), *Cielos e inframundos, una revisión de las cosmologías mesoamericanas*, UNAM-IIIH, México, 2015, pp. 65-108.

¹³¹⁶ Esto ya que, si bien el modelo 13/9 es colonial, éste no es homogéneo y algunas fuentes homologan a modelos de 9/9, por lo que también ese número se asocia a los espacios celestes. Véase Ana G. Díaz, *Cielos e inframundos, una revisión de las cosmologías mesoamericanas*, México, UNAM-IIIH, 2015, pp. 34 y 129.

distorsionó al tratar de explicar a los frailes los modelos cosmogónicos locales usando la terminología occidental, como podría estar ocurriendo en el Códice Vaticano A.¹³¹⁷ Si bien López Austin argumenta apoyando la validez, dentro del mundo prehispánico, del modelo de 13 y 9,¹³¹⁸ sólo ofrece argumentos basados en su traducción de algunos términos, así como de elementos virreinales y no refiere a ningún elemento prehispánico donde se muestre visualmente esta división para demostrar el modelo, solamente se apoya en interpretaciones que realiza en ese mismo artículo, de unas imágenes del Códice de Dresde, así como de una suma de elementos en la iconografía prehispánica como las aspas, el *atlachinolli* y el quincunce, ejemplos que si bien demuestran la verticalidad del cosmos, no demuestran el modelo divisorio de 13 y 9. Y es que, si bien para el número nueve hay referencias lingüísticas que vinculan el nombre del número con el inframundo (más no con su verticalidad), no ocurre lo mismo para el número trece, cuyo nombre no remite a ninguno de estos espacios. Además, en la sección central del Borgia, no hay elementos que refieran explícitamente a una división vertical de 13 y 9, ya que al comparar los 13 cielos que se mencionan en el Códice Vaticano A con estas 13 narrativas del Borgia, nos topáramos con algunas dificultades; para iniciar, en el Vaticano A, se representan solamente 11 niveles más un supuesto nivel dual.¹³¹⁹ Seler, con esos datos y con su conocimiento de la cultura

¹³¹⁷ Ana Díaz, “La primera lámina del Códice Vaticano A. ¿Un modelo para justificar la topografía celestial de la antigüedad pagana indígena?” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 2009, p. 8.

¹³¹⁸ Alfredo López Austin, “La verticalidad del cosmos” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 52, México, UNAM, 2016, pp. 119-150.

¹³¹⁹ *Códice Vaticano A*. (Rios), Manuscrito de Biblioteca Apostólica del Vaticano, edición facsimilar de la Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1996.

prehispánica, construyó una hipótesis a partir de la referencia de estas láminas, quedando en 13 cielos y nueve inframundos con sus respectivos dioses.¹³²⁰ Para demostrar que la división en 13 escenas de la sección central del Borgia no está vinculada con las temáticas de estos 13 cielos, pongo a continuación la lista de los mismos que aparece en el Códice Vaticano A, con la traducción y paleografía de Alfredo López Austin.¹³²¹

- Primer cielo. Cielo del *Tlalocan* y de la luna.
- Segundo cielo. Cielo de *Citlalicue*.
- Tercer cielo. Cielo del Sol.
- Cuarto cielo. Cielo-lugar de la sal.
- Quinto cielo. Cielo donde está el giro.
- Sexto cielo. Cielo que está negruzco.
- Séptimo cielo. Cielo que está verde.
- Octavo cielo. Cielo que tiene esquinas de lajas de obsidiana.
- Noveno cielo. Dios que está blanco.
- Décimo cielo. Dios que está amarillo.
- Onceavo cielo. Dios que está rojo.
- Doceavo y treceavo cielos. *Omeyocan*. Lugar de la dualidad.

Desde el inicio se aprecia que no son coincidentes ni en el orden ni en la temática los cielos mencionados en el Códice Vaticano A con las 13 escenas de la sección central del Códice Borgia y las temáticas que proponemos. Lo mismo en lo que respecta a los supuestos

¹³²⁰ Eduard Seler, "The world view of the ancient mexicans" en Eduard Seler, *Collected works in Mesoamerican linguistics and archaeology*, Culver City, Labyrinthos, 1996, pp. 9 y 17-19.

¹³²¹ Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, México, UNAM, 2008, p. 63.

13 dioses diurnos,¹³²² los cuales se conocen como *tonaltecuhtin*¹³²³ y se asocian tanto a cada uno de los días de la trecena,¹³²⁴ como a los numerales 1-13 en el *tonalpohualli*,¹³²⁵ a los supuestos 13 cielos,¹³²⁶ así como a las 13 horas diurnas.¹³²⁷ A pesar de que las deidades que se mencionan sí aparecen en la sección, con excepción de *Ometeotl*, no están en ese orden ni en los espacios mencionados y varios de ellos aparecen en varias láminas, por lo que la presencia de determinadas deidades no es suficiente para poder relacionarlos con los cielos que se mencionan a continuación.¹³²⁸

- *Xiuhtecuhtli* en el primer cielo.

- *Coatlicue*, diosa de la tierra en el segundo.

- *Chalchitlicue* en el tercer cielo.

- *Tonatiuh*, que es el Sol, en el cuarto.

- *Tonaleque*, cinco dioses de distinto color en el quinto cielo.

- *Mictlantecuhtli* en el sexto.

¹³²² Que, al parecer, como con los Señores de la Noche, son denominaciones inadecuadas para referirse a dos grupos de dioses con funciones no atestadas. Véase Ulrich Köler, “Los llamados Señores de la Noche según las fuentes originales”, en *Códices y documentos sobre México*, México, INAH, 2000, pp. 511-512.

¹³²³ Alfonso Caso, *Los calendarios prehispánicos*, México, UNAM, 1967, p. 19.

¹³²⁴ Como se muestra en el Códice Borbónico, láminas 3-20.

¹³²⁵ Erick Thompson, “Los señores de la noche en la documentación náhuatl y maya”, en *Estudios de Cultura Náhuatl 13*, México, UNAM, 1978, pp. 16-17.

¹³²⁶ Rafael Villaseñor, *Los calendarios mesoamericanos analizados desde una perspectiva interdisciplinaria*, tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, México, UNAM, 2007, p. 61.

¹³²⁷ Eduard Seler, *Comentarios...*, *op. cit.*, 1963, p. 163.

¹³²⁸ “Histoyre du Mexique”, en *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, edición de Rafael Tena, México, Cien, 2002, pp. 143 y 145.

- *Tocacatecuhtli* y *Tonacacihuatl* en el séptimo.
- *Tlalocatecuhtli*, dios de la tierra en el octavo.
- *Quetzalcoatzin* en el noveno cielo.
- *Tezcatlipoca* en el décimo cielo.
- *Yohualtecuhtli* en el oncenno.
- *Tlahuizcalpantecuhtli* en el doceno cielo.
- *Ometeotl* en el treceno y último cielo.

Así, esta división en 13 escenas gráficas de la sección central de Códice Borgia es independiente y alejada de esta relación de cielos, horas y dioses, ya que no hay coincidencia ni en el orden ni en los elementos, así como ocurrió con el número nueve. No obstante, ambos números son, para López Austin, opuestos complementarios, el 9 femenino, el 13 masculino, relación se da para el autor por el supuesto vínculo de estos números con el infra y supramundo.¹³²⁹ No obstante, el 13 es un número que remite a la división del tiempo en treceñas, el tiempo del ritual, ya que es un múltiplo de 260, el número del *tonalpohualli*, así como múltiplo de 52, lo que remite al “siglo” mesoamericano; esto no quiere decir que esta división de las láminas remita a verlas como alusiones a estos tiempos, sino que más bien, la división de la sección central en nueve o trece escenas, a mi parecer, flexibiliza la interpretación en donde cada una de las escenas podría interpretarse tanto de manera independiente, como en conjunto; lo que da pie a relacionar de diversas maneras las escenas entre sí, y no sólo de manera lineal;¹³³⁰ relaciones que serían profundizadas y ampliadas por

¹³²⁹ Alfredo López Austin, *Cuerpo humano... op. cit.*, 2008, pp. 58-60.

¹³³⁰ Como la relación que señala Boone (basándose en elementos estructurales) entre las láminas 29-32 con las láminas 43-46, Boone, Elizabeth, *Ciclos del tiempo..., Cycles of time..., op. cit.* 2007, pp. 338-339.

la interpretación del especialista ritual, el *tonalpouhque*, al agregar capas de significado en relación con el contexto de aquello que se interpreta. Sin embargo, a pesar del poco conocimiento que se tiene del uso de esta sección, es posible hacer algunos vínculos entre láminas.

Algunas de las interrelaciones de las 18 láminas.

Como se mencionó, fue Boone quien vislumbra por vez primera estas posibles relaciones al señalar la semejanza a nivel formal entre las primeras y las últimas cuatro láminas de la sección; y es que, si bien cada lado de la sección muestra elementos diferentes, no se puede negar que hay ciertas similitudes entre ellas. Para los casos que menciona Boone, la semejanza se da ya que ambos conjuntos tienen cuatro láminas cada uno, con su propia escena separada y centrada, cuadrilateralmente enmarcada y donde no hay unión entre ellas.¹³³¹ Desafortunadamente, la autora no menciona más al respecto, sin embargo, podemos tratar de compararlas desde distintas vías, una sería la de parear las escenas que aparecen en el recto y verso de la lámina, así tendríamos las siguientes parejas de escenas: 29/47, 30/46, 31/45, 32/44, 33/43, 34/42, 35/41, 36/40, 37/39, 38/-. Esta vía se descarta de inmediato, ya que responde a cuestiones técnicas de manufactura del documento,¹³³² en donde la lámina 29 queda pareada con la 47, misma que ya no forma parte de la sección central, lo mismo para la 38, cuyo anverso es la tapa. Otra forma de relacionar las escenas es por episodios, los del frente con los del verso; para ello, eliminamos las láminas 33 y 34 que parecen funcionar como un anexo que detalla los templos (mismos que aparecen en ambos lados); así, quedamos con 6 episodios por lado. Para relacionarlos, buscamos en los elementos y temas gráficos, aquellos que puedan ser equivalentes o bien complementarios, quedando de la siguiente forma: 29/43, 30/44, 31/45, 32/46, 35-36/39-40, 37-38/41-42.

El par de las láminas 29 y 43.

¹³³¹ Boone, Elizabeth, *Ciclos del tiempo...*, *op. cit.*, 2016, p. 291.

¹³³² Véase el apartado 1.1.

Este par de láminas presentan algunos elementos similares a nivel formal; ambas escenas están enmarcadas, la primera por un numen-marco que remite a la tierra en su manifestación primigenia y originaria, la otra, se enmarca por el cuerpo solar cuadrangular, el cual remite al plano celeste; se presentan así, referencias al infra y supramundo. Además, en ambos casos la escena central involucra un círculo negro: en la 29 sobre él se posa el cajete-rostro antropomorfizado color turquesa y formado de dos cuerpos de entidades femeninas –que se podrían relacionar con la *Xochiquetzal* telúrica y descarnada de la 43– del que se desbordan las energías generativas de noche-viento; en la lámina 43 sobre el círculo negro está la imagen solar y telúrica de la que nace el grano de maíz que fertiliza la tierra. Así, ambas láminas muestran escenas de creación en el infra y supramundo, cuyos componentes presentan, además, simetría en la composición y en la policromía, ya que los elementos de noche-viento de la 29 tienen los mismos colores del maíz-rostro de la 43, así como referencias a la guerra y al sacrificio, tal es el caso de los banderines y cuerda de la 29, así como los signos de guerra y despojos *Xipe* de la 43.

El par de las láminas 30 y 44.

Este par de láminas presenta también un encuadre; en el primer caso, se trata de otro numen-marco, la tierra ya corporeizada, con materia; en el otro, es un elemento arquitectónico con cuatro accesos almenado con flores, y que como en el caso anterior, refiere al supramundo. En ambos casos, hay elementos que aluden una disposición cuadripartita del espacio, más una escena central, donde los árboles son protagonistas: en la lámina 30, los árboles de los 4 rumbos presencian la llegada o primer alumbramiento del Sol; en la 44, se aprecia a un Sol que nace de la tierra y de cuyo corazón surge, al mismo tiempo, el árbol multicolor que refiere a *Tamoanchan*. Las dos láminas presentan también signos calendáricos encerrados en un medallón, en la lámina 30 corresponden a signos del grupo I, en la 44 a signos del grupo IV,

así como alusiones al autosacrificio, en el primer caso, entidades prototípicas que punzan los signos en los medallones –en alusión de activar el tiempo–, en el segundo, animales solares que muerden las narices de futuros gobernantes –en alusión a su legitimación como gobernantes– y que en ambos casos refiere a un inicio simbólico.

El par de las láminas 31 y 45.

Para esta comparación, integramos las dos escenas de la lámina 31 que muestran al mundo recién dividido en arriba y en abajo; en cambio, en la 45 se muestra un espacio abierto en disposición horizontal, el plano terrestre. Aquí la similitud es más compleja de encontrar, de entrada, en ambas láminas hay una disposición cuadripartita de elementos, así como la aparición de mantas para *tlaquimilolli*, referencias a Venus, ollas-rostro y una entidad con cuerpo helicoidal. Sin embargo, sus temáticas son muy diferentes, ya que en el caso de la lámina 31 se trata de alusiones a la creación-generación, y en la 45 a la guerra-sacrificio así como a la transformación. Así, los elementos que relacionan ambas láminas son meramente formales e iconográficos, sin presentar una compenetración mayor como en los casos anteriores.

El par de las láminas 32 y 46.

Este par de láminas son las únicas que presentan a un numen en barra en la parte inferior, que, como se vio, puede remitir a la idea de final o de conclusión (así como de inicio), donde también aparece *Quetzalcoatl* con su pintura facial en tres colores. Ambas escenas también presentan elementos en posición cuadripartita con un centro en donde se plasman las escenas principales, mismas que son equivalentes. Por un lado, en la lámina 32, se presenta el nacimiento de los dioses creadores a partir del descenso del pedernal; por el otro, en la 46 se plasma el surgimiento de las entidades solares a partir del encendido de fuego. En la lámina 32, *Tezcatlipoca* es el personaje principal, en la 46 es *Quetzalcoatl*; en la primera, la entidad

telúrica se transfigura con la llegada del cuchillo dando lugar a cuatro *Tezcatlipoca* de diferente color, en la segunda, la transfiguración es por el fuego y da origen a 4 *Xiuhtecuhtli* también de diferente color. También hay referentes a la danza, en la 32 son cuatro entidades prototípicas, en la 46 son cuatro entidades femeninas.

El par de las láminas 35-36 y 39-40.

Al contrario de lo que ocurrió con la lámina 31, en este caso separamos un apartado de cuatro láminas en dos secciones de dos, ya que, como se vio en el análisis, hay elementos que nos indican que, si bien es un solo episodio, este ocurre en dos lugares diferentes. En este caso, las láminas 35 y 36 remiten a la obtención y apertura del bulto sagrado del Sol, acciones que ocurren en el inframundo/noche; en el caso de las láminas 39 y 40, aluden al atardecer, a la entrada y sacrificio del Sol en el inframundo. En ambos casos se trata de escenas consecutivas, para el caso de las láminas 35 y 39, hay referencias solares, caminos y acciones procesionales, así como la aparición de *Teocipactli* que en la 35 es parte del cuerpo del Sol y en la 39 es la entrada al interior de la tierra. Entre la 35 y la 40 también hay similitudes, pues ambas presentan un juego de pelota, así como a *Yohualtecuhtli* con la línea solar, quien en la lámina 35 entrega el bulto sagrado y en la 40 es parte del cuerpo del Sol. Entre la lámina 36 y la 40 la apertura del bulto sería complementario al sacrificio del Sol, ya que ambos son actos generativos, el primero libera los elementos ígneos y solares, el segundo, al sacrificarlo, lo prepara para su renacimiento.

El par de las láminas 37-38 y 41-42.

Este par de escenas también tienen algunos elementos en común que podría vincularlas entre sí. En ambos casos se muestran espacios abiertos donde aparecen los templos de las láminas 33 y 34; en la lámina 37 dentro están *Xolotl* y *Piltzintecuhtli*, en la 41 Ojo de Banda y también *Piltzintecuhtli*. En las dos narrativas, hay escenas rituales con personajes protagónicos: en el

primer caso es *Xolotl* para la lámina 37 y Ojo de Banda para la 38, en el segundo es *Itztlacoliuhqui* y también Ojo de Banda; ambas escenas muestran caminos procesionales, en el primer caso se trata de un *Yohualtecuhtli* con atributos de *Tlaloc* el que viaja por el camino, en el segundo son *Tezcatlipoca*, Ojo de Banda e *Itztlacoliuhqui* armados como guerreros; también hay altares (en la 37 está *Xolotl*, en la 42 *Itztlacoliuhqui*), danzas y referencias al sacrificio. Así mismo, hay personajes en posición cuadripartita, como aquellos encerrados en un círculo de color en la lámina 37, o bien las entidades femeninas descarnadas con banderas de la 42, en clara referencia a los cuatro rumbos. También se presentan acciones generativas auspiciadas en ambos casos por *Tepeyollotl* y *Chalchihuitlicue*, ataviados con la piel de cocodrilo; para la primera narrativa se trata del nacimiento del hombre del maíz y en la segunda, además de beber la sangre del autosacrificio, hacen la presentación del *macuiltonaleque*; en el primer caso, se encuentran dentro de la tierra, en el segundo, dentro del agua. Otra escena de generación ocurre en la primera narrativa, cuando de un cuerpo descarnado y en putrefacción, sumergido en un cuerpo de agua, surgen las plantas y los animales; en la segunda, de un cuerpo también descarnado y en descomposición, ubicado sobre un cruce de caminos, surgen los 5 *tonaleque*, así como animales fantásticos.

Como se pudo apenas entrever, hay relaciones y vínculos entre las escenas del recto y las del verso de la sección central, muchos de estos son a nivel formal e iconográfico, y si bien se pueden vislumbrar algunos elementos equivalentes y/o complementarios entre las diferentes escenas y narrativas de ambas partes de la sección, es un tema que aún requiere mayor investigación. Lo que realizamos, fue solamente una aproximación que surgió del análisis e interpretación de las láminas que ofrecimos anteriormente, y no es para nada definitiva, ya que hay aún muchos paradigmas por descubrir que arrojarán más luz sobre el

simbolismo de estas imágenes y de las escenas que conforman, un tema que está lejos de agotarse.

Conclusiones.

Muy difícil y compleja es, sin duda, la sección Central del códice Borgia, pero es, también, muy interesante, y aún no está exenta de problemas, por lo que enfrenta todavía numerosos paradigmas de análisis e interpretación respecto de las capas de significado y relaciones que pueden tener las láminas centrales y su iconografía, y poder encontrar interpretaciones más concretas y específicas para cada lámina. Del mismo modo, aún falta también dilucidar la relación que guarda con el resto del documento. Sin embargo, como se pudo comprobar, hoy día hay elementos que permiten avanzar y analizar las láminas a mayor profundidad, pero siempre hasta cierto punto, ya que por la falta de materiales comparativos y por el desconocimiento de gran parte del contexto la cultura prehispánica que creó el documento (misma que aún se discute, pero como lo mencionamos, nos inclinamos por una manufactura nahua), tendremos siempre brechas y vacíos en la exégesis y caracterización de las escenas. No obstante, de la sección destacan muchas cosas. Primero, la iconografía es increíblemente rica y detallada, aún hay elementos que faltan por identificar, con el agregado de que también es, al parecer, polisémica; esa iconografía fue la que nos permitió establecer, en algunos casos, nuevos paradigmas de interpretación, así como complementar otros ya existentes. Luego, en el nivel formal, el hecho de que la sección esté dividida de modo tal que no puede verse nunca junta e íntegra, es intrigante y abre nuevas y muy interesantes brechas de interpretación; ya que, por ejemplo, la primera parte (láminas 29 a 38) remite principalmente –al parecer– a acciones generativas, mientras que la segunda (láminas 39 a 46), a rituales y alusiones míticas. Además, no hay una continuidad evidente entre una y otra parte, mucho menos una discursiva en el conjunto de 18; y es que, en el primer caso, las láminas pueden separarse en tres narrativas no consecutivas, pero vinculadas entre sí; para el segundo se

divide en seis narrativas, en este caso más independientes y más difíciles de vincular, refiriendo, además, a un discurso distinto a aquel mostrado en las láminas de la primera parte. Así, la relación que puede hacerse internamente de la sección en sí misma viene a desarticular, en buena medida, la idea preestablecida –y mayor mente utilizada– de que la sección central es una serie continua y lineal de 18 láminas a modo de una narrativa con un inicio y un final.

Para llegar a ello, en el capítulo 1 pudimos conocer de la fisionomía del códice gracias a los excelentes estudios codicológicos de Mikulska y Díaz,¹³³³ y descartamos la hipótesis de Batalla Rosado,¹³³⁴ quien propone que la sección central se trataba de un “pegote” al códice original. Además, pudimos conocer el paradigma del color en el códice, gracias al trabajo de Domenici, et al.¹³³⁵ así como de su simbolismo, gracias a los sobresalientes trabajos de Dupey en torno al color, pudiéndolos integrar al análisis realizado. También pudimos agrupar los datos más relevantes sobre la historiografía del códice, desde lo propuesto por Ehrle y Humboldt,¹³³⁶ lo referido por Anders, Jansen y Reyes,¹³³⁷ a los datos más recientes de Domenici y Laurencich-Minelli¹³³⁸ sobre la llegada del documento a Italia. Así mismo, referimos algunas de las secciones que conforman el códice para contextualizar, con base en

¹³³³ Katarzyna Mikulska, “El proceso de la elaboración...” *op. cit.*, 2015. Ana G. Díaz Álvarez, “Historias contadas con la piel...” *op. cit.*, 2019.

¹³³⁴ Juan José Batalla, Rosado, *El Códice Borgia...*, *op. cit.*, 2008, pp. 408-409 y 441.

¹³³⁵ Davide Domenici, et. al, “Non-invasive chemical...” *op. cit.*, 2019, pp. 201-228.

¹³³⁶ Franz Ehrle, *Il manoscrito...* *op. cit.*, 1896. Alexander Von-Humboldt, *Aportaciones...* *op. cit.*, 1986.

¹³³⁷ Anders, Ferdinand, Jansen, Maarten, Reyes García, Luis, *Los templos del cielo...* *op. cit.*, 1993.

¹³³⁸ Davide Domenici, et. al. “Domingo de Betanzos...”, 2014, pp. 193-195. Laura Laurencich-Minelli, “From the new world to Bologna...” *op. cit.*, 2011.

sus elementos distintivos a la sección central, de la que también referimos sus principales paradigmas interpretativos previos, ya que tan compleja iconografía ha motivado, como se vio, múltiples interpretaciones, las cuales parten, en su mayoría, de las propuestas por Seler,¹³³⁹ así como de la hipótesis etnohistórica de Nowotny,¹³⁴⁰ y de otras que se basan en tanto en la semejanza con elementos gráficos aislados de otros documentos, como con la ritualidad y mitología conocida existente, estableciendo muchas veces relaciones directas y olvidando, en ocasiones, la especificidad del contexto de la sección y sus imágenes.¹³⁴¹ No obstante, como se mencionó, hay aspectos que hoy día posibilitan profundizar y vislumbrar, desde diferentes perspectivas, la iconografía de la sección, misma que es increíblemente rica y detallada, con el agregado de que también es, al parecer, polisémica, lo que nos permitió establecer, en varios casos, nuevos paradigmas de interpretación de las imágenes, así como complementar otros ya existentes.

En ese sentido, en el capítulo 2, realizamos una serie de análisis de la iconografía en la que propusimos esquemas de significado para los elementos gráficos más importantes, tal y como el elemento niebla, los númenes en marco y en barra, las entidades prototípicas, los objetos-rostro, la arquitectura y otros elementos comunes y destacables en la sección. Ello nos permitió caracterizarlos y proponer simbolismos específicos basados en los contextos de cada lámina en las que aparecen. Así, en el capítulo 3 nos enfocamos en la exégesis de cada

¹³³⁹ Eduard Seler, *Comentarios... op. cit.*, 1963.

¹³⁴⁰ Karl Nowotny, *Tlacuilolli... op. cit.*, 2005.

¹³⁴¹ Fábrega la vinculó a las veintenas anuales. Seler la vinculó al ciclo de Venus de 780 días. Nowotny a rituales y fiestas a los dioses. Brotherson a las 18 veintenas. Milbrath a las veintenas del año 1496. Anders, Jansen y Reyes a ritos cíclicos para la luz, la vida y el maíz. Batalla al recorrido del Sol en un año. Byland y Banena a ritos de entronización. Jansen y Pérez a encendidos anuales de Fuego Nuevo. Véase 1.4.

una de las escenas de la sección central, en donde se analizó el conjunto de la iconografía, así como su contexto, para intentar dar, basándonos tanto en los estudios previos, como en los avances y conocimientos de la iconografía mesoamericana, significados más o menos coherentes a cada lámina. Para añadir más niveles de significación, se agregaron esquemas simbólicos novedosos, como aquellos que otorga el color, y conceptos como el de *ixiptla* y *teixiptliani*, para referirnos a los personajes y a algunos elementos de la sección. Así mismo, para la interpretación, se trataron de caracterizar, con base en la iconografía, los espacios representados como abiertos o cerrados, luminosos o nocturnos, telúricos o celestes, mismos que presentan un continuo énfasis cuádruple y quíntuple en la disposición de sus elementos, como templos o altares, cuerpos de agua o de tierra, colores y juegos de pelota; espacios que deben tomarse en sentido simbólico-metafórico, y no como lugares reales ubicables en la geografía de las ciudades arqueológicas. Por la iconografía y su contexto, concluimos que algunas láminas presentan aspectos que hacen referencia a algunos elementos de las narraciones míticas, pero en su mayoría, parece que lo que se replica son escenas rituales, con continuas referencias al sacrificio y a la renovación/transformación que éste propicia, acciones que conectan y unen la sección.

Para la primera parte, la narrativa, como se vio, puede dividirse en tres apartados: aquel de las láminas 29 a 32, que remite a las escenas del tiempo antes del mito, a la serie de actos creativos que inician con la versión del *Big-Bang* nahua en la lámina 29,¹³⁴² en la que se aprecian las fuerzas y esencias de la generación provenientes del sacrificio y donde también se da la generación del espacio terrestre; le sigue, en la lámina 30, la condensación y materialización de esas esencias en un mundo que es ordenando en 4 rumbos, un centro y

¹³⁴² Elizabeth Boone, *Cycles of time...*, op. cit., 2007, pp. 179-181.

un arriba/abajo en el que surge el Sol y con ello también la cuenta de los días. En la lámina 31 se aprecia la separación del arriba y del abajo, así como la creación de entidades prototípicas que darán paso a la generación de entidades identificables láminas más adelante; finalmente, en la lámina 32, termina esta primera narrativa de génesis en su nivel más profundo, con el nacimiento de los dioses creadores/destructores de la cosmovisión nahua: *Tezcatlipoca* y *Quetzalcoatl*; éste último fungirá, de aquí en adelante, como protagonista en la mayoría de las láminas. Cabe señalar, que, en estas cuatro láminas, no se muestran escenas rituales (salvo la acción de punzar el tiempo de la lámina 32), por lo que me parece que estas láminas muestran los resultados de actividades desconocidas y que es posible sean anteriores al tiempo del mito, el tiempo de la acción de los dioses, acción ritual que se verá de manera explícita de las láminas 33 en adelante. Por ello, a mi parecer y como se analizó en su momento, estas 4 láminas iniciales, presentan escenas nomológicas en las que se hace referencia a cuatro facetas de un mismo fenómeno, en el que no hay un antes y un después, en sentido estricto, ya que “todo el tiempo” está reunido en esas láminas, tiempo representado por los medallones con signo.

Después, las láminas 33 y 34, como se mencionó, no presentan continuidad con las láminas anteriores, ni con las subsecuentes, por lo que son un apartado (o anexo) en sí mismo que muestra, en detalle, la complejidad simbólica y de significación que pueden tener esos templos, que, a mi modo de ver, por el simbolismo que presentan, aluden a los lugares liminales por donde sale y se pone el Sol. Aquí, tenemos por primera vez arquitectura definida, cuyas características pueden permitir relacionar estos templos con esos lugares liminales, sin embargo, no se puede hablar de un espacio definido en torno a la arquitectura del templo, que es lo único que se muestra, sin otros elementos de referencia. Además, en las láminas ya hay una prolífica actividad ritual que es evidente y en muchos casos, reconocible,

donde los actores son, en su mayoría, dioses (o sus fusiones/fisiones) con rasgos y características identificables, oponiéndose así, a los rasgos de las primeras tres láminas.

Finalmente, las láminas 35 a 38, que presentan acciones continuas y consecutivas,¹³⁴³ que ocurren en lo que parece ser un lugar ritual, con arquitectura y algunos espacios definidos y posicionados espacialmente, espacios que podemos separar en dos partes; por un lado, las láminas 35 y 36 muestran una escena cuyos elementos arquitectónicos y espaciales, refieren al inframundo/noche en donde se recibe el bulto sagrado y se hace una peregrinación al lugar de su apertura, donde surge su poderosa fuerza que desborda los límites de este espacio, para surgir en otro, representado en las láminas 37 y 38, donde el espacio está separado y dispuesto en cuatro y una zona central, y donde además, a diferencia de las representaciones del par de láminas anterior, la iconografía alude a un espacio más luminoso y menos inframundano. Aquí, se aprecian una serie de eventos rituales que incluye procesiones, danzas, ofrendas, autosacrificios e inmolaciones que parecen servir para convocar, o bien conmemorar y recibir la llegada de Ojo de Banda como una entidad renacida, con nuevos atributos, que, en este caso, sería su vínculo solar. Además, –como refiere Boone– también se aprecia el nacimiento del hombre y del maíz, o bien, del hombre de maíz, así como la transfiguración de una entidad telúrica y fértil, en plantas y animales del agua.

Aquí termina la primera parte de la sección central del Códice Borgia, láminas que nos remiten a espacios generativos, así como lugares simbólicos donde se realizan rituales que motivan el nacimiento y creación de los elementos del mundo; un mundo que remite al tiempo previo al tiempo de los dioses, donde las fuerzas originarias dan paso al mundo y a

¹³⁴³ También es considerada por la mayor parte de los investigadores como la narración más larga de la sección, ya que consideran las primeras cuatro láminas como independientes. Véase el capítulo 4.

las entidades prototípicas que, a su vez, darán origen a las entidades que regirán en ese mundo, como el Sol y los dioses. Después, ya se alude al tiempo del mito, el tiempo del actuar de los dioses, quienes generarán a las entidades que vivirán en la tierra y que al mismo tiempo será su sustento, como lo son el maíz y el hombre. Así, estas láminas coinciden con las primeras dos partes de lo que López Austin ha visto en torno a la dinámica del tiempo cosmológico, y que divide el tiempo en aquel anterior a la creación (láminas 29 a 32), seguido del tiempo de la creación (33 a 38), para concluir con el tiempo del hombre,¹³⁴⁴ y que se podría estar mostrando en las láminas 39-46. La segunda parte de la sección central, como se mencionó, se divide en 6 episodios, los cuales no parecen estar tan estrechamente vinculados entre ellos como en la parte anterior; esto se debe a que, posiblemente, en estas láminas se esté aludiendo y vinculando al mundo humano. A nivel iconográfico, es notable respecto a la sección anterior, la presencia de entidades humanas, sean sacerdotes o bien, *teixiptla* de los dioses, que interactúan a su vez, con las entidades divinas (sobre todo *Quetzalcoatl* y sus advocaciones como Ojo de Banda) en actitudes más rituales que generativas; además, ya es más evidente la alusión a espacios celestes o bien telúricos, así como liminales, lo que podría indicar una actividad ritual dinámica y compartida entre hombres y dioses.

Los dos episodios iniciales se despliegan cada una en dos láminas; además, no muestran continuidad entre uno y otro. La primera narrativa se ubica en las láminas 39 y 40, donde se muestra un descenso solar al inframundo, acompañado de guerreros, sacerdotisas, danzas y procesiones, para ser sacrificado nueve veces dentro de la tierra y posteriormente renacer con la captura de cautivos. Sigue el episodio de las láminas 41 y 42 donde se muestran

¹³⁴⁴ Alfredo López Austin, *Cuerpo Humano...*, *op. cit.*, 2008, pp. 69-70. Elizabeth Boone, *Cycles of time...*, *op. cit.*, 2007, pp. 179-181.

la llegada y los preparativos como lo es la procesión ritual, el autosacrificio y la danza, que anteceden al sacrificio del que representa al cautivo, así como su inmolación por cardiectomía y su tránsito por el inframundo y sus espacios, para posteriormente renacer transfigurado en entidades solares y sacrificiales hacia los cuatro rumbos. Aquí interactúan por igual dioses, sus *teixiptla* y sacerdotes o sacerdotisas. En los cuatro episodios finales hay más dioses y sus *teixiptla*, además las escenas se muestran a una sola lámina; las dos primeras presentan mayores vínculos entre sí, pero no una continuidad evidente entre uno y otro; además, son los dos episodios que más vínculos presentan con algunos mitos conocidos. Las últimas dos narrativas, al ser el final de la sección, también están vinculadas entre sí, al remitir al fin e inicio del ciclo. El episodio de la lámina 43 remite al Sol como agente generador del maíz que crecerá sobre la tierra, y del que tanto hombres como dioses se alimentarán, así como del robo de este grano por parte de *Quetzalcoatl*. La escena de la lámina 44, por su parte, alude al final del ritual de consagración de los gobernantes a través de la perforación del septum, así como una posible alusión al nacimiento de las flores, homologado al nacimiento de los gobernantes. La escena de la lámina 45, por el contrario, podría referir al final del ciclo, donde se hacen presentes la guerra, y las entidades de creación y destrucción, así como la transformación del dios principal para su nuevo inicio. Del mismo modo, también presenta alusiones a las acciones que realiza un gobernante después de ser imbuido, tal como la guerra y un sacrificio. La lámina 46 muestra la escena final que alude a una transfiguración por fuego, así como a un encendido de Fuego Nuevo, lo que remite al final y al inicio de un ciclo.

Un aspecto importante es la aparición continua y múltiple de *Quetzalcoatl* en casi todas las láminas, ya que, además de ser la deidad principal de la sección, es también el héroe

cultural mesoamericano por excelencia,¹³⁴⁵ y muestra esas características “memorables” dentro del contexto de la sección central del Borgia. El héroe, antes de que intervenga como personaje, se manifiesta como una integración fértil de antagonismos; esto se puede apreciar en el contexto de las láminas donde se presenta como seres serpentinos de noche-viento y como *ehecatontin* de colores de la 29 a la 31, previo a su nacimiento en la 32. Otra característica es que el héroe es hijo del cielo y de la tierra, lo cual sucede en la lámina 32, cuando nace del numen telúrico central, penetrado por el dios pedernal que cae del cielo. A partir de ahí, *Quetzalcoatl* se muestra en toda una serie de advocaciones, yendo de la unidad a la multiplicidad. Otra singularidad suya es que se inmola en el fuego, para permitir la transición de un estado a otro, en el contexto de la sección, en la lámina final 46, *Quetzalcoatl* es sacrificado en el fuego como una forma de señalar la transición de un tiempo a otro. Otra particularidad del héroe que se cumple en la sección es la gemelidad, diferenciada aquí principalmente por la dupla *Quetzalcoatl-Xolotl* o *Quetzalcoatl-Ojo de Banda*, así como con otras advocaciones. Una característica más del héroe es su inmolación, la cual reinstaura la dimensión de lo sagrado, que se aprecia en la lámina 43, donde el sacrificio de *Xolotl-Sol* tiene como consecuencia esquemas más complejos: una de ellas es la aparición del maíz como sustento; o bien en la 46 con la inmolación de *Quetzalcoatl* para su transformación. La transformación es otra propiedad del héroe, cambio que no sólo involucra a las advocaciones del numen, sino a su continua muerte-regeneración, continuidad vital cíclica, de la que *Quetzalcoatl* es partícipe, tal y como se muestra en las láminas 35, 39, 41, 43-46. En términos

¹³⁴⁵ Patrick Johansson, “La gestación actancial del héroe...”, *op. cit.*, 2000, pp. 68-74.

generales, el héroe en la cultura náhuatl constituye la integración de antagonismos que fueron, a su vez, productos de la fragmentación de una totalidad.¹³⁴⁶

Finalmente, en el capítulo 4, se analizó la posible división e interacción interna de la sección central. Primero, a nivel formal, el hecho de que la sección está dividida de modo tal que no puede verse nunca junta abre nuevos e interesantes paradigmas de interpretación en torno al mostrar y al ocultar. Después, el riquísimo plano iconográfico alude a una división interna y no a una narrativa, así como a una relación que puede hacerse con otras láminas tanto de la sección, como del códice para ahondar más en significados. Esto viene a desarticular en buena medida el paradigma establecido, donde la sección central es una serie continua y lineal de 18 láminas a modo de una narrativa con un inicio y un final general; más bien, la sección es divisible en dos secciones principales¹³⁴⁷ pero también se puede subdividir en nueve¹³⁴⁸ y trece¹³⁴⁹ diferentes escenas. De esta forma, el códice en sí mismo conformaría un despliegue de escenas que aludirían a un ciclo constante; esto podría corroborarse siguiendo la hipótesis de Neurath,¹³⁵⁰ en la que un códice, debido también a su formato de

¹³⁴⁶ *Idem*, p. 74.

¹³⁴⁷ La primera abarcaría de las láminas 29 a 38 y la segunda de las láminas 39 a 46.

¹³⁴⁸ Láminas 29-32, primera escena; láminas 33 y 34, segunda escena; láminas 35-38, tercera escena; láminas 39-40, cuarta escena; láminas 41-42, quinta escena; lámina 43, sexta escena; lámina 44, séptima escena; lámina 45, octava escena y lámina 46, novena escena.

¹³⁴⁹ Que dividí de la siguiente manera: lámina 29, escena 1; lámina 30, escena 2; lámina 31, escenas 3 y 4; lámina 32, escena 5; láminas 33 y 34r, escena 6; láminas 35-38, escena 7; láminas 39 y 40, escena 8; láminas 41 y 42, escena 9; lámina 43, escena 10; lámina 44, escena 11; lámina 45, escena 12 y finalmente la lámina 46 correspondería a la escena 13.

¹³⁵⁰ Neurath, Johannes, "Los libros..." *op. cit.*, 2013, p. 53.

biombo, puede doblarse de múltiples maneras para relacionar las figuras de las diferentes páginas y condensar los significados. La sección central se convierte entonces en un instrumento que, tanto nos introduce al mundo de los dioses, como al mismo tiempo saca a estos seres para que se revelen en nuestro mundo. Este mostrar-ocultar origina, estabiliza y ordena el mundo en un devenir constante, ya que lo pintado proviene del “otro lado”, del mundo anecúmeno, donde las láminas se doblan y se desdoblan para mostrar/ocultar imágenes, funcionando como un medio de revelación de ese mundo que se hace presente y se manifiesta en el ecúmeno a través del códice; cuya finalidad es la co-creación de un mundo en donde la cosmogonía aparece como un proceso continuo e inacabado, y cuya representación busca darle cierta duración y permanencia a ese momento mítico y/o ritual, el cual es efímero, por lo que el devenir es siempre lo más importante.¹³⁵¹

En ese contexto, y como se analizó, las imágenes de la sección central expresan relaciones en las que se combinan diferentes aspectos o atributos aparentemente contradictorios, que inducen a percibir una figura simultáneamente con otra, produciendo un juego de oposiciones de alto contenido simbólico y ritual. Con ello, la sección central del Códice Borgia podría estar refiriendo, de manera muy general, a una constante en la cosmovisión mesoamericana: el ciclo de creación y regeneración del cosmos y de sus entidades. Así, parece ser que estas 18 láminas, independientemente de su separación interna, parecen remitir a escenas nomológicas,¹³⁵² es decir, aquellas que refieren a las leyes que rigen tanto el tiempo de la creación, como el tiempo mundano, por lo que no hay un antes o un después, es por ello que la sección central no es una historia o narrativa de los orígenes

¹³⁵¹ Neurath, Johannes, *La vida de las imágenes... op. cit.*, 2013, p. 25.

¹³⁵² Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache... op. cit.*, 2012, pp. 319-320.

míticos o históricos de un pueblo; más bien, la sección central nos devela escenarios que son siempre presentes y que, a través de un amplio grado de abstracción, exponen el orden de los procesos creadores y los referentes a las leyes cósmicas; por lo que remiten a lo que subyace en los mitos y en la actividad ritual; eso también explicaría por qué, a pesar de su abundancia iconográfica, las escenas no remiten a elementos o contextos específicos. Sumando todo lo anterior, obtuvimos herramientas interpretativas que nos permitieron entender un poco más, el contexto general de la sección central de 18 láminas del Códice Borgia, a donde remiten y cómo podrían funcionar. Hemos establecido que, independientemente de la iconografía que presentan las láminas por separado, en su conjunto aluden y remiten a otro(s) tiempo(s) y espacios que, en algunos casos, como en las láminas 29, 30, 31 y 32, es un tiempo fuera del tiempo, y por lo tanto, ajenas al hombre y a la mayoría de dioses; en otros, las láminas 34-38 son los momentos (y espacios) rituales donde actúan y generan los dioses, así como en las 39 a 46, donde ya interactúan con las entidades humanas. Así, estas láminas pueden funcionar como cuadros sinópticos o mapas conceptuales que refieren, de manera general, a eventos cosmogónicos, rituales y míticos que pueden ser analizados e interpretados de múltiples formas y perspectivas, por lo que no habría sólo una línea de interpretación. Con ello, estas 18 láminas remiten, simultáneamente, al pasado, al presente y al futuro, un tiempo respaldado en este caso por el ciclo del calendario mostrado en el *tonalamatl* conocido como Códice Borgia, de ahí la necesidad de traducir esos contextos con un código entendible y predecible, es decir, en cuentas calendáricas (láminas 1-28, 47-73) que remitan a los entornos y al actuar del mundo divino replicado en el humano, en un continuo devenir de sucesos y eventos – siempre presentes– que hacen del mundo lo que es.

BIBLIOGRAFÍA

- **Aguilera**, Carmen, “El simbolismo del quetzal en Mesoamérica” en *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, edición de Yolotl González Torres, México, CONACULTA-PyV, 2001, pp, 221-240.
- -----, "Xochipilli, dios solar" en *Estudios de Cultura Náhuatl 35*, México, UNAM, 2004, pp 69-74.
- -----, *Ensayos sobre iconografía*, 2 vols. México, INAH, 2010.
- **Alcina Franch**, José, "Tlaloc y los Tlaloques en los Códices del México Central" en *Estudios de Cultura Náhuatl 25*, México, UNAM, José, pp. 29- 43.
- **Alvarado Tezozomoc**, Hernando, *Crónica mexicana*, Madrid, Dastin (Crónicas de América, 76), 2001.
- **Álvarez Icaza**, María Isabel, *El Códice Laud, su tradición, su escuela, sus artistas*, Tesis doctoral en Historia del Arte, México, UNAM, 2014.
- **Álvarez Icaza** María Isabel, Escalante Gonzalbo, Pablo, *Estilo y región en el arte mesoamericano*, México, UNAM, 2017.
- **Álvarez**, Ticul, Torres, Luis, Sotomayor, Antonio, “Análisis de los materiales del códice” en *Interpretación del Códice Colombino y de las glosas del Códice Colombino*, edición de Alfonso Caso y Mary Elizabeth Smith, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1966, pp. 89-102.
- **Anales** de Cuauhtitlán, en *Códice Chilpapopoca*, México, UNAM, 1975
- **Anales** de Cuauhtitlán, edición de Rafael Tena, México, Cien de México, 2011.

- **Anders**, Ferdinand, **Jansen**, Maarten, **Reyes** García, Luis, *Los templos del cielo y de la oscuridad oráculos y liturgia: libro explicativo del llamado Códice Borgia*, México, FCE, 1993.
- -----, *Códice Vaticano A. Religión costumbres e historia de los antiguos mexicanos*, México, FCE, 1993.
- -----, *Códice Cospi. Calendario de pronósticos y ofrendas*, México, FCE, 1994.
- **Anders**, Ferdinand, **Jansen**, Maarten, *Manual del Adivino: libro explicativo del llamado Códice Vaticano B*, México, FCE, 1993.
- **Arqueología** Mexicana, 3-Acatl /2015, *El calendario mexica y el calendario actual*, Edición Especial #59, México, Raíces, 2015.
- **Aveni**, Anthony, *Observadores del cielo en el México antiguo*, México, FCE, 1991.
- **Baena** Ramírez, Angélica, “Metáforas, metonimias y digrafismos en la parte central del Códice Borgia (29-32), en *Itinerarios Vol. 20*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 2014, pp. 199-224.
- -----, “Las láminas centrales del llamado Códice Borgia. Una secuencia ritual de acceso al poder (láminas 35 a 43)” en *Códices y cultura indígenas en México. Homenaje a Alfonso Lacadena*, España, BRF, 2018, pp. 11-44.
- -----, *Pensamiento en imágenes. La configuración del sacrificio en los códices del grupo Borgia*, Tesis doctoral en Estudios Mesoamericanos, México, UNAM, 2018.
- **Bargalló**, Isabel, “Iconografía y contexto: el caso de Mesoamérica”, en *Las imágenes precolombinas, Reflejo de saberes*, María del Carmen Valverde (coord.), México, UNAM, 2011, pp, 565-598.

- **Bassett**, Molly H. *The Fate of Earthly Things. Aztec Gods and God-Bodies*, Austin, University of Texas Press, 2015.
- **Batalla Rosado**, Juan José, *El Códice Borgia: una guía para un viaje alucinante por el inframundo*, Madrid, Biblioteca Apostólica Vaticana–Testimonio, 2008.
- **Bautista Mendez**, Juan, *Vida del venerable padre Domingo de Betanzos*, Ed, de Fray Esteban Arroyo, Querétaro, Imprecolor industrial, 1986.
- **Beals Nagel**, Federico, "El signo Ollin como elemento del ciclo adivinatorio prehispánico" en *Multidisciplina*, No.10 México, UNAM, 2011, pp. 100-114.
- **Benavente** Toribio, Motolinía, *Primeros Memoriales*, México, COLMEX, 1996.
- **Berlo**, Janet, "Conceptual categories for the study of text and images in Mesoamerica" en *Text and Image in pre-columbian arts. Essays on the interrelationship of the verbal and visual arts*, Edición de Janet Berlo, Oxford, Oxford University Press, 1983, pp. 1-39.
- **Bernal**, Ignacio, "Humboldt y la arqueología mexicana", en *Ensayos sobre Humboldt*, México, UNAM, 1962.
- **Beyer**, Hermann, *Correcciones del periodo de Venus en los Códices Borgia y Porfirio Díaz*, XVII Congreso Internacional de Americanistas, México, 1910, (1912), pp, 134-139.
- -----,"La mariposa en el simbolismo azteca" en *El México Antiguo*, No, 10, México, Sociedad Alemana de Mexicanistas, 1965, pp, 465-468.
- **Biedermann**, Hans, *Jade, gold und quetzalfedern: Altmexiko im spiegel des codex Borgia*, Viena, Akademische druck, 1989.

- **Blanco** Padilla, Alicia, Cedillo, Reyna, Durán Anda, Ma. Trinidad, "La transfiguración de Xolotl" en *Iconografía Mexicana V Vida, muerte y transfiguración*, México, INAH, 2004, pp. 161-168.
- **Boone**, Elizabeth, "*The Coatlicues at Templo Mayor*" en *Ancient Mesoamérica*, No, 10, London, Cambridge University Press, 1999, pp, 189-206.
- -----, *Stories in Red and Black: Pictorial Histories of the Aztec and Mixtec*, Austin, University of Texas Press, 2000.
- -----, *Cycles of Time and Meaning in the Mexican Books of Fate*, Austin, University of Texas Press, 2007.
- -----, "The birth of the day conunt in the Codex *Borgia*" en Jornadas académicas en homenaje a Eduardo Matos Moctezuma, edición de Leonardo López Luján, Felipe Solís, David Carrasco, México, INAH, 2006.
- -----, *Ciclos del tiempo y significado en los libros mexicanos del destino*, México, FCE, 2016.
- **Broda**, Johanna y Robles, Alejandro, "De rocas y aires en la cosmovisión indígena: culto a los cerros y al viento en el municipio de Tepoztlán" en *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas*, México, UNAM, 2004, pp. 271-288.
- **Broda**, Johanna, "Estratificación social y ritual mexica" en *Indiana*, Berlin, Gebr.Mann Verlag, 1979, pp. 45-82.
- -----, "Ciclos agrícolas en el culto; un problema de la correlación del calendario mexica, en *Calendars in Mesoamerica and Peru Native American Computations of time*, Oxford, BAR,1982, pp. 145-165.

- -----, *Convocar a los dioses. Ofrendas mesoamericanas*, México, UNAM-IVEC, 2016.
- **Brotherson**, Gordon, “Sacred Sand in Mexican Picture–Written and Later Literature” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 11, México, UNAM, 1974, pp, 303–309.
- -----, “Lenguaje verbal y visual: el caso de los códices mesoamericanos” en Vitalidad e influencia de las lenguas indígenas en Latinoamérica. II Coloquio Mauricio Swadesh, México, IIA-UNAM, 1995, pp. 189-200.
- -----, *Painted books from Mexico*, Londres, British Museum Press, 1995.
- -----, “The yearly seasons and skies in the Borgia and related codices” en *Art and Architecture of the Americas*, UK, Essex University Press, 1999, pp. 59-72.
- -----, “The year in the Mexican Codices: The nature and structure of the eighteen feasts” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 34, México, UNAM, 2003, pp, 67–98.
- **Brundage**, Burr, *The fifth Sun; Aztec Gods, Aztec World*, Austin, University of Texas Press, 1979.
- **Bryan**, Dennis, “Narrative sequences in the Codex Borgia and the Codex Zouche-Nuttall” en *Mixteca-Puebla, Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archeology*, California, Labyrinthos, 1994, pp, 153-163.
- **Burkhart**, Louise, "Moral Deviance in Sixteenth Century Nahua and Christian Thought; The Rabbit and the Deer" en *Journal of Latin American Lore*, Vol, 12, Los Angeles, UCLA, 1986, pp, 107-139.
- **Byland**, Bruce, “Comentarios e introducción” en Díaz, Gisell, *The Codex Borgia*, New York, Dover, 1993, pp, xiii-xxxi.

- **Byland**, Bruce, **Pohl**, John, *In the realm of 8-Deer: The archeology of the Mixtec Codices*, Norman, Univ. of Oklahoma Press, 1994.
- **Caskey**, Charles y Lind Michael, *Late Postclassic Cholula Ceramic Typology*, Annex IV, Cholula, UDLAP, 1971.
- **Caso**, Alfonso, *La religión de los aztecas*, México, Imprenta Mundial, 1936.
- -----, "Nombres calendáricos de los dioses" en *El México antiguo*, t. IX, México, Sociedad alemana de mexicanistas, 1961, pp. 77-160.
- -----, "Las ruinas de Tizatlán, Tlaxcala", en *La escritura pictográfica de Tlaxcala: dos mil años de experiencia mesoamericana*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1993, pp. 37-53.
- **Carreón**, Emilie, *El olli en la plástica mexica. El uso del hule en el siglo XVI*, México, UNAM, 2006.
- **Cassidy**, Anne W., *Divination by images: The Borgia Group od Pre-Hispanic Mexican Manuscripts*, New York, Columbia University Press, 2004.
- **Chadwick**, Robert y Mac Neish Richard, "Code Borgia and the Venta Salada Phase" en *The prehistoric of the Tehuacan Valley, Environment and Subsistence*, Austin, University of Texas Press, 1967, pp, 114-131.
- **Chavero**, Alfredo, "La piedra del Sol. Segundo estudio", en *Anales del Museo Nacional de México*, I, II, México, INAH, 1881, pp. 353-386.
- **Chávez**, Ximena, *Sacrificio humano y tratamientos post sacrificiales en el Templo Mayor de Tenochtitlán*, México, INAH, 2017.
- **Chinchilla** Oswaldo, "Fire and Sacrifice in Mesoamerican Myths and Rituals", en *In Smoke, Flames, and the Human Body in Mesoamerican Ritual Practice*, ed de Scherer y Tiesler, Washington, Dumbarton Oaks, 2018, pp. 29-53.

- *Códice Borbónico*, Manuscrito de la asamblea nacional de París, 1974.
- *Códice Borgia*, Manuscrito de Biblioteca Apostólica del Vaticano, edición facsimilar de la Biblioteca Digital Vaticana. Consultado el 04-04-2014 <https://digi.vatlib.it/>
- *Códice Borgia*, Manuscrito de Biblioteca Apostólica del Vaticano, edición de Agostino Aglio, publicada en *Antiquities of Mexico*, 9 vols., Londres, 1831-1848.
- *Códice Borgia*, Manuscrito de Biblioteca Apostólica del Vaticano, edición de Lord Kingsborough, Londres, publicada en *Antiquities of Mexico*, 9 vols., Londres, 1831-1848.
- *Códice Magliabecchiano*, edición de Ferdinand Anders, Akademische Druck-und. Verlagsanstalt, Graz, 1970.
- *Códice Vaticano A.* (Rios), Manuscrito de Biblioteca Apostólica del Vaticano, edición facsimilar de la Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1996.
- *Códice Vindobonensis*, edición de O. Adelhofer, Akademische Druck-und. Verlagsanstalt, Graz, 1974.
- *Códice Zouche-Nuttall*, edición de Ferdinand Anders y Nancy P. Troike, Akademische Druck-und. Verlagsanstalt, Graz, 1987.
- **Cohodas**, Marvin "The symbolism and ritual function of the Middle Classic Ball Game in Mesoamerica" en *American Indian Quarterly* 2:2, Nebraska, University of Nebraska Press, 1975, pp. 99-130.
- **Contel**, José, "Tlaloc, el cerro, la olla y el Chalchihuitl. Una interpretación de la lámina 25 del Códice Borbónico" en *Itinerarios*, Vol. 8, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 2008, pp. 153-184.
- **Contel**, José y **Mikulska**, Katarzyna, "Más nosotros que somos dioses nunca morimos. Ensayo sobre Tlamacazqui: ¿Dios, sacerdote o qué otro demonio?" en *De*

dioses y hombres. Creencias y rituales mesoamericanos y sus supervivencias, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 2011, pp. 23-65.

- **Contreras**, José Eduardo, "La pintura mural de la zona arqueológica de Ocotelulco" en *La escritura pictográfica de Tlaxcala. Dos mil años de experiencia mesoamericana*, Tlaxcala, UAT, 1993. pp. 54-61.
- -----, "Los murales y cerámica policromos de la zona arqueológica de Ocotelulco, Tlaxcala" en *Mixteca-Puebla*, Edición de H, B Nicholson, California, Labyrinthos, 1994, pp, 7-24.
- **Dakin**, Karen, "El Xolotl mesoamericano: ¿Una metáfora de transformación yutonahua?", en *La metáfora en Mesoamérica*, México, UNAM, 2004, pp. 193-224.
- **Danilovic**, Mirjana, *El concepto de danza entre los mexicas de la época postclásica*, Tesis de doctorado en Historia, México, UNAM, 2016.
- **Davies**, Niguel, *Los mexicas; primeros pasos hacia el imperio*, México, UNAM, 1973.
- **De Alva Ixtlilxochitl**, Fernando, *Obras Históricas*, México, Secretaría de Fomento, 1891.
- **De la Garza**, Mercedes, *El hombre en el pensamiento religioso náhuatl y maya*, México, UNAM, 1978.
- -----, *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, México, UNAM, 1984.
- -----, *Las aves sagradas de los Mayas*, México, UNAM, 1995.
- -----, "La serpiente en la religión Maya" en *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, México, CONACULTA-PyV, 2001, pp, 145-158.

- -----, "El carácter sagrado del Xoloitzcuintli entre los nahuas y mayas" en *Arqueología Mexicana* #125, México, Raíces, 2014, pp. 58-63.
- -----, *El tiempo de los dioses-tiempo. Concepciones de Mesoamérica*, México, UNAM, 2015.
- **Declercq**, Stan, *Cautivos del espejo de agua. Signos de ritualidad alrededor del manantial Heuytilatl, Los Reyes, Coyoacán*, Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, México, UNAM, 2013.
- **Dehouve**, Danièle, *Essai sur la royauté sacrée en république mexicaine*, París, CNRS, 2006.
- -----, *La ofrenda sacrificial entre los tlapanecos de Guerrero, México*, INI, 2007.
- -----, "Las funciones rituales de los altos personajes mexicas" en *Estudios de Cultura Náhuatl* 45, México, UNAM, 2013, pp. 37-68.
- -----, *El imaginario de los números entre los antiguos mexicanos*, México, CIESAS, 2014.
- -----, "El depósito ritual: un ritual figurativo" en *Convocar a los dioses. Ofrendas mesoamericanas*, México, UNAM-IVEC, 2018, pp. 503-529.
- -----, "El papel de la vestimenta en los rituales mexicas de "personificación"", en *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, edición abierta, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69305>, 2016. Consultado el 22 de julio de 2021.
- **Dennis Bryan**, "Narrative sequences in the Codex Borgia and the Codex Zouche Nutall", en *Mixteca-Puebla, Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archeology*, California, Labyrinthos, 1994, pp, 153-173.

- **Díaz, Álvarez, Ana G**, “La primera lámina del Códice Vaticano A. ¿Un modelo para justificar la topografía celestial de la antigüedad pagana indígena? en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México UNAM, 2009, pp. 5-44.
- -----, *Las formas del tiempo. Tradiciones cosmográficas en los calendarios indígenas del México Central*, tesis doctoral en Historia del Arte, México, UNAM, 2011.
- -----, "Tlapohualli, la cuenta de las cosas. Reflexiones en torno a la reconstrucción de los calendarios nahuas", en *Estudios de Cultura Náhuatl* No. 46, México, UNAM, 2013, pp. 159-197.
- -----, “Venus más allá de las tablas astronómicas. Una relectura de las láminas 53.54 del Códice Borgia” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 48, México, UNAM, 2014. pp. 89-128.
- -----, *Cielos e inframundos, una revisión de las cosmologías mesoamericanas*, México, UNAM-IIH, 2015.
- -----, “La pirámide, la falda y una jicarita de maíz tostado, Una crítica a los niveles del cielo mesoamericano” En Ana Díaz (coord), *Cielos e inframundos, una revisión de las cosmologías mesoamericanas*, México, UNAM-IIH, 2015, pp. 65-108.
- -----, “Historias contadas con la piel. Estudio codicológico comparativo de los códices prehispánicos de la BAV”, en *Bibliothecae Apostolicae Vaticanae XXV*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, 2019, pp. 123-163.
- -----, *El cuerpo del tiempo: Códices, cosmología y tradiciones cronográficas del centro de México*, México, Bonilla, 2020.

- **Díaz**, Castro, Susana, **Arellano** Hernández, Alfonso, "Mitla" en *La pintura mural prehispánica en México. Tomo II, Oaxaca*, México, UNAM, 2005, pp. 268-337.
- **Díaz**, Giselle, **Rodgers**, Alan, *The Codex Borgia, A Full-Color Restoration of the Ancient Mexican Manuscripts*, New York, DOVER, 1993.
- **Domenici**, Davide, "Domingo de Betanzos, Gifts to pope Clement VII in 1532-1533, en *Estudios de Cultura Náhuatl 47*, México, UNAM, 2014, pp. 193-195.
- -----, "Códices mesoamericanos en la Italia de la primera edad moderna: historia y recepción", en J.J. Batalla Rosado, J.L. de Rojas, L. Pérez Lugones (coords.), *Códices y cultura indígena en México. Homenaje a Alfonso Lacadena García-Gallo*, Distinta Tinta, Madrid 2018, pp. 351-375.
- **Domenici** Davide, Buti Davide, Grazia Chiara, Dupey Élodie, Romani Aldo, Cartechini Laura, Sgamellotti Antonio, Milani Constanza, "Non-invasive chemical characterization of painting materials of Mesoamerican codices Borgia and Vaticanus B of the Biblioteca Apostolica vaticana", en *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae XXV*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, 2019, pp. 201-228.
- **Domenici** Davide, Dupey Élodie, "The Wind God and the Descent of the Tzitzimitl. New insights on the Iconography and Provenance of the Mosaic-Encrusted Bird Head at the Friedenstien Palace, Gotha, Germany" en *Ancient Mesoamérica*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, pp. 1-26.
- **Dupey** Elodie, **Álvarez** Icaza María Isabel, "El color en los códices del llamado Grupo Borgia. Deferencias y convergencias", en *Estilo y región en el arte mesoamericano*, México, UNAM, 2017, pp. 221-234.

- -----, "Convergence and Difference in the Borgia Group Chromatic Palettes", en *Painting the Skin. Pigments on Bodies and Codices in Pre-Columbian Mesoamerica*, Tucson, University of Arizona Press – UNAM, 2018, pp. 175-185.
- **Dupey**, Elodie, Forde, Jaimie, Yanagisawa, Saeko, "Los palimpsestos del Códice Vaticano B" en *Nuevo Comentario al Códice Vaticano B*, coord. Katarzyna Mikulska, México, UNAM - Biblioteca Apostólica Vaticana - Universidad de Varsovia, 2020, pp. 123-174.
- **Dupey**, Élodie, *Color y cosmovisión en la cultura náhuatl prehispánica*, Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, México, UNAM, 2003.
- -----, "Lenguaje y color en la cosmovisión de los antiguos nahuas", en *Ciencias* #74, abril-junio, México, UNAM, 2004, pp. 20-31.
- -----, "Xopan y Tonalco. Los colores de las estaciones en los antiguos nahuas" en *Aires y lluvias. Antropología del clima en México*, México, CEMCA-CIESAS, 2008, pp. 53-85.
- -----, "Les métamorphoses chromatiques des dieux mésoaméricains: un nouvel éclairage par l'analyse de leur identité et de leurs fonctions", en *Studi e Materiali di Storia delle Religioni. Nuove prospettive sul politeísmo in Mesoamerica*, Sapienza Università di Roma, Morcelliana, 2010, pp. 351-371.
- -----, *Le couleurs dans le pratiques et le representations des Nahuas du Mexique Central (XIV^{ème}-XVI^{ème} siècles)*, Ecolé Pratique des Hautes Etudes, Paris, Tesis Doctoral, 2010.
- -----, "Color y Olor de los Dioses Negros" en *El Comejen* #2, Oaxaca, IAGO, 2011, pp. 5-7.

- -----, "De pieles hediondas y perfumes florales. La reactualización del mito de creación de las flores en las fiestas de las veintenas de los antiguos nahuas" en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 45, México, UNAM, 2013, pp.7-36.
- -----, "The Materiality of Color in the Body Ornamentation of Aztec Gods", en *Res. Anthropology and Aesthetics* Harvard, Harvard University Press, 65/66, 2014/2015, pp. 70-86.
- -----, "Cosmología y color en las tradiciones náhuatl y maya del postclásico" en *Cielos e Inframundos. Una revisión de las Cosmologías Mesoamericanas*, coord. Ana Díaz, México, México, UNAM, 2015 pp. 175-200.
- -----, "Los colores del Códice Borbónico y el atlas en cromotipia de Ernest-Théodore Hamy" en *Estudios de Cultura Náhuatl* 52, México, UNAM, 2016, pp. 225-245.
- -----, "Aztec Reds. Investigating the Materiality of Color and Meaning in a Pre-Columbian Society". En Goldman (ed.), *Essays in Color Global History. Interpreting the Ancient Spectrum*, Piscataway NJ, Gorgias Press, 2016, pp. 245-264.
- -----, "El cuerpo del color. Materialidad y significado del adorno corporal en la cultura náhuatl prehispánica" en *El color de los dioses. Policromía de la antigüedad y Mesoamérica*, México, SC/INBA, 2016, pp. 21-33.
- -----, "Mostrar lo invisible. Representaciones del olor en los códices prehispánicos del Centro de México", en *Mostrar y ocultar en el arte y en los rituales: perspectivas comparativas*, México, UNAM, 2017, pp. 117-164.
- -----, "The Materiality of Color in Pre-Columbian Codices: Insights from Cultural History". En *Ancient Mesoamerica* #28, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 21-40.

- -----, “Vientos de creación, vientos de destrucción. Los dioses del aire en las mitologías nahua y maya” en *Arqueología Mexicana*, 152, México, Raíces, 2018, pp. 40-45.
- -----, "El lugar del Color en la mitología mesoamericana. Del destino de Quetzalcoatl a la epopeya de 8 Venado", en *Trace #74*, México, CEMCA, 2018.
- -----, “The Yellow Women: Naked Skin, Everyday Cosmetics and Ritual Body Painting in Postclassic Nahuatl Society”, en *Painting the Skin*, Tucson, University of Arizona Press-UNAM, 2019 pp. 88-101.
- -----, “Making and Using Colors in the Manufacture of Nahua Codices. Aesthetic Standard, Symbolic Purposes”, en *Painting the Skin. Pigments on Bodies and Codices in Pre-Columbian Mesoamerica*, Tucson, University of Arizona Press – UNAM, 2019, pp. 186-205.
- -----, “Lo que el viento se lleva. Ofrendas odoríferas y sonoras en la ritualidad náhuatl prehispánica” en *De olfato. Aproximaciones a los olores en la historia de México*, México, FCE-UNAM-CEMCA, 2020, pp. 83-133.
- -----, “Creating the Wind: Color, Materiality, and Senses in the Images of a Mesoamerican Deity” en *Latin American and Latinix Visual Culture*, #18, California, UCPress, December 2020, 2 (4), pp.16-39.
- **Durán**, Diego, *Historia de las indias de Nueva España e Islas de la tierra firme*, México, Porrúa, 1984.
- **Duverger**, Christian, *La flor letal. Economía del sacrificio azteca*, México, FCE, 1983.
- **Edmonson**, Munro S., *Sistemas calendáricos mesoamericanos. El libro del año solar*. México, UNAM, 1995.

- **Escalante**, Pablo, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*, México, FCE, 2010.
- **Escalante**, Pablo y Yanagisawa, Saeko, “Antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en el arte zapoteco del Clásico y Epiclásico” en *La Pintura Mural Prehispánica en México, Tomo IV, Oaxaca*, México, UNAM, 2003. pp. 629-703.
- **Espinoza**, Pineda, Gabriel, “La fauna de Ehecatl” en *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, edición de Yolotl González Torres, México, CONACULTA-PyV, 2001, pp, 255-304.
- **Espinoza** Pineda, Gabriel y Camacho Ángeles Monserrat, “Iconografía de la principal deidad prehispánica de la muerte en el centro de México” En *La muerte. Pasado y presente. Temas americanistas*, No.41, Sevilla, Universidad de Sevilla, diciembre 2018, pp. 11-34.
- **Ehrle**, Franz, *Il manoscrito Messicano Vaticano 3773*, Roma, 1896.
- **Fash** William, y Bárbara, "Apuesta, guerra, ritual e identidad en el juego de pelota mesoamericano, en *El juego de pelota Mesoamericano*, México, UNAM, 2016, pp. 37-66.
- **Florescano**, Enrique, "Tula-Teotihuacan, Quetzalcoatl y la Toltecayotl" en *Historia Mexicana*, México, COLMEX, 1963, No, 2, Vol, XIII, pp, 193-234.
- -----, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*, México, Taurus, 2004.
- **Förstemann**, Ernst W., *Schildkrote und Schnecke in der Mayaliteratur: IIL Zur Entzifferung der Mayahandschrifte*. Dresden, Druck von Heinrich, 1892.

- **Furst**, Leslie, "Skeletonization in Mixtec Art. A Re-Evaluation" en *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico*, Washington D.C, Dumbarton Oaks, 1982, pp. 207-225.
- **Galarza** Joaquín, *Tlacuiloa. Escribir pintando. Algunas reflexiones sobre la escritura Azteca. Glosario de elementos para una teoría*, México, Tava, 1996.
- **Galindo** Trejo, Jesús, "Observación y culto solar e México prehispánico" en *Ciencias* #19, México, UNAM, 1990, pp. 35-41.
- -----, "Un análisis arqueoastronómico del edificio circular Q152 de Mayapán" en *Estudios de Cultura Maya*, Vol. XXIX, México, UNAM, 2007, pp. 63-81.
- -----, "El juego de pelota mesoamericano: un paraje sagrado de conjunción celeste" en *El juego de pelota Mesoamericano*, México, UNAM, 2016, pp. 15-36.
- **Garibay**, K, Ángel Ma, *Historia de la literatura náhuatl*, México, Porrúa, 1954.
- -----, *Teogonía e historia de los mexicanos*, México, Porrúa, 1965.
- **Gell**, Alfred, *Art and Agency, an Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- **Gillespie**, Susan, "Ballgames and Boundaries" en *The Mesoamerican Ballgame*, Tucson, University of Arizona Press, 1991, pp. 317-345.
- **Good** Eshelman, Catharine, "Historia propia, vida ceremonial y continuidad cultural" en *Mirada antropológica*, No. 6, Puebla, BUAP-FFyL, 2007, pp. 11-29.
- -----, "Las cosmovisiones y los rituales: teorías propias de los pueblos mesoamericanos" en *Cosmovisión, ritualidad e historia mesoamericana*, México, BUAP-CONACULTA-INAH-ENAH, 2015, pp. 91-110.
- **González** González, Carlos Javier, *Xipe Totec. Guerra y regeneración del maíz en la religión mexicana*, México FCE, 2011.

- **González Torres**, Yolotl, *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, México, Larousse, 1991.
- -----, *El sacrificio humano entre los mexicas*, México, FCE-INAH, 1985.
- -----, "El jaguar" en *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, edición de Yolotl González Torres, México, CONACULTA-PyV, 2001, pp, 123-144,
- -----, "Lo animal en la cosmovisión mexicana" en *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, edición de Yolotl González Torres, México, CONACULTA-PyV, 2001, pp, 107-122,
- **Graulich**, Michel, *Mythes et rituels du Mexique ancien préhispanique*, Bruselas, Académie Royale, 1987, pp, 104-106.
- -----, *Quetzalcoatl y el espejismo de Tollan*, Amberes, Instituut voor Amerikanistiek, 1988.
- -----, *Mitos y rituales del México antiguo*, Madrid, Colegio Universitario de ediciones Itsmo, 1990.
- -----, "Chasse et sacrifice humain chez les Aztèques", en *Bulletin des séances de l'Académie royale des sciences d'outre-mer*, Vol 43, num, 4, París, Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer, 1995, pp, 433–446.
- -----, *Ritos aztecas. Las fiestas de las Veintenas*, México, INI, 1999.
- -----, "Más sobre Coyolxauhqui y las mujeres desnudas de Tlatelolco" en *Estudios de Cultura Náhuatl 31*, México, UNAM, 2000, pp.77-94.
- -----, "Atamalqualiztli. Fiesta azteca del nacimiento de Cinteotl-Venus" en *Estudios de Cultura Náhuatl 32*, México, UNAM, 2001, pp. 359-370.
- -----, *El sacrificio humano entre los aztecas*, México, FCE, 2016.

- **Graulich**, Michel, y Baquedano, Elizabeth, "Decapitation Among the Aztecs: Mithology, Agriculture and Politics, and Hunting", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 27, México, UNAM, 1997, pp. 167-175.
- **Grube**, Nikolai, Schele, Linda, "Kuy, the Owl of Omen and War" en *Mexicon*, Berlín, 1994, No, 16, pp, 10-17.
- **Gutiérrez Solana**, Nelly, "Sobre el significado de los bultos sagrados y de las figuras incompletas en los códices" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 57, México, UNAM, 1986, pp. 23-35.
- -----, "Relieve del Templo Mayor con Tlaloc-Tlaltecuhтли y Tlaloc" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 61, México, UNAM, 1990, pp. 15-27.
- **Haly**, Richard, "Bare Bones: Reithinking Mesoamerican Divinity", en *History of Religions*, Vol. 31, No. 3, Chicago, Journal of comparative historical studies, 1992, pp. 269-304.
- **Hermann** Lejarazu, Manuel, "Códice Nutall, Lado 1" en *Arqueología Mexicana Especial #23*, México, Raíces, 2006.
- -----, "La serpiente de fuego o yahui en la mixteca prehispánica: iconografía y significado", en *Anales del Museo de América*, XVII, Madrid, Ministerio de Cultura y deporte, 2009, pp. 64-77.
- **Hernández**, Francisco, *Historia Natural de la Nueva España*, Vol., III, México, UNAM, 1959, p, 385.
- **Hernández** Sánchez, Gilda, "Iconografía de las copas policromas cholultecas" en *Revista Arqueología* enero-diciembre Vol. XII-XIII, México, CONACULTA, 1995, pp, 121-126.

- -----, Un acercamiento a la iconografía de la cerámica policroma tipo códice de Cholula, Puebla, Tesis en antropología, Cholula, UDLAP, 1995.
- **Herrera**, Ma. Del Carmen, Un acercamiento a la iconografía de la cerámica policroma tipo códice de Cholula, Puebla, Tesis en antropología, Cholula, UDLAP, 1995.
- -----, “Valores metafóricos de poctli “humo” en los antropónimos nahuas, en *La metáfora en Mesoamérica*, México, UNAM, 2004, pp. 95-122.
- **Heyden**, Doris, “La diosa madre: Itzpapalotl” en *Boletín de INAH*, 11, México, INAH, 1974, pp. 3-14.
- -----, “An interpretation of the cave underneath the Pyramid of the Sun in Teotihuacan, Mexico”, en *American Antiquity*, Society for American Archaeology, 40, 1975, pp. 130-139.
- -----, "Metaphor, nahualtocaitl, another disguised terms among the Aztecs" en *Symbol and Meaning, beyond the Closed Community: Essays in Mesoamerican Ideas*, Albany, State University of New York, Vol, I, 1986, pp, 35-43.
- -----, "La sangre del árbol: el copal y las resinas en el ritual mexicano" en *Códices y Documentos sobre México*, Vol. 2, México, INAH, 1997, pp. 243-270.
- -----, “From Teotihuacan to Tenochtitlan. City Planning, Caves and Streams of Red and Blue Waters” en *Mesoamerica’s classic heritage. from Teotihuacan to the Aztecs*, Colorado, University Press of Colorado, 2000, pp. 168-195.
- -----, “El cuerpo del dios: el maíz” en *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, edición de Yolotl González Torres, México, CONACULTA-PyV, 2001, pp, 19-38,

- **Historia** de los Mexicanos por sus pinturas, en *Mitos e historias de los antiguos Nahuas*, México, Cien de México, 2006.
- "**Histoyre** du Mechique", en *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, edición de Rafael Tena, México, Cien de México, pp, 124-165.
- **Historia Tolteca Chichimeca**, Ed. de Paul Kirchhoff, México, FCE-UNAM, 1964.
- **Huberty** Mauss, Henri, "Essai sur la nature et la fonction du sacrifice" *Mélanges d'Historie des religions*, Michigan, Reprints from the collection of the University of Michigan Library, 1999, pp, 1–130.
- **Hruby**, Zachary, "Quauhxicalli: The context from and meaning of an Aztec sacrificial vessel", en *Manuscripts on file*, Riverside, U, of California, 2006, pp, 32-67.
- **Jansen**, Maarten y **Pérez** Jiménez, Aurora "Amanecer en Ñuu Dzavui. Mito mixteco", en *Arqueología Mexicana*, 56, México, Raíces, 2002 pp. 42-47.
- -----, *Time and the Ancestors. Aztec and Mixtec Ritual Art*, Leiden, Brill, 2017, pp. 431-530.
- **Jansen**, Maarten, *Huisi Tacu. Estudio interpretativo de un Libro Mixteco Antiguo: Codex Vindobonensis Mexicanus I*, Amsterdam, 1982, p. 321.
- -----, "Los fundamentos para una lectura lírica de los códices" en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 30, México, UNAM, 1999, pp. 165-181.
- -----, "Una mirada al interior del templo de Cihuacoatl. Aspectos de la función religiosa de la escritura pictórica" en *Libros y escritura de tradición indígena. Ensayos sobre los códices prehispánicos y coloniales de México*, México, El Colegio Mexiquense, 2002, pp. 279-326.

- **Johansson**, Patrick, "La fecundación del hombre en el Mictlán y el origen de la vida breve" en *Estudios de Cultura Náhuatl* 27, México, UNAM, 1997 pp. 69-88.
- -----, "La gestación actancial del héroe", en *El héroe entre el mito y la historia*, México, UNAM-CEMCA, 2000, pp. 57-74.
- -----, *La palabra, la imagen el manuscrito. Lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI*, México, UNAM, 2007.
- -----, "La muerte en la cosmovisión náhuatl prehispánica", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 43, México, UNAM, 2012, pp. 47-93.
- **Kirchhoff**, Paul, *Historia Tolteca-Chichimeca*, México, CIESAS-FCE-Gobierno de Puebla, 1989.
- -----, "Las 18 fiestas anuales en Mesoamérica: 6 fiestas sencillas y 6 fiestas dobles" en *Verhandlungen des XXXVIII Internationalen Amerikanistenkongresses 1968*, Múnich, K.R.V, 1971, Vol. 3, p. 214.
- **Klein**, Cecilia, "The Devil and the Skirt an iconography inquirer into the prehispanic nature of tzitzimimeh", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 31, México, UNAM, 2000, pp, 17-62.
- -----, "La iconografía y el arte mesoamericano" en *Arqueología Mexicana* 55, México, Raíces, 2002.
- -----, "Cielo tejido, tierra enredada, El paradigma de una tejedora en el cosmos mesoamericano" en *Cielos en inframundos, Una revisión a las cosmologías mesoamericanas*, México, UNAM, 2015, pp, 219-256.
- **Köler**, Ulrich, "Los llamados Señores de la Noche según las fuentes originales" en *Códices y Documentos sobre México*, México, INAH, 2000, pp. 507-522.

- **Krickeberg**, Walter, "El juego de pelota mesoamericano y su simbolismo religioso" en *Traducciones mesoamericanistas* Vol. 1, México, SMA, 1966, pp. 310-319.
- -----, *Las antiguas culturas mexicanas*, México, FCE, 1985.
- **Lacadena**, Alfonso y Soren Wichmann, "Introduction to Nahuatl Hieroglyphic Writing", en *16th European Maya Conference Wayeb*, Kobenhavn, 2011.
- **Ladrón de Guevara**, Sara, "El simbolismo de la mano en Mesoamérica", en *La palabra y el hombre*, UV, México, 1990, #73, pp. 33-62.
- **Landa** Ábrego, Ma, Elena, *Códice Borgia: el equilibrio dinámico del cosmos*, Comité de la feria de Puebla, Puebla, Ediciones especiales de Bibliofilia, 1994.
- **Laurencich-Minelli**, Laura, "From the new world to Bologna, 1533 a gift for Pope Clement VII and Bolognese collections of the sixteenth and seventeenth century", en *Journal of the history of collections, Oxford Journals online*, Oxford, 2011.
- "Leyenda de los Soles", en *Códice Chilpapopoca*, México, UNAM, 1975.
- **León-Portilla**, Miguel, "El binomio oralidad y códices en Mesoamérica" en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 27, México, UNAM, 1997, pp. 135-154.
- -----, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, México, UNAM, 2000.
- **Libura**, Krystyna, *Los días y los dioses del Códice Borgia*, México, Tecolote, 1992.
- **Limón Olvera**, Silvia, *Las cuevas y el mito de origen*, México, UNAM, 2009.
- -----, *El fuego sagrado, Simbolismo y ritualidad entre los nahuas*, México, UNAM, 2012.
- **Limón**, Silvia, Battcock Clementina, "Aves solares: el águila, el colibrí y el zopilote" en *La fauna fantástica de Mesoamérica y los Andes*, México, UNAM, 2013, pp. 127-185.

- **Lind**, Michael, *Mixtec Polychrome Pottery: A Coparison of the Late Preconquest Polychrome pottery from Cholula, Oaxaca en the Chinantla*, Tesis de maestría en arqueología, Cholula, UDLAP, 1967.
- -----, "Cholula and Mixteca polychromes: two Mixteca-Puebla regional sub-styles" en *Mixteca-Puebla, Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archeology*, California, Labyrinthos, 1994, pp, 79-99.
- **Lino** Fábrega, José, "Interpretación del Códice Borgiano", *Annales del Museo Nacional*, Ed, de Alfredo Chavero y Fco, del Paso, México, INAH, 1900.
- **Lockhart**, James, *Los nahuas después de la conquista. Historia social y cultural de los indios del México Central, del siglo XVI al XVII*, México, FCE, 1999.
- **Loera**, Claudia, *La representación del Inframundo: registro de la pintura mural prehispánica del El Zapotal, Veracruz*, Tesis de maestría en historia del arte, México, UNAM, 2009.
- **López**, Austin, Alfredo, Milliones, Luis, *La fauna fantástica de Mesoamérica y los Andes*, México, UNAM, 2013.
- **López** Austin, Alfredo, García Quintana, Josefina, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, México, Cien de México, 2000.
- **López** Austin, Alfredo, "El Templo Mayor de Tenochtitlán según los informantes indígenas" en *Estudios de Cultura Náhuatl* 5, México, UNAM, 1965, pp. 75-102.
- -----, "Cosmovisión y medicina náhuatl" en *Estudios sobre Etnobotánica y Antropología Médica*, México, IMEPLAM, 1976, pp. 13-27.
- -----, "Nota para la fusión y fisión de dioses en Mesoamérica, en *Anales de Antropología*, México, UNAM, 1983, pp. 75-87.
- -----, *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE, 1994.

- -----, "Tras un método de estudio comparativo entre las cosmovisiones mesoamericana y andina a través de sus mitologías", en *Anales de Antropología*, Vol. XXXII, México, UNAM, 1995, p. 223.
- -----, "El árbol cósmico en la tradición Mesoamericana" en *Monografías del Real jardín botánico de Córdoba*, V, Córdoba, UCOPress, 1997, pp. 85-98.
- -----, "Los animales como personajes del mito" en *Arqueología Mexicana*, Vol, VI, No, 35, México, Raíces, 1999, pp, 48-53.
- -----, *Cuerpo Humano e Ideología*, México, UNAM, 2008.
- -----, "Cosmovisión y pensamiento indígena" en *Fenómenos y conceptos fundamentales de nuestro tiempo*, México, UNAM, 2012 pp. 1-14.
- -----, *Los mitos del Tlacuache caminos de la mitología mesoamericana*, México UNAM, 2012.
- -----, "La fauna maravillosa de Mesoamérica" en *Fauna fantástica de Mesoamérica y los Andes*, México, UNAM, 2012, pp, 31-92.
- -----, "La verticalidad del cosmos" en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 52, 2016, pp. 119-150.
- **López Luján**, Leonardo y López, Austin Alfredo, *Monte Sagrado, Templo Mayor*, México, UNAM-INAH, 2010.
- **López Luján**, Leonardo, *The Offerings of the Templo Mayor of Tenochtitlan*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2005.
- -----, *La Casa de las Águilas, un ejemplo de la arquitectura religiosa de Tenochtitlan*, México, FCE, 2007.
- -----, "El Monolito de la Tlaltecuhтли y sus ofrendas asociadas" *Comunicados de prensa*, México, INAH, 2007.

- **López Luján**, Leonardo, **Mercado**, Vida, "Dos esculturas de Mictlantecuhtli encontradas en el recinto sagrado de México-Tenochtitlán" en *Estudios de Cultura Náhuatl* 26, México, UNAM, 1996, pp. 41-68.
- **Lupo**, Alessandro, López Luján, Leonardo, Migliorati, Luisa, *Gli aztechi tra passato e presente, grandezza e vitalità di una civiltà mexicana*, Roma, Carocci, 1999.
- **Magaloni Kerpel**, Diana, "El espacio pictórico teotihuacano. Tradición y técnica" en *La Pintura Mural Prehispánica en México*, T.2. Teotihuacán, México, UNAM, 1996, pp. 187-225.
- -----, *Los colores del nuevo mundo*, México, Getty-UNAM, 2014.
- -----, "Painters of the New World. The Process of Making the Florentine Codex" en *Colors Between Two Worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, G. Wolf, J. Connors y L.A. Waldman, eds., Florencia, Max-Planck-Institute, 2011, pp.46-76.
- **Malbrán Porto**, América, "Conchas en Teotihuacán", en *Iconografía Mexicana IX-X*, México, INAH, 2009, pp, 31-37.
- **Marcus**, Joyce, "From Centralized Systems to City status: Possible Models for the epiclasic" en *Mesoamerica after the Decline of Teotihuacan A.D. 700-900*, edición de J. Berlo, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1989, pp. 201-208.
- **Markens**, Robert, "El significado de la greca escalonada en la imaginaria prehispánica de Oaxaca: Una base del poder político" en *Cuadernos del Sur #35*, México, CIESAS-UBAJO-INAH, julio-diciembre 2013, pp. 67-79.
- **Márquez Huitzil**, Ofelia, *Espacio y forma en el universo semiótico del Códice Borgia a partir de la lámina 46*, Tesis doctoral en Estudios Mesoamericanos, UNAM, México, 2010.

- **Martínez**, Marín, Carlos “Los libros pictóricos de Mesoamérica” en *Historia del arte mexicano, Arte prehispánico, Vol 8*, México, SEP-SALVAT, 1986 pp, 224-239.
- **Matos**, Moctezuma, Eduardo, *Muerte al filo de obsidiana: los nahuas frente a la muerte*, México, FCE, 1996.
- -----, “Tlahtecuhli: Señor de la tierra” en *Estudios de Cultura Náhuatl 27*, México, UNAM, 1997, pp, 15-40.
- -----, “La muerte del hombre por el hombre: el sacrificio humano” en *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, México, FCE, 2010, pp. 43-66.
- -----, "El juego de pelota entre los mexicas" en *El juego de pelota Mesoamericano*, México, UNAM, 2016, pp, 185-204.
- **Mazzeto**, Elena, “Las ayauhcalli en el ciclo de las veintenas del año solar” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 48, México, UNAM, 2014, pp, 135-175.
- -----, “¿Miel o sangre? Nuevas problemáticas acerca de la elaboración de las efigies de tzoalli de las divinidades nahuas” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 53, México, UNAM, 2017, pp. 73-118.
- **McCafferty** Geoffrey, “The Mixteca-Puebla stylistic tradition at early postclassic Cholula” en *Mixteca-Puebla, Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archeology*, California, Labyrinthos, 1994, pp, 53-77.
- **Mendieta**, Jerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, México, Porrúa, 1980.
- **Mikulska**, Katarzyna y **Hermann** Lejarazu, Manuel, “Creando el mundo, creando el discurso: similitudes entre los códices Borgia y Vindobonensis” en *Revista Española de Antropología Americana*, 51, Madrid, UCM, 2021, pp. 107-135.

- **Mikulska**, Katarzyna, “Tlazolteotl, una diosa del maguey”, en *Annales de Antropología*, No, 35, México, UNAM, 2001, pp, 91-123.
- -----, “Las imágenes de la tierra, de su superficie y del aspecto terrestre en la iconografía del México Central”, en Urszula Aszyk (coord.) *Reescritura e intertextualidad. Literatura – Cultura – Historia*. Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos – Museo de Historia del Movimiento Campesino Polaco. 2007: 263-290.
- -----, “La comida de los dioses, Los signos de manos y pies en las representaciones gráficas de los nahuas y su significado”, En *Itinerarios*, Varsovia, IIEI-Universidad de Varsovia, 2007, pp. 11-53.
- -----, *El lenguaje enmascarado, Un acercamiento a las representaciones gráficas de los nahuas*, México, UNAM-PTSL-IIA, 2008.
- -----, “El concepto de *ilhucatl* en la cosmovisión nahua y sus representaciones gráficas en códices”, en *Revista Española de Antropología americana*, Vol,38, Madrid, Universidad Complutense, 2008, pp, 151-171.
- -----, “Secret Language in Oral and Graphic Form: Religious-Magic Discourse in Aztec Speeches and Manuscripts” en *Oral Tradition #25*, University of Missouri, Center for Studies in Oral Tradition, 2010, pp. 325-363.
- -----, “¿Cuchillos de sacrificio? El papel del contexto en la expresión pictórica mesoamericana”, en *Itinerarios*, Varsovia, Universidad de Varsovia, 2010, pp, 125-154.
- -----, "Los cielos, los rumbos y los números. Aportes sobre la visión nahua del universo" en *Cielos en inframundos. Una revisión de las cosmologías mesoamericanas*, México, UNAM, 2015, pp. 109-174.

- -----, "Las metáforas visuales en el Códice Borbónico y otros manuscritos, religiosos; signos de bolas de zacate y de la noche" en *Entre el arte y el ritual, Las manifestaciones artísticas en México Pre-colonial y Colonial y sus supervivencias actuales*, Varsovia, Instituto Polaco de Investigación de Arte Mundial, 2015, pp, 31-68.
- -----, "El proceso de elaboración de los Códices Borgia y Vaticano B, basado en su estudio codicológico" en *Revista Española de Antropología Americana*, #1. v.4, Madrid, 2015, pp. 167-192.
- -----, "Te hago bandera... Signos de banderas y sus significados en la expresión gráfica nahua" en *Los códices mesoamericanos. Registros de religión, política y sociedad*, México, Colegio Mexiquense, 2016, pp. 85-134.
- -----, *Tejiendo destinos, Un acercamiento al sistema de comunicación gráfica de los códices adivinatorios*, México, Colegio Mexiquense, 2016.
- -----, "¿El dios en mosaico? La composición de la imagen de la deidad en los códices adivinatorios", en *Trace*, 71, México, CEMCA, 2017, pp. 40-75.
- -----, "Atravesando los portales: telas, libros y procedimientos adivinatorios en el México Central Prehispánico" en *Estudios de Cultura Náhuatl* 56, México, UNAM, 2018, pp. 45-86.
- -----, *Nuevo Comentario al Códice Vaticano B*, México, UNAM, 2020.
- **Milbrath**, Susan, "Birth images in Mixteca-Puebla Art" en *The Role of Gender in Pre-Columbian Art and Architecture*, Lenham, University Press of América, 1988, pp. 153-177.

- -----, "A seasonal calendar with Venus periods in Codex Borgia" en *The imagination of matter: Religion and Ecology in Mesoamerican traditions*, Oxford, Oxford University Press, 1989, pp, 103-127.
- -----, *Star Gods of the Maya. Astronomy in Art, Folklore, and Calendars*, Austin, University of Texas Press, 1999.
- -----, *Heaven and earth in ancient Mexico: astronomy and seasonal cycles in the Codex Borgia*, Austin, University of Texas Press, 2013, pp, 103-127.
- -----, "A seasonal calendar in the Codex Borgia", en *Cosmology, Calendars, and Horizon-Bases Astronomy in Ancient Mesoamerica*, Boulder, University Press of Colorado, 2015, pp. 142-157.
- **Milbrath**, Susan y Dowdn Anne S., *Cosmology, Calendars, and Horizon-Bases Astronomy in Ancient Mesoamerica*, Boulder, University Press of Colorado, 2015.
- **Miller**, Arthur, "Image and text in prehispanic arts" en *Text and Image in pre-columbian arts. Essays on the interrelationship of the verbal ans visual arts*, Edición de Janet Berlo, Oxford, Oxford University Press, 1983, pp. 41-53.
- **Minnecci**, Mónica, "Antíthesis and complementarity: Tezcatlipoca and Quetzalcoatl in creation myths", en *Estudios de Cultura Náhuatl 30*, México, UNAM, 1999, pp. 153-164.
- **Molina**, Aguirre, Alejandra, "El ritual de autosacrificio en Mesoamérica", en *Anales de Antropología*, Vol,38, México, UNAM, 2004, pp, 85-106.
- **Molina**, Alonso de, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, México, Porrúa, 1970.
- **Montes de Oca**, Mercedes, *Los difrasismos en el náhuatl del siglo XVI*, México, UNAM, 2013.

- **Müller** Florencia, *La iconografía de la cerámica de Cholula*, Revista mexicana de estudios antropológicos #23, México, 1977, pp, 155-177.
- **Muñoz** Camargo, Diego, *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala*, Ed, René Acuña, México, UNAM, 1984.
- **Nava**, Ma, Del Rosario, *El color negro en la piel y su poder político-religioso en el mundo mesoamericano: del altiplano central a la mixteca*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, México, UNAM–IIE, 2009.
- **Neurath**, Johannes, “Depredación, alianza y condensación ritual en las prácticas sacrificiales” en *El Sacrificio Humano en la Tradición Mesoamericana*, México, UNAM-INAH-CONACULTA, 2010, pp 547-570.
- -----, "Los libros de piel de venado" en *Códices Prehispánicos*, México, Artes de México, 2013, pp. 50-53.
- -----, *La vida de las imágenes. Arte huichol*, México, Artes de México, 2013.
- -----, "El sacrificio de un cuchillo de sacrificio" en *Revista de Antropología* #59, Brasil, Universidad de Sao Paolo, 2016, pp. 73-107.
- **Nicholson** Henry, *Aztec Style Calendaric inscriptions of possible historical significance: Problems of the painted dates*, London, Harvard University Press, 1971.
- -----, “Religion in Pre-Hispanic Central México”, en *Handbook of Middle American Indians*, Vol, 10, Austin, University of Texas Press, 1971, pp, 395-446.
- -----, “The problem of the provenience of the members of the Codex Borgia Group: a Summary” en *Summa anthropologica homenaje a Roberto Weitlaner*, México, INAH, 1996.
- -----, “The eagle claw/tied double maize ear motif: the Cholula polychrome ceramic tradition and some members of the Codex Borgia Group”, en *Mixteca-*

- Puebla, Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archeology*, California, Labyrinthos, 1994, pp, 101-116.
- -----, *Topiltzin Quetzalcoatl. The Once and Future Lord of the Toltecs*, Boulder, University Press of Colorado, 2001.
 - **Nicholson** Henry y Quiñones Keber, Eloise, *Mixteca-Puebla, Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archeology*, California, Labyrinthos, 1994.
 - **Nielsen** Jesper, **Sellner** Toke, “Estratos, regiones e híbridos. Una reconsideración de la cosmología mesoamericana” en Ana G Díaz (coord.), *Cielos e inframundos, una revisión de las cosmologías mesoamericanas*, México, UNAM-IIIH, 2015. pp. 25-64.
 - **Noguera**, Eduardo, *La cerámica arqueológica de Cholula*, México, Guaranía, 1954.
 - **Nowotny**, Karl, *Tlacuilolli: Style and Contents of the Mexican Pictorial Manuscripts*, Norman, Oklahoma Press, 2005.
 - **Olivier**, Guilhem, "Les paquets sacrés en Mésoamérique ou la mémoire cachée des Indiens du Mexique central (XVe-XVIe siècles)" en *Journal de la Société des Américanistes*, Vol. 81, París, 1995, pp. 97-133.
 - -----, “¿Dios del maíz o dios del hielo? ¿Señor del pecado o señor de la justicia punitiva? Esbozo sobre la identidad de Iztlacoliuhqui, deidad del México prehispánico” en Vega Sosa (coord.) *Códices y documentos sobre México, Tercer simposio internacional*, México, INAH, 2000,
 - -----, “Las alas de la tierra, reflexiones sobre algunas representaciones de Itzpapalotl, “Mariposa de Obsidiana”, diosa del México antiguo”, en *Le Mexique préhispanique et colonial, Hommage à Jaqueline de Durand-Forest*, París, L’Harmattan, 2004, pp, 95-126,

- -----, “La ebriedad en los mitos del México antiguo” en *El héroe entre el mito y la historia*, México, UNAM-CEMCA, 2000, pp, 101-122.
- -----, *Tezcatlipoca, burlas y metamorfosis de un dios Azteca*, México, FCE, 2007.
- -----, *Símbolos de poder en Mesoamérica*, México, UNAM, 2008.
- -----, “Las tres muertes simbólicas del nuevo rey mexica” en *Símbolos de Poder en Mesoamérica*, México, UNAM, 2009, pp, 263-291.
- -----, “Los bultos sagrados, Identidad fundadora de los pueblos Mesoamericanos, en *Arqueología Mexicana*, 104, México, Raíces, 2010, pp, 53-60,
- -----, “El simbolismo sacrificial de los Mimixcoa: cacería, guerra, sacrificio e identidad entre los mexicas” en *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, México, UNAM, 2010, pp, 453–482.
- -----, "Bultos sagrados, flechas y Fuego Nuevo: Fundación y poder en el Mapa de Cuauhtinchan #2" en *Cueva, ciudad y nido de águila; una travesía interpretativa por el Mapa de Cuauhtinchan #2*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2010, pp. 281-313.
- -----, “Los dioses ebrios del México antiguo. De la transgresión a la inmoralidad” en *Arqueología Mexicana*, México, Raíces, Vol. XIX, No. 114, 2012, pp. 26-33.
- -----, *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica, Tras las huellas de Mixcoatl “Serpiente de nube”*, México, FCE, 2015.
- -----, “*Blood, flowers and power: A new interpretation of plate 44 of Codex Borgia, a mexican pre-hispanic manuscript*” en *Ancient Mesoamerica*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, pp. 1-16.

- -----, "Controversy on the Borgia Group Codices from Ancient Mexico" en *Encyclopédie des historiographies Afriques, Amériques, Asies*. Vol. 1, Tomo 1 y 2, París, Inalco Presses, 2020, pp. 379-389.
- **Olivier**, Guilhem y Neurath, Johannes, *Mostrar y ocultar en el arte y los rituales. Perspectivas comparativas*, México, UNAM, 2017.
- **Orozpe**, Mauricio, *El código oculto de la greca escalonada*, México, UNAM, 2010.
- **Paddock**, John, **Stone**, Doris, *Aspects of the Mixteca-Puebla style and Mixtec and central Mexican Culture in Southern Mesoamerica*, Nueva Orleans, Tulane, 1982, pp, 33-40.
- **Pastrana Flores**, Miguel, "Tezcatlipoca contra Quetzalcóatl en la caída de Tula", en *Arqueología Mexicana* #112, México, Raíces, 2011, pp. 30-35.
- **Pasztory**, Esther, "The historical and religious significance of the Middle Classic Ball Game" en *Religión en Mesoamérica*, México, SMA, 1972, pp. 441-455.
- **Peperstraete**, Sylvie, "Los murales de Ocotelulco y el problema de la procedencia del Códice Borgia, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 37, México, UNAM, 2006, pp, 15-32.
- **Piho**, Virve, *El peinado entre los mexicas: formas y significados*, tesis de licenciatura en lengua y literaturas hispánicas, México, UNAM, 1973.
- **Plunket**, Patricia, "Cholula y su cerámica postclásica: algunas perspectivas", en *Revista Arqueología* Vol, XII-XIII, México, CONACULTA, 1995, pp, 103-108.
- **Pohl**, Jhon, *The Politics of Symbolism in the Mixtec Codices*, Nashville, Vanderbilt University, 1994.

- -----, "The person, Destiny, and the Construction of Difference in Mesoamerica" en *Res: Anthropology and Aesthetics* #33, Harvard, Harvard University Press, 1998, pp. 137-146.
- -----, "La tradición Aztatlán de Nayarit-Jalisco y el estilo nahua-mixteca de Cholula", en *Arqueología Mexicana*, 115, México, Raíces, 2012, pp. 60-65.
- **Pohl**, John y Byland Bruce, "The Mixteca-Puebla Style and early postclassic sociopolitical interaction" en *Mixteca-Puebla, Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archeology*, California, Labyrinthos, 1994, pp, 143-152.
- **Pomar**, Juan Bautista, "Relación de Texcoco" en *Relaciones de Texcoco y de la Nueva España*, México, Porrúa, 1941, pp. 9-32.
- **Quiñones Keber** Eloise, "The codex style: which codex?, which style?" en *Mixteca-Puebla, Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archeology*, California, Labyrinthos, 1994, pp, 143-152.
- **Ramírez** Martínez, María del Rosario, "Iconografía y simbolismo de las mariposas", en *Iconografía Mexicana IX-X, Flora y Fauna*, México, INAH, 1999, pp, 155-164.
- **Reyes**, Salvador; *El huauhtli en la cultura náhuatl*, tesis de maestría en estudios mesoamericanos, México, UNAM, 2006.
- **Rincón**, Huerta, Ricardo, *Tlazolteotl-Ixcuina, un caso de sincretismo en la religión azteca*, Tesis de Licenciatura, México, ENAH, 1997.
- **Rivera**, Miguel, "Pajaritos y pajarracos: personajes y símbolos en la cosmología maya", en *Revista Española de Antropología Americana*, Vol, 34, Madrid, UCM, 2004, pp, 7-28.
- **Robertson**, Donald, *Mexican Manuscript, Painting of the Early Colonial Period: The Metropolitan Schools*, Yale, Yale University Press, 1959.

- -----, "The Mixtec Religious Manuscripts" en *Ancient Oaxaca. Discoveries in Mexican Archeology and History*, Stanford, Stanford University Press, 1966, pp. 298-312.
- -----, "The Tulum Murals: The International Style of the Late Post-Classic." en *Verhandlungen des XXXVIII Internationalen Amerikanistenkongresses Stuttgart-München 1968* vol. 2, Munich, Kommissionsverlag Klaus Renner, 1970, pp. 77–78.
- **Ruiz** de Alarcón, Hernando, *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven entre los indios naturales de esta Nueva España*, México, SEP, 1988.
- -----, *Aztec Sorcerers in Seventeenth Century Mexico: The Treatise on Superstitions by Hernando Ruiz de Alarcón*, Albany, State University on New York at Albany, 1982.
- **Sahagún**, Bernardino de, *Historia General de las Cosas de Nueva España*, México, Porrúa, 1956.
- -----, *Primeros Memoriales*, Norman, University of Oklahoma Press, 1997.
- -----, *Códice Florentino*, Biblioteca Medizea Laurenziana, Edición facsímil del gobierno mexicano, Florencia, 1999.
- -----, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, CONACULTA, 2000.
- **Sejourné**, Laurette, *Pensamiento y religión en el México Antiguo*, México, FCE, 1957.
- **Seler**, Eduard, "Die Venusperiode un den Bilderschriften der Codex Borgia Gruppe" en *Zeitschrift für ethnologie*, Berlín, 1898, pp. 618-667.
- -----, "Das Tonoalamatl der Aubinschen Sammlung", en *Zeitschrift für ethnologie*, Berlin, 1900, pp. 21-26.

- -----, *Comentarios al Códice Borgia*, México, FCE, 1963.
- -----, "Codex Borgia and Allied Aztec Picture Writing" en *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archeology* #50, Vol. 1, California, Labyrinthos, 1990, pp. 45-53.
- -----, "The world view of the ancient mexicans" en Eduard Seler, *Collected works in Mesoamerican linguistics and archaeology*, #60, Vol. 2, California, Labyrinthos, 1996, pp. 3-23.
- -----, *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*, México, JUS, 2009.
- **Serna**, Jacinto de la, "Manual de ministros de indios para el conocimiento de sus historias y la extirpación de ellas" en *Anales del Museo Nacional de México*, I, IV, México, INAH, 1882, pp 261-480.
- **Severi**, Carlo, *Le Principe de la chimère – Une anthropologie de la mémoire*, Pasís, Ed, Rue d’Ulm-Musée du Quai Branly, 2007.
- **Schellhas**, Paul, "Representation of deities of the Maya manuscripts", en *Papers of Peabody Museum*, Vol. IV, No. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 1904, pp. 62-81.
- **Sisson**, Edgard, y Lilly Gerard, "The mural of the chimaes and the codex Borgia, en *Mixteca-Puebla, Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archeology*, California, Labyrinthos, 1994, pp, 25-44.
- **Smith E.**, Michael, **Berdan**, Frances, *The Postclassic Mesoamerican World*, Utah, University of Utah Press, 2003.
- **Solares**, Blanca, *Madre terrible, La Diosa en la religión del México antiguo*, México, Anthropos, 2007.

- **Soustelle**, Jaques, *Pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos*, París, Hermann & CIA, 1959.
- -----, *La vida cotidiana de los aztecas*, México, FCE, 1970.
- **Spranz**, Bodo, *Los Dioses en los Códices Mexicanos del Grupo Borgia*, México, FCE, 1993.
- **Stenzel**, Werner, *Quetzalcoatl de Tula. Mitogénesis de una leyenda postcortesana*, México, UANL, 1991.
- **Stresser-Pean**, Guy, *Viaje a la Huasteca*, México, FCE-CEMCA, 2008.
- -----, *La danza del Volador entre los indios de México y América Central*, México, FCE, 2016.
- **Soustelle**, Jacques, *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*, México, FCE, 1956.
- -----, *Pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos*, México, Federación Estudiantil Poblana, 1959.
- **Suárez Diez**, Lourdes, *Conchas y caracoles, ese universo maravilloso*, México, Banpaís, 1991.
- -----, *Conchas, caracoles y Crónicas*, Colección Científica #466, México, INAH, 2004.
- -----, “Las representaciones de la joyería en concha del Centro de México” en *Arqueología Mexicana*, 161, México, Raíces, 2020, pp. 50-59.
- **Sullivan**, Thelma, “The Mask of Itztlacoliuhqui” en *Actas del XLI Congreso Internacional de Americanistas, México, 1974*, México, INAH, 1976, pp. 252-262.

- -----, "Tlazolteotl-Ixcuina, the Great Spinner and Weaver" en *The Art and Iconography in the Late Postclassic Period of Central Mexico, a Conference at Dumbarton Oaks, October 1977*, Washington, Dumbarton Oaks, 1981, pp. 27-39.
- **Talaidoire**, Eric, "Los juegos de pelota en Mesoamérica" en *Arqueología Mexicana*, 146, México, Raíces, 2017, pp. 26-39.
- **Taube**, Karl, "The Teotihuacan caves of origin: The iconography and architecture of emergence mythology in Mesoamerica and American Southwest" en *Anthropology and Aesthetics*, 12, Cambridge, Harvard University Press, 1986, pp. 51-82.
- -----, "The Breath of Life: The Symbolism of Wind in Mesoamerica and the American Southwest" en *The Road to Aztlan: Art front a Mythic Homeland*, Los Angeles, LACMA, 2001, pp. 102-123.
- -----, "The Womb of the World: the Cuayhxicalli and Other Offering Bowls of Ancient and Contemporary Mesoamerica" en *Maya Archaeology 1*, San Francisco, Precolumbia Mesoweb Press, 2009, pp. 86-112.
- -----, "La vasija de pulque de Bilmek" en *De hombres y Dioses*, México, FOEM, 2013.
- **Tena**, Rafael, *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, México, Cien de México, 2002.
- -----, *El calendario mexicana y la cronografía*, México, INAH, 2008.
- **Testard**, Juliette, "Intercambiar en Mesoamérica durante el Epiclásico (600 a 900 d.C.): poder, prestigio y alteridad. Un análisis de la cultura material de Puebla-Tlaxcala y Morelos" en *Journal de la Société des américanistes #2, Vol. 104*, París, 2018, pp. 153-202.

- **Thompson**, Erick, *Sky bearers, Colors and Directions in Maya and Mexican Religion*, Washington, Carnegie Institution, 1934.
- -----, "The *Bacabs: Their portraits and their glyphs*", Papers of Peabody Museum, Cambridge, Harvard University, 1970, v. 61, p. 471-487.
- -----, "Los señores de la noche en la documentación náhuatl y maya" En *Estudios de Cultura Náhuatl* 13, México, UNAM, 1978, pp. 15-22.
- **Thouvenot**, Marc, *Chalchihuitl: el jade entre los nahuas*, 2019. Consultado en línea el 30 de Julio de 2019 desde <http://thouvenotmarc.com/textos/chalchihuitl.html>
- **Torres Montúfar**, Óscar, "Cualidades, valor e importancia de un metal precioso", *Arqueología Mexicana*, 144, México, Raíces, pp. 14-18.
- **Uriarte Castañeda**, María Teresa, *El juego de pelota Mesoamericano*, México, UNAM, 2016.
- **Torquemada**, fray Juan de, *Monarquía Indiana*, 7 tomos, México, UNAM, 1986.
- **Vail**, Gabrielle, Hernández, Christine, *Astronomers, Scribes, and Priests - Intellectual Interchange between the Northern Maya Lowlands and Highland Mexico in the Late Postclassic Period*, Washington, Dumbarton Oaks, 2010.
- **Vaillant**, George, "A Correlation of Archaeological and Historical Sequences in the Valley of Mexico," *American Anthropologist* Vol, 40, #4, American Anthropological Association, 1938, pp, 535-573.
- **Valverde**, Ma, del Carmen, "Imágenes del jaguar en la plástica maya" en *Fauna fantástica de Mesoamérica y los Andes*, UNAM, México, 2012, p, 283-320.
- **Van der Loo**, Peter, "Why Deer Hunting and Adultery are a Dangerous Combination", en *The Imagination of Matter: Religion and Ecology in Mesoamerican Traditions*, Oxford, Oxford University Press, 1989, pp. 31-49.

- **Vauzelle**, Loïc, “Los dioses mexicas y los elementos naturales en sus atuendos: unos elementos polisémicos”, en *Trace*, 71, México, CEMCA, 2017, pp. 76-110.
- **Velásquez** García, Erick, *Los mayas y las concepciones del tiempo*, Sesión 2, VII Mesa Redonda de Palenque, noviembre 27 – diciembre 2 de 2011.
- **Vesque**, Martine, “El instrumento para ver o tlachieloni”, en *Trace*, 71, México, CEMCA, 2017, pp. 111-137.
- **Viezca**, Vizuet, José Arturo, *El árbol y su iconografía; simbolismo y significación en el códice Borgia*, Tesis de Maestría en Estudios Mesoamericanos, México, UNAM, 2013.
- **Villaseñor**, Rafael, *Los calendarios mesoamericanos analizados desde una perspectiva interdisciplinaria*, tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, México, UNAM, 2007.
- **Villela** Flores, Samuel, "Ídolos en los altares. La religiosidad indígena en la Montaña de Guerrero", en *Arqueología mexicana*, 82, México, Raíces, 2006, 62-67.
- **Viveiros**, De Castro, Eduardo, *Metafísicas canibales*, Madrid, Katz, 2010.
- **Von Winning**, Hasso, *La iconografía de Teotihuacán. Los Dioses y los signos*, UNAM, México, 1987.
- **Von Humboldt**, Alexander, *Aportaciones a la Antropología Mexicana*, México, Katún, 1986.
- **Yanagisawa**, Saeko, *Los antecedentes de la tradición mixteca-Puebla en Teotihuacán*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, México, UNAM, 2005.
- -----, “El Códice Maya de México ¿es un códice de la tradición Mixteca-Puebla?”, en *El Códice Maya de México, antes Grolier*, Sofía Martínez del Campo (coord.), México, INAH, 2018.

IMÁGENES

Figura 1. Injerto en la parte dañada por fuego. Códice Borgia, lámina 1. Detalle



Figura 2. Orificios del exlibris y otros producidos por microorganismos. Códice Borgia cobertura



Figura 3. Unión de piel cubierto con estuco y pintura. Códice Borgia, lámina 6. Detalle

Figura 4. Contorno delineado que no se borró totalmente. Códice Borgia, lámina 41. Detalle. / lámina 13. Detalle.



Figura 5. Códice Zouche-Nuttall. Lámina 57. Detalle



Figura 6. Láminas 49 a 52, que muestran posiblemente sitios en torno al lugar de origen del Códice Borgia. Detalle.



Figura 7. Frase del siglo XVI escrita posiblemente por Domingo de Betanzos. Códice Borgia, lámina 68. Detalle.

Figura 7a. Frase del copista Ramón Rodríguez Arangoiti. Códice Borgia, lámina 25. Detalle.



Figura 8. Sección I: Tonalpohualli. Códice Borgia, lámina 6.

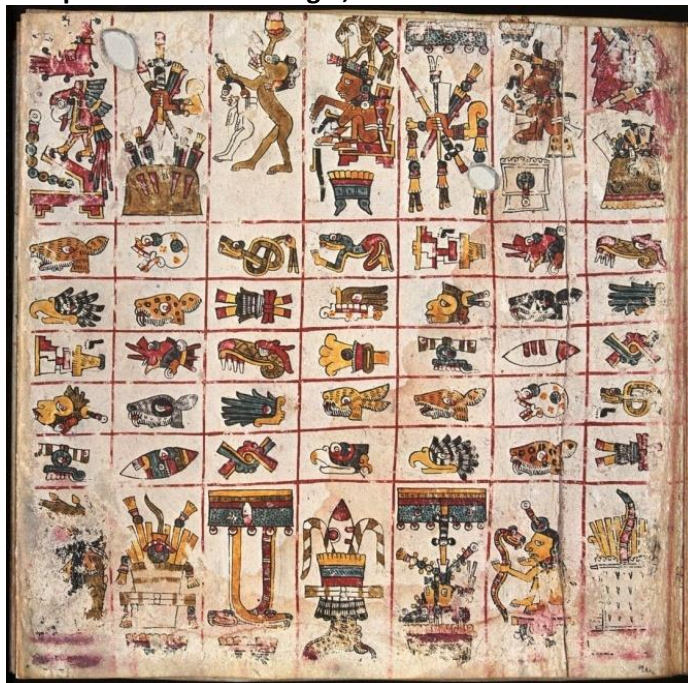


Figura 9. Sección III: Los Señores de la Noche. Códice Borgia, lámina 14.



Figura 10. Sección IV: Los nacimientos. Códice Borgia, lámina 16.



Figura 11. Sección V: Los periodos aciagos. Códice Borgia, lámina 18.



Figura 12. Sección VI: El Venado. Códice Borgia, lámina 22. Detalle.



Figura 13. Sección IX: Los bultos mortuorios. Códice Borgia, lámina 26.



Figura 14. Sección XIII: Cihuateteo y Tonalehque. Códice Borgia, lámina 48.



Figura 15. Sección XV: Xochipilli y el venado. Códice Borgia, lámina 53. Detalle



Figura 16. Sección XXII: Una trecena. Códice Borgia, lámina 71.



Figura 17. Simetría en la representación de las láminas centrales. Códice Borgia, lámina 31 y 46.



Figura 18. Perforación del Septum. Códice Borgia, lámina 44 / Historia Tolteca-Chichimeca folio 21.



Figura 19. Fuego Nuevo. Códice Borgia, lámina 46 / Códice Borbónico lámina 34. Detalle.

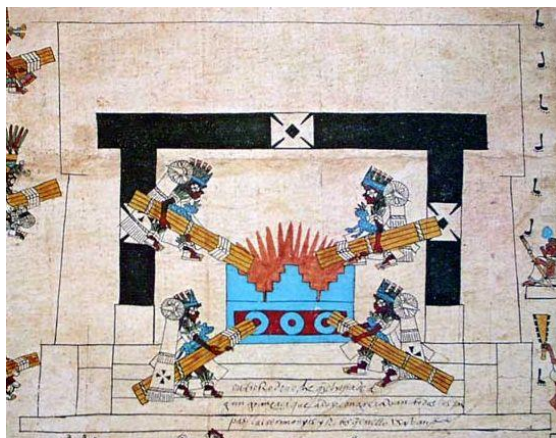


Figura 20. Códice Borgia, lámina 39 / Códice Borbónico lámina 36.



Figura 21. Medallones con signo calendárico. Códice Borgia, lámina 30. Detalle.



Figura 22. Cihuacoatl. Códice Borbónico lámina 36. Detalle. / Códice Borgia lámina 44. Detalle.



Figura 23. Códice Borgia, láminas 46 y 47.



Figura 24. Supuesta arquitectura circular. Códice Borgia, lámina 39, detalle. Elementos arquitectónicos definidos como tzompantli, edificios y plataformas. Códice Borgia, lámina 45.



Figura 25. El yelmo de pedernal. Códice Borgia, lámina 33. Detalle. / Códice Zouche-Nuttall lámina 47. Detalle.



Figura 26. Personajes detrás de los templos de las láminas 33 y 34, Códice Borgia. Detalle. / Versión de Kingsborough. Detalle. / Versión de Aglio. Detalle. / Versión de Díaz y Rodgers. Detalle.



Figura 27. Elemento de niebla en 2do plano. Códice Borgia, Lámina 29, Fragmento.



Figura 28. Elemento “u” en noche y puntos negros para la representación de noche. Códice Borgia, Láminas 71, 45, 42, Fragmento.



Figura 29. Figura serpentina con cabeza de Ehecatl. Códice Borgia, Lámina 29 y 45, Fragmento.



Figura 30. Númenes marco. Códice Borgia, Láminas 29, 30 y 31.



Figura 30. Signo de carne cortada. Códice Borgia, Lámina 29 y 66, Fragmento.



Figura 31a. Pintura Mural. E16. Tulum. Reconstruccion de Dávalos, en Miller, 1982, lám 37.



Figura 31b. Códice Zouche-Nuttall. Láminas 18 y 19. Fragmento.



Figura 31c. Códice Vindobonensis. Lámina 48. Fragmento.



Figura 31d. Códice Becker. Lámina 4. Fragmento.

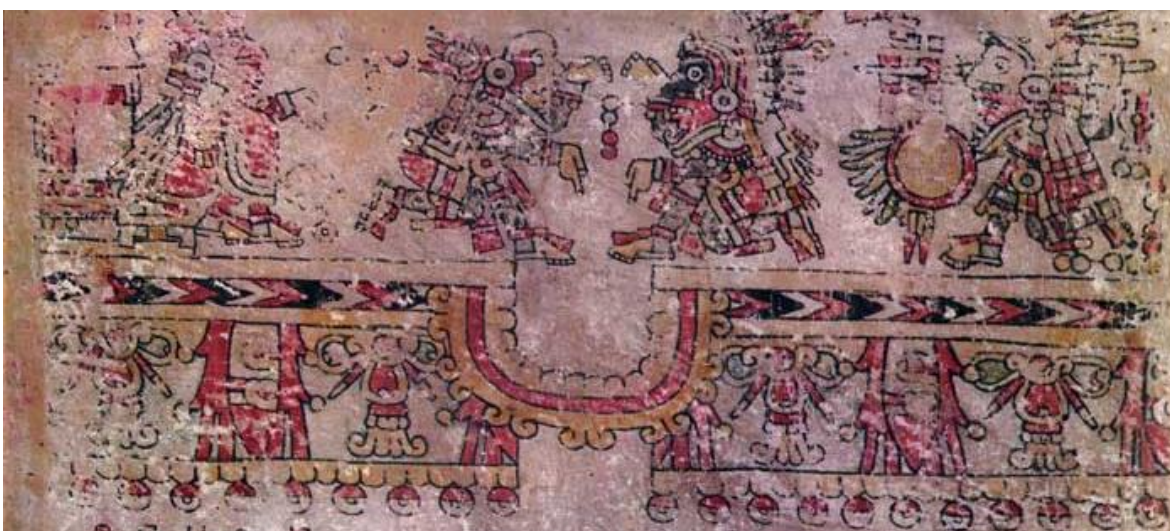


Figura 32a-h. Númenes en barra. Códice Borgia, Láminas 32, 39, 41, 43, 44, 45 y 46, Fragmento.





Figura 32g. Códice Becker. Lámina 4. Fragmento.



Figura 33a-j. Númenes no-humanos y objetos rostro. Códice Borgia, Láminas centrales. Fragmentos.



Figura 34a. El Sol. Códice Borgia, lámina 71. Fragmento



Figura 34b-h. El Sol. Códice Borgia, láminas 40, 43, 44, 34, 35, 39 y 30. Fragmento.



Figura 34i-j. Referentes simbólicos del Sol. Códice Borgia, lámina 65 (fragmento). Códice Borbónico lámina 14 (fragmento).



Figura 35. Ojo de banda. Borgia, lámina 35; Códice Vindobonensis, lámina 25; Códice Nutall, lámina 79, detalle.



Fig. 36. Lámina 29.



Fig. 36a-b. Lámina 29 copias de Aglio y Kingsborough.



Fig. 37. Lámina 30



Fig. 37a-b. Lámina 30 copias de Aglío y Kingsborough.

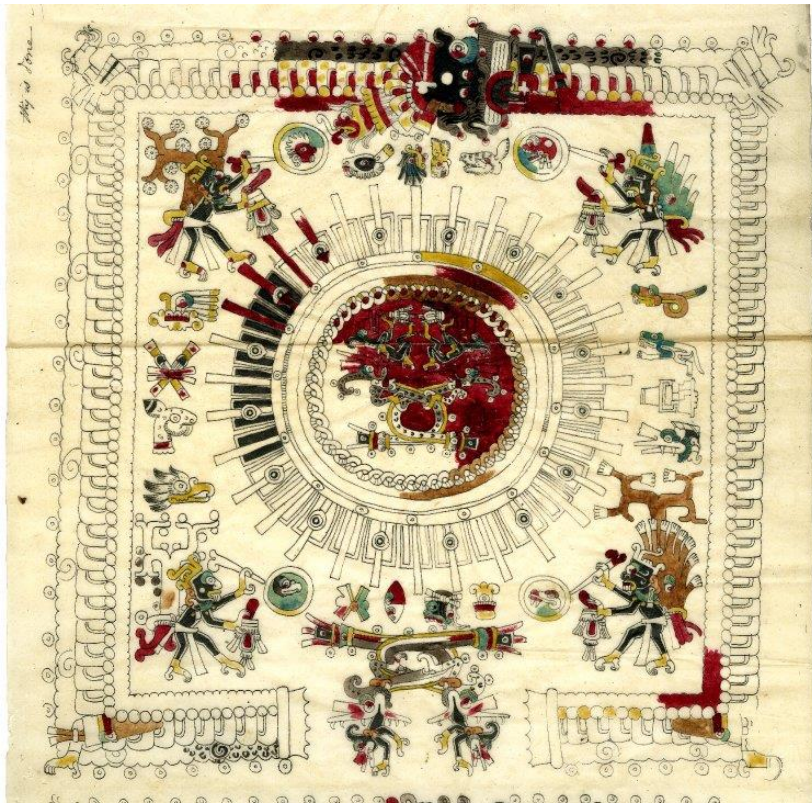


Fig. 38. Lámina 31.



Fig. 38a-b. Lámina 31 copias de Aglio y Kingsborough.

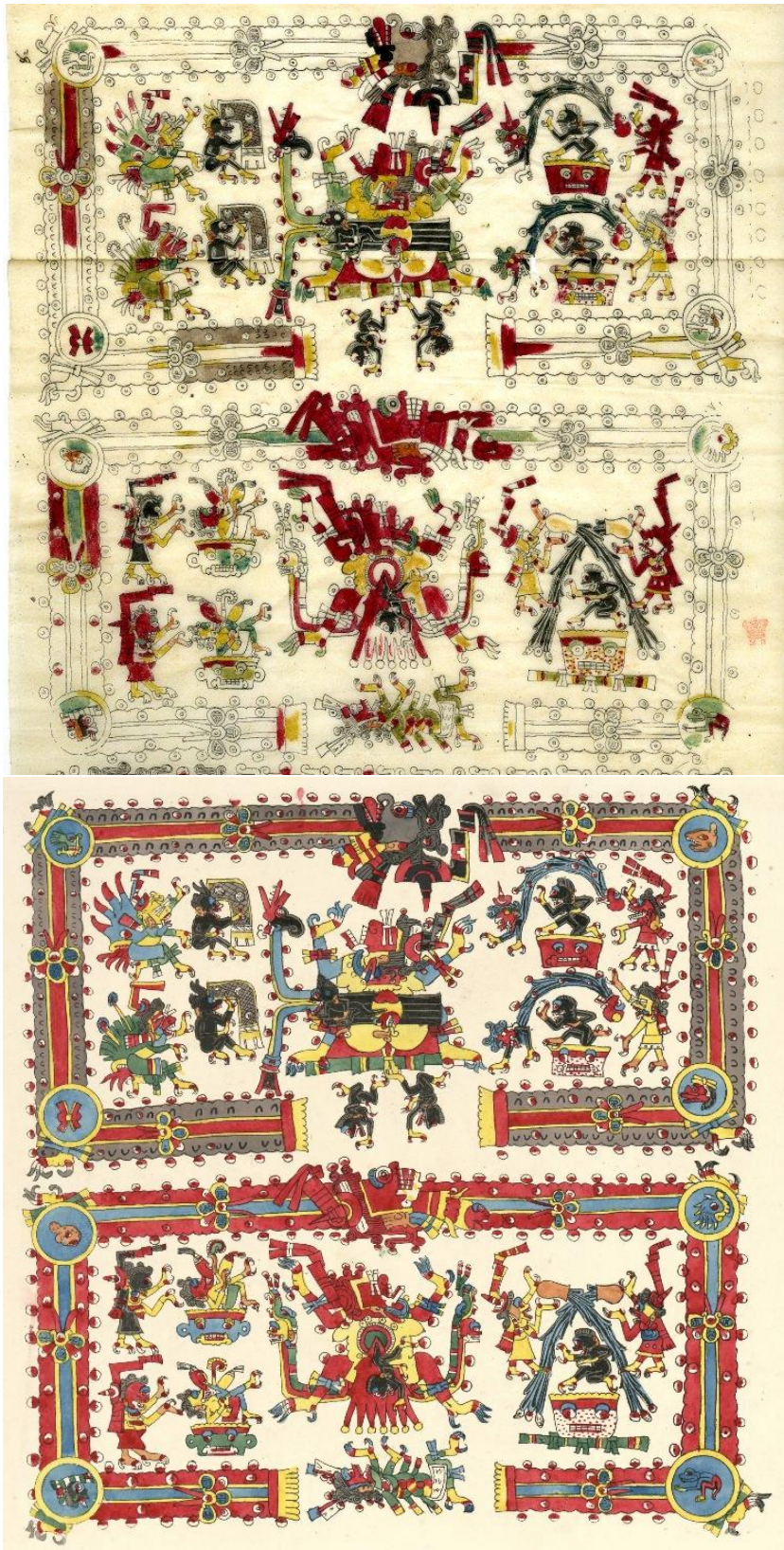


Fig. 39. Lámina 32.



Fig. 39a-b. Lámina 32 copias de Aglio y Kingsborough.



Fig. 40. Lámina 33.



Fig. 40a-b. Lámina 33 copias de Aglio y Kingsborough.



Fig. 41. Lámina 34.



Fig. 41a-b. Lámina 34 copias de Aglio y Kingsborough.

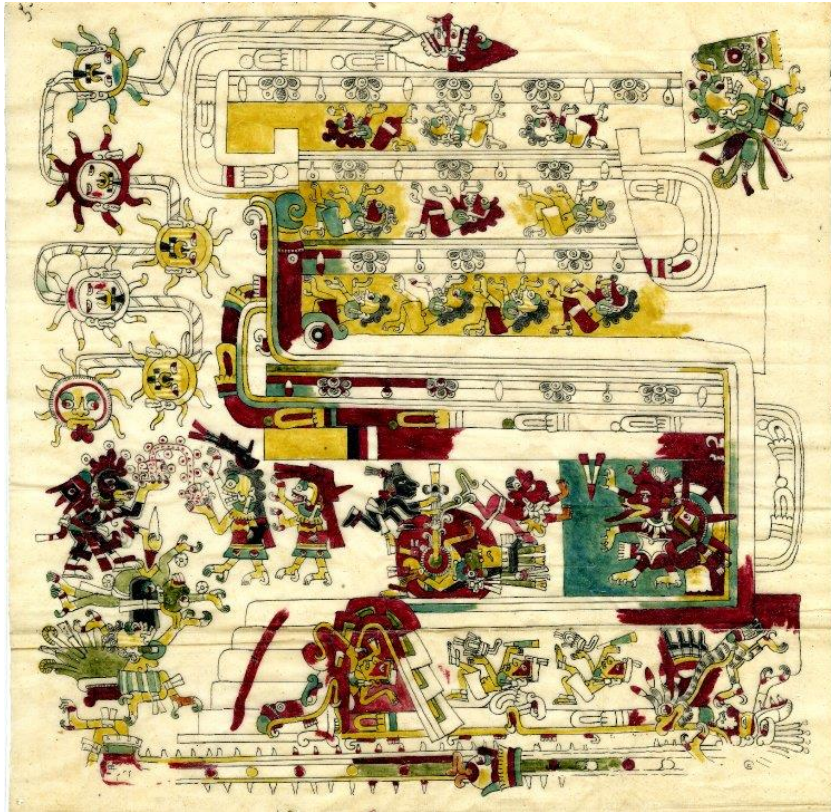


Fig. 42. Lámina 35.



Fig. 42a-b. Lámina 35 copias de Aglio y Kingsborough.

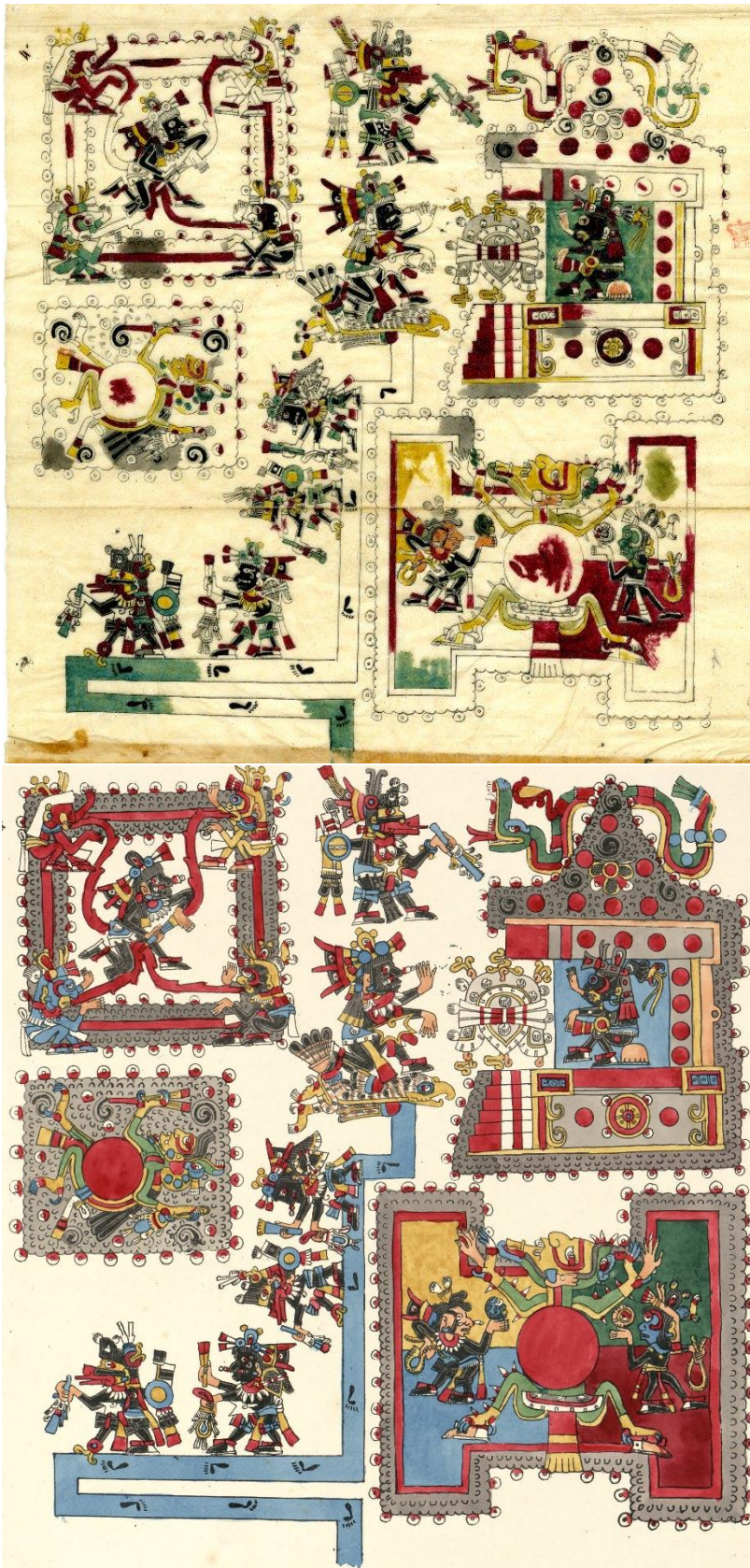


Fig. 43. Lámina 36.



Fig. 43a-b. Lámina 36 copias de Aglio y Kingsborough.

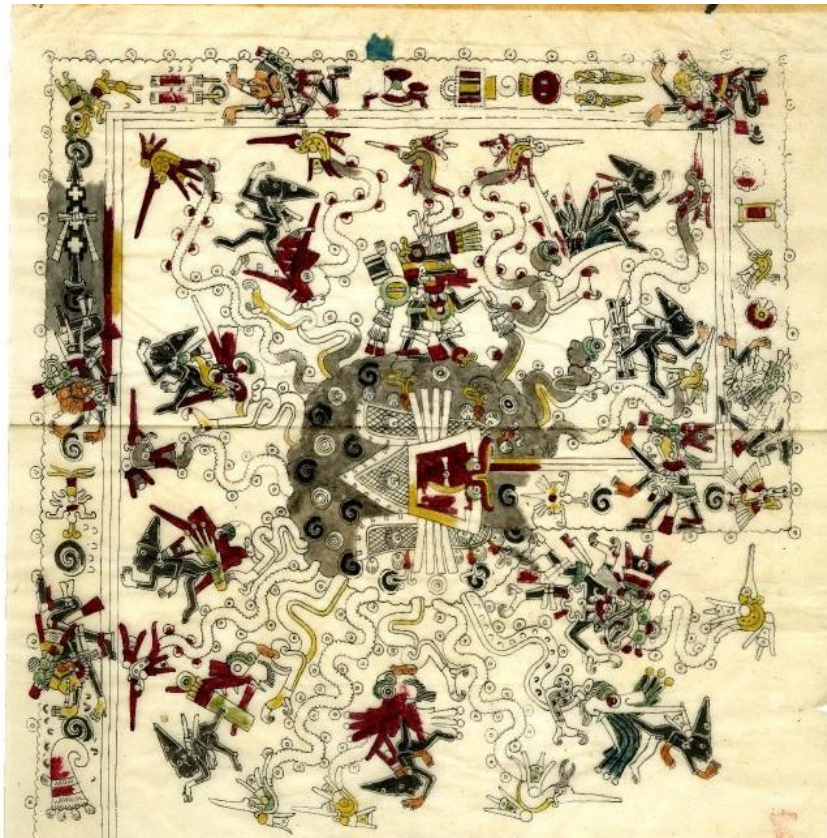


Fig. 44. Lámina 37.



Fig. 44. Lámina 37 copias de Aglio y Kingsborough.

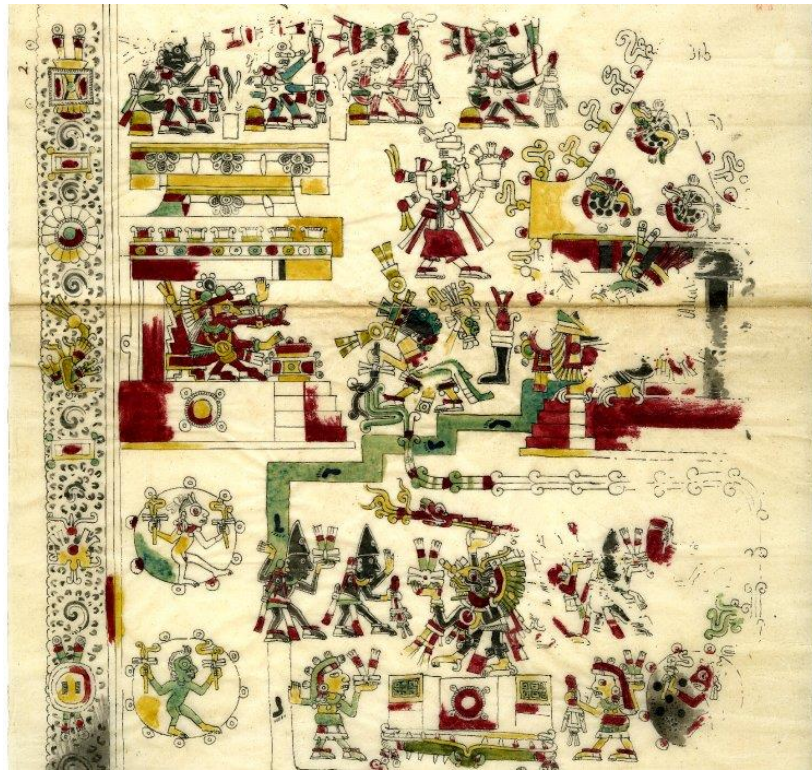


Fig. 45. Lámina 38.



Fig. 45a-b. Lámina 38 copias de Aglio y Kingsboroughth.

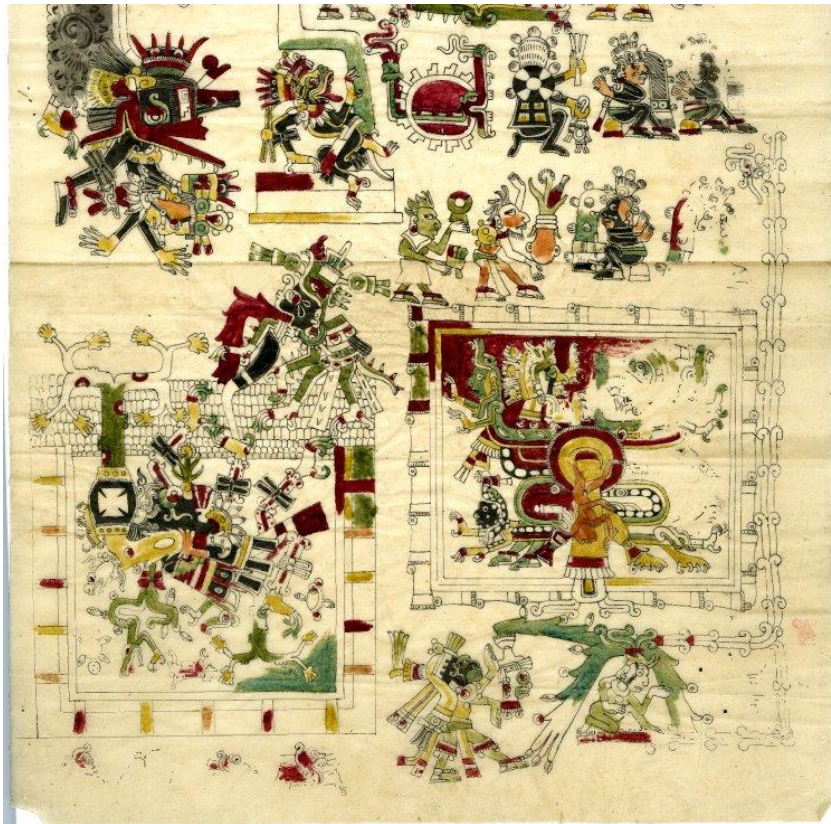


Fig. 46. Lámina 39.

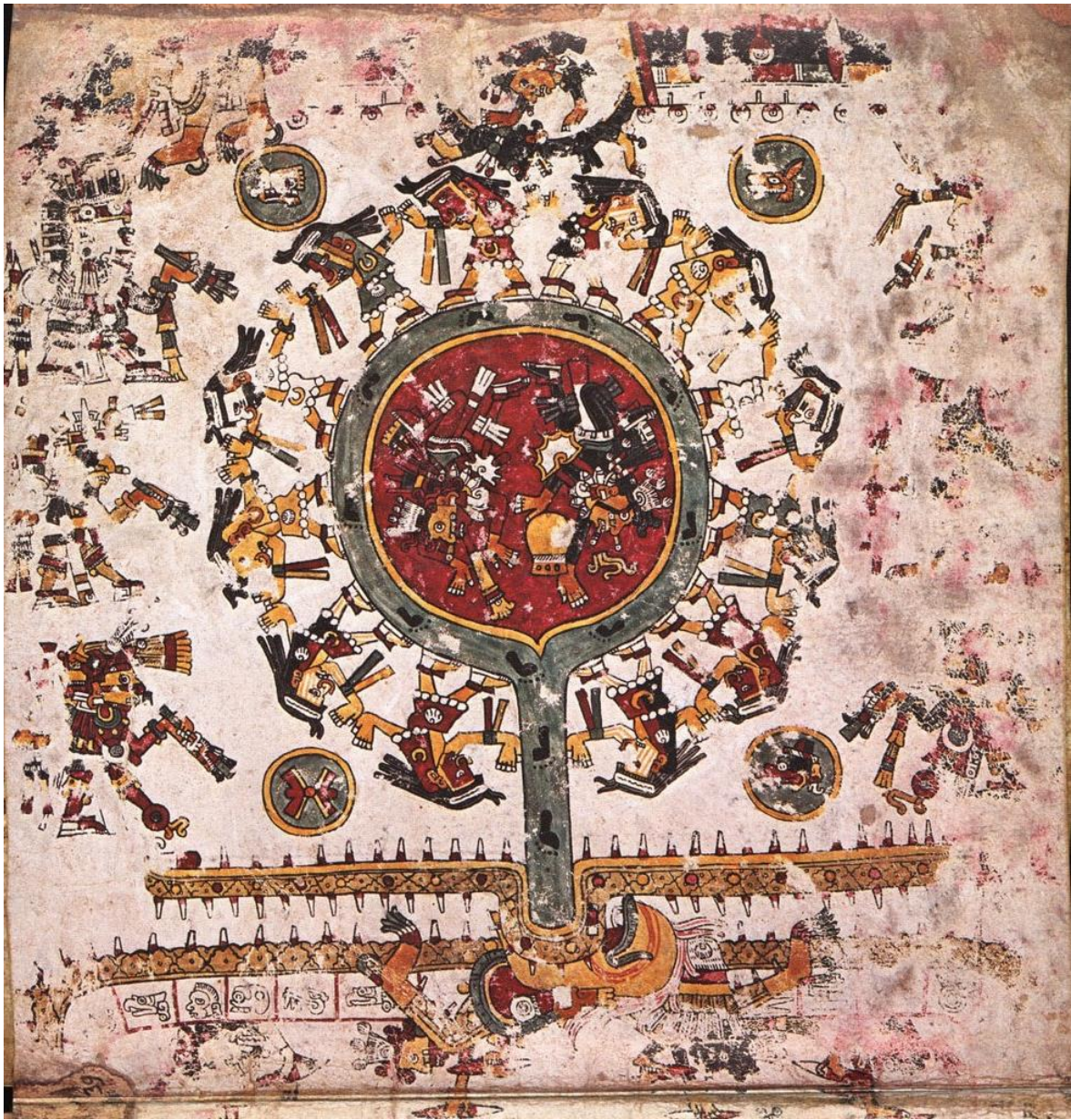


Fig. 46a-b. Lámina 39 copias de Aglio y Kingsborough.

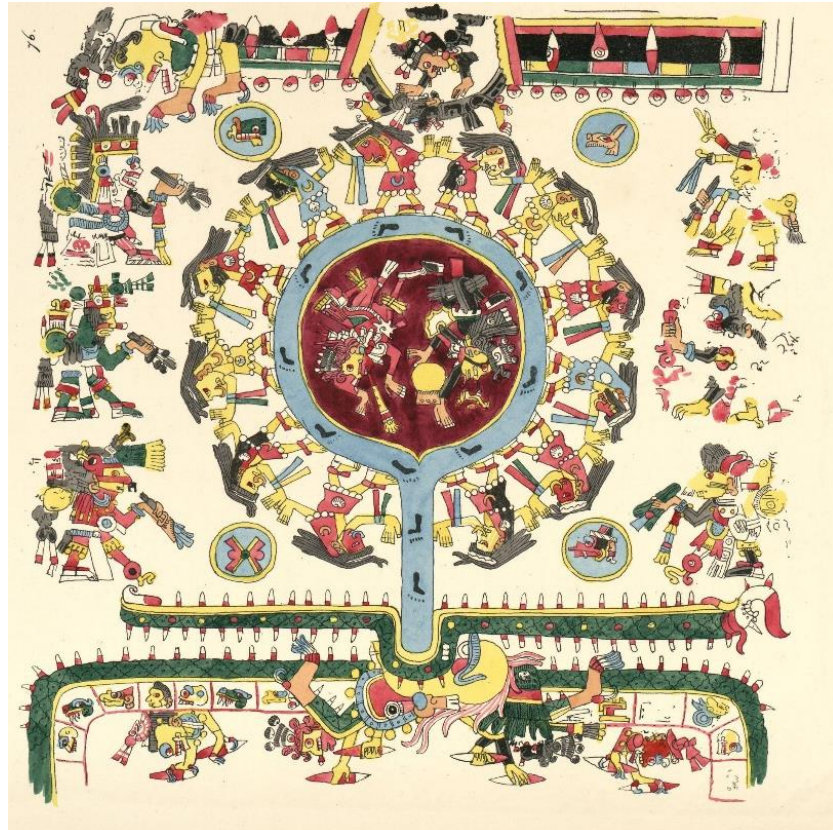
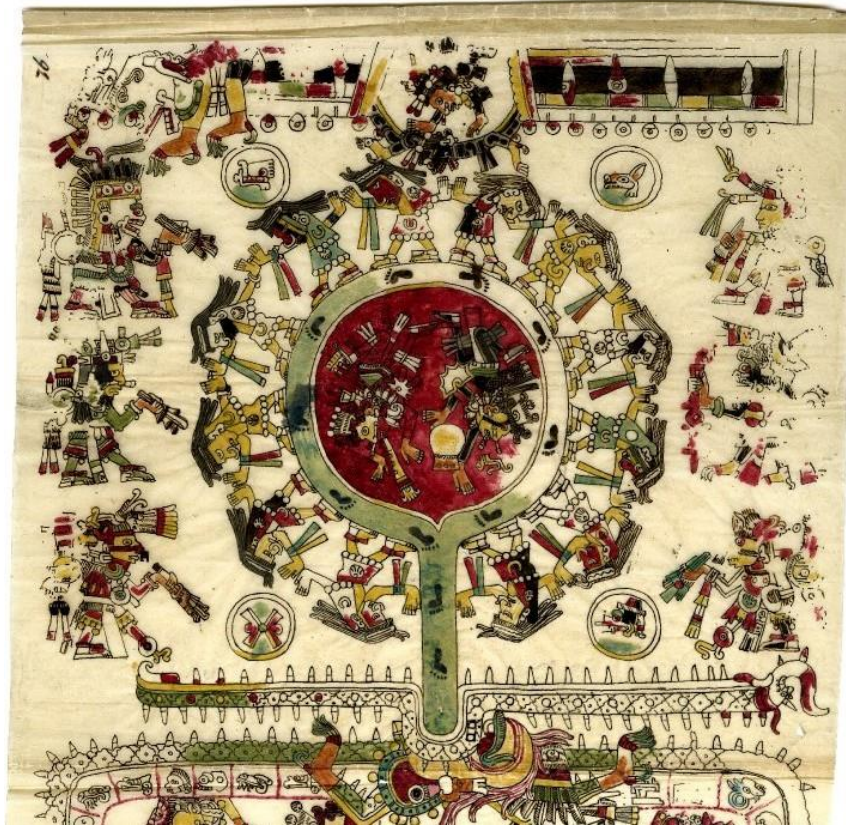


Fig. 47. Lámina 40.



Fig. 47a-b. Lámina 40 copias de Aglio y Kingsborough.



Fig. 48. Lámina 41.

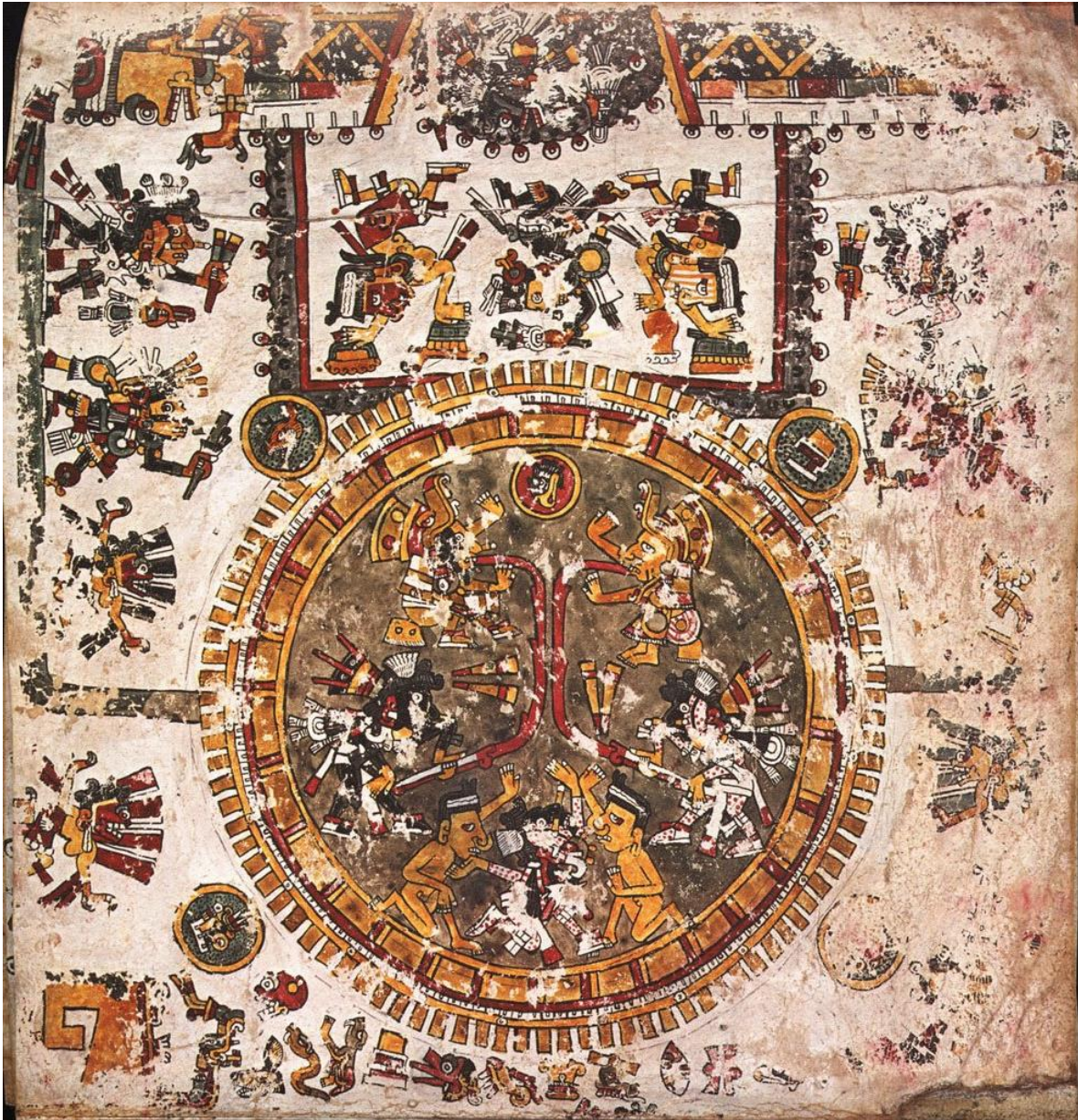


Fig. 48a-b. Lámina 41 copias de Aglio y Kingsborough.

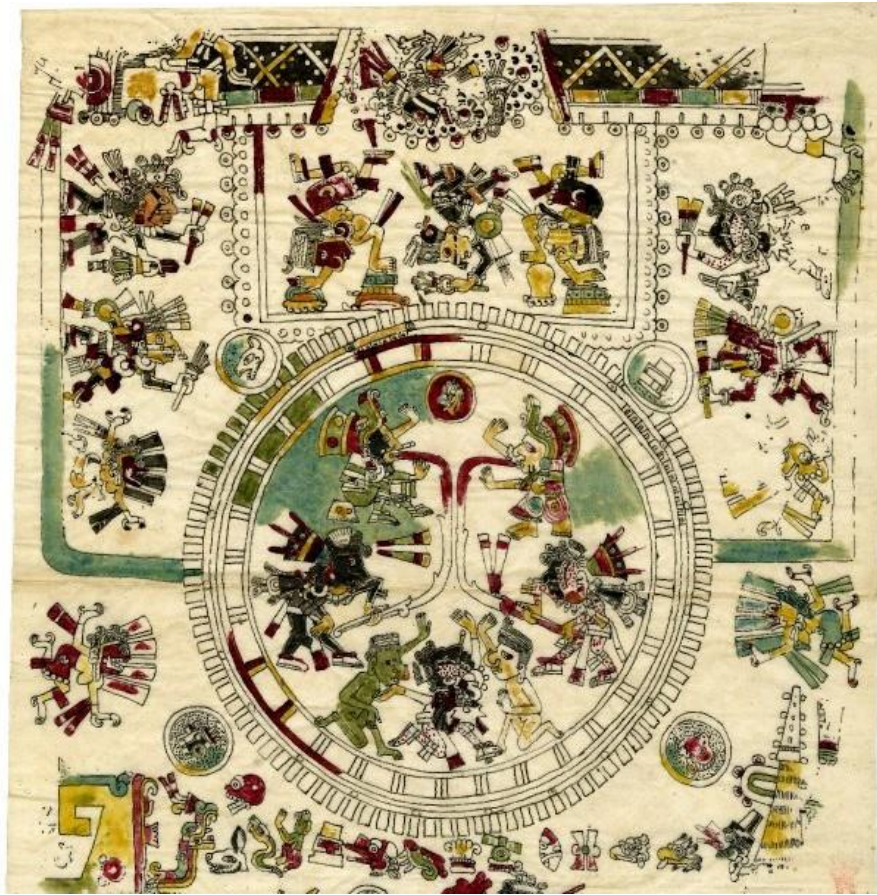


Fig. 49. Lámina 42.



Fig. 49a-b. Lámina 42 copias de Aglio y Kingsborough.

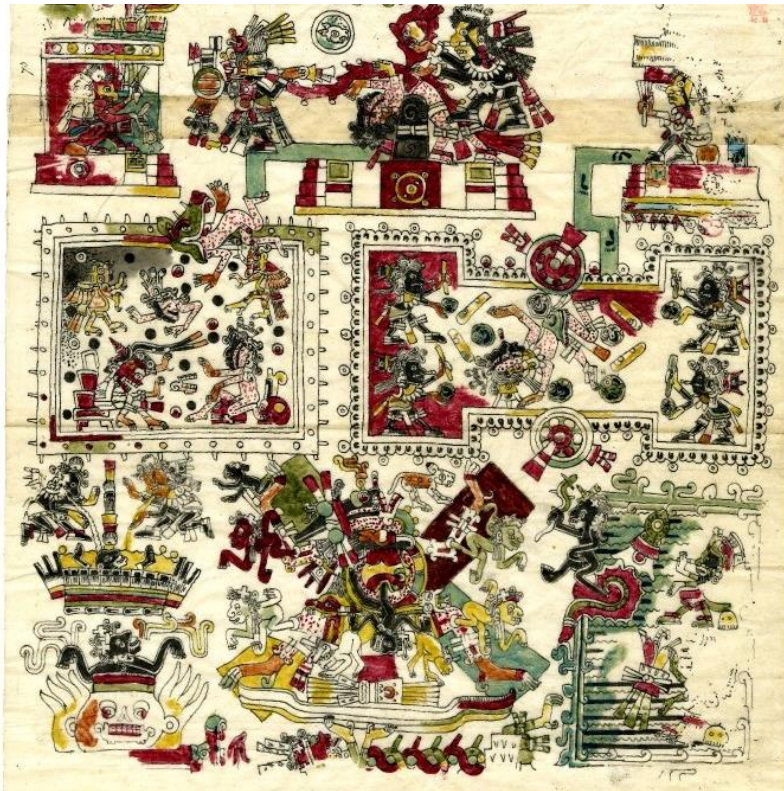


Fig. 50. Lámina 43.



Fig. 50a-b. Lámina 43 copia de Kingsborough.



Fig. 51. Lámina 44.



Fig. 51a-b. Lámina 44 copias de Aglio y Kingsborough.

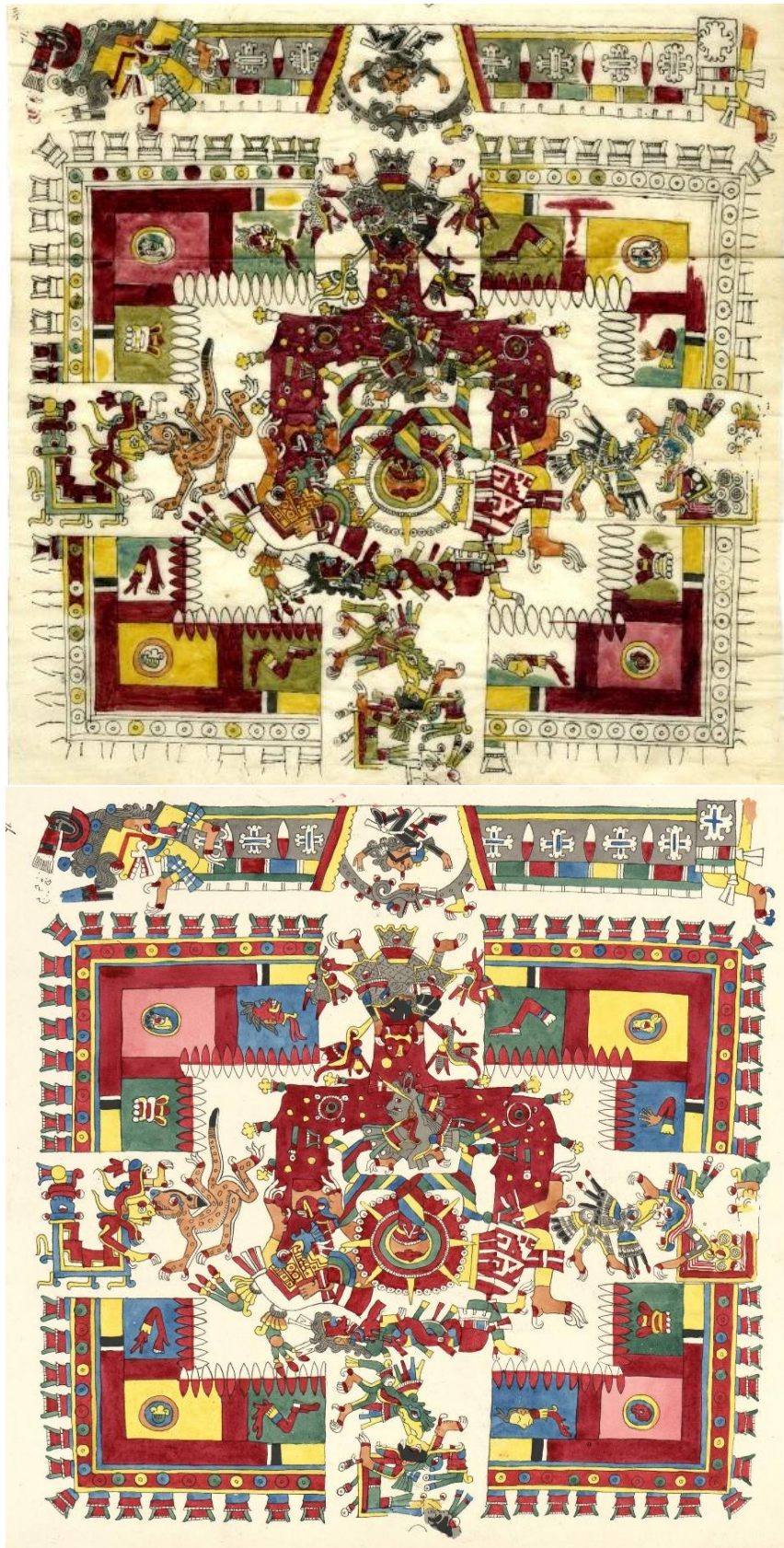


Fig. 52. Lámina 45.



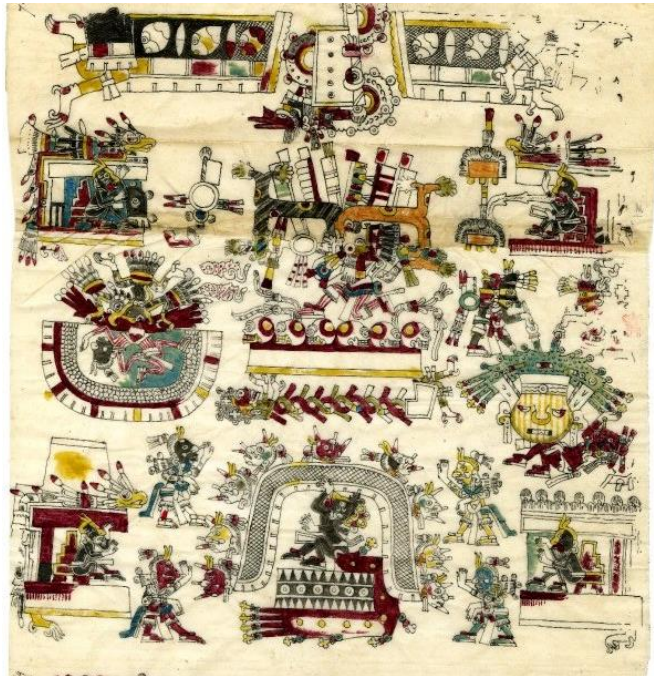


Fig. 52a-b. Lámina 45 copias de Aglio y Kingsborough.

Fig. 53. Lámina 46.



Fig. 53a-b. Lámina 46 copias de Aglio y Kingsborough.

