

01085
V-1 4
38

EL TRAZO, EL CUERPO Y EL GESTO

LOS CÓDICES MESOAMERICANOS Y SU TRANSFORMACIÓN
EN EL VALLE DE MÉXICO EN EL SIGLO XVI.

Un análisis del cambio histórico en el arte de la
pictografía, con especial dedicación al problema de la
representación del cuerpo humano, sus formas,
sus posturas y sus ademanes.

Tesis elaborada por Pablo Escalante Gonzalbo,
para optar por el grado de Doctor en Historia, bajo la
dirección de Carlos Martínez Marín y con la asesoría de
Beatriz de la Fuente y Xavier Noguez

División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y
Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 está 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.

The Tracing, the Body and the Gesture.

**Middle American Codices and their transformation in the
Valley of Mexico in the Sixteenth Century.**

Doctoral Dissertation by Pablo Escalante Gonzalbo

An analysis of the historical change in the pictographic art, with special attention to the problem of the representation of human body, its forms, its postures, and its gestures.

In this dissertation we analyze the writing system of middle american codices, and study the iconography and style of these books as part of the so called Mixteca-Puebla tradition. Then we try to make a reconstruction of the style, iconography, and pictographic language of the disappeared pre-columbian codices of the Valley of Mexico. We discuss the antiquity of some manuscripts, such as the Borbonico, previously taken as pre-columbian. The impact of spanish conquest over the codices tradition is analyzed in three different ways: 1) destruction, persecution and concealment of the codices; 2) teaching of european arts and crafts to the indians; 3) use of european prints by indian codex-painters.

The last chapters are dedicated to study the representation of human body in pre-columbian and colonial codices.

A quienes primero me enseñaron historia,
arte, literatura, derecho...
A Florentino Escalante, que ya descansa en paz,
y a Pilar Gonzalbo, que nunca descansa

Introducción

La idea original y el proyecto modificado

Este trabajo tiene apenas una remota relación con la idea que le dio origen; explicaré por qué. Durante varios años he tenido interés en el estudio de la vida cotidiana y la cultura popular de los antiguos nahuas; he trabajado en cuestiones como las formas de insulto y saludo, los refranes, la vida en los caminos, la marginalidad y la delincuencia. De ese interés en la vida cotidiana nació la idea de emprender un estudio que se dedicara a la conducta corporal: postura, movimiento, ademanes y gestos, etc. Conocida la relativa escasez de información sobre ese tema en las fuentes escritas, organicé un proyecto de investigación en el cual los documentos pictográficos, los códices, ocupaban un papel central. Pretendía deducir las características del comportamiento corporal nahua a partir del análisis de las escenas pictográficas.

Durante algún tiempo trabajé simultáneamente con fuentes pictográficas y fuentes escritas. Extraje de ellas bastante información sobre el llanto en la antigua sociedad mesoamericana; suficiente para comprender que su práctica era considerablemente distinta de la que existe en nuestra sociedad, debido, entre otras razones, a la frecuencia con que los hombres del México antiguo usaban las lágrimas, y al vínculo que éstas tenían con la retórica, la política y el

TESIS

COMPLETA

Introducción

La idea original y el proyecto modificado

Este trabajo tiene apenas una remota relación con la idea que le dio origen; explicaré por qué. Durante varios años he tenido interés en el estudio de la vida cotidiana y la cultura popular de los antiguos nahuas; he trabajado en cuestiones como las formas de insulto y saludo, los refranes, la vida en los caminos, la marginalidad y la delincuencia. De ese interés en la vida cotidiana nació la idea de emprender un estudio que se dedicara a la conducta corporal: postura, movimiento, ademanes y gestos, etc. Conocida la relativa escasez de información sobre ese tema en las fuentes escritas, organicé un proyecto de investigación en el cual los documentos pictográficos, los códices, ocupaban un papel central. Pretendía deducir las características del comportamiento corporal nahua a partir del análisis de las escenas pictográficas.

Durante algún tiempo trabajé simultáneamente con fuentes pictográficas y fuentes escritas. Extraje de ellas bastante información sobre el llanto en la antigua sociedad mesoamericana; suficiente para comprender que su práctica era considerablemente distinta de la que existe en nuestra sociedad, debido, entre otras razones, a la frecuencia con que los hombres del México antiguo usaban las lágrimas, y al vínculo que éstas tenían con la retórica, la política y el

ritual. Sobre las maneras de sentarse también pude obtener algunas ideas en el análisis de diferentes fuentes, pero al salir del tema del llanto la información, en general, se tornaba escasa.

En cuanto traté de concentrar mi atención en el análisis de los códices comprendí que había fuertes obstáculos para llevar a cabo mi propuesta inicial: no era posible usar las escenas de los códices como testimonios de la conducta corporal porque lo que prevalece en ellas son los estereotipos propios del lenguaje pictográfico. Del mismo modo en que las formas y las proporciones del cuerpo humano utilizadas en los códices no buscan representar las de la anatomía humana en un sentido naturalista, las posturas, desplazamientos y ademanes son fórmulas convencionales, cuyo propósito es el de transmitir determinada información de manera rápida e inequívoca, a despecho de la verosimilitud de sus implicaciones anatómicas.

En resumen, entendí que en los códices había un sistema o código de representación, un conjunto de estereotipos que era preciso analizar. Entonces fue cuando los objetivos de mi trabajo cambiaron radicalmente; no se trataba ya de usar al código para entender la conducta corporal, sino de entender cómo se había representado el cuerpo y la conducta corporal en los códices.

Ahora bien, cuando empezaba la investigación había tomado en cuenta, exclusivamente, códices coloniales, pues

tenía entendido que ninguno de los códices prehispánicos hoy existentes podía asignarse con suficientes argumentos al Valle de México. Al mirar los códices coloniales, teniendo en mente los nuevos objetivos del proyecto, observé dos cosas: 1) en primer lugar, en los códices coloniales del Valle de México no había una sola forma de representar el cuerpo humano, sino varias; era evidente que me encontraba frente a una realidad histórica en proceso de transformación, con diferentes resultados a la vista. En los códices pintados en el Valle de México en el siglo XVI, dicho en otras palabras, no era posible estudiar, llanamente, cómo se representaba el cuerpo humano, había que estudiar cómo cambiaban las formas de representación, cómo estaban cambiando. 2) En segundo lugar, para entender ese proceso de cambio era preciso reflexionar sobre el punto de partida, es decir, sobre los códices prehispánicos del Valle de México, y sobre los agentes que influyeron en la transformación del XVI. Con estas dos últimas precisiones, el campo de mi investigación quedó acotado en forma definitiva y yo pude orientar mis esfuerzos hacia las indagaciones y reflexiones que el lector tiene ahora en sus manos.

El esquema de este trabajo

Quizá valdría la pena hacer un recorrido por los capítulos que componen este texto para que el lector sepa qué puede

esperar de él y para que comprenda cómo he tratado de responder a los objetivos planteados en el proyecto.

En el primer capítulo, "Los códices y el lenguaje pictográfico", intento definir qué tipo de sistema de registro se utilizó en los códices mesoamericanos y qué papel desempeñaba la memoria en dicho sistema. Propongo el concepto de "lenguaje pictográfico" como clave para analizar los códices y trato de definir ese lenguaje. Por último, me planteo algunas preguntas sobre el origen histórico de la modalidad específica de lenguaje pictográfico propia de los códices del Posclásico Tardío (c. 1200 a 1521 d. C).

El capítulo 2, "La tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla", está dedicado al análisis de la iconografía y el estilo que surgieron en la zona Puebla-Tlaxcala y en las Mixtecas, durante el Posclásico mesoamericano, como resultado de los procesos migratorios y de interacción multiétnica posteriores a la caída de Teotihuacán. En este capítulo se presta especial atención a la historiografía sobre el tema, se adopta una definición del concepto Mixteca-Puebla, y se toman algunas posturas en relación con los orígenes, las fechas y las regiones.

En "Los códices en la tradición Mixteca-Puebla", tercer capítulo, se revisan críticamente diversos problemas relacionados con la clasificación de los códices mesoamericanos: se argumenta sobre la influencia de la tradición Mixteca-Puebla en los códices mayas, se profundiza en el problema de la división interna de los códices de tipo

Mixteca-Puebla, y se presentan diferentes objeciones al uso del término "grupo Borgia". El capítulo concluye con la afirmación de la unidad estilística e iconográfica de los códices mesoamericanos no mayas que actualmente se conservan.

En el cuarto capítulo, "Los antiguos códices del Valle de México", se argumenta sobre la presencia de la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla en el Valle de México, utilizando, fundamentalmente, la escultura, la pintura mural y la cerámica policroma de la antigua isla de México. Se presentan, además, los resultados de una comparación exhaustiva de los códices Mixteca-Puebla y los códices coloniales del Valle de México, con la finalidad de demostrar la presencia de vestigios de tipo Mixteca-Puebla en estos últimos.

El capítulo termina con una discusión sobre la hipótesis defendida por algunos autores según la cual el estilo de los manuscritos prehispánicos del Valle de México habría sido más naturalista que el de los demás códices Mixteca-Puebla.

En "La manzana de la discordia", capítulo V, se retoma la discusión sobre el carácter prehispánico o colonial de ciertos manuscritos del Valle de México, y sobre sus probables fechas de elaboración. El capítulo es una decidida defensa de la hipótesis de que todos los manuscritos producidos bajo el régimen colonial reflejan de una u otra forma las circunstancias -coloniales- de su producción.

En el capítulo sexto, "Los españoles y los libros de los indios", se analiza la relación de los españoles con los códices en los primeros años de la conquista, y se enfatiza el hecho de que junto a la destrucción de libros hubo también ocultamiento y conservación. Se destaca además la aceptación hispana de cierto tipo de pictografías para efectos administrativos y legales, y el reconocimiento del arte pictográfico como vía de indagación sobre las costumbres e historia de los indios.

"Las nuevas imágenes y el aprendizaje de los oficios" es un capítulo dedicado a revisar el impacto de la educación por medio de imágenes en la mentalidad y las concepciones estéticas de los indios, la influencia de la enseñanza formal de artes y oficios, y el muy destacado papel de fray Pedro de Gante y de la escuela de San José de los Naturales.

En el capítulo 8, "Los modelos y el grabado europeo en los códices del siglo XVI", se presentan nuevas ideas y testimonios sobre el uso de grabados europeos como modelos en varios códices del siglo XVI, y se pone énfasis en el uso intencionado y creativo que los indios hicieron del grabado.

En los capítulos 9, 10, 11, 12 y 13, se lleva a cabo el análisis de la representación pictográfica del cuerpo humano antes y después de la conquista. En "Dos tradiciones frente al cuerpo" se pone particular atención en el problema de la supervivencia colonial de ciertas formas anatómicas abstraídas por el estereotipo pictográfico; como la que llamo "oreja-hongo", se analiza el canon de proporciones

Mixteca-Puebla y su alteración colonial, y se presentan algunas reflexiones sobre el fenómeno de naturalización de las formas, dominante durante el siglo XVI. En el capítulo "Postura y movimiento", como lo indica su nombre, se analiza el repertorio pictográfico de posturas y movimientos y su conservación y transformación coloniales. Además, se presenta la hipótesis sobre la existencia de un principio de alternancia como práctica organizadora de las series en los códices mesoamericanos.

"Brazo derecho y mano izquierda" es un capítulo destinado a reflexionar sobre uno de los problemas centrales en el proceso de transformación colonial de la pictografía: lo que era adecuado y correcto para el lenguaje pictográfico se presenta como un problema para los pintores que han sufrido ya el influjo del Renacimiento. Los pintores coloniales reaccionan frente a la falta de verosimilitud anatómica que era propia de la tradición Mixteca-Puebla.

El capítulo décimo segundo, "Los personajes hablan", enfrenta el problema de la existencia de un código cifrado en la posición de brazos y manos. En él se presenta la postura de que faltan evidencias de un código estricto, existente en todos los ademanes, pero se propone un repertorio de probables ademanes significativos y se estudia su persistencia durante la época colonial. Y, en fin, dos conjuntos de ademanes, los utilizados para representar la tristeza y el gozo, son analizados por separado en el capítulo 13.

El último capítulo está dedicado a obtener algunas conclusiones sobre el proceso de cambio en el arte de la pictografía durante el siglo XVI. En él se explora la idea de una oscilación entre lo antiguo y lo moderno, propia del proceso de cambio histórico, y se proponen algunos ejemplos ilustrativos de tendencias de búsqueda en sentidos opuestos: los pintores indios dan muestras de estar buscando soluciones plásticas tanto en la tradición mesoamericana como en la tradición europea. El arte de la pintura de manuscritos en el siglo XVI es un resultado de ambas tendencias opuestas.

Nota sobre el corpus documental utilizado en este trabajo

Para esta investigación me he valido fundamentalmente de tres tipos de materiales: 1) códices pictográficos indígenas prehispánicos y coloniales, 2) crónicas y documentos escritos e ilustrados en la época colonial, 3) bibliografía científica sobre diversos temas relacionados con el enfoque de mi investigación.

Buena parte de mis observaciones sobre los códices las he realizado en ediciones facsimilares, tratando siempre de buscar la mejor edición disponible. He podido observar directamente algunos documentos pictográficos en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid, en la Newberry Library de Chicago, en el Archivo General de la Nación de México y en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

Los códices que son motivo de discusión en este trabajo podrían reunirse en dos grandes grupos: códices de la tradición Mixteca-Puebla y códices del Valle de México elaborados en el siglo XVI. El grupo de códices de la tradición Mixteca-Puebla, incluiría a) los prehispánicos - como el *Borgia* o el *Nuttall*-, b) aquellos de fecha incierta pero cuya factura no denota la influencia europea -como el *Cospi* o el *Tonalámatl de Aubin*- y c) aquellos producidos en la época colonial, en un estilo conservador, para patronos indígenas, en localidades relativamente aisladas -sería el caso de los códices *Becker* y *Selden*. La mayor parte de los códices Mixteca-Puebla parecen haber sido elaborados en la región Puebla-Tlaxcala o dentro de los límites del actual estado de Oaxaca, pero algunos de ellos -como el *Eaud* y el *Fejérváry Mayer*- podrían haber sido manufacturados en otras zonas, como la costa del Golfo de México.

El segundo grupo de códices considerados en mi trabajo incluiría todas las pictografías realizadas en el Valle de México durante el siglo XVI. Dentro de este grupo he puesto particular atención a los códices de gran extensión, generalmente compilados en forma de libro -como el *Mendocino* o el *Telleriano Remensis*- y ocasionalmente de rollo -como la *Tira de la peregrinación*- o biombo -como el *Códice Borbónico*. Pero no he despreciado la información procedente de algunas pictografías más sencillas y pequeñas que suelen encontrarse como hojas sueltas o como complemento de documentos escritos, generalmente de carácter legal. Tal

sería el caso de la pictografía de las joyas de Martín Océlotl o de algunos documentos como la Genealogía de Pedronila y Juliana.

Es muy importante subrayar que los códices coloniales que son motivo de mi análisis proceden del Valle de México. He limitado mi estudio a dichos códices por varias razones: 1) En primer lugar había un imperativo práctico: era indispensable acotar el enorme campo de los códices coloniales para que el trabajo fuera viable. 2) Contamos con una gran cantidad de documentos pictográficos coloniales del Valle de México, elaborados desde fechas muy tempranas. Es decir, tenemos una muestra muy amplia. 3) Debido a su variedad y riqueza, los códices del Valle de México constituyen un conjunto muy completo para estudiar los cambios y diferentes tendencias de la pictografía colonial. 4) La aculturación en el Valle de México fue muy intensa, y en el terreno de las artes indígenas contó con un agente de transformación crucial que fue la escuela de artes y oficios de San José de los naturales.

El lector observará que ocasionalmente cito algunas obras producidas en la época colonial fuera del Valle de México. Me refiero al *Códice de Yanhuitlán*, procedente de la Mixteca, y aludo también al *Códice de Huejotzingo* y a los *Anales de Cuauhtinchan*. Estas citas ocasionales de material de otras regiones me ayudan a aclarar algunos puntos, pero no implican que yo haya sometido los códices coloniales de

la mixteca o de Puebla-Tlaxcala a un análisis riguroso como el que realicé con los documentos del Valle de México.

Si el corpus fuera más amplio

- A pesar de no haber realizado un análisis sistemático de los códices coloniales de la región de Puebla-Tlaxcala, puedo anticipar, después de un estudio superficial, que la mayoría de los problemas que se presentan en el Valle de México se presentan también allí, y que buena parte de mis conclusiones serían, probablemente, aplicables a Puebla-Tlaxcala.

- Tampoco he realizado un estudio sistemático de los códices coloniales de las mixtecas. Una mirada superficial indica que en aquellas regiones (particularmente Sierra y Costa) podemos encontrar dos fenómenos completamente distintos en lo tocante a la producción de manuscritos pictográficos: 1) Allí se pintaron códices mucho más conservadores que en otras partes de la Nueva España, debido a la ausencia de grandes escuelas de artes y oficios, a la menor intensidad del intercambio cultural hispano indígena, al relativo aislamiento de algunas zonas y a la supervivencia de los viejos cacicazgos. El *Códice Selden* es un fruto de estas condiciones. Este tipo de materiales acusan su carácter colonial, sobre todo, en un dato: la línea pierde disciplina y la composición de las láminas pierde armonía, cuadratura y exactitud: en suma, falta la disciplina antigua, la dura disciplina del *calmecac*.

2) Cuando hubo en la Mixteca condiciones similares a las que encontramos en el Valle de México (estrecha relación entre españoles e indios, escuelas y bibliotecas conventuales, interlocutores españoles, etc.) los resultados fueron similares a los que vemos en el Valle de México. La mejor muestra es el *Códice de Yanhuitlán*: un documento que oscila entre la abstracción pictográfica y el naturalismo, entre el estereotipo y el retrato, entre las formas planas y los artificios de volumen y perspectiva, etc.

Capítulo 1

Los códices y el registro pictográfico

1. Registro y memoria

Hace aproximadamente un siglo que Eduard Seler, pionero en el estudio de los códices mesoamericanos, afirmaba:

...no debe olvidarse que estos libros de los antiguos mexicanos no eran libros en el sentido que nosotros lo entendemos, libros que comunicaran el conocimiento directamente. Los antiguos mexicanos aprendían a través de la instrucción verbal, y los libros contenían sólo memoranda, auxilios para la memoria.¹

El conocimiento acumulado a lo largo de cien años de investigación no modificaría sustancialmente la afirmación del sabio alemán. Quizá podríamos matizarla, agregando lo que sabemos hoy sobre los glifos ideográficos y fonéticos nahuas, pero tendríamos que aceptar que los mensajes registrados en los códices reclaman, en su mayor parte, una tradición oral para ser interpretados con certeza y en forma completa.

Este sistema de registro que no es capaz, según parece, de codificar gráficamente el lenguaje hablado de manera completa, no constituye entonces una escritura en el sentido estricto;² ni su interpretación puede calificarse como

1. Seler: "The Codex Borgia", en Eduard Seler: *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, Frank E. Comparto ed., 5 v, Culver City, CA, Labyrinthos, 1990-1993, v.1, p. 54-73, p. 72-73.

2. Manrique Castañeda, Leonardo: "Ubicación de los documentos pictográficos de tradición náhuatl en una tipología de sistemas de registro y de escritura", en Carlos Martínez Marín, ed.: *Primer Coloquio de Documentos*

lectura.³ Quien interpreta un códice, así en la Antigüedad como en nuestros días, propone una explicación o cuenta una historia relacionando las imágenes y los signos con una información que procede de otra parte. Los antiguos explicaban con los recursos de su memoria; nosotros utilizamos las fuentes escritas en la época colonial. En última instancia, ambos dependemos de la tradición oral para hacer hablar a las imágenes.

Los frailes "etnógrafos", que iniciaron sus investigaciones poco más de diez años después de la conquista, cuando todavía vivían muchos de los antiguos maestros y pintores de códices, no encontraron indicios de una escritura en los libros de los indios, con la excepción de Fray Diego de Landa, quien registró el alfabeto de Yucatán. Fuera de la región maya no se da noticia de un sistema de escritura; se habla de un tipo de registro al cual se alude generalmente con los términos de "pinturas", "figuras" y "caracteres".

Fray Toribio Motolinia se refiere a los "libros antiguos de los naturales" y lamenta que "a causa de no tener letras" sino "caracteres y figuras", la declaración de su contenido varíe según el informante.⁴ Y Torquemada ofrece un bonito ejemplo de cómo la exposición del contenido de los

Pictográficos de Tradición Náhuatl, México, UNAM, IIH, 1989, p. 159-170, p. 161.

3. *Ibid.*, p. 162.

4. Motolinia, Fray Toribio: *Historia de los indios de la Nueva España*, ed. de Edmundo O'Gorman, México, Editorial Porrúa, 1979, p. 2.

libros dependía del conocimiento acumulado en la mente del intérprete:

Me sucedió que estando... con gente sabia y anciana, estaba entre ellos un viejo... y el que me estaba declarando las pinturas del libro que examinábamos me dijo: padre, haz que hable este viejo; porque sabe esta historia, mejor que yo... y volviéndose a él le dijo: ¿por qué no hablas?⁵

Los libros se examinaban, las pinturas se declaraban, y las historias se sabían, mejor o peor, y por ser sabidas podían ser enunciadas ante el recuerdo visual del códice.

La enorme importancia que debió tener la memoria para culturas con un sistema de registro como el utilizado en los códices, puede parecer un fenómeno extraño para nosotros, que no sólo hemos abandonado las técnicas artificiales de la memoria, sino que incluso tenemos la facultad natural de la memoria atrofiada por falta de uso. Pero si miramos la cuestión con un poco de perspectiva, tendremos que reconocer que en muchos momentos de la historia de la humanidad, particularmente antes del advenimiento de la imprenta, la memoria fue un recurso indispensable, utilizado intensamente por cronistas, oradores, filósofos, y en cierta forma, por todo el mundo. Entre los romanos, la práctica del arte de la memoria se exaltaba debido a sus vínculos con el gran arte político de la oratoria.⁶ En la Grecia antigua se escribían

5. Torquemada: *Monarquía indiana*, ed. del Seminario para el estudio de fuentes de tradición indígena, bajo la dirección de Miguel León Portilla, México, UNAM, IIH, 1975-1983, l. II, c. XXXIII, v. 1, p. 177. Los subrayados son míos.

6. *Ibid.*, p. 61-63.

tratados sobre el arte de la memoria, arte practicado y elogiado lo mismo por Simónides que por Sócrates o Aristóteles.⁷ De hecho, por un texto de Aristóteles sabemos que cada persona de aquella época tenía su propio sistema nemónico.⁸ Pero el arte de la memoria era todavía más antiguo. Los hombres del mundo clásico reconocían que su práctica derivaba de una disciplina profunda y sabia creada por los egipcios.⁹

En Mesoamérica existían tan buenas razones como en el Viejo Mundo para desarrollar un arte de la memoria. La oratoria era muy importante,¹⁰ y sabemos que el uso del lenguaje pictográfico (que requiere de una práctica paralela de la memoria) era tan frecuente como en Egipto. Quizá en el futuro se produzca algún estudio que profundice en el tema del arte de la memoria entre los pueblos indígenas de América. Por el momento tendremos que conformarnos con suponer que en sociedades como las mesoamericanas debió existir... De qué otra forma habrían aprendido los jóvenes del *calmecac* "todos los versos del canto",¹¹ cómo habría

7. Yates, Frances: *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus Ediciones, 1974, p. 48, 55 y 59.

8. *Ibid.*, p. 48.

9. *Ibid.*, p. 45 y 56.

10. "Eran muy oradores..." dice Muñoz Camargo. Ver Diego Muñoz Camargo: *Historia de Tlaxcala*, ed. Alfredo Chavero, México, , 1892, p. 143. Los "sabios retóricos" eran "tenidos en mucho", apunta Sahagún. Fray Bernardino de Sahagún: *Historia general de las cosas de la Nueva España*, ed. de Angel María Garibay K., México, Editorial Porrúa, 1989, p. 297. El libro VI del *Códice Florentino* está dedicado íntegramente a los discursos que debían ser memorizados para pronunciarlos en ocasiones solemnes.

11. Sahagún: *Historia general...*, l. III, p. 214.

memorizado un sacerdote las largas oraciones previstas para diferentes momentos del ritual.¹²

Algunas veces se habla en las fuentes de gente memoriosa, capaz de recordar largas historias y cantos. Motolinia, por ejemplo, reconoce la presencia de "personas de buena memoria que retenían y sabían contar y relatar todo lo que se les preguntaba".¹³ Torquemada cuenta una anécdota similar a las que relata Plinio cuando se refiere al gran memorista Metrodoro. En la *Monarquía indiana* habla de un noble tetzcocano que se encontraba injustamente preso, acusado de adulterio. Se le brindó un día la ocasión de presentarse ante el rey Nezahualcóyotl y... "fue por el camino componiendo un canto... en el cual representaba su inocencia y engrandecía la misericordia del rey, y cuando iba llegando a su presencia lo comenzó a cantar...".¹⁴

Mientras que la anécdota de Motolinia nos habla del desarrollo de la capacidad de la memoria como resultado de la enunciación reiterada de fragmentos de la tradición oral comunitaria, la de Torquemada nos remite a un procedimiento específico de retención que exige gran disciplina: construir mentalmente un canto o una oración y recordarla para proferirla más tarde.

12. *Ibid.*, ver libro VI.

13. Motolinia: *Historia de los indios...*, p. 3.

14. Torquemada: *Monarquía indiana...*, l. II, c. LII, v. 1, p. 230.

Ramírez de Fuenleal habla de "cantores" que "componen y cantan todo lo pasado y lo que pasa",¹⁵ y se refiere a los pintores de códices como "escribanos de todo lo que ha pasado y lo que pasa", y dice "por estas dos maneras de pintar y cantar saben sus historias y todo lo de su creencia".¹⁶

¿De qué manera se conjugan las dos prácticas, la de componer-cantar y la de pintar o registrar? Burgoa lo expone con bastante claridad cuando explica el uso de los códices en las cortes mixtecas. El cronista se refiere al despliegue e instalación de los códices en los muros de los palacios para que sirvieran como apoyo a la declaración o canto realizado frente a las congregaciones de nobles, y dice

todas sus historias escribían en unos caracteres tan abreviados que una sola plana expresaba el lugar, sitio, procedencia, año, mes y día con todos los demás nombres de dioses, ceremonias y sacrificios o victorias que habían celebrado y tenido, y para esto a los hijos de los señores y a su sacerdocio, enseñaban e instruían desde su niñez, haciéndoles decorar aquellos caracteres y tomar de memoria las historias, y de estos mismos instrumentos he tenido en mis manos, y oírlos explicar a algunos viejos con bastante admiración...¹⁷

Creo que en este asunto de la relación entre pintura y memoria cabría asignar al códice la función de los *tópoi* del

15. Carta de Sebastián Ramírez de Fuenleal a la reina, 3 de noviembre de 1532, en *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las antiguas posesiones españolas de América y Oceanía, sacadas de los archivos del Reino y muy especialmente del de Indias*, 42 v., Madrid, 1864-1884, v. XIII, p. 255-256.

16. *Ibid.*

17. Burgoa, Francisco de: *Palestra historial*, México, AGN, 1934, p. 210 (f. 89). Los subrayados son míos.

arte clásico de la memoria. Los *tópoi* eran las imágenes ordenadas en espacios representados en la mente (como las habitaciones de una casa, por ejemplo) que ayudaban al artista de la memoria a recordar. Las pinturas de los códices eran imágenes ordenadas en el papel, capaces de desencadenar el flujo de la memoria.

Es difícil saber qué tan extendida se encontraría entre los diferentes grupos sociales la práctica de asociar el soporte pictográfico con la memoria. Es cierto que las fuentes tienden a vincular la elaboración de códices y su uso con el contexto exclusivo de palacios y templos; sin embargo, hay algunos indicios de que la gente del pueblo podía conocer y utilizar algún tipo de documento pictográfico: sabemos que en los primeros años de la evangelización los indios acostumbraban llevar pintados sus pecados a la confesión, y los cronistas no hablan de un grupo selecto sino de los indios en general, incluso de multitudes.¹⁸ Diez años después de la conquista, los indios, hasta los más humildes, llevaban pinturas a los litigios y tomaban notas por medio de pinturas.¹⁹ Estos dos hechos sugieren la posibilidad de que, también en la época prehispánica, el uso de alguna forma sencilla de pictografía estuviera al alcance de un grupo mayor de personas que la sola elite noble.

18. Mendieta, Fray Gerónimo de: *Historia eclesiástica indiana*, l. III, c. XLI, p. 282; Motolinia: *Historia de los indios...*, c. VI, p. 95.

19. Lo trataremos en el capítulo "Los españoles y los libros de los indios".

Ahora bien, si no se trata de una escritura en el sentido estricto, cómo podríamos definir el sistema de registro de los códices mesoamericanos. Para efectos prácticos, propongo que separemos en dos grupos los trazos pintados en sus láminas: por un lado tenemos las figuras de personas, animales y objetos relacionados entre sí, en las diferentes escenas de la narración. Por otro lado se encuentra un conjunto de símbolos, ideogramas y elementos fonéticos. Los componentes de este segundo grupo tienen un grado de abstracción mayor que las figuras del primero y se conocen genéricamente con el nombre de glifos. Los glifos suelen agregar información precisa al contenido básico enunciado por las escenas: en qué lugar, en qué fecha, cuál era su nombre calendárico, bajo la advocación de qué dios, etc.

La narración por medio de figuras definiría el sistema de registro como pictográfico; los símbolos e ideogramas lo caracterizan como ideográfico, y debido a la presencia de los signos con valor fonético podríamos hablar de un sistema fonético. Quizá podríamos proponer, en síntesis, que el sistema de registro de los códices mesoamericanos no mayas es un sistema híbrido, basado en el lenguaje pictográfico y complementado con rasgos ideográficos y fonéticos.

El presente trabajo se refiere fundamentalmente a uno de los componentes del sistema, que es la pictografía, lo que hemos llamado las escenas. La glífica será considerada

en la medida en que contribuya al mejor análisis de las escenas, pero no será analizada en su especificidad.

2. El lenguaje pictográfico

El lenguaje pictográfico es un lenguaje de formas pintadas o esculpidas que no busca solamente la belleza, el equilibrio o la armonía, aunque tampoco prescinde de ellos; un lenguaje que cumple algunas de las funciones de la escritura pero que no es escritura...²⁰ El lenguaje pictográfico se rige por un principio fundamental: la primacía del significado. En pos de la claridad del significado el lenguaje pictográfico sacrifica atributos naturales de los objetos, abrevia o simplifica la realidad, busca siempre las formas más características. Y una vez que ha captado los contenidos esenciales, el lenguaje pictográfico los hace cristalizar, los convierte en estereotipos que no admitirán más variación que los matices y detalles introducidos por esta o aquella escuela, este o aquel artista.²¹

20. A esta ambigüedad de la pictografía se refiere Elizabeth Boone cuando dice "los manuscritos pictóricos se encuentran en la intersección del registro y el arte, y su composición está gobernada tanto por la necesidad de producir un significado no ambiguo (o inequívoco) como por la estética". Elizabeth Boone: "Pictorial Codices of Ancient Mexico", en Richard Townsend ed.: *The Ancient Americas. Art from Sacred Landscapes*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1992, p. 197-210, p. 199.

21. Buena parte de los conceptos con los cuales he construido mi propia definición del lenguaje pictográfico derivan de las reflexiones de E. Gombrich, presentadas fundamentalmente en *Art and Illusion* y *La imagen y el ojo*. E. H. Gombrich: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton, Princeton University Press, 1989. E. H. Gombrich: *La imagen y el ojo*. Nuevos

En su estudio sobre las estrategias de representación de la realidad, Hochberg menciona una serie de experimentos relacionados con la percepción humana de las formas. Vale la pena citar uno de ellos. Se presentó a diferentes personas una serie de imágenes de objetos y de partes del cuerpo humano. Cada objeto y cada parte del cuerpo se mostró a los participantes en cuatro formas distintas: en fotografía, en un dibujo "a línea", en un dibujo sombreado y en una caricatura. Los participantes debían reconocer en poco tiempo aquello que se ponía frente a su vista. El resultado: las caricaturas fueron identificadas correctamente en forma mucho más rápida que el resto de las imágenes. Las caricaturas resultaron ser más claras e inequívocas que la realidad misma.²²

La caricatura es la forma más importante en que sobrevive el lenguaje pictográfico en nuestros días. Alguno podría considerar poco serio establecer una comparación entre el relieve de Seti I atacando Canaan y una tira cómica, pero, efectivamente, en ambos casos está presente el mismo proceso de abstracción tendiente a la creación del estereotipo inequívoco.

A lo largo de la historia de la pintura y el bajo relieve ha habido muchos momentos en los cuales diferentes

estudios sobre la psicología de la representación pictórica, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

22. Hochberg, Julian: "The Representation of Things and People", en E. H. Gombrich, J. Hochberg y M. Black: *Art, Perception and Reality*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1972, p. 47-94, p. 74.

pueblos han preferido el lenguaje pictográfico para representar diversos aspectos de la realidad (han preferido, digo, a cambio del naturalismo, la tridimensionalidad, la perspectiva, el uso del detalle para distinguir a cada individuo dentro de una especie, etc.). La pintura y la escultura egipcias, la pintura griega sobre cerámica -en ciertas etapas-, la pintura, la escultura y el mosaico cristianos primitivos y bizantinos, y diversas manifestaciones del arte medieval, como el famoso tapiz de Bayeux, son buenas muestras de esta preferencia por el lenguaje pictográfico. Preferencia que pudiera relacionarse, con la ausencia o poca difusión de la palabra escrita.

Si bien todo el arte depende de esquemas y adapta estereotipos hasta cierto punto,²³ el arte pictográfico (el arte que utiliza un lenguaje pictográfico) enfatiza el valor de los esquemas y define reglas para procurar que los estereotipos básicos no varíen. De tal suerte, un pie deberá ser básicamente igual a otro pie que esté cumpliendo con una función similar. En el caso de los códices mesoamericanos la curvatura del pie, por ejemplo,²⁴ se convierte en un trazo fijo, no en una opción del artista sino en parte de un esquema cuya función es definir el cuerpo humano y hacer su presencia indudable y su postura clara.

23. Gombrich: *Art and Illusion...*, p. 71, 172; *La imagen...*, p. 75-76.

24. Rasgo del que hablaremos más detalladamente después.

La búsqueda de imágenes nítidas, "legibles",²⁵ explica la preferencia del arte pictográfico por la silueta, su elusión de los escorzos, y su decidida inclinación por el perfil cuando se trata de representar la figura humana. En los códices mesoamericanos (I-1), como en el arte bidimensional egipcio (I-2), los rostros, las piernas y los brazos corresponden a figuras de perfil. El abdomen puede representarse de perfil o de frente, y la parte alta del tronco, de frente, y a veces en algo parecido a los tres cuartos de perfil.

En ocasiones, el cumplimiento de los esquemas da lugar a formas que pueden alejarse bastante de la realidad: tal ocurre, por ejemplo, cuando vemos a una mujer cuyos senos parecen salir de la axila;²⁶ o cuando un sacerdote se cruza de brazos al mismo tiempo que habla y mueve las manos, de manera que parece tener tres brazos.²⁷ En alguna escena del Fejérváry Mayer (I-3) puede verse a una mujer cuyo rostro y brazo están de perfil, a la cual, una vez más, le surgen los senos casi de frente. Lo que acaba de hacer interesante esta figura es el hecho de que se indica su postura (sentada) mediante uno de los tres estereotipos disponibles que

25. Gombrich emplea el término "legibilidad" al referirse al arte pictográfico egipcio. Gombrich: *La imagen y...*, p. 78-79. Nancy Troike se refiere a la búsqueda de claridad y efectividad en la imagen pictográfica en "The Interpretation of Postures and Gestures in the Mixtec Codices", en *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico*, Washington, D. C., DO, 1982, p. 175-206, p. 177-178.

26. *Códice Nuttall*, lámina 11.

27. *Ibid.*, lámina. 25.

consiste en mostrar las plantas de los pies.²⁸ El resultado se acerca mucho al recurso utilizado por los cubistas.

La repetición de los estereotipos produce figuras casi idénticas y rostros sin personalidad individual. Las distinciones se establecen mediante el tocado y el vestido; y cada categoría puede identificarse por algún rasgo distintivo: las mujeres se identifican por la presencia de falda, *quechquémitl* y, ocasionalmente, senos (I-3). Los hombres tienen las largas faldillas del máxtlatl generalmente a la vista (I-2, I-6). Frecuentemente se hace una distinción de colores, la mujer suele ser amarilla y el hombre café, como en la pintura egipcia.²⁹ A los viejos se les distingue por estar chimuelos y tener arrugas (I-4a vs I-4b), a los niños por el pelo erizado, a los muertos por el ojo cerrado y en ocasiones por el pelo rizado.

El mensaje

El lenguaje pictográfico, tal como lo vemos en los códices, se vale de un recurso que es la normalización³⁰ de las posturas y los gestos. Para evitar ambigüedades, posturas y gestos se limitan a un repertorio mínimo³¹ en el cual quedan registradas las modalidades más comunes, o, al menos, las más claras. Seguramente había varias maneras distintas de llevarse la mano a la cara en el momento de llorar en el

28. *Códice Fejérváry Mayer*, lámina 7 amb.

29. Gombrich: *Art and Illusion...*, p. 120.

30. Gombrich utiliza el concepto en *La imagen...*, p. 84.

31. Troike: "The Interpretation of Postures...", p. 179.

México antiguo, pero solamente una permanece en el lenguaje del códice como estereotipo disponible.³²

La acción del ataque puede representarse de dos o tres formas distintas, siempre y cuando aparezca un individuo que avanza y coloca la mano hacia atrás, preparando el arma, - lanza, lanzadardos o espada- (I-5).³³ El cautiverio admite dos modalidades, estar sujeto de un mechón de pelo (I-16) o tener los brazos atados a la espalda (I-18b).³⁴ La muerte en combate suele representarse con personajes que flotan y casi giran en el aire, con el ojo cerrado,³⁵ etcétera.

En ocasiones, la posición de las manos proporcionaba información valiosa sobre el significado de una escena en el códice; del mismo modo que, en el arte cristiano, un ángel apuntando con el dedo mientras la virgen levanta las palmas en ademán de sorpresa nos remite a la Anunciación.³⁶

En el caso particular de los códices mesoamericanos, el lenguaje pictográfico se complementa con signos que se añaden a las escenas para precisar o esclarecer el significado. Dichos signos, como la vírgula de la palabra, suelen llamarse glifos, y son propiamente ideogramas. Una banda que simula plumas indica que hay una expedición militar,³⁷ las conocidas huellas de los pies hablan de rutas

32. *Códice Nuttall*, lámina 74.

33. Por ejemplo, en *Códice Nuttall...*, lámina 76.

34. Ambas pueden verse en el *Códice Nuttall*, lámina 76.

35. *Ibid.* Igual que en Egipto: Gombrich: *Art and Illusion...*, p. 135.

36. Gombrich: *La imagen...*, p. 87.

37. Caso, citado por Troike: "The interpretation of Postures...", p. 199.

(I-6) o bien de vínculos de parentesco,³⁸ dos flechas saliendo de la boca de un personaje, dice Caso, nos indican "palabras de guerra".³⁹ En la época colonial, como veremos, se continuaron utilizando ideogramas para precisar el significado de las imágenes: en una bella escena del Códice Osuna vemos a unos obreros que acarrear piedras en carretillas. Las piedras, más o menos naturalistas como todo el cuadro, tienen agregado el signo que las identificaba como tales en la época prehispánica, para que no quede duda.⁴⁰

Las escenas

En el lenguaje pictográfico en general, y en el de los códices en particular, los objetos de la naturaleza, como árboles y montañas, y los objetos culturales, como sillas y casas, son reducidos a un esquema, de la misma manera que la figura humana.⁴¹ Esto conduce a que el "escenario" mismo esté desprovisto de naturalidad; aquellos elementos que podrían constituir un paisaje se muestran rígidos, situados en un espacio en el cual no existen la línea de apoyo ni la línea de horizonte.

38. *Códice Selden*, lámina 6, III

39. Caso: *Interpretación del Códice Selden*, México, SMA, 1964, p. 42; *Códice Selden*, lámina 13, IV.

40. *Pintura del alcalde ...Códice Osuna*, f. 39 v.

41. La esquematización de los elementos del paisaje es otro importante rasgo pictográfico en el cual el arte bizantino se acerca al arte de los códices. Ver *Gates of Mystery. The Art of Holy Russia*, ed. Roderick Grierson, Fort Worth, Texas, Inter Cultura, 1993, *passim*.

Además, la relación entre dichos objetos y la figura humana no es proporcionada: los hombres están hechos en una escala mayor que la arquitectura, y las montañas tienen la escala más pequeña,⁴² de tal suerte que un hombre puede ser más grande que la montaña sobre la cual aparece (I-7),⁴³ y, desde luego, puede no caber en su propio palacio.⁴⁴

Lo que ocurre, en realidad, es que la relación establecida entre los objetos y las figuras es una relación conceptual. No se pretende que el individuo parezca estar sentado sobre el trono, ni mal, ni bien, ni cómodamente (I-8). Se quiere indicar la jerarquía del individuo y por eso se le coloca sobre o junto a un trono; y en ocasiones, habiendo espacio para sentarlo, sólo se hace que su cuerpo toque una punta del asiento: lo cual basta para transmitir el mensaje de poder, que es, en este caso, la función de la pictografía.⁴⁵

Las escenas de los códices no buscan representar el espacio real: no evocan las dimensiones del campo de batalla, ni la distancia que hay entre un guerrero y su cautivo, tampoco nos indican cómo se sientan los reyes en sus tronos. Las escenas de los códices no están regidas por el concepto de tiempo lineal; lo que ocurrió antes y lo que ocurrió después pueden aparecer en una misma escena.

42. También en el uso de diferentes escalas son comparables el arte bizantino y la pictografía mesoamericana. Ver *Gates of Mystery*, p. 97.

43. *Códice Nuttall*, lámina 51.

44. *Ibid.*, lámina 7.

45. *Códice Borgia*, lámina 69.

Será esclarecedor leer unas líneas de Gombrich que se refieren al arte cristiano primitivo

/En lo que él llama "el estilo pictográfico"/ No hay pretensión... de presentar una instantánea de una escena dada tal como podría haber sido vista... Moisés aparece con el brazo extendido y una vara en la mano, mientras el agua mana de la roca, como ocurre en muchas pinturas de las catacumbas. No tendría sentido preguntarse si el acto de golpear la roca ha terminado ya o si el artista ha anticipado el efecto mostrando el chorro de agua...⁴⁶

En el *Códice Bodley* se representa un acontecimiento de gran importancia para la historia mixteca: la perforación del septum nasal de Ocho Venado, que así recibe la confirmación de su poder (I-9). Podemos ver al sacerdote que se acerca con el punzón de hueso, pero Ocho Venado ya tiene colocado el joyel en la nariz. En la misma escena se resume, por así decirlo, información concerniente a dos instantes distintos: Ocho Venado recibió la punción, y Ocho Venado empezó a portar la insignia.⁴⁷

La misma reunión de dos instantes en una imagen ocurre en el *Códice Selden*, cuando se representa a un guerrero atacando a su adversario con una lanza y asiéndolo del mechón de pelo, con la otra mano. La escena resume la información: se atacó, se capturó, o, para ser más exactos, hubo guerra, hubo cautivos (o victoria).⁴⁸

46. Gombrich: *La imagen...*, p. 84.

47. *Códice Bodley*, lámina 9, II.

48. *Códice Selden*, lámina 6, II y lámina 12, I. Resumir en una sola escena varios elementos de una secuencia temporal podría ser una característica no exclusiva de los códices

La mano del artista

A pesar de la necesaria rigidez de los estereotipos, a pesar de que los esquemas a que se reducían las formas dejaban poco espacio para la creación libre, existen claras muestras de que el talento, la formación y el estilo individual de cada artista, y acaso de cada "escuela", influían de manera importante en el resultado final de las obras. Había artistas, como el pintor del *Bodley*, que preferían las líneas rectas y las figuras angulosas, otros, como el pintor del *Vindobonensis*, se las ingeniaban para contagiar sus formas de realismo (como si pesaran, como si estuvieran en contacto unas con otras, a pesar de la ausencia de volumen, de línea de apoyo, etc.).

Es sugerente mirar la misma escena interpretada por diferentes pintores. El joven señor Cuatro Perro acaricia a un coyote: en el *Códice Nuttall* el señor apenas le da una palmadita al coyote en el lomo (I-15),⁴⁹ en el *Códice Bodley* lo abraza con cariño (I-14).⁵⁰

Este margen a la interpretación del artista toca en ocasiones aspectos delicados o relevantes: los pintores del *Bodley* y del *Selden* pintan sistemáticamente las bocas cerradas, el artista del *Borgia* pinta bocas cerradas pero mostrando los dientes de la mandíbula inferior, el pintor

sino propia, también, de otras manifestaciones del lenguaje visual mesoamericano.

49. *Códice Nuttall*, lámina 26.

50. *Códice Bodley*, lámina 11, III.

del *Nuttall* alterna bocas abiertas y cerradas, unas con dientes y otras sin dientes. Lo que hace particularmente relevante el asunto de las bocas es que con ellas se puede agregar en algunos casos información que modifique el significado, como indicaré más adelante. Algunos pintores parecen haber renunciado a usar las bocas como recurso de expresión; otros juegan con ellas, alternando, o las cierran hasta que llega el momento de utilizarlas vinculándolas con el mensaje de la escena.

3. Antecedentes de los códices del periodo Posclásico

Solamente dos códices han sido encontrados en contexto arqueológico;⁵¹ ambos fueron hallados por Jorge Angulo en sendas tumbas mayas del Clásico temprano. Por razones igualmente absurdas y desconcertantes ambos códices, encontrados en estado próximo a la petrificación, se han extraviado. Jorge Angulo llegó a ver algunas figuras en las esquinas del primero de sus hallazgos, no le cabe duda respecto a que se trataba de un código. Una desafortunada concatenación de descuidos en las instituciones que los resguardaban nos ha privado, seguramente para siempre, de la posibilidad de examinar aquellas únicas reliquias del arte pictográfico.⁵²

51. Noguez, Xavier: "Los códices coloniales del centro de México", en *Universidad de México*, n. 525-526, octubre-noviembre de 1994, p. 5-9, p. 5; Elizabeth Boone: "Pictorial Códices...", p. 197-198.

52. Angulo, Jorge: *Un posible código de El Mirador, Chiapas, México*, INAH, 1970, y comunicación personal.

Por lo menos, ese hallazgo nos permite afirmar que los códices existían en Mesoamérica muchos siglos antes de la conquista. Ahora, para intentar localizar los antecedentes de los códices del Posclásico, nos quedan los otros medios en los cuales se desarrolló el lenguaje pictográfico: la pintura mural, la pintura de cerámica, el bajo relieve en piedra y en estuco, y, en algunos casos, las imágenes de bulto.

En el Preclásico medio se aprecian los primeros antecedentes del lenguaje pictográfico de los códices. En el relieve conocido como "El rey" en Chalcatzingo, Morelos (I-10), vemos por primera vez una representación convencional de la montaña y la cueva,⁵³ similar a la que encontraremos en códices como el llamado *Rollo Selden* (I-11). En esa misma imagen de Chalcatzingo se utiliza un recurso pictográfico que luego será común en los códices: las figuras están representadas en dos escalas distintas; el hombre que está dentro de la cueva es casi tan grande como la montaña.

También en Chalcatzingo, hay una estela, conocida como "monumento 21", en la cual vemos a una mujer que extiende los brazos hacia el frente con las palmas abiertas (I-13).⁵⁴ La mujer de Chalcatzingo detiene o presenta un bulto que parece ser un amarre de los años o *xiuhmolpilli*. El mismo ademán de presentación es realizado por los dioses patronos de los días en el *tonalámatl* del *Códice Borbónico* (I-12).

53. Grove, Michael: *Chalcatzingo. Excavations on the Olmec Frontier*, London, Thames and Hudson, 1984, p. 27.

54. *Ibid.*, p. 60.

Con los brazos abiertos y extendidos, las palmas abiertas y los dedos extendidos también, los dioses presentan signos y numerales.⁵⁵ Es interesante señalar que en ambos casos encontramos el ademán en lo que parece ser un contexto calendárico.

Un indicio más lo encontramos en la representación convencional de la vejez. En el brasero conocido como "diablo enchilado" de San José Mogote, Oax.,⁵⁶ se utilizan las líneas paralelas y simétricas a ambos lados de la boca para indicar arrugas, al igual que en los códices.

Sin embargo, es en el periodo Clásico cuando encontramos un número mayor de semejanzas, y la que acaso sea la afinidad más importante: empiezan a aparecer escenas y secuencias comparables con las escenas y secuencias de los códices.

Empecemos con algunos elementos sueltos. El tambor vertical o *huéhuetl* que se pintó varias veces en uno de los muros del conjunto arquitectónico de Tetitla, en Teotihuacán, aparece en códices nahuas coloniales como el *Azcatitlan*⁵⁷ y el *Mendocino*.⁵⁸ Además podemos apreciar en Teotihuacán símbolos como las puntas de maguey,⁵⁹ que se

55. *Códice Borbónico*, láminas 3 a 22.

56. Pieza expuesta en el museo local.

57. *Codex Azcatitlan*, lám. 7.

58. *Códice Mendocino*, f. 70 r.

59. Se pintaron puntas de maguey, por ejemplo, en Techinantitla. Ver fotografías y dibujos en Kathleen Berrin, ed.: *Feathered Serpents and Flowering Trees. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, San Francisco, The Fine Arts Museums of San Francisco, 1988, p. 138-143.

relacionan con la penitencia, o las huellas de los pies,⁶⁰ que indican recorrido o rumbo. La vírgula que sale de la boca, para indicar canto, voz o grito, está presente tanto en Teotihuacán,⁶¹ como en Monte Albán.⁶²

Y veamos algunas escenas. A principios del Clásico encontramos en Monte Albán imágenes muy interesantes en las cuales se observan personajes en acción relacionados con varios signos; se trata de escenas que aparecerán como tales, en forma casi exacta, en los códices del Postclásico. Me refiero a las lápidas de los cautivos empotradas en la base del Montículo Sur (Gran basamento). La mayoría de estas lápidas muestran a un guerrero con las manos atadas a la espalda, cautivo, situado sobre un monte en cuyo interior se indica el nombre del lugar de procedencia del grupo al cual este guerrero representa. Además se incluyen signos y números que deben establecer la fecha y el nombre del grupo sometido o de su líder (I-18a).⁶³ En algún caso se representa al captor, armado en una mano y tomando con la otra algo que puede ser la cuerda con la que ha atado a su

60. Kubler, George: *The Iconography of the Art of Teotihuacan*, Washington, DO, 1967, p. 17.

61. Miller, Arthur: *The Mural Painting of Teotihuacan*, Washington, DO, 1973, p. 56.

62. Flannery, Kent y Joyce Marcus, eds.: *The Cloud People. Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*, New York, Academic Press, 1983, p. 138.

63. Varias reproducciones y el análisis más reciente de estas imágenes puede encontrarse en Joyce Marcus: *Mesoamerican Writing Systems. Propaganda, Myth and History in Four Ancient Civilizations*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1992, p. 400-408.

cautivo o un mechón de pelo de su cautivo (la lápida está incompleta) (I-17).⁶⁴

Las escenas de toma de cautivos son abundantes en los códices mesoamericanos. En los códices *Bodley*⁶⁵ (I-18b) y *Nuttal*⁶⁶ aparecen los cautivos con las manos atadas a la espalda, y en algunos casos sus captores los llevan de las cuerdas. Una escena del *Nuttal* resulta especialmente interesante porque es casi igual a la que se labró en la lápida incompleta de Monte Albán.⁶⁷ Un guerrero, con vistoso tocado, camina llevando una lanza en su mano izquierda, mientras con la derecha toma a su cautivo (I-16). En el *Nuttal* el cautivo es tomado de un mechón de pelo, y es probable que así haya ocurrido también en la antigua lápida de Monte Albán.

La imagen del sacerdote que carga una bolsa de copal, presente quizá desde La Venta,⁶⁸ es muy importante durante el Clásico. En Monte Albán encontramos sacerdotes cargando la bolsa en el dintel de los llamados visitantes teotihuacanos (I-19),⁶⁹ en las pinturas de la tumba 104 (I-21)⁷⁰ y en otras obras.⁷¹ En Teotihuacán los sacerdotes desfilan por todas partes, por ejemplo en los muros de los

64. *Ibid.*, p. 408.

65. *Códice Bodley*, láminas 35, II y 25, I.

66. *Códice Nuttall*, láminas 82 y 83.

67. *Códice Nuttall*, láminas 81-82.

68. Dependería de la interpretación que se le diera a la figura del llamado "monumento 19". Se reproduce dibujo en Grove: *Chalcatzingo*, p. 119.

69. Flannery y Marcus: *The Cloud People*, p. 177.

70. Miller, Mary Ellen: *The Art of Mesoamerica, From Olmec to Aztec*, London, Thames and Hudson, 1986, p. 90.

71. *Ibid.*, p. 89.

conjuntos arquitectónicos de Tetitla y Tepantitla.⁷² En los códices -tanto prehispánicos como coloniales- la presencia de los sacerdotes es abrumadora. En la mayoría de las ocasiones llevan la bolsa de copal al frente, con el brazo extendido (I-20)⁷³ (como suele ocurrir en Teotihuacán y Monte Albán), pero también se les representa con la bolsa colgada de un brazo cruzado⁷⁴ (como ocurre en una de las habitaciones de Tetitla).⁷⁵

Como se indicaba, las escenas en Teotihuacán y en Monte Albán vienen acompañadas de algunos glifos: la vírgula de la palabra, las huellas, algunos nombres de lugar -en las lápidas de los cautivos- y glifos de contenido calendárico. En Monte Albán tenemos fechas; seguramente las fechas en las que se produjeron las capitulaciones de los señoríos que se muestran derrotados.⁷⁶ En Teotihuacán la cuestión de las inscripciones con contenido calendárico es más compleja. Hasta la fecha no se ha encontrado ninguna evidencia de que en la gran ciudad se representaran episodios históricos, pero ha sido posible identificar algunas inscripciones calendáricas aisladas.⁷⁷ En lo personal, creo haber encontrado huellas de lo que parece ser un primitivo *tonalpohualli*. En el mural de los árboles floridos, conocido

72. Miller: *The Mural Painting...*, p. 99-103.

73. *Códice Vindobonensis*, lámina 50, C.

74. *Códice Nuttal*, lámina 9.

75. Miller: *The Mural Painting...*, p. 134-135.

76. Marcus: *Mesoamerican Writing Systems*, p. 400-408.

77. Caso, Alfonso: "¿Tenían los teotihuacanos conocimiento del *tonalpohualli*?", en Alfonso Caso: *Los calendarios prehispánicos*, México, UNAM, 1967.

como mural de los topónimos, hay cuatro secuencias de trece árboles asociados con nueve figuras; entre esas figuras parecen encontrarse *cipactli*, *calli*, *técpatl*, *quiáhuatl*, *xóchitl* y *miquiztli*.⁷⁸ Sin embargo, no se ha encontrado en Teotihuacán una asociación entre los símbolos del *tonalpohualli* y las escenas pictográficas; rasgo que será característico de los códices.

Recapitulemos. En el Preclásico pueden hallarse algunos balbuceantes inicios del lenguaje pictográfico de los códices. En el Clásico, y muy particularmente en Teotihuacán y Monte Albán, están presentes ya algunas escenas pictográficas (concretamente el cautiverio y la procesión sacerdotal), algunos glifos (como las huellas de los pies) e incluso algunas fechas calendáricas. Todas estas imágenes deben haberse pintado en los códices de la época, que se han desintegrado ya. No obstante las semejanzas indicadas, tenemos que aceptar también que en los muros de Teotihuacán hay una buena cantidad de figuras y símbolos que no aparecen en el repertorio iconográfico de las culturas del Posclásico,⁷⁹ y lo mismo sucede con Monte Albán. Por otra parte, en las páginas de los códices que conocemos hay muchas escenas, símbolos y glifos diversos que no parecen tener antecedentes en el periodo Clásico. Hay, pues, algunos

78. Se registran imágenes del mural en Berrin, ed.: *Feathered Serpents...*, p. 136-161.

79. Ver, por ejemplo, James C. Langley: *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of Writing in a Mesoamerican Culture of the Classic Period*, Oxford, BAR International Series, 1986, p. 136-137.

hilos que comunican las imágenes del Clásico con las del Posclásico, probablemente bastantes más de los que aquí se mencionan, pero hay también una ruptura iconográfica que separa, en cierta forma, ambos periodos.

Desde el punto de vista estrictamente estilístico la situación es semejante. En varios de sus rasgos, las figuras de Teotihuacán y Monte Albán se parecen a las de los códices del Posclásico; por ejemplo, en las proporciones de la figura humana y en el uso preferente del perfil, pero hay muchas formas, líneas y colores que no tienen continuidad más allá del año 700 d.C.

¿Cuándo, entonces, empezó a representarse la totalidad de las escenas y secuencias pictográficas que vemos en los códices que se han conservado hasta el día de hoy? ¿Y cuándo se configuró el repertorio iconográfico y el estilo de los códices mesoamericanos que conocemos?

Capítulo 2

La tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla

1. El concepto Mixteca-Puebla, noticia historiográfica y toma de posición

Durante más de seiscientos años Teotihuacán había generado una fuerza centrífuga de gran magnitud, que esparció rasgos de origen metropolitano a cientos de kilómetros de distancia del Valle de México. Al desmoronarse el sistema teotihuacano, alrededor del año 650 d.C., parece haberse producido una fuerza que operaba en el sentido inverso, lo que los físicos llamarían una fuerza centrípeta. Dicho en otros términos: las culturas situadas en la periferia del sistema teotihuacano hicieron sentir su presencia en la Meseta central, y participaron en interesantes procesos de mezcla y síntesis cultural.

Acaso sea la síntesis cultural y la combinación de tradiciones lo que nos permita explicar ese repertorio de objetos, temas, imágenes y formas que imprimen nuevos rasgos a la cultura del Centro y el Sur de Mesoamérica durante el Posclásico.

Una nueva forma de pintar, una nueva forma de esculpir, una nueva forma de hacer arquitectura, cerámica, joyería; una nueva forma de registrar el pensamiento religioso y la historia, surge durante el Posclásico, particularmente en la Meseta central y en el actual estado de Oaxaca.

El primer investigador que trató de explicar este fenómeno fue George C. Vaillant, quien creó, en 1938, el término "Mixteca-Puebla" para referirse a lo que aludió, alternativamente, como una "cultura" y como una "civilización",¹ caracterizada por rasgos tales como un politeísmo claramente definido, el uso del *tonalpohualli*, y del ciclo de 52 años, la presencia de escritura pictórica estilizada, linajes de jefatura, guerra formal y ciertas prácticas ceremoniales peculiares.² Vaillant pensaba que los rasgos de esta cultura se habían extendido por toda Mesoamérica, pero utilizó un nombre en el que se aludía a dos zonas en particular, el estado de Puebla y la Mixteca, porque consideraba que en dichas zonas la cultura en cuestión había florecido con toda su intensidad.

La propuesta de Vaillant parece haber gozado de buena aceptación entre los mesoamericanistas, quienes la tomaron sin mayores reservas, antes dispuestos a perfeccionarla que a descartarla.

En 1942 Jiménez Moreno hizo la primera aportación significativa a la historia del concepto Mixteca-Puebla, al proponer un vínculo entre los testimonios históricos y las evidencias arqueológicas. En su ya clásico trabajo "El

1. Vaillant, George C.: "A Correlation of Archaeological and Historical Sequences in the Valley of Mexico", en *American Anthropologist*, v. 40, n. 4, 1938, p. 535-573.

2. Vaillant, George: "Patterns in Middle American Archaeology", en *The Maya and their Neighbors*, New York, 1940, p. 295-305, p.299; George Vaillant: *Aztecs of Mexico*, New York, 1941, p.84.

enigma de los olmecas",³ Jiménez Moreno presentaba la hipótesis de que habían sido los olmeca-xicalanca los creadores del tipo de manifestaciones culturales agrupadas bajo el nombre Mixteca-Puebla. En este trabajo de 1942, y en su gran ensayo sobre la historia de Mesoamérica anterior a Tula (1959),⁴ Jiménez Moreno se inclinaba por la Mixteca Baja como lugar de origen de los rasgos Mixteca-Puebla.

A fines de los años cincuenta se publicaron obras de dos investigadores norteamericanos que iban a permanecer durante toda su vida dedicados, de una u otra forma, a la cuestión Mixteca-Puebla. Me refiero a H. B. Nicholson y a Donald Robertson.

H. B. Nicholson publicó en 1957 su trabajo "The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology",⁵ en el cual pugnaba por una definición más precisa y por una enunciación explícita de los rasgos que debían ser tomados en consideración para agrupar las manifestaciones culturales Mixteca-Puebla. La aportación de Nicholson podría quedar resumida en dos propuestas: 1) el concepto Mixteca-Puebla debe utilizarse para el análisis, no de una cultura o civilización, sino más específicamente de una tradición

3. Jiménez Moreno, Wigberto: "El enigma de los olmecas", en *Cuadernos americanos*, v. 1, n. 5, 1942, p. 113-145.

4. Jiménez Moreno, Wigberto: "Síntesis de la historia pretolteca de Mesoamérica", en Carmen Cook de Leonard ed.: *Esplendor del México Antiguo*, 2 v., México, Centro de Investigaciones Antropológicas de México, 1959.

5. Nicholson, H. B.: "The Mixteca Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Reexamination", reimpresión publicada en Alana Cordy-Collins y Jean Stern eds.: *Pre-Columbian Art History Selected Readings*, Palo Alto, CA, Peek Publications, 1977, p. 113-119.

estilística e iconográfica. Desde el punto de vista del estilo, algunas características Mixteca-Puebla son la precisión casi geométrica en el delineado de las figuras, la rigurosa estandarización de los símbolos, el uso de una gama extensa de colores, el diseño de figuras de tipo caricaturesco con algunos rasgos prominentes exagerados.⁶ 2) Hay un repertorio de rasgos iconográficos característicos de la tradición Mixteca-Puebla entre los cuales se encuentran los siguientes símbolos y figuras: discos solar y lunar, bandas terrestre y celeste, símbolo de Venus, cráneos y esqueletos, chalchihuite, agua, fuego, corazón, símbolos de guerra, montaña, flor, estrellas como ojos, caracol segmentado, los signos del tonalpohualli, jaguares, venados, conejos.⁷

Dos años después, en 1959, apareció el libro de Donald Robertson *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period*.⁸ Aunque el libro de Robertson se dedicaba fundamentalmente a los códices coloniales nahuas, incluía una definición de lo que él llamaba el estilo mixteco, y utilizaba esa definición a lo largo de toda la obra.⁹ Si el trabajo de Nicholson privilegiaba claramente los aspectos iconográficos de la tradición Mixteca-Puebla, el de Robertson se iba al extremo opuesto y daba el mayor peso a

6. *Ibid.*, p. 115.

7. *Ibid.*

8. Robertson, Donald: *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period*, New Haven, Yale University Press, 1959.

9. *Ibid.*, p. 9-24.

las consideraciones estilísticas. Además, al prescindir de la palabra "Puebla" y referirse al estilo de los códices prehispánicos y de la cerámica como creación de los mixtecos, tomaba una posición que habría de defender hasta su muerte: la de afirmar el liderazgo cultural y la primacía en cuestiones artísticas de los mixtecos sobre todos los pueblos del Posclásico.

El trabajo de Robertson mereció la réplica de Nicholson, en 1961. Nicholson objetaba el uso del término "mixteco" en detrimento de la enunciación original Mixteca-Puebla, porque consideraba que postular la preeminencia de un grupo étnico como artífice de la tradición estorbaba la comprensión de la distribución y la génesis misma del fenómeno Mixteca-Puebla.¹⁰

En 1962, Robertson se refirió nuevamente al asunto¹¹ y habló en forma mucho más explícita y enfática del papel de la cultura mixteca en la Mesoamérica del Posclásico. Robertson concluía su artículo diciendo: "los mixtecos fueron la fuente de las elevadas manifestaciones artísticas que Cortés encontró en México Tenochtitlan cuando visitó el gran centro metropolitano".¹² Y llegó a decir que la gente

10. Nicholson, H. B.: "The Use of the Term Mixtec in Mesoamerican Archaeology", *American Antiquity*, v. 26, n. 3, 1961, p. 431-433.

11. Robertson, Donald: "The Style of the Borgia Group of Mexican Pre-Conquest Manuscripts", en *Latin American Art, and the Baroque Period in Europe. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, v. III, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1963, p. 148-164.

12. *Ibid.*, p. 164.

de la ciudad de México había acudido a las ciudades estado mixtecas en busca de artistas.¹³

Esta vez, Nicholson tardó en replicar. Pero finalmente, en el año 1977,¹⁴ formuló una crítica muy severa a todos aquellos que habían sobreestimado el papel de los mixtecos en la cultura mesoamericana del Posclásico. Y, en obvia referencia a Robertson, dijo:

No estoy al tanto de ningún pasaje, en ninguna fuente primaria, que indique que artesanos hablantes de mixteco, procedentes de Oaxaca, hayan sido nunca llevados a México Tenochtitlan a desarrollar sus habilidades.¹⁵

El papel hasta cierto punto protagónico de académicos como Nicholson y Robertson no debe hacernos olvidar otras contribuciones importantes que se han realizado desde el punto de vista del análisis cerámico y de la clasificación de utensilios. En particular, vale la pena señalar la primera secuencia cerámica de Cholula, elaborada por Eduardo Noguera en 1954,¹⁶ y la secuencia de Florencia Müller publicada en 1970.¹⁷ Ambos trabajos han sido fuertemente cuestionados en los últimos años, pero sería injusto negar el valor que han tenido como puntos de referencia para otras

13. *Ibid.*

14. Nicholson, H. B.: "The Mixteca Puebla Concept Revisited" (Ponencia presentada en 1977), en Elizabeth H. Boone, ed.: *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico*, Washington, DO, 1982, p. 227-254.

15. *Ibid.*, p. 236.

16. Noguera, Eduardo: *La cerámica arqueológica de Cholula*, México, Editorial Guaranía, 1954.

17. Müller, Florencia: "La cerámica de Cholula", en *Proyecto Cholula*, ed. Ignacio Marquina, México, INAH, 1970, p. 129-142.

investigaciones, particularmente en el caso del trabajo de Noguera.

Citaría también las investigaciones de Lind y Ramsey, relevantes para las tareas de clasificación y descripción de los materiales arqueológicos. Michael Lind tiene el mérito de haber realizado la primera distinción sistemática de las cerámicas policromas de Cholula y de la Mixteca.¹⁸ Aunque su trabajo de tesis permanece inédito, algunos resultados pueden apreciarse en su artículo "Cholula and Mixteca Polychromes".¹⁹ Por su parte, James Ramsey realizó un análisis estilístico de vasijas, joyería, mosaicos de turquesa y algunos otros artefactos en su tesis doctoral,²⁰ y ha dado a conocer sus conclusiones en el artículo "An Examination of Mixtec Iconography".²¹

La última publicación dedicada al problema Mixteca-Puebla es el libro *Mixteca-Puebla Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, editado por Nicholson y Quiñones Keber en 1994. Esta obra refleja el avance sustancial que se ha tenido en la investigación del conjunto

18. Lind, Michael D. "Mixtec Polychrome Pottery: A Comparison of the Late Pre-Conquest Polychrome Pottery from Cholula, Oaxaca, and Chinantla", tesis de maestría, Universidad de las Américas, Puebla, México, 1967.

19. Lind, Michael: "Cholula and Mixteca Polychromes: Two Mixteca-Puebla Regional Sub-Styles", en H. B. Nicholson y Eloise Quiñones eds.: *Mixteca Puebla. Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, Culver City, CA, Labyrinthos, 1994, p. 79-99.

20. Ramsey, James: "An Analysis of Mixtec Minor Art", 2 v., tesis doctoral, Tulane University, Nueva Orleans, 1975.

21. Ramsey, James: "An Examination of Mixtec Iconography", en Doris Stone, ed.: *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica*, New Orleans, Tulane University, 1982, p. 33-42.

de manifestaciones culturales que llevaron a Vaillant a crear el concepto Mixteca-Puebla hace más de cincuenta años.

Nos alejaríamos demasiado de los fines de este trabajo si intentáramos presentar una discusión más extensa de la historiografía sobre el concepto Mixteca-Puebla. Para efectos prácticos voy a limitarme a precisar mi posición y a indicar el uso que haré del concepto.

1. Creo que es más adecuado el término "Mixteca-Puebla" que el término "mixteco", pues el primero incluye a las dos zonas que protagonizaron el fenómeno, mientras que el segundo se refiere exclusivamente a un grupo.

2. Estoy de acuerdo con Nicholson en que el concepto "tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla" es más útil y exacto que el ambiguo "cultura Mixteca-Puebla" de Vaillant.

3. Comparto y utilizo la mayoría de las observaciones de Nicholson tocantes a la iconografía Mixteca-Puebla y las indicaciones de Robertson referentes al estilo.

4. Consideraré como área primaria de desarrollo de la tradición Mixteca-Puebla la gran extensión que abarca la Mixteca (Costa, Sierra o Alta y Baja), el Valle de Oaxaca, las zonas centro y sur del estado de Puebla (de Huejotzingo a Tehuacán) y el actual estado de Tlaxcala.

5. La demarcación de un área original o primaria no niega, de ninguna manera, la presencia de manifestaciones Mixteca-Puebla en zonas que se encuentran fuera de dicha

área. El área indicada en el punto 3 no es, pues, exclusiva sino típica.

6. Tampoco asumo la homogeneidad absoluta de la tradición estilística e iconográfica dentro del área indicada. Al contrario, reconozco la existencia de variaciones regionales, y aun locales.

7. Vale la pena indicar, por último, que en este trabajo se presta especial atención a las manifestaciones pictóricas. Es un hecho aceptado que la tradición Mixteca-Puebla incluye manifestaciones como la arquitectura, los mosaicos, la orfebrería, los huesos labrados y la joyería en general;²² sin embargo, para el propósito de mi trabajo parece conveniente permanecer, siempre que sea posible, en el ámbito bidimensional de la pintura. Ocasionalmente se hará referencia al bajo relieve.

2. Estilo e iconografía

Es posible aislar un repertorio de rasgos para estudiar la iconografía Mixteca-Puebla, y también puede estudiarse el estilo haciendo abstracción de los símbolos. Pero es importante tener presente que en la realidad ambos se presentan juntos. La aparición del jaguar y las estrellas son rasgos típicos de la iconografía Mixteca-Puebla, pero el jaguar y las estrellas serán representados siempre en forma

22. Paddock, John: "Mixteca-Puebla Style in the Valley of Oaxaca", en Stone, ed.: *Aspects of the Mixteca-Puebla Style...*, p. 3-6. Ver páginas 4 y 5. Ver también Ramsey: "An Examination of Mixtec Iconography", *passim*.

similar, con gruesas líneas negras, áreas uniformes de color, etc. Las obras Mixteca-Puebla sólo se pueden definir atendiendo a los dos componentes. El ojo capta más rápidamente el componente iconográfico, pero lo capta porque hay un estilo que provee de unidad y comunicabilidad a esa iconografía.

A continuación presento una lista de rasgos estilísticos e iconográficos Mixteca-Puebla. Para elaborar la lista he considerado exclusivamente pintura sobre cerámica y pintura mural. Me baso en el análisis de cerámica policroma procedente de la Mixteca Alta, de la Mixteca Baja, de las localidades poblanas de Tehuacán, Cholula y Huejotzingo, y de los sitios arqueológicos de la actual área urbana de Tlaxcala. Utilizo también la pintura mural de Tehuacán (Puebla), Ocotelulco y Tizatlán (Tlaxcala).

El estilo

Las obras Mixteca-Puebla se caracterizan por el uso de una gama amplia de colores. La cerámica policroma es el objeto más representativo de la tradición Mixteca-Puebla (II-1, II-2), y esto es lógico: nunca antes se había producido en Mesoamérica la cantidad de vasijas policromas que se producen bajo el influjo de la tradición Mixteca-Puebla. Predominan los colores negro, café, ocre, amarillo, naranja, rojo y blanco. El azul es poco frecuente en la cerámica pero es muy común en la pintura mural.

Las áreas de color (tanto en la cerámica como en la pintura mural) quedan encerradas por una gruesa línea oscura, generalmente negra, que Donald Robertson ha denominado línea-marco. A diferencia de la línea de contorno, una línea-marco no varía de grosor, de tal manera que no sirve para contornear figuras o sugerir volúmenes, sino para aislar formas. El color se aplica con igual intensidad en toda la superficie, sin sombreados ni desvanecimientos. El uso de la línea-marco y de las intensas y homogéneas manchas de color favorece la sensación de que los objetos representados están compuestos de partes semiautónomas o susceptibles de separarse como en un rompecabezas.

La representación de seres humanos, animales y otros objetos del mundo natural, como las flores, está afectada de un claro proceso de simplificación en el cual resultan estereotipos relativamente rígidos.

La figura humana no tiene proporciones naturales; la cabeza cabe sólo de dos a tres veces en la distancia que va del cuello a la planta del pie de los personajes.²³ Los rostros suelen tener una nariz grande y proyectada hacia el frente y dientes muy ostensibles; es particularmente frecuente la exhibición de los dientes de la mandíbula superior. La vejez se indica dejando a la vista un solo diente (indicando que los viejos son chimuelos), y la

23. Es decir, el canon oscila entre 1:2 y 1:3. En lo sucesivo utilizaremos la expresión numérica.

muerte, con el párpado cerrado. La oreja presenta una forma rígida y esquemática que llamaré "de hongo".

Las uñas de las manos suelen ser grandes y vistosas. Las sandalias resultan también muy ostensibles, y generalmente son grandes, en comparación con el grosor de las piernas. Los dedos de los pies se curvan y se proyectan hacia abajo al terminar la suela de la sandalia.

La iconografía

Una de las características más sobresalientes de la iconografía Mixteca-Puebla es su estrecha relación con el sacrificio humano y con la guerra (ver la selección presentada en la figura II-4). Destaca la representación de cuchillos de sacrificio, con y sin rostro (l), corazones, cráneos (k), huesos cruzados (i), plumones de sacrificio (j), escudos o chimallis, el símbolo *teotl-tlachinolli*, y las figuras del águila y el jaguar (o).

Aparecen también con frecuencia los ojos estelares (h), el disco solar y los rayos solares (e), chalchihuites (g), caracoles segmentados, los signos *ollin* (d) e *ílhuitl* (c), y los diseños conocidos como *xicalcolihqui* (a) y *xonecuilli* (b). Como se ha indicado puede aparecer también la figura humana (completa o parcialmente) y algunas representaciones más o menos esquemáticas de montañas y arquitectura (m).²⁴

24. Esta lista es ejemplificativa, no exhaustiva. Se apreciará, entre otras cosas, que he omitido varios de los rasgos iconográficos enumerados por Nicholson; ello se debe, fundamentalmente, a que Nicholson incluye los códices en su corpus de materiales Mixteca-Puebla, y a mí me ha parecido

Existe la tendencia a considerar la iconografía Mixteca-Puebla como una totalidad; se asume que no hay diferencias iconográficas considerables dentro de la tradición Mixteca-Puebla. Sin embargo, el trabajo de Michael Lind publicado recientemente²⁵ marca un cambio en esa tendencia. Lind realizó un análisis comparativo de la iconografía de las vasijas procedentes de Oaxaca y de Cholula y llegó a conclusiones muy interesantes. Al parecer, la cerámica de Oaxaca refleja el sistema señorial y la vida palaciega y pone énfasis en motivos tales como la cueva, la imagen de los primeros mixtecos y el señor 9 Viento, y temas como los rituales de ingestión de pulque e ingestión de hongos. En Cholula, por el contrario, el énfasis está puesto en el sacrificio y la ofrenda de sangre, y entre las imágenes repetidas con mayor frecuencia se encuentran los punzones de hueso, las espinas de maguey, los cuchillos de sacrificio, los huesos cruzados y los plumones.

3. Origen y difusión de la tradición Mixteca-Puebla

La interrogante que tanto preocupaba a H. B. Nicholson sigue abierta: ¿Dónde y cuándo surgió la tradición Mixteca-Puebla?²⁶

más conveniente definir primero el estilo sin los códices y discutir después la relación entre éstos y la tradición Mixteca-Puebla.

25. Lind: "Cholula and Mixteca Polychromes..."

26. Nicholson: "The Mixteca-Puebla...Revisited", p. 241.

El área original

Pero si bien no podemos responder de manera definitiva esta y otras preguntas relacionadas con las vicisitudes históricas de aquella tradición, sí es posible reunir algunos cabos sueltos para obtener un panorama provisional.

Las tipologías, secuencias y fechamientos realizados en la Universidad de las Américas, y los datos recogidos durante los trabajos de salvamento arqueológico en decenas de sitios de la ciudad de Cholula, han mejorado notablemente nuestro conocimiento de la cerámica Mixteca-Puebla. Hoy sabemos que los diferentes tipos de cerámica policroma no aparecen inmediatamente después de la cerámica del periodo Clásico²⁷ como afirmaba Noguera.²⁸ Y también sabemos que no tardaron tanto en aparecer como indicó Müller.²⁹

De acuerdo con los últimos estudios, la policroma más antigua sería la de la fase Aquiahuac (950 d.C. - 1150 d.C.).³⁰ Esto situaría el inicio de la tradición Mixteca-Puebla de Cholula en el Posclásico temprano. El hecho de que la fecha no sea anterior al año 900 d.C. resulta congruente con la presencia de Cacaxtla en las cercanías de Cholula. La pintura de Cacaxtla no es Mixteca-Puebla y fue realizada³¹

27. Suárez Cruz, Sergio: "El Policromo Laca de Cholula, Puebla", en Nicholson y Quiñones eds.: *Mixteca-Puebla...*, p. 45-51; ver p. 49.

28. Noguera: *La cerámica... de Cholula*, p. 259.

29. McCafferty, Geoffrey G.: "The Mixteca-Puebla Stylistic Tradition at Early Postclassic Cholula", en Nicholson y Quiñones, eds.: *Mixteca-Puebla...*, p. 53-78; ver p. 60.

30. Lind: "Cholula and Mixteca Polychromes...", p. 81.

31. Me refiero a los murales que hoy están a la vista, no a las fases enterradas bajo la estructura visible.

entre el 600 d.C. y el 900 d.C. Si el estilo y la iconografía Mixteca-Puebla hubieran estado en uso en la región, Cacaxtla tendría que haberlo reflejado de alguna forma.

Por otra parte, la consistencia con la que aparecen los diferentes tipos de cerámica policroma en las excavaciones realizadas en los antiguos asentamientos posclásicos de Tlaxcala, Huejotzingo, Cholula y Tehuacán, nos autoriza a afirmar que dicha cerámica es, efectivamente, típica y representativa del Posclásico en la región.

Hacen falta ahora secuencias cerámicas completas y actualizadas de la Mixteca y del Valle de Oaxaca, pues la relación entre los dos grandes sectores del área Mixteca-Puebla no podrá definirse con exactitud sin esos datos. Con la información actualmente disponible, pueden avanzarse los siguientes argumentos a favor de la mayor antigüedad de la tradición Mixteca-Puebla en el sector Puebla-Tlaxcala.

1. Hasta ahora, las fechas más tempranas que se han propuesto para cerámicas Mixteca-Puebla proceden de Cholula. Las pocas fechas de Oaxaca son más tardías.³²

2. Cholula, una gigantesca metrópolis, santuario, ciudad, centro de producción artesanal, es el mejor candidato para responsabilizársele de una creación cultural de las dimensiones y alcance de la cerámica policroma y otras manifestaciones Mixteca-Puebla.³³

32. Lind: "Cholula and Mixteca Polychromes...", p. 81.

33. O, como lo expresa Marcus Winter: "Con sus amplias tierras cultivables, y con sus contactos con grupos de

3. En la Mixteca Baja, los estudios más recientes indican una fuerte ruptura de la secuencia cultural al final del Clásico (con abandono de los centros urbanos tras una posible crisis política). Cuando la situación de inestabilidad y conflicto fue superada, hacia fines del Posclásico temprano, la Mixteca Baja recibió la tradición Mixteca Puebla ya desarrollada. En síntesis: hasta el momento no hay huellas de una génesis local de la tradición Mixteca-Puebla en la Mixteca Baja.³⁴

4. En la Mixteca Alta, entre los años 900 d.C. y 1000 d.C., se vivía un proceso de crisis y "alta fraccionalización política", similar -aunque un poco más tardío- al de la Mixteca Baja. Durante ese periodo empieza a aparecer en la sierra cerámica no-policroma procedente de la zona poblana.³⁵ Acaso esta importación de cerámica poblana fuera el inicio de un proceso que en última instancia condujo a la adopción de las policromas poblano-tlaxcaltecas en la sierra.

Oaxaca, Teotihuacán, de la costa del Golfo e incluso mayas - como se refleja en los murales de Cacaxtla- Cholula era potencialmente un gran centro, donde los dirigentes pueden haber tomado prestados elementos de diversos grupos para cristalizarlos en un nuevo estilo". Winter, Marcus: "The Mixteca Prior to the Late Postclassic", en Nicholson y Quiñones, eds.: *Mixteca-Puebla...*, p. 201-221; ver p. 218.

34. "Quizá los mixtecos de Oaxaca no contribuyeron tanto a los orígenes del estilo Mixteca-Puebla como a su difusión y desarrollo". Winter: "The Mixteca Prior to...", p. 218.

35. Pohl, John y Bruce Byland: "The Mixteca-Puebla Style and Early Postclassic Socio-Political Interaction", en Nicholson y Quiñones eds.: *Mixteca-Puebla*, p. 189-200; ver p. 197.

5. La influencia maya puede haber sido decisiva en el surgimiento de las cerámicas policromas de tipo Mixteca-Puebla.³⁶ Si esto es así:

5 a) Debemos tomar en cuenta que durante el Epiclásico (c. 650 d.C. - 900 d.C.) la influencia maya se había manifestado con fuerza en la Meseta central, y en particular en la ciudad de Cacaxtla, y no tenemos noticia de un fenómeno similar en la Mixteca.

5 b) Es probable, entonces, que la ruta de las influencias mayas procediera de Tabasco y Veracruz hacia la zona de Puebla y Tlaxcala.

5 c) Las localidades de la zona poblano-tlaxcalteca, como Tehuacán o el propio Cholula, habrían sido los sitios en donde las técnicas de la cerámica maya se mezclaron con técnicas e inspiración locales.

Independientemente de que uno de los dos sectores haya adoptado la tradición algo más tarde que el otro, es un hecho que durante el Posclásico tardío la Mixteca y el Valle de Oaxaca y la zona Puebla-Tlaxcala compartieron la misma tradición iconográfica y estilística. Esto puede explicarse con relativa facilidad: ambas zonas eran vecinas, y existían entre ellas alianzas políticas forjadas a través de matrimonios reales.³⁷ Los lazos políticos, unidos a la cercanía geográfica fomentaron el intercambio de patrones

36. Lind: "Cholula and Mixteca Polychromes...", p. 98.

37. *Ibid.*, p. 196 y *passim*.

culturales. Que las alianzas entre elites favorecieran la difusión de la tradición Mixteca-Puebla no debe resultar extraño, puesto que dicha tradición es característicamente elitista: estamos hablando de costosas vasijas ceremoniales, muros de palacios y templos, y objetos de joyería de la más alta sofisticación.

Finalmente, tanto en las ciudades mixtecas como en las ciudades de la zona Puebla-Tlaxcala la tradición Mixteca-Puebla constituyó una forma de expresión dominante durante todo el Posclásico tardío, hasta los tiempos de la conquista. ¿Qué sucedió en otras zonas?

La tradición difundida

La tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla se extendió por Mesoamérica y dejó huellas en sitios bastante distantes de la que hemos llamado área original o primaria. Este fenómeno de expansión ya había sido contemplado por Vaillant,³⁸ y sería luego enfatizado por Robertson, quien se refirió al "estilo mixteco" como "el estilo internacional del Posclásico".³⁹

En efecto, se ha reportado la presencia de la cerámica policroma tipo Mixteca-Puebla en sitios tan distantes entre sí como el Valle de México (II-5),⁴⁰ varios asentamientos de

38. Vaillant: "Patterns in Middle American...", p. 299-300.

39. Robertson, Donald: "The Tulum Murals: The International Style of the Late Postclassic", en *XXXVIII Internationalen Amerikanisten Kongresses* (Stuttgart-Munich 1968), Stuttgart, Verhandlungen, v. 2, p. 77-88.

40. Batres, Leopoldo: "Exploraciones en las calles de las escalerillas", en Eduardo Matos Moctezuma coord.: *Trabajos*

la costa del Golfo, tanto totonacos como huastecos,⁴¹ el Occidente (II-8) -llegando tan al norte como Sinaloa-.⁴² Además, se han rescatado algunas pinturas murales que muestran fuerte influencia Mixteca-Puebla en San Luis Potosí (II-6),⁴³ en Tulum (II-9)⁴⁴ y en Santa Rita, Honduras (II-10).⁴⁵

Por el momento es difícil decir si en alguna de estas regiones la tradición Mixteca-Puebla se había arraigado hasta el punto de convertirse en la expresión dominante de la elite local. Entre los totonacos parece haber una diferencia marcada entre las cerámicas locales y la de tipo Mixteca-Puebla;⁴⁶ pero en el Occidente, particularmente en Nayarit, la cerámica de tipo Mixteca-Puebla es un producto local.⁴⁷ En el caso de Nayarit (II-8, II-7) es interesante observar que si bien están presentes los rasgos

arqueológicos en el Centro de la Ciudad de México, 2^a ed., México, INAH, 1990, p. 11-167, *passim*.

41. Schávelzon, Daniel: *El complejo arqueológico Mixteca-Puebla. Notas para una redefinición cultural*, México, UNAM, 1980, p. 25-27; Ochoa Salas, Lorenzo: *Historia prehispánica de la Huasteca*, México, UNAM, 1979, lámina XIII.

42. En Guasave, Sinaloa, Schávelzon: *El complejo arqueológico...*, p. 28; en Amapa, Nayarit, Winning, Hasso von: "Rituals Depicted on Polychrome Ceramics from Nayarit", en Alana Cordy-Collins y Jean Stern eds.: *Pre-Columbian Art History. Selected Readings*, Palo Alto California, Peek Publications, 1977, p. 121.134.

43. Du Solier, Wilfredo: "Primer fresco mural huasteco", en *Cuadernos Americanos*, v. 5, n. 6, 1946, p. 151-159.

44. Robertson: "The Tulum Murals..."; Miller, Arthur G.: *On the Edge of the Sea. Mural Painting at Tancah-Tulum, Quintana Roo, México*, Washington, D. C., DO, 1982.

45. Quirarte, Jacinto: "The Santa Rita Murals: A Review", en Stone, ed.: *Aspects of the Mixteca-Puebla Style...*, p. 43-59.

46. Schávelzon: *El complejo arqueológico...*, p. 27.

47. Winning: "Rituals Depicted...", *passim*.

característicos de la tradición Mixteca-Puebla, estos rasgos han sido adaptados al gusto regional por medio de una especie de re-estilización que ha enfatizado las líneas rectas y los ángulos rectos de las figuras. Un proceso similar de adaptación de los rasgos Mixteca-Puebla al gusto local se llevó a cabo en la pintura mural de San Luis Potosí y en los asentamientos mayas de Tulum y Santa Rita.

En la pintura de estos dos últimos asentamientos parece haber una yuxtaposición de la tradición maya y la tradición Mixteca-Puebla; la primera impresión que se tiene al observar ambas pinturas es que no corresponden al lenguaje naturalista maya del tipo de Bonampak, ni con las habituales fórmulas mayas de composición. En un análisis detenido se observan rasgos de la tradición Mixteca-Puebla: en Santa Rita, la abundancia de líneas rectas, el uso de áreas uniformes de color encerradas con una gruesa línea negra, detalles como el nudo en las sandalias, algunos adornos, etc.; en Tulum, la curvatura de los pies y las ostensibles sandalias de los personajes, el diseño de las piernas y la inclinación del tronco de quien avanza llevando una ofrenda, la presencia de una vasija suspendida entre dos individuos, el metate y la postura de la mujer que muele en él, etc.⁴⁸

48. Vale la pena aclarar que en Tulum hay pinturas procedentes de diferentes etapas. En la última etapa, posterior a 1400 d.C., es en la cual encontramos la mayoría de los rasgos tipo Mixteca-Puebla. Arthur Miller ha relacionado también esta pintura con los códices, y ha dicho, siguiendo a Robertson, que corresponde con el "estilo internacional del Posclásico tardío". Miller: *On the Edge...*, p. 71.

Santa Rita, por cierto, no fue el último punto en el descenso de la influencia Mixteca-Puebla hacia el Sur. La tradición Mixteca-Puebla dejó una profunda huella en la cerámica de Centromérica, y particularmente en la región conocida como Gran Nicoya, de Costa Rica y Nicaragua.⁴⁹

Si ya resulta difícil precisar la relación entre Puebla-Tlaxcala y la Mixteca, debido a la escasez de información, el problema crece cuando se trata de comprender la difusión de la tradición Mixteca-Puebla por Mesoamérica. En un caso como el de Tulum se puede pensar en una influencia directa de los mercaderes extranjeros que utilizaban aquel enclave, sin necesidad de postular que la cultura de la región estaba influida sustancialmente por la tradición Mixteca-Puebla. Pero en los casos de Nicoya o Amapa más bien parece que nos encontramos frente a la adopción de la tradición por elites locales que están auspiciando el desarrollo de una artesanía especializada, adecuada al nuevo gusto y a las nuevas ideas.

Generalmente, cuando nos encontramos, en Mesoamérica, con un estilo o un repertorio iconográfico a muchos kilómetros del que suponemos su lugar de origen, explicamos ese desplazamiento haciendo referencia a la metrópolis que lo impulsó. Así, suponemos -seguramente con razón- que la

49. Stone, Doris: "Cultural Radiations from the Central and Southern Highlands of Mexico into Costa Rica", en Stone, ed.: *Aspects of the Mixteca-Puebla Style...*, p. 61-70; Stevenson Day, Jane: "Central Mexican Imagery in Greater Nicoya", en Nicholson y Quiñones eds.: *Mixteca-Puebla...*, p. 235-248.

presencia de la iconografía y el estilo teotihuacanos en Tikal obedecen al vigor y a las ambiciones comerciales y colonialistas del imperio; explicamos Chichén Itzá aludiendo a Tula, probable lugar de origen de sus re-fundadores; y damos cuenta de las características del arte de Castillo de Teayo refiriéndonos al expansionismo militar tenochca.

¿Cuál fue la metrópolis detrás de la expansión Mixteca-Puebla? El estado actual de la investigación⁵⁰ apunta a Cholula, tal como lo habían sugerido hace tiempo Jiménez Moreno y Nicholson.⁵¹ En ese caso, quizá no habría que pensar necesariamente en una política expansionista por parte de Cholula; la ciudad de la gran pirámide tenía cuando menos dos vías de influencia inherentes a su tradición histórica y a la composición de su población: Cholula era un gran santuario que atraía peregrinos de diversas regiones y, en particular, grupos nobles que acudían al gigantesco templo de Quetzalcóatl.⁵² Además, Cholula era una de las principales sedes, y centro religioso de los *pochtecah*,⁵³ cuya función protagónica en la construcción de las rutas comerciales del Posclásico es bien conocida. Peregrinos y mercaderes bien pudieron ser los responsables de la difusión de la tradición Mixteca-Puebla, pero nunca sin la aceptación y el interés de las elites locales que habrían de patrocinar

50. Así lo refleja la última publicación sobre el tema, preparada por Nicholson y Quiñones, que hemos venido citando.

51. Jiménez Moreno: "El enigma de los olmecas", p. 128-129; Nicholson: "The Mixteca-Puebla...A Reexamination", p. 117.

52. McCafferty: "The Mixteca-Puebla...", p. 58.

53. *Ibid.*

la elaboración de vasijas ceremoniales, mosaicos, pinturas murales, etc.

Entre otras buenas razones que las elites de Nayarit o de Nicoya, de la Huasteca o del Valle de México podían tener para asumir la tradición Mixteca-Puebla se encuentra una a la que no hemos prestado atención, pero que empezaremos a atender inmediatamente: El estilo Mixteca-Puebla era idóneo para el desarrollo del lenguaje pictográfico, era un excelente vehículo para la precisión y claridad expresiva buscados por la pictografía. Los símbolos Mixteca-Puebla resumían con similar eficacia amplios conjuntos de creencias relacionadas con las prácticas rituales del Posclásico.⁵⁴ Y, de hecho, una de las obras más importantes de la cultura material Mixteca-Puebla eran los códigos pictográficos, en los cuales se registraban las alianzas matrimoniales (esas que unían a los mixtecos de Coixtlahuaca con los nahuas de Teotitlán y Tehuacán) y las prácticas rituales, y específicamente sacrificiales (como aquellas extracciones de corazón a filo de pedernal que quedaron reflejadas lo mismo en la pintura de Amapa que en los muros de Ocotelulco).

54. Al respecto ver Smith, Michael y Cynthia Heath-Smith: "Waves of Influence in Postclassic Mesoamerica? A Critique of the Mixteca-Puebla Concept", en *Anthropology*, v. 4, n. 2, 1980, p. 15-50.

Capítulo 3

Los códices en la tradición Mixteca-Puebla

Han sobrevivido hasta el día de hoy algunos códices prehispánicos, el *Colombino*, el *Nuttall*, el *Vindobonensis*, el *Bodley*, el *Borgia*, el *Laud*, el *Fejérváry Mayer*. Contamos también con algunos códices que presentan lo que podríamos llamar una factura descuidada, con una línea menos precisa y firme que la que caracteriza al grupo anterior, se trata del *Cospi*, el *Vaticano* y el *Tonalámatl de Aubin*. Algunos consideran que estos códices son coloniales, pero no existen pruebas firmes de su carácter colonial; sólo el argumento de que el descuido sería un efecto de la pérdida de disciplina en el oficio, propia de los nuevos tiempos. Finalmente existen algunos códices que fueron elaborados en la época colonial, pero apegados estrechamente a la iconografía, al estilo y, en general, a las reglas de la tradición prehispánica. Me refiero a los códices *Selden*, *Egerton*, *Beker I y II*, *Fonds Mexicain 20* y *Porfirio Díaz* (reverso).

El estilo y la iconografía de todos los códices mencionados arriba coincide con la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla. La principal diferencia entre los códices y el resto de los artefactos producidos en aquella tradición es la función narrativa de los códices, que da lugar a la representación de largas secuencias y de numerosas figuras humanas. Por lo demás, el tratamiento de las líneas, las formas y el color son los mismos; los

objetos y los símbolos representados son los mismo también. Si tomamos algunas vasijas Mixteca-Puebla en las que se representan figuras humanas y las comparamos con los códices, la afinidad se torna aún más palpable.

Así, por ejemplo, el pintor del vaso de Nochixtlán, de la colección Sologuren (III-1), tenía las mismas premisas formales y el mismo repertorio iconográfico que el pintor del *Códice Vindobonensis* (III-2). Ya Seler, en 1906, había reparado en la enorme semejanza existente entre este vaso y los códices. Dijo que las figuras habían sido pintadas en el estilo de los manuscritos relacionados con el Borgia y de otras pictografías mexicanas, y llamó la atención sobre las líneas que hoy llamaríamos "marco": "al igual que en las figuras de las pictografías -dijo Seler-, los campos de color están rodeados con líneas negras".¹

Ahora bien, si hemos afirmado en páginas anteriores que la tradición Mixteca-Puebla se extendió por Mesoamérica debido al comercio, al peregrinar religioso y a los vínculos entre las elites, ¿cómo sabremos de dónde proceden los códices si ninguno de ellos ha sido encontrado en un contexto arqueológico?

1. Un asunto aparte

Antes de seguir adelante, valdría la pena decir unas palabras sobre los códices mayas, aunque no sea más que por

1. Seler, Eduard: "Some Excellently Painted Old Pottery Vessels of the Sologuren Colletion", en Eduard Seler: *Collected Works...*, v. IV, p. 285-290; ver p. 285.

el hecho de que nos hemos referido a Tulum y Santa Rita (enclaves en tierra maya) como sitios que recibieron y procesaron cierta influencia Mixteca-Puebla. ¿Cuál es la situación de los códices mayas? ¿Por qué no los consideramos en la enumeración realizada al principio de este capítulo?

Me ha sorprendido mucho descubrir, en el análisis comparado de los códices Mixteca-Puebla y los códices mayas, la afinidad iconográfica y estilística existente entre ambos.² Las figuras de los códices *Dresde* y *Pérez* están realizadas con una gruesa línea negra muy similar a la línea-marco Mixteca-Puebla. Las figuras humanas y la arquitectura están realizadas en diferentes escalas, a la usanza Mixteca-Puebla, y el estereotipo para representar el templo es muy semejante también. En el *Códice de Dresde* encontramos el mismo taburete de petate de los códices Mixteca-Puebla y una representación de la fiera flechada que guarda asimismo gran semejanza con los códices de aquel grupo. La figura humana del *Dresde* y el *Pérez* aparece de perfil, llega a tener unas proporciones de alrededor de 2.5 cabezas por cuerpo, y exhibe rasgos distintivos del estilo Mixteca-Puebla como son la oreja esquemática en forma de hongo, los dedos de los pies curvados o proyectados hacia

2. Vale la pena indicar aquí que cuando Vollemare estudió diferentes aspectos astronómicos en los códices, indicó que había descubierto "un parentesco más estrecho de lo que uno pensaría entre los códices mayas y los no-mayas". Vollemare, "Interrelation des manuscrits mayas et non-mayas", e J. de Durand Forest, ed.: *The Native Sources and the History of the Valley of Mexico*, Oxford, BAR, 1984, p. 229-249; ver p. 238.

abajo al terminar la suela de la sandalia, y una falta de correspondencia anatómica izquierda-derecha entre los brazos y sus respectivas manos, las piernas y sus respectivos pies.

Numerosas posturas y escenas que aparecen en los dos códices mayas son de tipo Mixteca-Puebla: ciertas maneras de andar, ciertas maneras de sentarse y colocar los brazos, y, especialmente los estereotipos o fórmulas utilizados para: dos personas sentadas frente a frente que conversan haciendo ciertos ademanes, una persona que produce fuego con el *mamalhuaztli*, alguien que carga una bolsa -suponemos que de copal-, alguien más que presenta una ofrenda con ambas manos, un sacerdote que corta el cuello a la codorniz, un cautivo con las manos atadas a la espalda.

Sin duda la ausencia más notable en los códices *Dresde* y *Pérez* es la del color, que es un rasgo muy notable de la tradición Mixteca-Puebla. Pero no creo que esa ausencia de color sea motivo suficiente para desestimar el conjunto de semejanzas mencionadas arriba. Además, valdría la pena recordar que el color también es bastante pálido y poco contrastado en los murales de Tulum y Santa Rita.

En resumen, los códices *Dresde* y *Pérez* pertenecen a una vertiente estilística e iconográfica muy próxima a la tradición Mixteca-Puebla, y se encuentran en una situación similar a la de las pinturas de Tulum y Santa Rita. Asunto interesante y difícil de explicar es el de que en el *Código Tro-Cortesiano* las semejanzas con el estilo de los manuscritos Mixteca Puebla prácticamente desaparecen.

Como quiera que sea, no consideraremos a los códices mayas en este capítulo, ni nos referiremos a ellos en lo sucesivo porque: 1) su uso combinado de textos (registrados en la escritura logográfica maya) e imágenes, los sitúa en una categoría distinta con problemas específicos. 2) Porque su ubicación en el Sureste de Mesoamérica los hace irrelevantes para el estudio de la interacción mixteco-nahua que interesa en este trabajo.

Queden, sin embargo, las observaciones anteriores como muestra de: 1) el fuerte impacto de la tradición Mixteca-Puebla en Mesoamérica y, sobre todo, 2) la universalidad que pudo haber tenido la "manera" Mixteca-Puebla en la pintura de manuscritos durante el Posclásico.

2. Los códices mixtecos

Gracias al extraordinario trabajo de Alfonso Caso hoy sabemos que los códices *Colombino*, *Nuttall*, *Vindobonensis*, *Selden I y II*, *Bodley*, *Egerton* y *Becker I y II* son códices mixtecos (de la gente mixteca) y códices que tienen ciertas referencias históricas y geográficas, que son precisamente las que han permitido realizar la identificación de estos manuscritos como mixtecos. Además, la mayoría de ellos hace referencia a los señoríos de Tilantongo y Teozacualco, fundamentales para la historia mixteca.³ La afinidad que estos manuscritos históricos tienen entre sí es notable,

3. Caso, Alfonso: "El mapa de Teozacualco", *Cuadernos Americanos*, v. VIII, n. 5, 1949, p. 3-40.

pero hay que decir que no es de ninguna manera absoluta. El propio Alfonso Caso indicó la existencia de varias escuelas de manuscritos dentro de la Mixteca, y en particular señaló la diferencia entre la escuela del *Colombino* (o sea, la de la costa) y "la que florecía en la Mixteca del norte y a la que debemos manuscritos tan importantes como el *Bodley*, el *Selden* y el *Nuttall*".⁴

En los códices mixtecos se representan secuencias de acontecimientos vinculados con la historia de los reinos de aquella región; alianzas, bodas, descendencia, guerras, conquistas... y se registran numerosos nombres de señores y señoras que gobernaron en esos reinos.⁵ Sin embargo, no debemos dejarnos llevar por la idea del contenido estrictamente histórico de aquellos códices; o en todo caso debemos aceptar que su contenido histórico tiene que ver con un concepto de la historia diferente del nuestro. En los códices mixtecos tienen un papel muy importante algunos sucesos que ocurrieron al principio de la historia, en el tiempo del mito, como el nacimiento de los primeros mixtecos del árbol partido de Apoala. También son relevantes las hazañas de hombres dioses como 8 Venado "El jaguar"; jornadas en las que el mito encarna en la historia y la historia se diviniza.⁶

4. Caso, Alfonso: *Interpretación del Códice Colombino*, México, SMA, 1966, p. 12.

5. De los cuales ha dejado Caso un catálogo completo. Caso, Alfonso: *Reyes y reinos de la Mixteca*, 2 v., México, FCE, 1979.

6. Lo que Marshal Sahlins ha llamado historia heroica y Alfredo López Austin mito-historia. Sahlins, Marshal: "Other

Para más abundamiento, hay algunos códices mixtecos, como el *Vindobonensis*, en los que el contenido religioso, y específicamente ritual, tiene tal peso que es muy dudoso que hayan servido como historias en el sentido occidental de *res gestae*.⁷

Al igual que la cerámica de la Mixteca analizada por Lind,⁸ los códices mixtecos se relacionan estrechamente con símbolos y temas propios de la tradición de los linajes señoriales, aunque no están ausentes referencias a la penitencia y al sacrificio.

3. El falso grupo Borgia

Es común escuchar, y a veces leer, en las descripciones generales de los códices mesoamericanos, la referencia a tres grupos: los códices mayas, los códices mixtecos y el "grupo Borgia".⁹ Si bien es cierto que en los trabajos especializados pueden observarse deslindes más exactos, vale la pena aclarar algunas cosas con respecto a la división de los códices no mayas en dos grupos, y especialmente con

Times, Other Customs: the Anthropology of History", en *American Anthropologist*, v. 85, n. 3, 1983, p. 517-544; López Austin, Alfredo: *Los mitos del tlacuache*, México, Alianza Editorial México, 1990 (ver, en particular el capítulo 25 "La historia en el tiempo del mito").

7. Reflexionan sobre el contenido religioso y simbólico de los códices mixtecos: Pohl y Byland: "The Mixteca-Puebla Style...", p. 193.

8. Nos referíamos a ella en el capítulo anterior. Ver Lind: "Cholula and Mixteca Polychromes...".

9. Ver, por ejemplo, Castillo F., Víctor M.: "El testimonio de los códices del periodo Posclásico", en Ignacio Bernal y Miguel León Portilla coords.: *Historia de México*, v. 2, *Nueve siglos de esplendor prehispánico*, p. 207-230.

respecto a la conveniencia de reunir algunos códices bajo el nombre de "grupo Borgia".

El responsable de la idea del "grupo Borgia" es Eduard Seler; fue él quien agrupó a los códices *Borgia*, *Vaticano B*, *Bologna* (o *Cospi*), *Fejérváry Mayer* y *Laud*.¹⁰ Además, Seler se aventuró a proponer una zona de origen para algunos miembros del grupo, y mencionó los sitios de Coatzacoalcos, Tochtepec y Teotitlán del Camino.¹¹ La propuesta de Seler fue formulada entre 1887 y 1900. Veintisiete años después, Alfonso Caso, usando nuevos datos arqueológicos, rectificó la ubicación que había propuesto Seler, y presentó la hipótesis de que "el grupo Borgia" procedía de la región Puebla-Tlaxcala. Su afirmación se basaba fundamentalmente en dos argumentos: 1) la afinidad estilística existente entre los códices del "grupo Borgia" y la cerámica policroma de Cholula, y 2) la extraordinaria similitud existente entre una imagen de Tezcatlipoca hallada en un mural de Tizatlán, Tlaxcala (III-3) y la representación de este dios en el *Códice Borgia* (III-4). El segundo razonamiento se veía reforzado por el hecho de que Tezcatlipoca parece tener mucha importancia en algunos códices del "grupo Borgia", mientras que está prácticamente ausente en la Mixteca.¹²

10. Seler, Eduard: "The Codex Borgia and Allied Aztec Picture Writing" (1887), en Seler: *Collected Works...*, v. I, p. 39-44.

11. Seler, Eduard: "Codex Cospi: the Mexican Picture Manuscript of Bologna", en Seler: *Collected Works...*, v. I, p. 74-80 (p. 74).

12. Caso, Alfonso: "Las ruinas de Tizatlán, Tlaxcala", *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, n. 1, 1927, p. 139-172.

La relación indicada por Caso entre las dos imágenes de Tezcatlipoca es muy convincente, y casi basta por sí sola para sostener la hipótesis de que el *Códice Borgia* fue pintado en la zona de Tlaxcala. Pero ¿qué ocurre con el resto del "grupo"? ¿Es forzoso aceptar que todos los demás manuscritos son de la misma zona?

El problema deriva de dar por sentada la afinidad entre todos los miembros del "grupo Borgia". El problema deriva de lo que se entiende por "grupo Borgia". Veamos el asunto con más detenimiento.

La primera formulación de Seler

1. El primer trabajo en el que Seler se refirió a un grupo de manuscritos relacionados con el *Borgia* (1887) es un intento provisional de clasificación, principalmente temática, de materiales muy dispares.

2. En aquel primer artículo Seler, efectivamente, afirmó "hay varios /manuscritos/ que, por su contenido y por su estilo, indudablemente pertenecen a un mismo grupo".¹³ Pero veamos qué manuscritos entraban en esa afirmación: El Telleriano Remensis, el Vaticano A, el Borgia, el Vaticano B, el Bologna, el Fejérváry Mayer, el Laud, el Vindobonensis y el Bodley. Es decir, la afirmación se refería a un grupo en un sentido muy amplio; casi era como decir que los códices mesoamericanos forman un grupo.

13. Seler: "The Codex Borgia and Allied...", p. 39.

3. Esta vaga agrupación de manuscritos mesoamericanos de diverso origen no estuvo acompañada de un análisis estilístico pormenorizado. Tampoco se hizo en aquella ocasión pronunciamiento alguno sobre la región en que se elaboraron.

4. En este mismo trabajo, Seler procedió a dividir la lista de códices que acabamos de mencionar en tres sub-grupos. El sub-grupo 2 estaba formado, ahora sí, por los códices Borgia, Vaticano, Bologna, Fejérváry Mayer y Laud.

5. La razón para formar este sub-grupo era eminentemente temática: los manuscritos quedaron reunidos debido a su carácter "astrológico".

6. Al sub-grupo no se le dio nunca, en este texto, el nombre de "grupo Borgia" sino el de grupo 2.

7. Seler nunca pensó que los códices *Laud* y *Fejérváry Mayer* fueran del mismo estilo y procedencia que el *Borgia*, el *Vaticano* y el *Bologna*, y por eso afirmó: "exhiben /los códices *Fejérváry* y *Laud*/ las mayores semejanzas en el estilo de las representaciones",¹⁴ y, líneas más adelante, reiteró que el *Códice Laud* (III-5) era muy similar en estilo al *Fejérváry Mayer* (III-6) y que estos códices no pertenecían al mismo conjunto que los otros (*Borgia*, *Vaticano*, *Bologna*).¹⁵

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*, p. 40.

La segunda formulación y la asignación de un origen

1. Cuando Seler publicó su trabajo sobre el *Códice Cospi* (1900), presentó nuevas reflexiones sobre el agrupamiento de manuscritos que había realizado unos años antes. En esta ocasión mostró gran interés por los vínculos entre el *Borgia*, el *Cospi* y el *Vaticano*, así como le había interesado años antes establecer la afinidad entre el *Fejérváry* y el *Laud*.

2. Refiriéndose a los códices *Borgia* (III-7, III-10), *Cospi* (III-8) y *Vaticano B* (III-9), Seler afirmó:

No hay ninguna duda de que estos tres manuscritos se originaron en la misma región, y de que su origen debe buscarse, no en las cercanías de la capital de Moctezuma, sino en algún sitio vecino a la antigua cultura zapoteca.¹⁶

Vale la pena recalcar que Seler no se aventuró a asignar una procedencia a todo el grupo, sino sólo a los tres códices citados, dejando a un lado el *Fejérváry* y el *Laud*.

Retorno de la ambigüedad

1) En el artículo de 1887 hemos visto a Seler agrupar los cinco manuscritos y luego afirmar con bastante énfasis la singularidad del *Laud* y el *Fejérváry*, hasta el punto de decir, contradictoriamente, que no pertenecían al mismo grupo que los otros. 2) En el trabajo de 1900, Seler vuelve a insistir en las diferencias internas del conjunto, ahora

16. Seler: "Codex Cospi...", p. 74.

para indicar que el *Borgia*, el *Cospi* y el *Vaticano* formaban un grupo procedente de la misma región.

Lo que está ocurriendo, desde mi punto de vista, es que Seler nunca realizó una distinción clara de los criterios temático, estilístico y regional. En realidad, hizo una clasificación temática, asoció esa clasificación temática con algunas connotaciones estilísticas vagas, y a partir de ahí se enfrentó al problema de la ubicación regional. Está claro que desde el principio Seler se sintió incómodo con la noción de "grupo"; por eso la necesidad de insistir, en cada ocasión, en las diferencias internas del mencionado grupo.

Desafortunadamente, en el trabajo que sería más leído y reconocido de cuantos Seler dedicó al tema de los códices, su edición del *Códice Borgia* (1904-1909), en lugar de aclarar de una vez la ambigüedad que se arrastraba desde 1887, Seler volvió a realizar un planteamiento ambiguo. Veamos.

Por su contenido y el carácter de sus pinturas, el *Códice Borgia* pertenece al grupo de manuscritos pictográficos al cual puse ya en uno de mis primeros trabajos el nombre de "grupo del *Códice Borgia*"¹⁷ y que comprende, además de éste, el *Códice Vaticano 3773* (*Códice Vaticano B*), el *Códice Bologna* (*Códice Cospiano*) y, en un sentido más amplio, también los códices *Fejérváry Mayer* y *Laud*.¹⁸

En este pasaje Seler dejó asentado explícitamente el nombre de "grupo Borgia" para el conjunto de cinco

17. Como hemos visto -y el lector podrá fácilmente constatar- nunca se refirió con este nombre al sub-grupo 2.

18. Seler, Eduard: *Comentarios al Código Borgia*, 2 v., México, FCE, 1963, v. I, p. 10. Enfasis mío.

manuscritos, y dejó incluidos allí, para la posteridad, a los códices *Fejérváry* y *Laud*. Pero hay que señalar, sin embargo, que también dejó planteada la duda sobre la pertinencia del grupo, al poner la salvedad de que los códices *Fejérváry* y *Laud* se incluían sólo "en un sentido más amplio".

La historiografía posterior al primer trabajo de Seler

Francisco del Paso y Troncoso, en el año de 1898, había reparado en el asunto de la relación entre el *Fejérváry* y el *Laud*.

Entre los códices *Mayer* y *Laud* -dice del Paso- hay afinidades marcadísimas y numerosas: es común el estilo de los dibujos, perteneciente a la misma escuela; tienen las figuras formas idénticas, que varían si las comparamos con iguales objetos en otros códices... el sistema de numeración es mixto...¹⁹

...en ella /en la tira del *Laud*/ están dibujadas por anverso y reverso las figuras, que son tan correctas como las del *Códice Mayer*, y de la misma escuela, siendo mi dictamen que los dos pertenecen a la misma región.²⁰

Las mismas afinidades observadas por del Paso fueron percibidas por Walter Lehman, quien propuso, en 1905, el uso del término *Fejérváry-Laud*, para referirse al subgrupo en el que deberían incluirse ambos documentos.²¹

19. Paso y Troncoso, Francisco del: *Descripción, historia y exposición del Códice Borbónico* (edición facsimilar de la de (1898), México, Siglo XXI eds., 1979.

20. *Ibid.*, p. 58.

21. Martínez Marín, Carlos: *Códice Laud*, México, INAH, 1961, p. 9.

Resulta así que antes de que se diera a la luz el trabajo completo de Seler sobre el *Códice Borgia*, se había propuesto ya la agrupación del *Fejérváry* y el *Laud* como manuscritos aparte. En lo sucesivo, casi todos los autores que han tenido que referirse al "grupo Borgia" han dedicado algunas líneas a hablar de la mancuerna *Fejérváry-Laud*. Cottie Burland y Alcina Franch se refirieron a la presencia de rasgos mayas en la iconografía y en la cuenta calendárica del *Fejérváry* y el *Laud*.²² Martínez Marín fortaleció el argumento de la afinidad de ambos códices al referirse a semejanzas de carácter estilístico, temático, iconográfico, glífico y de sistema de numeración.²³ Nicholson también estaba convencido de la relación estilística e iconográfica que unía al *Laud* y al *Fejérváry*, alejándolos simultáneamente del resto del "grupo Borgia". Pero Nicholson no apuntó hacia el área maya como lo hicieran Burland y Alcina sino hacia la Mixteca.²⁴ En fin, Robertson, quien en última instancia consideraba que todos los manuscritos del "grupo Borgia" eran mixtecos, no dejó de reconocer, sin embargo, las diferencias que separaban al *Borgia* del *Laud* y el *Fejérváry Mayer*.²⁵

22. *Ibid.*, p. 15 y 17.

23. *Ibid.*, p. 8-9.

24. Nicholson, H. B.: "The problem of the Provenience of the Members of the "Codex Borgia Group": a Summary", en *Summa Anthropologica en homenaje a Roberto Weitlaner*, México, INAH, 1966, p. 145-158.

25. Robertson, Donald: "The Mixtec Religious Manuscripts", en John Paddock ed.: *Ancient Oaxaca: Discoveries in Mexican Archaeology and History*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1966, p. 295-312.

En los trabajos publicados en los últimos años se sigue utilizando el concepto "grupo Borgia", y se sigue realizando la aclaración de que los manuscritos que lo constituyen son de origen diverso. Durdica Segota, por ejemplo, vuelve a plantear, a la manera de Lehman, la necesidad de hacer un grupo estilístico distinto para el *Fejérváry* y el *Laud*.²⁶ Elizabeth Boone, por su parte, recuerda que el motivo por el cual los códices del "grupo Borgia" fueron agrupados tiene que ver con sus afinidades iconográficas y con el uso del *tonalpohualli*.²⁷

Nadie que haya meditado sobre el concepto "grupo Borgia" -ni siquiera su ambiguo creador- ha pretendido que los documentos incluidos en dicho grupo pertenezcan a un mismo estilo o a una misma región. La única razón para reunirlos es el tema religioso y la presencia de información calendárica.

En lo personal, considero que la denominación "grupo Borgia" estorba más de lo que ayuda. Si se alude a los códices del "grupo Borgia" en el mismo contexto que a los códices mixtecos (lo cual es muy frecuente) se suscita inmediatamente el equívoco de pensar que se está hablando en términos regionales, y se crea la falsa idea de que son

26. Segota, Durdica: "El olvido de una memoria escrita. Los códices prehispánicos en las colecciones europeas", en Beatriz de la Fuente, coord.: *México en el mundo de las colecciones de arte. Mesoamérica*, 2 v., México, Editorial Azabache, 1994, v. 2, p. 245-328..

27. Boone: "Pictorial Codices...", p. 202.

excluyentes, es decir, de que los códices del "grupo Borgia" no pueden ser mixtecos, lo cual es incorrecto.

Pero incluso si se pretende defender el uso del término para agrupar a los códices de tipo calendárico-ritual nos hallamos en problemas. ¿Por qué no se incluye el *Tonalámati de Aubin* en el grupo? ¿Porque se supone que es colonial? Sólo se supone..., y ¿acaso no hay también quien supone que el *Cospi* es colonial?²⁸ ¿Y por qué no se incluyen en el "grupo Borgia" códices rituales pintados en papel europeo, como la primera sección del *Telleriano*? Quizá la razón para no incluir otros códices calendárico-rituales en el grupo sea que en el uso del viejo concepto "grupo Borgia" siguen funcionando algunos prejuicios que ni se hacen explícitos ni se resuelven, tocantes a cronología, origen regional y lingüístico, y a estilo también, por supuesto.

Una vez más tenemos que decir que ahondar en este problema nos llevaría lejos de los objetivos de este trabajo. Quede entonces enunciado, y pasemos a referirnos brevemente a la cuestión de la procedencia de los códices incluidos bajo el concepto de "grupo Borgia", que -como habrá quedado claro a estas alturas- no es lo mismo que decir la procedencia del "grupo Borgia".

28. Aguilera, Carmen: *Códice Cospi*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, INAH, 1988, p. 9.

Procedencia de los códices rituales del denominado grupo Borgia

La mayoría de las opiniones, estudios y cuestionamientos sobre los códices rituales se han dedicado al *Códice Borgia*. Quizá se deba, en alguna medida, a la idea de Seler de destacar el nombre de este manuscrito colocándolo a la cabeza de un grupo. Empecemos, pues, con el caso del *Códice Borgia*.

Como veíamos atrás, en el estudio que dedicó al *Códice Cospi*, Seler propuso como lugar de origen de los códices *Borgia*, *Cospi* y *Vaticano* una zona que se encuentra entre Oaxaca y la costa del Golfo. En particular se refirió a las localidades de Coatzacoalcos, Tochtepec y Teotitlán.²⁹ Las razones que tenía para situar el origen de los códices en aquella zona no las explicó.

La siguiente hipótesis sobre el lugar de origen del *Códice Borgia* la debemos a Alfonso Caso. Como se recordará, Caso utilizó la cerámica policroma de Cholula y la pintura mural de Tizatlán (en particular la imagen de Tezcatlipoca, III-3) para afirmar el origen poblano-tlaxcalteca del llamado "grupo Borgia".³⁰ Si el argumento de Caso tiene el inconveniente de incluir a todo el grupo de manuscritos, es un asunto que no tiene importancia ahora. El hecho es que la pieza principal de su argumentación era el *Códice Borgia*, y

29. Seler: "Codex Cospi...", p. 74.

30. Caso: "Las ruinas de Tizatlán", *passim*.

que con el cotejo de los datos arqueológicos situó su punto de origen en la zona Puebla-Tlaxcala.

En su estudio sobre el *Códice Laud*, Martínez Marín se sumó a la propuesta de Caso de un origen poblano-tlaxcalteca del *Códice Borgia*, y agregó algunas reflexiones sobre los dioses representados en Tizatlán y en el *Borgia* que reforzaban la hipótesis de Caso. En particular, Martínez Marín se refirió a la presencia de Camaxtli en el *Códice Borgia*, bajo la forma de Tlatlahuqui-Tezcatlipoca, y explicó que siendo Camaxtli patrono de Tlaxcala, su presencia en el código era un indicio más sobre la relación entre el manuscrito y aquella localidad.³¹

H. B. Nicholson se refirió a la presencia de Tezcatlipoca en el *Códice Borgia*, como lo habían hecho Caso y Martínez Marín, y reconoció que dicho dios estaba ausente de los códigos mixtecos.³² Ahora bien, Nicholson, que aceptaba la pertenencia del *Borgia* a la zona poblano-tlaxcalteca, se inclinó específicamente por Cholula como lugar de origen.

El *Códice Borgia* -dice Nicholson-, considerando su complejidad iconográfica, su sofisticación estética, y su casi identidad estilística con la decoración de las vasijas policromas locales, fue muy probablemente pintado en Cholula mismo.³³

En una obra reciente,³⁴ varios autores se refieren al asunto de la procedencia del *Códice Borgia*. Eduardo

31. Martínez Marín: *Códice Laud*, p. 7-8.

32. Nicholson: "The Problem of the Provenience...", p. 150.

33. Nicholson: "The Mixteca-Puebla...A Re-Examination", p. 614.

34. Nicholson y Quiñones, eds.: *Mixteca-Puebla...*

Contreras Martínez estudia la banca y el altar policromados hallados hace no mucho en la zona arqueológica de Ocotelulco (Tlaxcala), y también la cerámica policroma (incluyendo algunas muestras de la llamada "tipo códice") encontrada en ese ámbito ceremonial. Contreras identifica afinidades temáticas y estilísticas entre estos materiales de Ocotelulco y las imágenes del *Códice Borgia*; en particular, se refiere a las representaciones de la cabeza de Tezcatlipoca muerto, en una vasija de Ocotelulco y en las láminas del Borgia.³⁵

Unas páginas adelante, Eduard Sisson y Gerald Lilly presentan ideas e imágenes bastante convincentes sobre la relación entre el *Códice Borgia* y la pintura mural de los "chimales" en Tehuacán, Puebla. Es especialmente satisfactoria la comparación entre el Xipe Totec de uno de los chimalis y varias representaciones de este dios en el *Códice Borgia*. Digamos que Sisson y Lilly hacen con la pintura de Tehuacán lo que en su día hizo Caso con las de Tizatlán. Entonces la figura clave fue la de Tezcatlipoca y ahora lo es la de Xipe.³⁶

En el mismo libro en que se publican los artículos de Contreras y de Sisson y Lilly, aparece un artículo de Nicholson que analiza el símbolo de la garra del águila en

35. Contreras Martínez, José Eduardo: "Los murales y cerámica policromos de la zona arqueológica de Ocotelulco, Tlaxcala", en Nicholson y Quiñones, eds.: *Mixteca-Puebla...*, p. 7-24 (p. 12-13).

36. Sisson, Eduard y T. Gerald Lilly: "The Mural of the Chimalis and the Codex Borgia", en Nicholson y Quiñones, eds.: *Mixteca-Puebla...*, p. 25-44.

varios códices y en la cerámica recientemente re-etiquetada como "Catalina" de Cholula. Nicholson vuelve a reiterar sus ideas de que el Borgia procede de Cholula, y una vez más considera que la semejanza con la cerámica del sitio ofrece la clave para hacer esta atribución.³⁷

¿Tizatlán? ¿Ocotelulco? ¿Tehuacán? ¿Cholula? Se ha argumentado con similares pruebas e igualmente buenos argumentos a favor de los cuatro sitios. La única conclusión sensata, a estas alturas, parece ser la de aceptar que la zona Puebla-Tlaxcala (con Tehuacán como límite hacia el sur y Tlaxcala como límite hacia el norte) se caracteriza por una notable homogeneidad estilística e iconográfica. Todos los trabajos mencionados contribuyen a reforzar la idea de que el *Códice Borgia* fue creado en Puebla-Tlaxcala; es casi seguro que haya sido así. Definir a qué ciudad le cabe el mérito de haber producido aquella bella obra pictográfica parece irrelevante.

Mucha menor atención han recibido los códices Cospi y Vaticano, los códices "feos" del llamado grupo Borgia. La afirmación de Seler sobre el corredor Coatzacoalcos-Teotitlán vale para estos dos manuscritos lo mismo que para el Borgia, con el inconveniente de que no se presentan argumentos.³⁸ El otro autor que se ha preocupado por el asunto de la ubicación de estos códices es Nicholson. Este

37. Nicholson, H. B.: "The Eagle Claw/Tied Double Maize Ear Motif: the Cholula Polychrome Ceramic Tradition and some Members of the Codex Borgia Group", en Nicholson y Quiñones, eds.: *Mixteca-Puebla...*, p. 101-116.

38. Seler: "Codex Cospi...", p. 74.

investigador siempre ha sostenido la idea de que los dos códices proceden de la zona Puebla-Tlaxcala; idea que va de la mano de la aceptación de una afinidad estrecha entre los códices *Borgia*, *Vaticano* y *Cospi*.³⁹

Sobre el *Cospi* en particular, Nicholson ha dicho que encuentra una estrecha semejanza entre la pintura de Tizatlán y la de este manuscrito, y se inclina por esa localidad tlaxcalteca como patria del pequeño códice ritual.⁴⁰ Respecto al *Vaticano*, no se atreve a postular un lugar específico dentro de Puebla-Tlaxcala, considera el caso "problemático" y se inclina por algún "estilo provincial" -lo que sea que eso signifique.⁴¹

Creo que es importante, en todo caso, insistir en que el parentesco del *Cospi* y el *Vaticano* con el *Borgia* es bastante probable; de manera que, si aceptamos la ubicación del *Borgia* en Puebla-Tlaxcala, hay buenos motivos para suponer el mismo origen para los otros dos códices, no así en el caso del *Fejérváry* y el *Laud*.

Los códices Fejérváry y Laud

Quienes se han referido a estos manuscritos han destacado siempre su cercanía. Nadie, que yo sepa, ha postulado su divergencia. A Seler, como hemos visto, le parecía claro que estos dos manuscritos no iban junto con el *Borgia*, el *Cospi* y el *Vaticano*; pero, mientras que propuso una ubicación

39. Nicholson: "The Problem of the Provenience..."

40. Nicholson: "The Eagle Claw...", p. 114.

41. *Ibid.*

tentativa para estos últimos, no tengo noticia de que lo haya hecho para el *Fejérváry* y el *Laud*.

Cottie Burland y Alcina,⁴² destacaron los rasgos mayas de los dos manuscritos, pero no dijeron que fueran propiamente mayas, ni propusieron otro lugar de origen.

Nicholson observó que, en atención al estilo, los códices *Fejérváry* y *Laud* se encontraban más cerca de los mixtecos que del *Borgia*, el *Vaticano* y el *Cospi*. Y señaló asimismo que desde el punto de vista iconográfico se aproximaban a las pinturas mixtecas.⁴³ Reconoció también varios indicios que asociaban estos dos manuscritos con la costa del Golfo de México "el énfasis en Tlazoltéotl-Ixcuinan, la frecuencia con la que aparecen las mujeres con el pecho descubierto, las bandas en los brazos y las hachas de guerra".⁴⁴ Pero acabó indicando la opción del origen mixteco como más probable.⁴⁵

En fin, mientras parece cada vez más sólida la hipótesis del origen poblano-tlaxcalteca de los códices *Borgia*, *Vaticano* y *Cospi*, el problema de la procedencia del *Fejérváry* y el *Laud* sigue abierto.

Antes de terminar este capítulo hay que agregar una información. Cuando Nicholson discutió el problema de la procedencia de los códices del llamado grupo *Borgia*, incorporó a la lista de los manuscritos citados por Seler

42. ver Martínez Marín: *Códice Laud*, p. 15 y 17.

43. Nicholson: "The Problem of the Provenience...", p. 154-155.

44. *Ibid.*, p. 155.

45. *Ibid.*

los códices *Fonds Mexicain 20* y el *Porfirio Díaz* (reverso). En ese mismo trabajo, Nicholson afirmó que el *Fonds Mexicain 20* era de origen mixteco y que el reverso del *Porfirio Díaz* podía situarse con seguridad en un poblado de la Cañada de Cuicatlán.

4. Unidad estilística e iconográfica de los códices Mixteca-Puebla

Así como se mencionaban algunas diferencias, principalmente iconográficas, entre las cerámicas policromas de Cholula y de la Mixteca, también existen diferencias dignas de consideración entre los códices de las diferentes zonas. En los códices mixtecos no se representa a Tezcatlipoca, por ejemplo, y en los de la zona de Puebla-Tlaxcala sí. Hay variantes de línea y color entre los manuscritos. En algunos se presenta un sistema de numeración peculiar, que no se usa en los otros, etc. El estudio de las diferencias -tanto estilísticas como iconográficas- existentes en los códices a los que nos hemos venido refiriendo, tendrá que hacerse algún día en forma sistemática y rigurosa. Cuando se haga ese estudio tendremos más elementos para comprender las tradiciones regionales, identificar con exactitud los sitios de origen de los manuscritos, establecer sus relaciones con los diferentes tipos de cerámica y varias otras cosas. Pero ahora mi propósito es resaltar lo que todos aquellos códices tienen en común; quisiera dejar establecidos; de la manera más puntual posible, cuáles son los rasgos que nos permiten

hablar de una tradición Mixteca-Puebla de pintura de manuscritos. Para cumplir con mi propósito he decidido valerme de la enumeración en lugar de utilizar una redacción más fluida. Como el lector podrá ver, mi propuesta será bastante similar a la descripción que se ha hecho en el capítulo 2, al hablar de la tradición Mixteca-Puebla en la pintura de cerámica y muros. He agregado, por supuesto, aquello que es peculiar de los códices y que no se presenta o es poco frecuente en la pintura de cerámica y mural.

El estilo

1. El estilo pictórico de los códices Mixteca-Puebla no es naturalista; en él se manifiesta una marcada tendencia a reducir las figuras a estereotipos. Dichos estereotipos (por ejemplo el de "casa" (III-11), el de "anciano" (III-12) o el de "guerrero") se repiten con poca o nula variación a lo largo del relato pictórico.

2. El espacio en el que ocurren las diferentes escenas de los códices es indefinido: a) los objetos representados no sirven para indicar relaciones de distancia entre los personajes de una escena. Puede haber varias figuras juntas, pero la relación entre dichas figuras es conceptual y no espacial (III-13). b) No se utiliza una línea de apoyo para posar a los personajes. c) No existe una línea de horizonte.

3. Las figuras se componen de partes claramente identificables (III-14), que parecen susceptibles de ponerse o quitarse, como en un juego de muñecas de cartón para

vestir, o como en esos juegos en que los brazos, las piernas, los trajes de los muñecos, etcétera, son intercambiables y sirven para formar diferentes figuras.

4. Las figuras sencillas (como un chalchihuite) y cada parte de las que componen las figuras complejas (como un brazo, una sandalia o una lágrima) se encuentran delimitadas o encerradas por una gruesa línea negra que Donald Robertson llamó "*frame line*" y nosotros llamaremos línea-marco (ver III-11 hasta III-18). Dicha línea, como se ha dicho antes, no puede cumplir con las funciones de la línea de contorno; su función es delimitar áreas de color.

5. Las líneas-marco encierran áreas de color y casi nunca se yuxtaponen dos colores sin que haya una línea-marco entre ambos. Un caso excepcional sería, por ejemplo, el de la representación de la panza de un venado: el color blanco de la panza puede colindar con el ocre o mostaza del lomo sin que haya una división franca entre ambos.

6. El uso de la línea marco y las áreas de color uniforme da como resultado figuras planas, por completo ajenas al propósito de representar la tridimensionalidad (III-11 a III-18).

7. Las figuras que componen una misma escena pueden estar representadas en diferentes escalas, especialmente si se trata de objetos de naturaleza distinta: por ejemplo, la arquitectura tiene una escala distinta de la figura humana (III-15) y la figura humana tiene una escala distinta de los árboles y los conejos.

8. El frente y el perfil (y ocasionalmente los tres cuartos) se manipulan y combinan con el propósito de crear figuras claramente identificables. La figura humana, por ejemplo, suele tener el rostro de perfil, los brazos y las piernas de perfil, el tronco de frente y la zona de las caderas en tres cuartos de perfil (III-14, III-16).

9. La figura humana se representa con muchísima frecuencia y constituye casi siempre el centro de las escenas.

10. Las proporciones de la figura humana no son anatómicamente correctas (III-14, III-16). La cabeza, las manos y los pies suelen ser muy grandes con relación al tronco. Considerando el número de veces que cabe la cabeza en el resto del cuerpo, las proporciones de las figuras alcanzan mínimos de 1:1.3 (en alguna figura del *Cospi*) y 1:1.6 (en alguna figura del *Borgia*) y máximos de 1:4.5 (en alguna figura del *Fejérváry*) y 1:3.6 (en alguna figura del *Vindobonensis*). La mayor parte de las figuras se encuentran entre el 1:2.5. y el 1:3.

10. Las partes de la figura humana están afectadas por determinadas formas y posiciones características, que considero rasgos diagnósticos para detectar la presencia de la tradición Mixteca-Puebla.

a) La oreja tiene una forma esquemática similar al corte transversal de un hongo (del tipo que solemos llamar champiñón) (III-17).

b) La mano derecha puede aparecer en el brazo izquierdo y viceversa (III-18). Los pies también pueden tener una ubicación anatómicamente incorrecta.

c) Hay cierto énfasis en la representación de las uñas, particularmente en los dedos de las manos. Dicho en otra forma, las uñas suelen ser muy visibles (III-18, III-19).

d) Las sandalias pueden ser grandes y también muy notorias u ostensibles. En particular, la talonera y el lazo del tobillo suelen ser muy notables (III-14, III-18, III-19).

e) Los pies suelen ser ligeramente más largos que las sandalias, y los dedos de los pies se curvan o se proyectan en ángulo recto, hacia abajo, al terminar la sandalia (III-14, III-18, III-19).

La iconografía

Agrupé bajo el título de "iconografía" un conjunto de objetos y símbolos que suelen ser representados con gran frecuencia en los manuscritos de la tradición Mixteca-Puebla. La lista de elementos propuesta originalmente por Nicholson, al definir la tradición Mixteca-Puebla, sirve de base para la mía, como será fácil observar (ver láminas después de la figura III-19. Las figuras con la letra "a" proceden del *Códice Vindobonensis*, las que llevan letra la "b" proceden del *Borgia*).

1. Disco solar.
2. Banda terrestre.

3. Banda celeste.
4. Cráneos o esqueletos.
5. Plumones de sacrificio.
6. Chimalis.
7. Caracol grande tipo *strombus*, completo o segmentado.
8. *Xicalcolihqui* y *xonecuilli*.
9. Chalchihuite.
10. Agua.
11. Corazón.
12. Montaña.
13. Flor.
14. Venado.
15. Aguila.
16. Jaguar.
17. Lágrima.
18. Vírgulas del sonido o de la palabra.
19. Casa o templo.
20. Piedra.
21. Vaso trípode globular.
22. Trono de base dentada o escalonada.
23. *Mamalhuaztli*.
24. Arbol que se quiebra.
25. Todos los signos del *tonalpohualli*.

Seguramente habremos dejado fuera algunos otros rasgos que se presentan también en la mayor parte de los manuscritos. Creo, sin embargo, que esta selección de elementos estilísticos e iconográficos es suficiente para

definir e identificar la pintura de manuscritos de la tradición Mixteca-Puebla. La presencia consistente de estos rasgos en un códice nos permite clasificarlo como Mixteca-Puebla.⁴⁶

Remito al lector a la tabla de imágenes, que puede resultar más clara que la enumeración de rasgos.

El lenguaje pictográfico

Para una definición de los códices Mixteca-Puebla es importante considerar su lenguaje pictográfico, además de la iconografía y el estilo; sin embargo, la definición de dicho lenguaje equivale al análisis de sus estereotipos, que es precisamente lo que haremos en los capítulos dedicados a la figura humana en este trabajo. Baste por el momento con indicar que todos los códices Mixteca-Puebla comparten un mismo lenguaje pictográfico: cuando se refieren a la toma de prisioneros dibujan a un hombre que toma a otro de un mechón de pelo; cuando aluden al matrimonio o a la alianza suelen colocar a los dos personajes frente a frente, en actitud de conversación; si representan a un muerto, lo indican trazando el ojo (el único que se ve en un rostro de perfil) cerrado; la reverencia la indican con una genuflexión, la actitud de andar, por medio del braceo, etc.

46. Existe la posibilidad de que algún documento cuyo estilo y lenguaje pictográfico sean Mixteca-Puebla carezca, sin embargo, de varios de los rasgos iconográficos mencionados: tal cosa ocurre cuando se trata de códices muy breves o que tocan un solo tema y despliegan una escasa variedad de figuras.

Capítulo 4

Los antiguos códices del Valle de México

Tanto Tehuacán como Cholula, Ocotelulco y Tizatlán fueron asentamientos de población predominantemente nahua durante el Posclásico tardío y a principios de la época colonial;¹ la mayoría de la gente era nahua, y las elites también lo eran. De tal manera que si aceptamos los argumentos que varios autores han presentado, en el sentido de que los códices *Borgia*, *Cospi* y *Vaticano* fueron elaborados en algunos de aquellos sitios, tenemos que reconocer también que contamos con varios códices nahuas pintados en la tradición Mixteca-Puebla. Es importante resaltar esto, debido al énfasis que a veces se pone en la responsabilidad de los mixtecos en la creación y difusión de la tradición Mixteca-Puebla. Por los códices mencionados, y por la presencia de los murales y la concentración de cerámica en los recintos ceremoniales de las ciudades del área poblano-tlaxcalteca, podemos afirmar que los nahuas se encuentran entre los creadores y difusores de la tradición Mixteca-Puebla.

De los tres códices mencionados, el *Borgia* debe ser prehispánico; no hay ningún indicio en contra. El *Vaticano* y el *Cospi* presentan una iconografía y un estilo tradicionales, pero exhiben cierto descuido en el dibujo que

1. Gerhard, Peter: *Geografía Histórica de la Nueva España 1519-1821*, México, UNAM, IIH, 1986, p. 116, 268, 333.

ha llevado a algunos a proponer su carácter colonial. Con cautela, podemos afirmar que contamos con un códice nahua prehispánico, y otros dos, de fecha incierta pero de concepción muy tradicional.

Tenemos, pues, códices nahuas antiguos, pero ¿tenemos algún códice prehispánico del Valle de México? Durante algún tiempo se dijo que el *Códice Borbónico* era prehispánico, y lo mismo se afirmó del *Boturini*, de la *Matrícula de Tributos* y del llamado *Plano en papel de maguey*. Sin embargo, el día de hoy casi no encontramos en la literatura especializada autores que sostengan el origen prehispánico de tales obras; si acaso algunas voces aisladas perseveran en la antigua idea.² En lo personal, estoy convencido del carácter colonial de los mismos, y presentaré más adelante una argumentación sobre cada uno de ellos.

Si descartamos esos cuatro códices como prehispánicos, tenemos que responder negativamente a la pregunta que formulábamos líneas arriba. No, de acuerdo con el conocimiento de las fuentes que tenemos el día de hoy, no contamos con manuscritos pictográficos prehispánicos del Valle de México.

1. El método de Donald Robertson

Cuando Donald Robertson emprendió la tarea de estudiar el estilo de los manuscritos pintados en el Valle de México durante el siglo XVI, se enfrentó al problema de la ausencia

2. Por ejemplo, Segota: "El olvido de una memoria...".

de códices prehispánicos procedentes de la región. La laguna de conocimiento formada por la ausencia de esos materiales le impedía entender cabalmente la transformación colonial del arte pictográfico; faltaba un testimonio del estilo original. Para enfrentar dicho problema, Robertson propuso tres estrategias: 1) deducir, en el análisis de los propios códices coloniales, cuáles eran los elementos prehispánicos, por eliminación de aquellos de probable origen europeo. 2) Estudiar el estilo del Valle de México en otros materiales, concretamente en los bajo-relieves en piedra. 3) Sustituir los códices prehispánicos del Valle de México con los de la "relacionada y vecina escuela mixteca",³ asumiendo, claro está, que se trataba básicamente del mismo estilo.

Para fundamentar la existencia de un vínculo entre la escuela nahua y la mixteca, Robertson citó un pasaje de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl que se refiere a un grupo de emigrantes procedentes de "las provincias de la Mixteca... los cuales eran consumados en el arte de pintar y hacer historias". Según Ixtlilxóchitl, ese grupo se estableció en Tetzaco y en algunas otras ciudades nahuas de la región en el Posclásico tardío (1200 d.C. - 1521).⁴

Después de considerar que no había diferencias significativas entre el estilo del bajo-relieve del Valle de México y el de las pictografías de la "escuela mixteca",⁵ Robertson procedió a definir el estilo de los códices

3. Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 9-11.

4. *Ibid.*, p. 13.

5. *Ibid.*, p. 11.

mixtecos, basándose en el estilo del *Códice Nuttall*; y esa definición fue su punto de referencia fundamental durante todo el trabajo.

Los estudios y hallazgos acumulados en más de treinta y cinco años nos dan una perspectiva algo distinta de la que tuvo Robertson, y, quizá, mejores posibilidades de enfrentar el mismo problema: la ausencia de códices prehispánicos del Valle de México.

1. Es preciso que la distinción de los rasgos de origen europeo y de origen indígena en los códices del siglo XVI se guíe por consideraciones y criterios lo más objetivos y sistemáticos que sea posible, y no sólo por el ojo o el instinto.

2. Para la identificación de los rasgos prehispánicos, es preciso practicar una comparación exhaustiva de los códices del Valle de México con todos los códices antiguos disponibles; en cualquier código de la tradición Mixteca-Puebla podrían encontrarse elementos útiles.

3. Emplear un solo código, como el *Nuttall*, para definir el estilo "mixteco" o Mixteca-Puebla es muy limitado y entraña ciertos riesgos. Parece más confiable partir de un *corpus* amplio.

4. Para la valoración de los rasgos de origen europeo presentes en los códices del XVI, sería deseable examinar numerosos ejemplos concretos de imágenes que hayan podido

estar a disposición de los pintores de manuscritos, como biblias, doctrinas cristianas y, en fin, el tipo de obras que se encontraban en los conventos y aun en las caas de los indios. Es preciso, además, analizar en qué forma esas imágenes pudieron haber influido en el arte de la pictografía.

5. La comparación entre la pintura de manuscritos "mixteca"⁶ y la del Valle de México, tal como la realiza Robertson, tiene la desventaja de recargar el énfasis sobre el estilo, desaprovechando las posibilidades que ofrece el análisis comparativo de la iconografía y del lenguaje pictográfico propiamente dicho.

6. A los bajo-relieves en piedra que utilizó Robertson podemos agregar hoy la pintura mural de Tenochtitlan y Tlatelolco, con la ventaja de que este medio es más cercano a la pintura de manuscritos.

7. El pasaje de Alva Ixtlilxóchitl es interesante pero debe ser tomado con reservas. Aceptar, llanamente, que esos mixtecos fueron los maestros del arte de pintar para los nahuas del Valle de México, equivale a ignorar las múltiples vías de acceso al estilo y, en general, a la tradición Mixteca-Puebla que tuvieron los mexicas, los tetzcoanos y otros pueblos de la zona durante el Posclásico.

A pesar, de estas críticas, estoy de acuerdo con Robertson en el hecho que subyace a todo esto: los códices prehispánicos del Valle de México debieron ser muy similares

6. En realidad, Nuttall, con sus limitaciones.

a los códices Mixteca-Puebla y, por lo tanto, compararlos puede resultar de gran utilidad.

2. La tradición Mixteca-Puebla en Tenochtitlan

El repertorio iconográfico y el estilo de la tradición Mixteca-Puebla están presentes en Tenochtitlan. Esto quiere decir que los mexicas compartían con los grupos poblano-tlaxcaltecas y con los mixtecos no sólo una serie de creencias -más o menos universales en el Posclásico tardío, relacionadas con la guerra, el sacrificio y el equilibrio cósmico- sino la manera de representarlas y codificarlas.

La iconografía

La mayor parte de los rasgos iconográficos que hemos enumerado en capítulos anteriores al tratar de definir la tradición Mixteca-Puebla en general y su manifestación particular en los códices pictográficos; la mayor parte, digo, de esos rasgos, está presente en Tenochtitlan. Bastaría con referirnos a los trabajos escultóricos para encontrarlos. Pensemos en una serie de ejemplos.

El disco solar está presente, naturalmente, en la piedra del sol. La banda celeste puede verse en el borde superior de la llamada piedra de Tizoc. Los cráneos aparecen con gran frecuencia, a veces en bulto y a veces en bajo relieve, por ejemplo en las representaciones de Coatlicue (de bulto) y en algún *xiuhmolpilli* y en la base de algún *cuauhxicalli* (de perfil, en bajo relieve) (IV-3). El

esqueleto completo ha sido representado de bulto, en barro, en el recinto de los guerreros águila; los huesos aparecen continuamente: cruzados, en figuras como el llamado "monolito verde" de Mayahuel (IV-1), y saliendo del cuerpo descoyuntado, en la Coyolxauhqui de la base del Templo mayor (IV-2). Los chalchihuites son muy frecuentes; podemos verlos en la cabeza de los punzones de maguey que se incrustan en el *zacatapayolli* (IV-10), en el tocado del atlante toltecoide, en el glifo de Chalco de la piedra de Tizoc (IV-15h) y en varias representaciones de agua y sangre. El agua, con crestas de chalchihuites y caracoles, aparece en el glifo onomástico de Ahuítzotl (IV-5) y en las representaciones del Cuarto Sol. Los corazones aparecen asociados con Coatlicue. Hay flores labradas en el cuerpo de la célebre escultura de Xochipilli en éxtasis, y, por supuesto, en el glifo toponímico de Xochimilco (IV-15g). Todos los signos del *tonalpohualli* aparecen en la piedra del sol, y varios de ellos en fechas registradas en varios sitios (IV-11, IV-12, IV-13).

Los plumones sacrificiales aparecen varias veces; entre otros sitios podemos verlos sobre el pelo de Coyolxauhqui, en la representación de la cabeza exenta con cascabeles en las mejillas, y en algunos *cuauhxicallis* (IV-9). Los *chimalis* abundan en la banqueta de la procesión de los guerreros. El símbolo conocido como *atl-tlachinolli* puede verse en la piedra llamada "trono de Moctezuma" y en otros artefactos como el famoso *huéhuetl* del Museo de Antropología

(IV-8). El caracol segmentado tenía tal importancia -como símbolo que era de Quetzalcóatl- que lo encontramos en las propias almenas de Templo Mayor. El águila y el jaguar aparecen muchas veces; en varias ocasiones se les representa de perfil y rampantes, como en el *huéhuetl* del Museo de Antropología (IV-8) y en alguna caja de piedra (IV-7). La vírgula de la palabra sale, por ejemplo, de las bocas del jaguar y del águila en los ejemplos antes citados (IV-7, IV-8), (en el tambor toma la forma del *atl-tlachinolli*); también la encontramos en la boca del guerrero con tocado de ave (¿Huitzilopochtli?) de la piedra de Tizoc.

A pesar de que hemos presentado sólo una muestra, creo que es suficiente para demostrar que, ateniéndonos exclusivamente a los vestigios prehispánicos procedentes del Templo mayor y sus cercanías, podemos corroborar la presencia del repertorio iconográfico Mixteca-Puebla en el centro político mismo del Valle de México.

El estilo

Hemos visto antes que la manifestación más temprana y más abundante de la tradición Mixteca-Puebla se encuentra en la cerámica policroma, del tipo de la que empezó a aparecer en Cholula hacia el año 950 d.C. De hecho, es la cerámica policroma la que ha permitido delimitar el área original Mixteca-Puebla, pues en varios sitios del Valle de Oaxaca, de la Mixteca y de la zona de Puebla-Tlaxcala no se ha encontrado pintura mural ni artefactos de oro o turquesa,

sino exclusivamente restos de esta cerámica. Ahora bien, ¿hay cerámica policroma Mixteca-Puebla en Tenochtitlan?

Entre los trabajos pioneros de exploración en el Templo mayor están las investigaciones de Leopoldo Batres. En uno de los reportes de trabajo de Batres,⁷ se da cuenta del hallazgo de abundantes braseros y vasijas policromos. Algunas de las piezas pueden verse el día de hoy en el Museo del Templo mayor. Que yo sepa, se trata del hallazgo más importante de este tipo de cerámica en la zona del antiguo Tenochtitlan, por su abundancia, por la belleza y gran tamaño de las piezas, y por su excelente estado de conservación. Todas las vasijas son de tipo Mixteca-Puebla, y por lo menos una de ellas corresponde a la variedad que suele denominarse "tipo-códice".

Pero el de Batres no es sino uno entre varios hallazgos de cerámica de tipo Mixteca-Puebla en el Templo mayor. A lo largo de las excavaciones del recinto del Templo mayor, y en los trabajos de salvamento que se han realizado en la periferia, han salido abundantes fragmentos de policroma (IV-16, IV-17 procedentes de El Volador).⁸

7. Batres, Leopoldo: "Exploraciones en las calles de las escalerillas", en Eduardo Matos Moctezuma coord.: *Trabajos arqueológicos en el centro de la Ciudad de México*, 2ª ed., México, INAH, 1990, p. 111-167.

8. Francisco Hinojosa me mostró gran cantidad de fragmentos de policroma "cholulteca" procedentes de algunos pozos excavados bajo el área de Catedral. Algunas piezas extraídas en el área de la antigua plaza del El Volador pueden verse en Alcina Franch, José et al.: *Azteca Mexica. Las culturas del México antiguo*, Madrid, SEQC, Lunwerg eds., 1992, figuras 34 y 35.

No tengo noticia de nadie que esté trabajando específicamente en la clasificación de la cerámica policroma de Templo mayor; más bien he podido observar que los fragmentos de cerámica policroma de una misma excavación se guardan juntos bajo la etiqueta común de "cholulteca".⁹

Además de la cerámica Mixteca-Puebla, en el recinto del Templo mayor se han encontrado otros objetos de tipo Mixteca-Puebla, como son los huesos labrados,¹⁰ las piezas de oro,¹¹ los trabajos de concha,¹² y por lo menos un extraordinario mosaico de turquesa,¹³ muy similar al que se reporta en un trabajo reciente sobre la cañada de Cuicatlán.¹⁴

Las pinturas murales que se han descubierto, tanto en el recinto del Templo mayor de México como en el de Tlatelolco, corresponden también a la tradición Mixteca-Puebla; me referiré a estas pinturas un poco más adelante.

Resumiendo lo hasta aquí expuesto: en México Tenochtitlan se utilizó la cerámica policroma Mixteca-Puebla así como diversos objetos realizados en esa tradición. Sería

9. Debo agradecer a Francisco Hinojosa que me haya mostrado diferentes áreas del recinto del Templo mayor y de los talleres donde se procesa y guarda el material. El mismo me mostró fragmentos sueltos y algunas cajas de cerámica "cholulteca".

10. Ver Alcina, coord.: *Azteca Mexica...*, fig. XVI.

11. *Ibid.*, fig. 48.

12. *Ibid.*, fig. XXXVIII.

13. Quiero dar las gracias a María Luisa franco por permitirme apreciar la obra en proceso de restauración: un verdadero rompecabezas.

14. González Licón, Ernesto y Lourdes Márquez Morfín: "Rito y ceremonial prehispánico en las cuevas de la Cañada, Oaxaca", en Nicholson y Quiñones eds.: *Mixteca-Puebla...*, p. 223-234.

muy difícil establecer si todos estos materiales encontrados en los recintos ceremoniales de México fueron elaborados en los barrios artesanos de la isla o traídos de alguna localidad fuera del valle, por vía tributaria o de intercambio. De cualquier forma, sí podemos afirmar que el estilo de la tradición Mixteca-Puebla estaba bien representado en la cultura material de Tenochtitlan.

3. Huellas de la tradición Mixteca-Puebla en los códices del Valle de México

Si los códices que se pintaron en el Valle de México en el siglo XVI exhiben rasgos de la tradición Mixteca Puebla, esto querrá decir que dichos rasgos estaban presentes en los manuscritos prehispánicos del valle, de los cuales los del XVI son herederos. La única alternativa a esta conclusión sería proponer que los pintores de códices del Valle de México aprendieron esos rasgos de tipo Mixteca-Puebla durante el mismo siglo XVI, y esto sería absurdo por estar en franca contradicción con la cultura y los procesos de trabajo de la época colonial; porque implicaría afirmar que los artesanos del valle de México fueron a aprender en el contexto de la crisis más grande de su historia lo que no pudieron aprender en siglos de intenso intercambio cultural. Los rasgos Mixteca-Puebla de los códices del siglo XVI, si los hay, serán testimonio de lo que sus antecesores prehispánicos tuvieron de aquella tradición.

En el capítulo 3 definimos diez rasgos estilísticos y veinticinco componentes iconográficos a partir del análisis del conjunto de los códices Mixteca-Puebla. Utilizaré ambas listas aquí, para rastrear la presencia de esos elementos en los manuscritos del Valle de México del siglo XVI.

Antes de repasar las listas, quisiera hacer una aclaración sobre mi método. Estoy buscando vestigios o huellas; no estoy definiendo ahora las tendencias dominantes en la pictografía del siglo XVI. Por lo tanto, la presencia marginal de un rasgo, como podría ser la banda celeste (apenas representada, muy modificada) no resulta menos relevante que la presencia abundante, reiterada de otro, como el chalchihuite o el agua. Ambos, el que aparece en un solo códice y el que aparece prácticamente en todos, serán considerados en la lista. Igualmente, respecto de las cuestiones estilísticas puedo decir que mi objetivo no es el de saber si un rasgo sobrevivió con la misma función y con el vigor original; lo que yo quiero saber es si existen elementos suficientes para afirmar la presencia de una huella del estilo antiguo.

El estilo

1. En los códices del Valle de México del siglo XVI hay, desde luego, diferentes grados en lo que se refiere al naturalismo, pero la tendencia a reducir las figuras a estereotipos es palpable aún en muchos documentos. Resultan de particular interés a este respecto las figuras de algunos

personajes españoles, especialmente en el Códice Osuna (IV-18), porque nos hablan de la vitalidad de la práctica del estereotipo: los pintores del XVI no sólo usan los estereotipos antiguos, sino que reducen a estereotipo la nueva realidad; lo hacen con los españoles y sus sillas de caderas, y lo harán con las iglesias y con las pisadas de los caballos.¹⁵

2. Hubo pintores de manuscritos del siglo XVI que compusieron escenas en las cuales se busca representar una relación empírica o real -y no conceptual- entre las figuras. Algunos de ellos llegaron a utilizar la arquitectura como fondo (el pintor del Azcatitlan) o la línea de horizonte (los pintores de Durán) para crear espacios virtuales. Sin embargo, la mayor parte de los pintores colocan a las figuras en un espacio indefinido, sin línea de horizonte y sin línea de apoyo, y plantean relaciones conceptuales entre las figuras. Pondré un ejemplo de esto último: cuando el pintor del *Telleriano* dibuja un montón de cadáveres encima del virrey Mendoza y un árbol que se quiebra a su espalda (IV-19), no está planteando una relación empírica entre esas figuras; la cercanía de tales figuras con el virrey se explica por razones cronológicas; son sucesos que ocurrieron en la misma época, mientras gobernaba el virrey Mendoza.

15. Ha notado esta reducción del individuo europeo a un estereotipo Perla Valle en *Códice de Tepetlaoztoc (Códice Kingsborough), Estado de México, Toluca, El Colegio Mexiquense, 1994, p. 195.*

3. El diseño modular de las figuras subsiste en algunos códices como el *Borbónico*, la *Matrícula de Tributos* y el *Telleriano Remensis* (IV-22).

4. La línea-marco está presente en la *Tira de la Peregrinación*, en varias imágenes de los *Primeros Memoriales* de Sahagún, en el *Códice Xólotl*, en varias secciones del *Telleriano Remensis* y en algunos otros manuscritos (IV-19 hasta IV-22).

5. Los mejores ejemplos de áreas uniformes de color los encontramos en el *Borbónico*, en el *Telleriano Remensis* y también en algunas imágenes del *Manuscrito Tovar*.

6. La ausencia de sombreado en la mayoría de los códices coloniales y el uso casi nulo de otros recursos para sugerir volumen, crean la sensación de figuras planas como adheridas al papel. El *Códice Borbónico* podría ser un buen ejemplo de figuras planas; también lo sería el *Telleriano Remensis* (IV-22) y sin duda la *Tira de la peregrinación*.

7. El uso de varias escalas es fácil de encontrar en los manuscritos del siglo XVI, a pesar de que los elementos arquitectónicos y las plantas tienden a acercarse a la escala humana. En el *Mendocino* la arquitectura es todavía muy pequeña para los hombres; varias casas y templos representados en el *Florentino* también lo son. Las escalas en el *Telleriano Remensis* se comportan igual que en los códices Mixteca-Puebla. En este códice podemos ver a un hombre del tamaño de una montaña (IV-20), lo cual también ocurre en el *Códice Xólotl* y en algunos otros.

8. Hay una fuerte tendencia en los códices a representar la figura humana con el rostro de perfil, pero con el tronco girado hacia el frente (IV-22). Los ejemplos se encontrarían prácticamente en cualquier códice. El dibujo de las figuras de espaldas, y el de la mayoría de las figuras que miran de frente, es claramente experimental.

9. En casi ninguna obra del siglo XVI encontramos figuras con proporciones que pudiéramos considerar naturales o anatómicamente correctas. En bastantes manuscritos las proporciones tienen un promedio de 1:4, es decir, cuatro cabezas por cuerpo; pero hay algunos en donde la media se encuentra en 1:3, como el *Telleriano* (IV-19 hasta IV-22). Las figuras más "chaparras", con proporciones inferiores a 1:3, las encontramos en el *Códice Boturini*, en la *Tira de Tepechpan*, en el *Códice Xólotl*, en el *Telleriano Remensis* y ocasionalmente en otros manuscritos.

10. Todos los rasgos diagnósticos de la figura humana Mixteca-Puebla sobrevivieron a la conquista, aunque en algún caso sean pocos los manuscritos que lo conservan.

a) La oreja "hongo" sobrevivió en el *Borbónico*, en el *Mendoza*, con abundancia (IV--24), en el *Tudela* y en el *Telleriano Remensis*.

b) La falta de distinción anatómica entre izquierda y derecha está presente, como se verá después, en casi todos los códices (IV-25, IV-26).

c) La presencia de uñas vistosas es uno de los rasgos de diagnóstico más difíciles de encontrar, pero aún puede

apreciarse en algunas figuras del *Telleriano* (IV-23) y del *Códice Borbónico* (V-8).

d) La gran sandalia se repite en muchos manuscritos. Está en el *Azcatitlan*, en el *Boturini*, en el *Kingsborough*, en el *Magliabechiano*, en el *Telleriano* (IV-22) y en el *Tudela*.

e) La curvatura de los dedos del pie aparece con gran claridad y fuerza en el *Códice Telleriano Remensis* (IV-21, IV-22, IV-23) y en la *Tira de Tepechpan*, y puede apreciarse, aunque en forma menos evidente, en los códices *Boturini* y *Kingsborough*, y en algunas figuras de los *Primeros Memoriales* y del *Códice Tudela*.

La iconografía

Reproduzco a continuación la lista de rasgos iconográficos que habíamos establecido para caracterizar los códices Mixteca-Puebla. Delante de cada rasgo anoto el nombre de alguno o algunos códices en los cuales el rasgo puede apreciarse (Observar la lámina que se inserta después de la ilustración IV-26. Las figuras con una letra "c" proceden del *Telleriano* y las que llevan una "d" son del *Borbónico*).

1. Disco solar. *Borbónico, Florentino, Mendoza, Telleriano* y *Ríos*.
2. Banda terrestre. *Telleriano, Ríos, Tudela*, modificada en el *Cozcatzin*.
3. Banda celeste. Apreciable pero modificada, en *Borbónico, Telleriano, Mendoza*.

4. Cráneos o personajes descarnados. *Borbónico, Telleriano, Mendocino, Tudela, Florentino.*
5. Plumones de sacrificio. *Telleriano Remensis, Azcatitlan, Ixtlilxóchitl, Mendocino, Borbónico y otros.*
6. *Chimalli. Azcatitlan, Borbónico, Ixtlilxóchitl, Mendocino, Telleriano, Xólotl.*
7. Caracol. *Borbónico, Telleriano, Azcatitlan, ilustraciones de Durán, Manuscrito Tovar.*
8. *Xonecuilli. Osuna, Códice de Tlatelolco, Códice Florentino, Códice Borbónico.* El xicalcolihqui aparece en el *Magliabechiano*, en el *Tudela*, en el *Borbónico*, en el *Mendocino*.
9. Chalchihuite. *Borbónico, Florentino, ilustraciones de Durán, Telleriano, y casi todos los demás.*
10. Agua. *Borbónico, Telleriano, Magliabechi, Azcatitlan, etc.*
11. Corazón. *Borbónico, Primeros Memoriales, Magliabechiano, Tudela; con trazos no convencionales en el Florentino.*
12. Montaña. En la casi totalidad de los manuscritos: *Boturini, Borbónico, Matrícula de Tributos, Mendocino, Telleriano, etc.*
13. Flor. En el *Códice Borbónico*, en el *Magliabechi*, en el *Telleriano*, y en todos los que se refieren a Xochimilco, como la *Tira de la peregrinación*, la *Matrícula de Tributos*, el *Mendocino* y el *Azcatitlan*.

14. El venado aparece en el *Códice Borbónico*, en el *Florentino*, en el *Mendocino*, en el *Telleriano Remensis* y en el *Tudela*.
15. El águila está presente en el *Códice Borbónico*, en el *Telleriano*, en el *Códice de Tlatelolco*, en la *Tira de Tepechpan*, en el *Códice Mexicanus*.
16. Jaguar. *Borbónico*, *Telleriano Remensis*, *Mendocino*.
17. Lágrima. También es sumamente frecuente. *Magliabechi*, *Boturini*, *Borbónico*, *Telleriano*, *Florentino*.
18. Vírgula de la palabra o del sonido. Se utiliza mucho más en los códices nahuas coloniales que en los códices Mixteca-Puebla considerados en el capítulo anterior. Resulta muy notable la vírgula del canto en el *Borbónico*, pero es sólo un ejemplo entre muchos.
19. Casa. El estereotipo de casa, con o sin la alusión específica a la función de templo, aparece muchas veces: *Azcatitlan*, *Telleriano*, *Boturini*. En el *Florentino* y en las láminas de Durán -con las mismas formas básicas- se va convirtiendo en arquitectura habitable.
20. Piedra. La representación convencional de la piedra ocurre en el *Borbónico*, en el *Tudela*, en el *Telleriano Remensis*, en el *Mendocino*.
21. En varios códices del siglo XVI aparecen vasijas; particularmente en el *Borbónico* encontramos numerosas vasijas globulares y algunos trípodes de fondo plano, pero ni en este ni en los demás códices encontramos la representación del vaso trípode globular.

22. Trono de patas escalonadas. Relacionado con los dioses del *tonalámatl* tanto en el *Borbónico* como en le *Telleriano Remensis*.

23. El *mamalhuaztli* se repite varias veces en la *Tira de la peregrinación*, haciendo alusión a las ceremonias del fuego nuevo, y por la misma razón aparece en el *Borbónico*.

24. El árbol estilizado que se quiebra aparece en el *Telleriano* y el *Borbónico*, entre otros documentos.

25. Los signos del *tonalpohualli* aparecen, desde luego, en los códices de contenido calendárico como el *Borbónico* y el *Telleriano Remensis*.

El lenguaje pictográfico

Una gran cantidad de las convenciones pictográficas de los códices de tradición Mixteca-Puebla están todavía vivas en los códices pictográficos del Valle de México. Como en capítulos posteriores vamos a examinar con algún detenimiento la relación entre los estereotipos pictográficos Mixteca-Puebla y aquellos que aparecen en los códices del siglo XVI, ahora me voy a limitar a nombrar una serie de casos en los cuales hay identidad o gran parecido. Centro mi atención en las escenas, y por lo tanto en las figuras humanas (o antropomorfas) que forman el núcleo de tales escenas.

Están presentes en los códices del Valle de México el estereotipo que indica tristeza o pesar, la genuflexión, la actitud de acatamiento y la de dar una orden, las

convenciones de sahumar, presentar ofrenda, punzarse la oreja y cargar -el sacerdote- la bolsa de copal. Entre los estereotipos de la guerra vemos varias de las modalidades de ataque, la toma de cautivos por un mechón de pelo, y convenciones más sofisticadas como la del cautivo que va al sacrificio con una banderita en la mano y ocasionalmente emplumado. Son frecuentísimas las escenas de "conversación" al igual que en los códices Mixteca-Puebla; y el manejo de los ademanes es similar.

En los pasajes en que se representan viajes, se utilizan las convenciones Mixteca-Puebla para referirse a la caminata, a los mensajeros, a los cargadores que afianzan los bultos y tocan o tensan el mecapal, a la avanzada que porta abanicos y bastones.

Numerosas ceremonias se representan de la misma manera en ambos grupos de manuscritos: la investidura del nuevo gobernante, el encendido ritual del fuego, el sacrificio gladiatorio, el sacrificio por flechamiento.

Incluso algunos estereotipos poco frecuentes en los códices Mixteca-Puebla, como el hombre que cae de lo alto de un templo, el sacerdote que rocía agua en la cabeza de alguno, la pareja que copula en el lecho, el hombre que se rocía agua a sí mismo con un cántaro o el grupo que danza en círculo, aparecen en los códices coloniales del Valle de México.

Algunas conclusiones

Resumiendo un poco lo dicho hasta aquí, podemos decir que el lenguaje pictográfico de la tradición Mixteca-Puebla, así como la totalidad de los rasgos estilísticos y la casi totalidad de los rasgos iconográficos Mixteca-Puebla pueden encontrarse en varios de los códices pintados en el Valle de México en el primer siglo de la época colonial. A veces esos rasgos aparecen de manera aislada, casi misteriosa, en contextos profundamente transformados por la influencia europea; sería el caso del Quetzalcóatl que se baña, rociando agua sobre su cabeza, en el *Códice Florentino*. A veces tenemos todos o casi todos los rasgos juntos en un mismo código; es el caso, para mí sorprendente, del *Telleriano Remensis*. En cualquiera de los casos, y en la suma de todos ellos, lo que resulta relevante es que el estudio comparado de los códices Mixteca-Puebla y los del Valle de México no deja ya lugar a dudas sobre un hecho: los códices prehispánicos del Valle de México fueron pintados dentro de la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla. Dicho en otra forma, los códices prehispánicos del Valle de México representan una vertiente, una provincia - quizá valdría decirlo así- de la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla.

Ahora bien, ¿por qué, si, como aquí se afirma, el *Códice Telleriano Remensis* está sorprendentemente cerca de

los antiguos códices Mixteca-Puebla,¹⁶ yo tomo en mis manos los códices *Nuttall* y *Telleriano* y los veo bastante distintos?

En primer lugar debemos considerar que dentro del repertorio de los códices Mixteca-Puebla, mencionado en los capítulos anteriores, también hay fuertes diferencias: si comparamos el *Códice Laud* con el *Nuttall*, o el *Cospi* con el *Vindobonensis*, la fuerza de esas diferencias será similar a la que emerja de comparar el *Telleriano Remensis* con el *Nuttall*. Por otra parte, aunque las figuras y los estereotipos pictográficos se parezcan mucho, el manejo del espacio es muy diferente en ambos manuscritos; esa diferencia en el uso del espacio puede ser central para entender una de las principales peculiaridades de los manuscritos nahuas coloniales en general, y de los códices de contenido histórico y del Valle de México en particular.

El *Códice Telleriano Remensis* -como muchos otros coloniales- está pintado en hojas de papel europeo, cortado y encuadernado a la francesa. La parte baja de las páginas queda prácticamente vacía: hay un gran desperdicio de papel debido a que el nuevo formato no se ajusta al acomodo tradicional de las secuencias. Esta inadecuación ocurrirá en muchos otros manuscritos, y es una de las razones por las cuales el aspecto exterior de los códices coloniales es tan distinto al de los Mixteca-Puebla. El *horror vacui* del

16. Me refiero específicamente a la sección del *tonalámatl* y a la segunda parte de la sección histórica del manuscrito, que es donde la mayoría de las semejanzas se presentan.

Nuttall es ciertamente contrastante con los espacios del *Telleriano*; sin embargo, esto no quiere decir que en la tradición del Valle de México no hubiese posibilidades de componer superficies saturadas: ahí está el *Borbónico* como muestra.

Pero, además de lo que podríamos considerar como problemas coloniales para adecuar los nuevos formatos y la disposición de las páginas a la composición tradicional; además de eso, es casi seguro que haya habido diferencias en la época prehispánica en la manera de componer los manuscritos de tipo histórico en las diferentes regiones. Con su eficacia y claridad características, Robertson afirmó:

... había... tres maneras de presentar la historia: la mixteca, muy compacta; la tetzcocana, que en última instancia conducía a la pintura de paisaje; y, finalmente, la mexicana, que quedaba comprendida en unidades continuas de líneas del tiempo.¹⁷

En efecto, la recurrencia, a lo largo del siglo XVI, de la secuencia lineal del tiempo en los códices históricos del Valle de México (*Boturini*, *Telleriano Remensis*, *Tepechpan*, *Mexicanus*, *Azcatitlan*) es un fuerte indicio de que esa era la forma de representar la historia también en los códices prehispánicos. También es posible que hayan existido diferencias en el diseño espacial de los códices rituales.

Pero esa diferencia en la manera de componer, en la manera de distribuir las escenas en el espacio no afecta,

17. Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 64.

parece claro, a la semejanza básica de las formas, los símbolos y los estereotipos pictográficos. Y es precisamente en virtud de esa semejanza básica, de esa correspondencia de la tradición Mixteca-Puebla con los manuscritos del Valle de México, que vamos a utilizar el conjunto de los manuscritos Mixteca-Puebla como punto de referencia en nuestro intento de explorar la transformación colonial del arte de la pictografía, y en particular de la representación de la figura humana. El conjunto de los códices Mixteca-Puebla suplirá a los códices ausentes del Valle de México.

Pero antes de seguir, debemos referirnos a la única objeción que se ha formulado de manera sistemática y razonada¹⁸ a la hipótesis de la semejanza básica entre los manuscritos nahuas (del Valle de México) y los Mixteca-Puebla.

4. La cuestión del naturalismo nahua

En su extenso comentario del *Códice Borbónico*, Francisco del Paso y Troncoso observó que, mientras ciertos códices mixtecos "presentan figuras rígidas en las que se hace chocante sobre todo la tiesura de las manos... en el código del Palais Bourbon todos los objetos quedan empuñados con

18. Algunos autores han mostrado su inconformidad con la equiparación de los estilos pictóricos mexica y Mixteca-Puebla pero no han presentado una crítica formal. Pasztory, Esther : *Aztec Art*, New York, Harvey N. Abrams Publishers, 1983, p. 180; Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Luis Reyes García: *El libro del Cihuacóatl. Homenaje para el año del Fuego Nuevo. Libro explicativo del llamado Códice Borbónico*, México, SEQC (España), Ak. (Austria), FCE, 1991, p. 27.

tal naturalidad...". "En todo el código nótase además que las diversas partes del cuerpo de las figuras tienen exactas proporciones entre sí". A partir de entonces quedó formulada una impresión, acaso una preocupación, presente hasta nuestros días: el estilo pictórico nahua, juzgado a partir de los códigos coloniales, y especialmente de algunos códigos coloniales, parece más naturalista que el estilo de los códigos históricos mixtecos, y que los códigos Mixteca-Puebla en general.

Entre los dos investigadores que han desempeñado un papel central en el intento de caracterizar las tradiciones pictóricas mesoamericanas, Robertson soslayó esa diferencia, preocupado como estaba por encontrar, más bien, el fondo común. Nicholson -reflexionando fundamentalmente sobre la escultura mexicana y el bajo relieve, pero aludiendo también al *Código Borbónico*- observó lo que a su juicio era un mayor "realismo" del arte "azteca".¹⁹

¿En qué medida ese mayor realismo del arte nahua mexicana observado por Nicholson sería compatible con la propuesta de Robertson de reemplazar los códigos prehispánicos del Valle de México con códigos Mixtecos? Nicholson, hasta donde tengo noticia, no lo dijo. Sin embargo, la inquietud prevaleció y

19. Nicholson, H. B.: "Major Sculpture in Pre-Hispanic Central Mexico", en Robert Wauchope, Gordon Ekholm e Ignacio Bernal eds.: *Handbook of Middle American Indians*, v. 10, Austin, University of Texas Press, 1971, p. 92-134 (ver p. 119-123).

fue finalmente atendida por Elizabeth Boone, en su trabajo sobre el estilo pictórico mexicana o "azteca".²⁰

En una apretada síntesis, las ideas de Boone podrían presentarse de la siguiente manera:

1. Elizabeth Boone acepta a) que el estilo pictórico "azteca" tiende más a la convención que a la imitación de la percepción o imitación de las formas naturales de los objetos tal como los percibimos; y b) que el estilo "azteca" constituye un sub-estilo del Mixteca-Puebla.²¹

2. Boone afirma que "El *Códice Borbónico*, más que ninguna otra fuente pictórica, es crucial para el entendimiento de la pintura azteca, pues era considerado casi universalmente como pre-conquista y había sido usado como un indicador definitivo del estilo azteca hasta que Donald Robertson lanzó dudas sobre su fecha precolombina".²²

3. Boone se pregunta si el hecho de que el *Borbónico* haya sido pintado después de 1521 nos obliga a asumir que los elementos que lo hacen diferente de los estilos Mixteco y Borgia /sic./ son todos de origen europeo. En respuesta dice: "Yo siento /literalmente "I feel"/ que muchas de esas

20. Boone, Elizabeth: "Towards a More Precise Definition of the Aztec Painting Style", en Alana Cordy Dollins sd.: *Pre-Columbian Art History. Selected Readings*, Palo Alto, California, Peek Publications, 1982, p. 153-168. Vale la pena indicar que las ideas de Boone aparecen ya asimiladas en un trabajo reciente sobre el tema: Stewart Howe, Kathleen: "The Relationship of Indigenous and European Styles in the *Codex Mendoza*: An Analysis of Oictorial Style", en Frances Berdan y Patricia Rieff Anawalt: *The Codex Mendoza*, 4 v., Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1992, v. 1, p. 25-33.

21. Boone: "Towards a More Precise...", p. 155.

22. *Ibid.*, p. 156.

variaciones estilísticas deberían ser consideradas como ilustrativas de las características específicas de la pintura azteca".²³

4. A continuación afirma: "Dos rasgos característicos que distinguen las pinturas del *Borbónico*, y por extensión la pintura azteca en general, del más amplio estilo del Horizonte Mixteca-Puebla... /son/...su relativo naturalismo y el uso de convenciones iconográficas específicas... /y/... una tendencia hacia ciertas proporciones en la figura humana".²⁴

5. Continúa: "El naturalismo azteca se lleva, en ocasiones, tan lejos como diferenciar entre pie izquierdo y pie derecho. Esta situación no es usual en el arte azteca, pero... nunca se encuentra en el arte mixteco... Aparece en el *Borbónico* y en el *Magliabechiano*".²⁵

6. Sigue Boone hablando sobre la distinción de pie izquierdo y pie derecho en el *Magliabechiano* y en el *Borbónico* y sostiene "Como ambos son documentos post-conquista, podría ser un elemento europeo intruso, si no fuera porque los pies de los cazadores o guerreros en el mural de Malinalco están diferenciados, como lo están los pies de las figuras en bajo relieve de Tízoc y Ahuítzotl en la piedra conmemorativa de la conclusión del Templo Mayor en el año 8 Caña".²⁶

23. *Ibid.*, p. 157.

24. *Ibid.*, p. 157-158.

25. *Ibid.*, p. 158.

26. *Ibid.*

7. Analizando las figuras de la decimocuarta trecena del *tonalámatl* del *Borbónico*, afirma -a la manera de del Paso- que las manos del macehual tienen un tratamiento curvo y una gracia que las hace más naturalistas.²⁷

8. Entre las conclusiones de su trabajo, Boone indica "Por lo menos la primera parte del *Códice Borbónico* puede, una vez más, ser considerada, con alguna precaución, como representativa del estilo pre-conquista de la pintura azteca".²⁸

Hasta aquí las ideas de Boone.

Voy a presentar, en primer lugar, una crítica a algunos de los argumentos de la doctora Boone, y posteriormente me referiré a ciertos materiales que ella, por la fecha en que publicó su trabajo (1982), no pudo consultar, y que resultan relevantes para la discusión.

1. El hecho de que en el pasado se creyera que el *Códice Borbónico* era prehispánico, y el hecho de que se le considerara "indicador definitivo del estilo azteca", no hace por sí solo a tal documento "crucial para el entendimiento de la pintura azteca", "más que ninguna otra fuente pictórica". Cabe la posibilidad, por ejemplo, de que la gente haya estado en un error. Lo que hay que hacer, en todo caso, es demostrar por qué razones el *Borbónico* puede ser una fuente relevante para el conocimiento del estilo

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*, p. 166.

prehispánico, y por qué es más relevante que el *Boturini* - por ejemplo, que también ha sido considerado prehispanico.

2. Boone dice que ella "siente" que muchas de las diferencias estilísticas existentes entre la pintura del *Borbónico* y la de los códices mixtecos y "Borgia" deberían ser consideradas como ilustrativas del estilo azteca; pero no ofrece un sustento adecuado a esa intuición.

3. Cuando Boone afirma "Dos rasgos característicos que distinguen las pinturas del *Borbónico*, y por extensión la pintura azteca en general...", está dando por sentado que podemos equiparar el estilo del *Borbónico* y el de la "pintura azteca en general". Si tuviéramos elementos para afirmar esa identidad no estaríamos discutiendo ahora sobre el naturalismo en la pintura mexicana, y ya nos habríamos ahorrado muchas páginas.

4. Pasemos al asunto específico de la distinción izquierda-derecha. Boone afirma que la diferenciación no estaba extendida en el arte "azteca", y en eso estamos de acuerdo. Yo agregaría que en los manuscritos del XVI son tan frecuentes la "incorrección" anatómica izquierda-derecha y la confusión -debida al arribo de la influencia europea-, que hacen pensar en que la no distinción izquierda derecha era la pauta, si no universal, por lo menos dominante en los códices prehispanicos.

5. El hecho de que en Malinalco y en la piedra conmemorativa del Templo Mayor (y en algunas otras obras, agregaría yo) exista la diferenciación izquierda-derecha no

niega, por sí solo, la posibilidad de que la diferenciación ejecutada en el *Borbónico* y el *Magliabechi* se deba a la influencia europea: simplemente abre una explicación alternativa.

6. Cabe agregar aquí que la pintura de Malinalco, como la escultura de Castillo de Teayo, es un arte mexicana de tipo colonial (propio de colonias mexicas fuera del Valle de México); y así como en Teayo hay una serie de rasgos muy originales que no tiene la escultura mexicana metropolitana, debidos a la mano de artesanos locales (probablemente huastecos o totonacos), podría ocurrir que en Malinalco alguna de las varias etnias locales colaborara en la obra. No digo que así haya ocurrido; sólo quiero aclarar que no podemos considerar la pintura de Malinalco como mexicana sin más.

7. Con o sin precaución, no veo cómo podamos considerar a una obra colonial, como el *Borbónico*, representativa del estilo prehispánico. Podríamos, en todo caso, suponerla muy similar a lo que debió ser el estilo prehispánico, pero no "representativa" de un grupo al que no pertenece.

8. Creo que la búsqueda de huellas de la tradición Mixteca-Puebla en los manuscritos del siglo XVI -someramente presentada arriba- y las ideas que expondré más adelante, se refieren bastante a otros códices como para que sea necesario citarlos aquí. Sólo quiero insistir en que privilegiar al *Borbónico* equivale a perder la riqueza de un análisis comparativo más amplio; nunca se sabe en qué

manuscrito colonial puede estar escondido un rasgo que nos hable de la antigua tradición; yo he encontrado ejemplos muy interesantes de posibles residuos en obras de los años setenta. Además, como ya ha podido verse, y volverá a verse más adelante, es posible que en el *Códice Telleriano* existan tantas semejanzas con la antigua tradición de manuscritos como en el *Borbónico*.

Pasaré ahora a referirme a la pintura mural que Boone no vio.

1. En uno de los párrafos que he citado del trabajo de Boone se habla de una figura del *Borbónico* cuyas manos tienen un tratamiento curvo y una gracia que las hace más naturalistas. Es muy probable que lo "curvo" y la "gracia" naturalista se deban a la influencia europea. Afortunadamente, contamos con una pintura mural prehispánica (IV-27a) que reproduce exactamente el mismo episodio que se representa en una lámina del *Borbónico* (ver lámina IV-27b). Se trata de una pintura hallada en Tlatelolco, en la cual se representa a Oxomoco y Cipactonal,²⁹ la pintura data de fines del siglo XV³⁰ y coincide con la pintura de la lámina 21 del *Borbónico*. Lo que era rígido y rectilíneo en la pintura prehispánica se ha redondeado, y ciertamente naturalizado, en el *Borbónico*.

29. Guil'liem Arroyo, Salvador: "Descubrimiento de una pintura mural en Tlatelolco", en *Antropológicas*, n. 3, 1989, p. 145-150.

30. Salvador Guil'liem, comunicación personal.

Pero esa pintura de Tlatelolco nos enseña algo más: nos enseña que no hay distinción izquierda-derecha; en los pies puede resultar confuso, pero en las manos no hay lugar a dudas, puesto que el brazo izquierdo tiene una mano derecha (IV-27a).

2. Veamos otro ejemplo de pintura mural mexicana, éste procedente de Tenochtitlan. En el interior del adoratorio de Tlaloc (etapa II, c. 1390 d.C.), se encontraron varias pinturas.³¹ Dos de ellas, situadas en la cara interior del muro de ingreso, representan hombres que parecen caminar hacia la puerta (IV-28c y IV-28d). El personaje que camina hacia la derecha tiene dos pies derechos y el que camina hacia la izquierda tiene dos pies izquierdos.

Además, tanto en la pintura de Tlatelolco como en estas dos pinturas de Tenochtitlan observamos nítidamente dos rasgos típicos del lenguaje estereotipado Mixteca-Puebla: la sandalia ostensible y la curvatura o proyección de los dedos del pie hacia abajo.

3. Con respecto a las proporciones, las tres figuras que pueden medirse (de las cuatro mencionadas) tienen cabezas que caben aproximadamente cuatro veces en sus respectivos cuerpos. Esto quiere decir que son una cabeza más chaparras que las figuras de Malinalco.

31. Franco Brizuela, María Luisa: *Conservación del Templo Mayor de Tenochtitlan*, México, INAH, GV Editores, Asociación de Amigos del Templo Mayor A.C., 1990, p. 28, 39-45; figuras 142 y 143.

La proporción 1:4 de las grandes pinturas murales mexicas la encontramos en el *Códice Fejérváry Mayer*, y encontramos proporciones superiores a 1:3 en el *Nuttall*, el *Selden*, el *Vindobonensis*, el *Borgia* y el *Laud*. Sin embargo, hay que reconocer que las proporciones de estas pinturas murales mexicas son más esbeltas que el promedio de los códices Mixteca-Puebla, que oscila entre el 1:2.5 y el 1:3.

Es posible que en la pintura mural, al representar figuras de dimensiones mucho mayores que en los códices, los mexicas usaran también proporciones más esbeltas; si no lo hubieran hecho, un recurso que era cómodo y eficaz para la pintura de manuscritos podría haber resultado grotesco.

Resumo mi postura sobre el problema del naturalismo tal como lo plantea Boone: 1) efectivamente, es posible que el estilo pictórico mexica difiera en algunos aspectos de otros sub-estilos o escuelas de la tradición Mixteca-Puebla. 2) El *Borbónico* no puede ser considerado un representante del estilo antiguo, ni es necesariamente el mejor ejemplo de preservación de los rasgos antiguos. 3) La pintura mural de Tlatelolco y Tenochtitlan (la única pintura mexica prehispánica que tenemos) presenta rasgos indudables de la tradición Mixteca-Puebla y es, en general, menos naturalista que los ejemplos que Boone utiliza para su argumentación (hay rigidez, hay líneas rectas, hay formas estereotipadas, no hay distinción izquierda-derecha).

Ahora bien, hemos dicho que las proporciones 1:4 que encontramos en la pintura mural mexica, sin ser

naturalistas, sí son más esbeltas que la media Mixteca-Puebla. He propuesto que al dibujarse figuras mucho más grandes que las de los códices se utilizaban también proporciones más esbeltas. Esto puede parecer una salida fácil y obstinada de mi parte; lo reconozco. Creo que la única manera de comprobar que la pintura mexicana de manuscritos no sólo sigue la tradición Mixteca-Puebla en sus formas, sino también en sus proporciones, sería examinando un códice mexicana prehispánico. Pero todos sabemos que no existe ninguno, ¿o acaso existe?

5. Un códice mexicana pintado a fines del siglo XV

En la larga temporada de excavaciones en el Templo mayor 1978-1982, de la cual resultó el cráter que actualmente existe, se exploró, entre otros, un recinto que el director del proyecto, Eduardo Matos Moctezuma, ha denominado "Basamento de las águilas"³² y también "Recinto de los caballeros águila".³³ Aunque los trabajos arqueológicos detectaron etapas más antiguas, y también más recientes, la que ha sido posible explorar y actualmente está abierta al público corresponde a la etapa V, aproximadamente 1481-1486.³⁴

32. Matos Moctezuma, Eduardo: "Los edificios aledaños al Templo Mayor", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, n. 17, 1984, p. 15-21 (ver p. 19).

33. Matos Moctezuma, Eduardo: *Guía oficial. Templo Mayor*, México, INAH, Salvat, 1989, p. 23.

34. Matos Moctezuma: "Los edificios aledaños...", p. 19; Matos Moctezuma: *Guía oficial...*, p. 57.

Todo el mundo conoce las banquetas de los guerreros halladas en el recinto de las águilas; también son del dominio público las esculturas de terracota y los braseros que formaban parte del recinto ceremonial. Ahora bien, tal como puede apreciarse en la visita, y en algunas de las fotografías publicadas por Matos en los trabajos antes citados, inmediatamente encima de las célebres banquetas de los guerreros hay pintura mural. En algún caso se observan las filas de aros o discos perforados -probablemente chalchihuites- que solían utilizarse en los códices para representar los frisos de palacios y templos.³⁵ En otro caso podemos observar la combinación de una banda de color amarillo o marfil, en la parte baja del muro, y una amplia superficie de color rojo cálido en la parte superior.³⁶

Gracias a la amabilidad del profesor Matos Moctezuma y del arqueólogo descubridor de los murales, Francisco Hinojosa, me fue posible ingresar al recinto y mirar de cerca la pintura de los muros.

Tanto Matos como Hinojosa me sugirieron que observara unas pequeñas figuritas en uno de los muros, por considerar que podían ser de interés para mi trabajo. Las figuras son pequeñas y su estado de conservación es precario; hasta ahora han corrido con menos suerte que otros objetos del recinto de los guerreros, pues no han sido dadas a conocer por medio impreso. Además, son tan pequeñas que el visitante

35. Matos Moctezuma: "Los edificios aledaños...", foto 5.

36. Matos Moctezuma: *Guía oficial...*, p. 21.

que circula por la pasarela sólo puede observarlas si utiliza los binoculares.

Los comentarios que ofrezco a continuación se basan en las notas que tomé³⁷ al observar la pintura desde la pasarela instalada para el tránsito de turistas, con unos binoculares de 8x30.³⁸

He podido observar cuatro figuras, de aproximadamente diez centímetros cada una, es decir, aproximadamente las mismas dimensiones que tienen los dioses patronos de las trecenas del *tonalámatl* del *Códice Borbónico*. Es evidente, sin embargo, que esas cuatro figuras forman parte de un conjunto en el que debieron existir muchas más. En el dibujo final de todas las figuras se utilizó la línea-marco de color negro.

Se trata de cuatro personajes masculinos que avanzan en una misma dirección, portando algunos objetos en sus manos. Las cabezas de estos personajes son muy grandes en relación con su cuerpo, exhibiendo unas proporciones de 1:2; es decir que la cabeza cabe dos veces -a duras penas, cabe aclarar- en el resto del cuerpo. La impresión de que las cabezas son muy grandes se acentúa debido a la presencia de narices grandes y prominentes.

Las manos de los personajes muestran uñas muy grandes y notorias, en algún caso pintadas de color azul, como ocurre

37. El sábado 7 de octubre de 1995.

38. La observación mejora sensiblemente con binoculares de mayor aumento.

en el *Códice Borgia*. Además, es importante señalar que la mano que surge del brazo izquierdo es una mano derecha.

Los pies de los cuatro caminantes calzan sandalias grandes y ostensibles. Al terminar la suela de la sandalia, los dedos de los pies se curvan hacia abajo en ángulo recto. Como todas las figuras caminan hacia la izquierda, todas tienen dos pies izquierdos.

Entre los recursos del lenguaje pictográfico propio de los códices Mixteca-Puebla que pueden observarse en estas figuras yo destacaría: 1) el uso del color negro para indicar la función sacerdotal de algunos personajes; 2) el uso de las piernas en compás, en actitud de caminar; 3) la representación del acto de cargar una bolsa de copal; 4) la representación de un ademán de saludo, relacionado con la ofrenda, que analizaré más adelante.

Señalaré por último que los personajes de la pintura se dirigen a una estructura arquitectónica, del tipo de los templos que aparecen en la llamada segunda parte del *Códice Borbónico*.

No puedo publicar aquí ni los bocetos que he realizado al observar la pintura, ni mi análisis detallado de la iconografía; me lo impide lo que podríamos llamar un código de honor, propio de la práctica académica. Mi amigo y colega Leonardo López Luján trabaja ahora en una interpretación global del recinto de las águilas y me ha dicho que utilizará para su interpretación la pintura de que venimos hablando. Espero que el lector comprenda esta razón y espere

a la publicación de la obra de López Luján para comprobar y entender mejor lo que aquí he tratado de exponer.

Si yo tuviera que comparar las pinturas del recinto de las águilas con algunas escenas y figuras de códices conocidos diría lo siguiente: a) la idea general de la pintura, describir un episodio del ritual que ocurre frente al templo, recuerda las láminas finales del *Borbónico*. b) Las proporciones de los personajes, el tamaño y forma de la cabeza, vinculan esta pintura con el *Códice Cospi* o *Bologna*. c) La postura, la manera de caminar, las sandalias y el atuendo de los personajes, sus brazos y manos y lo que en ellos llevan hacen pensar en los episodios rituales del *Nuttall* y del *Vindobonensis*, pero recuerdan también, muy vívidamente, las figuras del *Códice Telleriano Remensis* (segunda parte de la sección histórica).

Por el momento, no puedo decir nada más, pero volveré a referirme a esta pintura cuando haya sido publicada. Quizá entonces se publiquen también los dibujos y fotos que deben haberse tomado tras el hallazgo, hace más de diez años. Seguramente que en ese momento eran visibles otras figuras y detalles que ahora han desaparecido, como ocurre con cualquier pintura mural que queda expuesta.

Consideraciones finales

Aunque tengo discrepancias con los argumentos de Elizabeth Boone, creo que es preciso resaltar y reconocer el hecho de que ella no pretendía caracterizar toda la pintura nahua

como naturalista, sino indicar que había en algunas obras cierta tendencia al naturalismo.³⁹

No me convencen los razonamientos que Boone presenta para argumentar a favor de esa tendencia naturalista; además, creo que tal tendencia -por lo menos a partir de cierto punto- habría ido en contra de las reglas del lenguaje pictográfico (propenso siempre a esquematizar, estereotipar, y, en esa medida, abstraer). Sin embargo, tampoco quiero irme al extremo de negar la posibilidad de que algunos pintores, o algunos tipos de pintura tendieran hacia formas más redondeadas, figuras humanas más esbeltas y, en suma, rasgos más naturalistas.

Al hablar de las pinturas de los indios, dice Torquemada: "sucedía que la manera de los caracteres y figuras no fuesen concordes y de una misma hechura en todos".⁴⁰ Cabe la posibilidad de que las diferencias de hechura mencionadas por Torquemada tengan que ver con la oscilación entre formas más o menos naturalistas.

El mismo Torquemada se refiere con algún detalle al uso de pinturas para registrar las primeras impresiones que los indios tuvieron de los españoles:

Llevaba el gobernador Teuhtlille pintores que muy presto y al natural pintaron en lienzos blancos y de algodón los navíos, según lo tenía por mandamiento de Moctezuma con todos sus aparejos; a los castellanos con sus armas y caballos y el

39. Boone: "Towards a More Precise...", p. 158, 166.

40. Torquemada: *Monarquía indiana*, l. I, C. XI, v. I, p. 47.

artillería y el número de gente muy al natural...⁴¹

Es interesante el hecho de que Torquemada, conocedor de los códices mesoamericanos, sustente la idea de las pinturas "al natural"; de cualquier manera, su fuente debe ser Bernal Díaz, quien se refiere al uso de las pinturas en papel como medio de comunicación expedita entre los indios. Así lo hace cuando explica que Moctezuma había tenido noticia de la expedición de Hernández de Córdoba porque "todo se lo habían llevado pintado en unos paños que hacen de henequén, que es como de lino",⁴² y también se refiere a las pinturas cuando habla de los embajadores de Moctezuma, Tentrilitl y Cuitlalpitoc:

Y parece ser Tendile traía consigo grandes pintores, que los hay tales en México, y mandó pintar al natural la cara y rostro y cuerpo y facciones de Cortés y de todos los capitanes y soldados, y navíos y velas, y caballos, y a doña Marina y Aguilar, y hasta dos lebreles, y tiros y pelotas, y todo el ejército que traíamos, y lo llevó a su señor.⁴³

Es posible que este uso de la pintura sobre papel para dar aviso de un acontecimiento o para describir algún objeto o persona haya dado lugar a ciertas formas más naturalistas.

También tengo la impresión de que puede haberse usado un trazo más naturalista para un tipo muy peculiar de códice que habría sido empleado para describir y catalogar la

41. *Ibid.*, l. IV, C. XVII, v. II, p. 71. Los subrayados son míos.

42. Díaz del Castillo, Bernal: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1976, p. 23.

43. Díaz del Castillo: *Historia verdadera...*, p. 64. Subrayados míos.

joyería. Quedan como indicios de ese posible género del registro de joyería cuatro hechos: 1) en el *Códice de Yanhuitlán*, al hablarse de un fraile muy devoto del rosario, se realiza una ampliación, tamaño natural, del rosario, provista de gran detalle. 2) En una de las escenas de fiesta del *Códice Borbónico*, en que se representa a Mictecacíhuatl, a Quetzalcóatl y a un guerrero, se pintan, en una escala distinta, tres grandes collares de flores, realizados con una técnica diferente a la de las figuras; los collares parecen ser parte importante del atuendo empleado en esa fiesta. 3) En el *Códice Kingsborough* se representan ampliadas y con gran detalle las joyas mencionadas en el documento. 4) El caso más claro es el de una pintura colonial, de los años 30, en la cual se registraron ciertas joyas muy valiosas que el cacique Martín Océlotl había dado a guardar a un conocido. Después de que la Inquisición juzgó a Océlotl, este conocido acudió ante las autoridades y entregó la pintura que todavía tenía en su poder; las joyas, dijo haberlas perdido.

Capítulo 5

La manzana de la discordia o los incunables del nuevo arte

Algunos códices o manuscritos pictográficos del Valle de México fueron considerados prehispánicos durante algún tiempo, hasta que se presentaron argumentos que cuestionaban su origen antiguo. Pero incluso después de que se dieran a conocer tales argumentos, muchos autores se mostraron reacios a abandonar la idea de que conservábamos algunos manuscritos prehispánicos de la capital imperial del México antiguo.

Durante algún tiempo hubo investigadores que afirmaban el origen prehispánico y otros que lo negaban. Al final, parece haberse llegado a una solución de compromiso que no puede satisfacer a quienes estén seriamente interesados en el estudio crítico del pasado y de las fuentes históricas. La solución de compromiso propone que los códices antes considerados prehispánicos y después coloniales deben de ser "del momento del contacto"; que es una manera de sacar un promedio, como si tal procedimiento valiera en la crítica documental. La solución de compromiso, llevada al absurdo, conduce a afirmar que estos códices se pintaron durante la guerra de conquista, en los días mismos del sitio de Tenochtitlan.¹

1. Ver Castillo Farreras, Víctor M.: "Matrícula de tributos", en Ignacio Bernal y Miguel León Portilla coords.: *Historia de México. v. 2. Nueve siglos de esplendor prehispánico*, México, Editorial Salvat, 1974, p. 231-296 (ver p. 232).

Los códices en cuestión, como el lector podrá imaginar a estas alturas, son el *Borbónico*, la *Matrícula de tributos*, la *Tira de la peregrinación* o *Códice Boturini* y el llamado *Plano en papel de maguey*. La discusión se ha llevado a cabo muchas veces en forma oral, en salones de clase y hasta en charlas de café. También existe una buena cantidad de ideas que se han vertido por escrito. La discusión sobre el *Borbónico* es bastante amplia; los otros documentos no han corrido con la misma fortuna. En cualquier caso, debemos considerar esa discusión como abierta. En estos últimos años hay todavía quienes aceptan a regañadientes que el objeto de su investigación no sea un manuscrito prehispánico,² y quienes de plano se refieren a códices como el *Borbónico*, la *Matrícula de Tributos* y la *Tira de la peregrinación* como códices prehispánicos y les sale sobrando la discusión.³

En un trabajo como este, en el que se habla del cambio en la tradición de los manuscritos pictográficos durante el siglo XVI, es inevitable referirse al problema de éstos, a los que se ha visto como una especie de incunables del arte pictográfico colonial. Así pues, voy a incluir algunas reflexiones sobre los cuatro códices en este capítulo.

2. Anders, Jansen y Reyes: *El libro del cihuacóatl...*, ver Introducción.

3. Segota, Durdica: "El olvido de una memoria escrita. Los códices prehispánicos en las colecciones europeas", en Beatriz de la Fuente, coord.: *México en el mundo de las colecciones de arte. Mesoamérica*, 2 v., México, Editorial Azabache, 1994, v. II, p. 245-328 (ver p. 282).

1. Códice Borbónico

El manuscrito que más discusión ha suscitado es el *Códice Borbónico*. Francisco del Paso y Troncoso, autor del primer estudio sobre este códice, lo consideraba prehispánico, pero tenía sus reservas al respecto. Acepta el "dictamen" que había hecho José Fernando Ramírez, en el que se asentaba que la obra era prehispánica, pero dice:

Sin ser tan absoluto en mi declaración como Ramírez, debo afirmar que, si la pintura fuere prehispánica, no será muy anterior a la llegada de los españoles /.../ y si fuere posterior a la conquista se habrá hecho muy poco después...⁴

Es decir, que ya en del Paso está presente tanto la duda sobre el origen prehispánico de la obra como la idea de solucionar el problema dejando la obra en medio de los dos periodos.

Con dudas o sin ellas, la idea del posible origen prehispánico se arrastró hasta el año 59, cuando Donald Robertson publicó su *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period*.

Robertson hizo algunas observaciones estilísticas para fundar su hipótesis del carácter colonial del *Borbónico*, como aquella sobre la posible presencia del sombreado en ciertos pájaros.⁵ Sin embargo, tales observaciones estilísticas no aportaban ninguna prueba contundente y fueron, en lo fundamental, rebatidas por Caso.⁶ La verdadera

4. Paso y Troncoso: *Descripción, historia y exposición...*, p. 14-15.

5. Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 90.

6. Caso, Alfonso: *Los calendarios prehispánicos*, México, UNAM, 1967, p. 107-108. Coincido, pues, con Couch en que los

aportación de Robertson fue su aguda observación sobre la presencia de unas líneas que delimitaban cajas o casilleros vacíos en los cuales se habían escrito las glosas en español (V-1). Esos recuadros destinados a las glosas eran, para Robertson, la prueba más firme de que el *Borbónico* había sido pintado para ser glosado, es decir, de que había sido pintado en la época colonial.⁷

Después de la aparición del texto de Robertson, Alfonso Caso se convirtió en abogado de la causa del origen prehispánico del *Borbónico*. La argumentación de Caso sigue, en términos generales, el siguiente derrotero:

1. Afirma que varios expertos, en el pasado, han considerado el *Códice Borbónico* muy bello, y original exponente de la civilización prehispánica: Aubin, José Fernando Ramírez, del Paso y Troncoso, E. T. Hamy y George Vaillant.

2. Se adhiere a los argumentos de del Paso que, en síntesis afirman: a) que en el código hay daños y repintes posteriores a los daños. b) Que alguna glosa parece estar puesta sobre una zona de pintura ya dañada por la humedad. c) Que los glosistas cometieron imprecisiones y errores.

3. Rebate la argumentación de Robertson, a) en lo tocante a la presencia de los espacios para las glosas, y b) en lo tocante al estilo.

argumentos estilísticos de Robertson para este caso no fueron muy convincentes. Ver Couch, Christoph: *The Festival Cycle of the Aztec Codex Borbonicus*, Oxford, BAR, 1985, p. 3-4.

7. Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 88-90.

La postura de Caso ofrece varios problemas a los que me referiré utilizando el número correspondiente.

1. El primer argumento es un argumento de autoridad con poco valor. El hecho de que notables estudiosos no hayan reparado en el origen colonial del manuscrito no hace a éste prehispánico. Su supuesta belleza y su autenticidad tampoco nos sirven para fecharlo.

2. Las observaciones de del Paso son, por supuesto, muy interesantes; ellas demuestran que el proceso de elaboración del códice tuvo accidentes y vicisitudes y acaso fue largo, pero no pueden demostrar que dicho proceso se inició antes de la conquista.

a) y b) El documento pudo haberse dañado por humedad en septiembre de 1533, pudo haber recibido algún repinte meses después y pudo haber sido glosado por primera vez a fines de 1533 o a principios de 1534. Esta última es una conjetura, desde luego, que pongo aquí con la finalidad de indicar que los daños y remiendos no indican necesariamente antigüedad. Las correcciones hechas sobre pintura blanca, por cierto, parecen haber sido hechas tan pronto como la pintura secó y se descubrieron los errores, pues las figuras pintadas sobre blanco tienen el mismo color y exactamente el mismo estilo y mano que las otras (V-2, franja superior).

c) El hecho de que el comentarista llame "meses" a las treceñas no lo consideraría yo un error (como pretenden del Paso y Caso): los cronistas coloniales intentaron continuamente utilizar equivalentes de su cultura para

explicar los fenómenos que describían. Quizá hubiera sido más adecuado hablar de "semanas", pues los periodos del *xihuitl* serían un equivalente más cercano de los meses; pero si estas glosas fueron hechas por algún pionero de la etnografía indígena, muchas cosas no tenían todavía nombres ni referentes claramente establecidos.

En fin, el hecho de que el primer glosista cometiera el error de seguirse de largo y escribir vigésimo primero y vigésimo segundo mes en las últimas láminas de la sección calendárica no puede usarse en abono de la hipótesis de que el *Borbónico* no fue encomendado por un europeo. Este glosista pudo cometer un error, por cansancio o distracción, a pesar de conocer el contenido de lo que glosaba; o acaso no conocía bien todavía el significado del código y en el momento de numerar las series creyó que las últimas láminas, donde efectivamente están presentes los signos del *tonalpohualli*, eran también trecenas.

3. La argumentación de Caso contra Robertson en lo tocante al estilo sí plantea objeciones importantes frente a las cuales los argumentos de Robertson no prosperarían. Pero también plantea algunos problemas. Veamos uno de ellos:

Caso acepta que la mancha ocre con la cual se pintó una montaña en la lámina 6 del *Borbónico* (V-3) es colonial y por lo tanto, según su argumentación, muy posterior al resto de las figuras. Pero en contra de la idea de que la mancha ocre es muy posterior tenemos algunos hechos a) hay dibujo preparatorio para la montaña, y además un *pentimento* que

indica que originalmente se había pensado hacer una montaña más baja; b) la mancha amarilla parece haber servido para cubrir *pentimentos* o dibujos preparatorios abandonados de otras figuras, como la biznaga; c) en varios puntos la mancha amarilla invade el interior de las figuras imaginariamente situadas sobre el monte, pero la línea-marco de dichas figuras pasa sobre la mancha amarilla, indicando que la mancha se aplicó al mismo tiempo que las otras áreas de color, dejándose para el final el delineado; dicho en otras palabras: algunas figuras se delinearon encima de la mancha ocre, luego ésta no pudo haber sido pintada después.

Para mayor abundamiento, Caso se dio cuenta de que la montañita también existe en la trecena correspondiente del *Tonalámatl de Aubin (V-5)*, pero como había aceptado que en el *Borbónico* se trataba de un añadido realizado en la época colonial, tuvo que obrar como verdadero trapequista y afirmar a) que el *Tonalámatl de Aubin* era copia del *Borbónico* (nunca explicó las obvias discrepancias entre ambos documentos) y b) que la copia se había realizado en la época colonial, en una fecha posterior al añadido de la montañita ocre.⁸

En fin, de cualquier manera, hay que repetir que la argumentación estilística de Robertson tampoco constituía una buena prueba del origen colonial de la obra, así que no nos detendremos más en ella.

Respecto a las líneas que delimitan los rectángulos o casilleros del *tonalámatl*, Caso observa que se utilizaron

8. Caso: *Los calendarios prehispánicos...*, p. 107.

en el diseño de la hoja para ayudar a ubicar las figuras. Esto es cierto, y creo que nadie ha pretendido negarlo. Pero además, dichas líneas sirvieron para crear ciertos rectángulos en los cuales no se pintó nada. ¿Por qué, si la obra fue coloreada y contorneada (encerradas las figuras con la línea-marco) se dejaron cuadros en blanco? Caso no tiene una respuesta para este problema crucial. Por el momento, y dado que las figuras del códice fueron terminadas, la hipótesis más viable es que los casilleros que se dejaron en blanco estaban destinados a las glosas que hoy ostentan.

A pesar de la contraargumentación de Caso, parece haber prevalecido, en los estudios sobre el *Códice Borbónico*, la hipótesis del carácter colonial del documento; y la idea de que los cuadretes vacíos forman una parte importante del sustento de la idea del origen colonial; me refiero a los trabajos de Brown y Couch.⁹ Los comentaristas de la última edición del *Borbónico* se muestran dubitativos, no aceptan el argumento de los rectángulos blancos (aunque tampoco sugieren una respuesta para la pregunta de por qué se dejaron esos espacios en blanco) pero finalmente declaran: "aunque no encontramos aún una prueba definitiva, el conjunto de detalles señalados sí nos inclina a pensar que

9. Brown, Betty Ann: "Early Colonial Representations of the Aztec Monthly Calendar", en Cordy Collins: *Pre-Columbian Art History...*, p. 169-191 (especialmente, p. 174). Couch: *The Festival Cycle...*, p. 4.

las pinturas del *Códice Borbónico* fueron influidas por el contacto con el arte europeo".¹⁰

Considerando las ideas resumidas arriba y mis propias reflexiones sobre el manuscrito, presento a continuación las razones por las cuales considero que el *Códice Borbónico* es un manuscrito colonial.

1. El *Códice Borbónico* se "lee" de izquierda a derecha: a) ese es el orden en el que deben pasarse las páginas, y b) ese es el orden de "lectura" dentro de cada página. Tal orden es contrario al empleado en códices de procedencia prehispánica prácticamente indiscutible como el *Nuttall*, el *Vindobonensis* y el *Borgia*.

2. En particular, el *tonalámatl* del *Códice Borbónico* se lee de izquierda a derecha, lo cual resulta normal para su acomodo de las páginas a la europea, pero está en contradicción con el orden de lectura de los *tonalámatl* prehispánicos, que es de derecha a izquierda.

a) El *tonalámatl* parcial (4 trecenas), esculpido en piedra (tres trecenas) y pintado (una trecena) en el templo calendárico de Tlatelolco (segunda mitad del siglo XV) se lee de derecha a izquierda.¹¹

b) En el *tonalámatl* dividido en columnas de cinco miembros del *Códice Borgia*, cada renglón se lee de derecha a

10. Anders, Jansen y Reyes: *El libro del cihuacóatl...*, p. 32.

11. El fechamiento del templo, como indicamos antes, lo ha hecho Salvador Guil'liem, a partir de la identificación de un cartucho del año en una esquina del edificio.

izquierda (V-4a). En el *tonalámatl* dispuesto en veinte trecenas, del mismo códice (V-4b), cada página comienza a leerse de derecha a izquierda en la franja inferior, y luego en bustrófedon.

c) El *Tonalámatl de Aubin*, que tiene -al igual que el *Borbónico*- las trecenas acomodadas en escuadra alrededor de los dioses patronos (V-5), se lee de derecha a izquierda. Y es interesante señalar que nadie ha probado todavía la presencia de elementos coloniales en este último manuscrito.¹²

3. En la escena de los dioses Oxomoco y Cipactónal, en la última parte de la sección dedicada al *tonalpohualli* en el *Borbónico* (V-6b), se observan diferencias sustanciales con la representación prehispánica mexicana del mismo tema, según se observa en la pintura mural del templo calendárico de Tlatelolco (V-6a). Dichas diferencias son consistentes con el desplazamiento de la tradición Mixteca-Puebla hacia el naturalismo, ocurrido en el siglo XVI.

a) En el *Borbónico* se establece una distinción entre mano izquierda y derecha, cosa que no ocurría en la pintura mural de Tlatelolco.

b) En el *Borbónico*, el pie pierde el dobléz en forma de gancho que hemos definido como típico del estilo Mixteca-Puebla; la sandalia aparentemente desaparece, y el pie se torna menos rígido y más natural.

12. Aguilera, Carmen: *El Tonalámatl de Aubin*, estudio, Tlaxcala, Gobierno del Estado, 1981, p. 12.

4) El *Códice Borbónico* exhibe numerosos errores y deficiencias técnicas que sólo pueden explicarse como resultado de una ejecución poco apegada a los procedimientos tradicionales.

El pintor del *Códice Borbónico* cometió muchos errores que lo llevaron a alejarse continuamente del dibujo preparatorio.¹³ La comisión de errores y la desviación del dibujo preparatorio ocurría también en la época prehispánica¹⁴ y no son en sí mismas razones para dudar de la antigüedad del documento. El punto, pues, es el siguiente: en la época prehispánica existía un procedimiento para corregir los errores sin afectar con manchones y borrones la apariencia general del manuscrito; se utilizaba una imprimatura de color blanco sobre la cual se elaboraba el dibujo preparatorio y se pintaba. Cuando había que borrar un trazo, se colocaba una capa de la misma sustancia blanca con la cual se había realizado la imprimatura.¹⁵

En el *Códice Borbónico* la imprimatura es casi inexistente; se trata de una especie de bruñido que hace el papel satinado.¹⁶ De tal suerte que cuando el pintor del *Borbónico* cometía un error y trataba de remediarlo con pasta blanca (del tipo de la utilizada antes en las imprimaturas)

13. Ya del Paso y Troncoso había apreciado esto, ver *Descripción, historia y exposición...*, p. 9.

14. Robertson, Donald: "Some Comments on Mixtec Historical Manuscripts", en Stone, ed.: *Aspects of the Mixteca-Puebla Style...*, p. 15-26 (ver p. 17).

15. *Ibid.*

16. Esto puede observarse en una fotografía buena; del Paso y Troncoso lo observó en el original, ver Paso y Troncoso: *Descripción, historia y exposición...*, p. 7.

aquel blanco resaltaba contra el fondo más bien café del papel de amate. Cuando el pintor optaba por no usar el "corrector" blanco -lo que ocurrió la mayor parte de las veces-, y tampoco aplicaba color alguno sobre el error, quedaba entonces el dibujo preparatorio a la vista.

En el *Borbónico*, en suma, hay manchones, y trazos fuera de lugar, debido a que el pintor estaba perdiendo el oficio y no dominaba sus secretos.

Por último, hay que mencionar también que en muchos casos los errores se cometieron en la etapa de pintura y delineado y quedaron a la vista para la posteridad; sea porque el pintor no reparó en ellos, sea porque no les dio importancia, o bien porque no contaba con una solución mejor. Algunas manos quedaron sin uñas (V-7),¹⁷ algunas figuras quedaron a medio colorear (V-8),¹⁸ y otras fueron coloreadas con colores equivocados.¹⁹

5. El pintor del *Códice Borbónico* conoce algunas técnicas y recursos de origen europeo. Al parecer, este artista utilizó la regla para trazar muchas de las líneas rectas que se ven en el código. Usó la regla para líneas

17. Por ejemplo, una de las manos de Huehucóyotl en la cuarta trecena.

18. Obsérvense, por ejemplo, los pies de la diosa de la decimoctava trecena, o el brazo derecho del dios con tocado de Xiuhcóatl en la novena trecena.

19. En la lámina 21, la oreja de Cipactónal y la mano derecha de Oxomoco quedaron de color blanco -como el vestido de ella- y no carne -como el resto de las partes del cuerpo visibles; el vestido de Cipactónal se coloreó -creo que descuidadamente- con el mismo color carne que los pies y las manos, en lugar de utilizar el blanco u otro color cualquiera.

largas, pero también parece haberla usado para algunos objetos pequeños como el sahumador del folio 20 (V-9).

Cuando el pintor usaba la regla, se apoyaba por un instante en el papel antes de tirar la línea; al hacerlo, el instrumento con el cual estaba trazando la línea dejaba una huella: se trataba de una pluma y no de un pincel.²⁰

6. En la ejecución del *Códice Borbónico* a) se realizó el dibujo preparatorio, b) se pintaron las figuras con áreas de color básicamente uniformes y b) se delinearón las formas con una gruesa línea negra (especie de línea-marco que en varias figuras se acerca bastante a la línea de contorno). Es decir, la obra parece haber sido concluida, a pesar de sus deficiencias y errores. Sin embargo, se dejaron a la vista una serie de rayas, trazadas con el mismo procedimiento y material que el dibujo preparatorio, sin otro objeto aparente que el de situar en esos espacios glosas para comentar el manuscrito. Es decir, tal como lo propuso Robertson, el *Códice Borbónico* parece haber sido pintado para ser glosado.

7. Las notas, a) en español y b) tratando de establecer analogías con la cultura del Viejo Mundo -como llamar a las trecenas "meses" y a cierta ofrenda "arca de la alianza"-, parecen haber sido escritas por un español, con el propósito de explicar el contenido del calendario.

8. Sabemos bien que los únicos que contaban con los medios, el interés y las circunstancias idóneos para hacer 20. Ver, por ejemplo, las láminas 19 y 20.

investigaciones sistemáticas sobre la religión de los indios eran los frailes, y muy particularmente los franciscanos. Si el *Códice Borbónico* fue elaborado por encargo de un español que tenía interés en estudiar la religión antigua, es prácticamente seguro que este español fuera un fraile.

Tenemos noticia de varios religiosos que estudiaron la religión y, en particular, el calendario de los indios. Fray Andrés de Olmos recibió el encargo de estudiar las "antigüedades" de los indios en 1533.²¹ Su obra, *Tratado de antigüedades mexicanas*, hoy perdida, podría haberse concluido hacia el año 1539.²² Fray Toribio Motolinia recibió un encargo similar en 1536, y trabajó en su obra entre esa fecha y el año 1539.²³ Fray Francisco de las Navas emprendió un estudio sobre el calendario indígena en 1554,²⁴ y podría haberlo concluido en 1557.²⁵ Su trabajo parece haber llevado el título de *Calendario índico de los indios del Mar Océano y de las partes de este Nuevo Mundo*.²⁶ Fray Bernardino de Sahagún, autor del tratado más completo que conocemos sobre el *tonalpohualli*, empezó a recopilar

21. Mendieta, Fray Gerónimo: *Historia eclesiástica indiana*, México, Editorial Porrúa, 1980, l. II, pról., p. 75.

22. Baudot, Georges: *Utopía e historia en México. Los primeros cronistas de la civilización mexicana (1520-1569)*, Madrid, Espasa Calpe, 1983, p. 175.

23. *Ibid.*, p. 274.

24. *Ibid.*, p. 458.

25. Martínez Marín, Carlos: "La fuente original del *Lienzo de Tlaxcala*", en Carlos Martínez Marín ed.: *Primer Coloquio de Documentos Pictográficos de Tradición Náhuatl*, México, UNAM, 1989, p. 147-157 (ver p. 151).

26. *Ibid.*

materiales para su obra en 1547,²⁷ dio a sus investigaciones etnográficas un impulso sistemático hacia 1558²⁸ y redactó el *Códice Florentino* entre 1575 y 1577.²⁹ En fin, Fray Diego Durán, escribió su tratado sobre el calendario, las fiestas y ritos de los indios en 1579.³⁰

Es muy probable que el *Códice Borbónico* haya sido elaborado para alguno de los cronistas mencionados arriba.

9. Tomemos en cuenta lo siguiente: a) las glosas del *Borbónico* difieren en su contenido de los pasajes correspondientes en las obras de Sahagún y Durán. b) Motolinia se refirió al ciclo anual de 365 días pero mostró muy poco interés por el *tonalpohualli*. c) En el *Borbónico* se hacen referencias específicas a México Tenochtitlan, mientras que Fray Francisco de las Navas -y Motolinia también, por supuesto- trabajó en Tlaxcala. Si consideramos estos datos, la opción que prevalece como más viable sería la de que el *Borbónico* fue elaborado para Andrés de Olmos.

10. Las figuras de los dioses en los códices *Magliabechiano* y *Tudela*, y, en general, el contenido de estos manuscritos y de los otros del llamado "grupo *Magliabechiano*" muestra similitudes importantes con el

27. Edmonson, Munro "Introduction" en Munro, Edmunson: *Sixteenth Century Mexico. The Work of Sahagún*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1974, p. 1-15 (ver p. 4).

28. Baudot: *Utopía e historia...*, p. 473.

29. Edmonson: "Introduction", p. 8.

30. Camelo, Rosa y José Rubén Romero Galván: "Prólogo", en Fray Diego Durán: *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, Madrid, Banco de Santander, 1990, p. XI-XXXIII (v. p. XIII).

Códice Borbónico.³¹ Andrés de Olmos ha sido vinculado con dicho grupo de manuscritos, y se ha propuesto que él sería el patrono y comentarista (acaso autor) del *Tudela*³² o del prototipo común al *Tudela* y al *Magliabechi*.³³

11. En virtud de los razonamientos anteriores, es mi opinión que el *Códice Borbónico* fue elaborado entre 1533 y 1539, como parte del trabajo etnográfico de Andrés de Olmos. En todo caso, no creo que pueda proponerse una fecha más temprana que 1533, pues Olmos parece haber sido el primer religioso en estudiar sistemáticamente la religión y las creencias indígenas.

2. Matrícula de tributos

Los principales estudios del documento conocido como *Matrícula de Tributos* se deben a Robert Barlow, Antonio Peñafiel y Víctor Castillo. Desafortunadamente, ninguno de estos autores parece haberse interesado en analizar y discutir a fondo el problema del origen y antigüedad del documento. Hasta el día de hoy dicho problema permanece bastante oscuro; se habla de la *Matrícula* como una obra "casi prehispánica", se asume en discusiones y seminarios

31. Se desprende del análisis comparativo de los documentos. Lo comenta, al referirse a los dioses, Elizabeth Boone: *The Codex Magliabechiano and the Lost Prototype of the Magliabechiano Group*, 2 v., Berkeley, University of California Press, 1983; se refiere a ciertas semejanzas en la representación del culto a Mayahuel Wilkerson, Jeffrey: "The Ethnographic Works of Andrés de Olmos, Precursor and Contemporary of Sahagún", en Edmonson ed.: *Sixteenth-Century Mexico*, p. 27-77 (ver p. 42).

32. Wilkerson: "The Ethnographic Works..", p. 66.

33. Boone: *The Codex Magliabechiano...*, p. 162-163.

que el manuscrito pudo haber sido realizado inmediatamente después de la conquista; aún falta el análisis más riguroso del problema.

Peñafiel puso toda su atención en la toponimia del documento, el cual, junto con el *Códice Mendocino*, fue la principal fuente de sus obras *Nombres geográficos de México* y *Nomenclatura Geográfica de México*.³⁴ Su trabajo ha sido de utilidad para el estudio de los aspectos económico, geográfico y lingüístico del manuscrito.

Por su parte, Robert Barlow analizó la *Matrícula* en el contexto de sus investigaciones sobre la extensión del imperio "culhua mexicana". Para Barlow la principal utilidad de este códice estaba en su información sobre la expansión territorial del sistema tributario mexicana, pero no dejó de hacer algunos comentarios tocantes a su origen. Su posición es ambigua. En primer lugar afirma que la *Matrícula* fue realizada después de 1511 o 1512;³⁵ esta afirmación parece dejar abierta la posibilidad de que el manuscrito sea prehispánico. Después indica que pudo haber sido pintada para Cortés.³⁶ En cualquier caso, la postura de Barlow implica que la obra fue producida en un medio indígena anterior a la colonización. El problema de tal postura

34. Peñafiel, Antonio: *Nombres geográficos de México*, México, 1885; *Nomenclatura geográfica de México*, 2 v. y atlas, México, 1897.

35. Barlow, Robert: *The Extent of the Empire of the Culhua Mexica*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1949, p. 4.

36. *Ibid.*

radica en su incapacidad para dar cuenta de los rasgos europeos de la *Matrícula*.

Donald Robertson se refirió al problema del origen de la *Matrícula* cuando trataba de situar una serie de manuscritos del siglo XVI en lo que el llamaba "primera etapa" de la "escuela de México Tenochtitlan". Robertson no realizó un análisis del estilo de la *Matrícula*, quizá por no disponer de una buena reproducción fotográfica, pero hizo dos aportaciones importantes al problema de su origen. En primer lugar, Robertson considera forzoso que la fecha de elaboración de la *Matrícula* sea posterior a la conquista debido a su forma de libro europeo: hojas de formato vertical, cosidas en forma de libro, que se pasan de izquierda a derecha.³⁷ En segundo lugar, Robertson presentó una muy plausible reconstrucción del probable prototipo de la *Matrícula*, que habría tenido la forma de una tira con una composición predominantemente horizontal.³⁸

En cierta forma, podría considerarse que la argumentación de Robertson es compatible con la idea de Barlow, pues este último acepta que el manuscrito pudo ser pintado cuando Cortés fue huésped de Moctezuma. Sin embargo, el planteamiento de Barlow parece incompatible con la transformación del formato de tira en libro, y parece, digámoslo con sus letras, harto inverosímil. 1) Cortés jamás menciona que Moctezuma haya mandado elaborar para él un

37. Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 73.

38. *Ibid.*, p. 75-76.

códice, ni dice que contara con un libro de los tributos que se pagaban a Moctezuma, y sí menciona, en cambio, que Moctezuma le enseñó un mapa que había mandado pintar para él, en el cual se mostraba la geografía del Golfo de México.³⁹ 2) Si Moctezuma quería darle a Cortés toda la información tributaria del impero, cosa que parece poco probable, ¿no era tan bueno un rollo o un biombo como un libro? ¿Quién se tomaría la molestia, y por qué, y quién tuvo el tiempo de enseñar a los pintores que supuestamente le hicieron el trabajo a Cortés a adaptar el formato antiguo al de un libro que el capitán pudiera llevar cómodamente? 3) ¿Cómo sobrevivió el libro la noche triste y demás vicisitudes? En fin, la idea no parece tener mayor sustento.

Quince años después de la publicación de *Mexican Manuscript Painting*, Víctor Castillo dio a la luz su trabajo sobre la *Matrícula*, mismo que ha reeditado posteriormente.⁴⁰ Sobre el problema del origen del documento lo único que dice Castillo es "fueron los mexicas quienes lo crearon, tal vez durante el sitio de su ciudad, o acaso cuando el humo ya se había disipado".⁴¹ Esta idea parece inspirarse en la de Barlow, y ambas situarían la fecha de elaboración del documento en lo que suele llamarse "el momento del

39. Cortés, Hernán: *Cartas de relación*, México, Editorial Porrúa, 1981, p. 57.

40. Castillo Farreras: "Matrícula de tributos", p. 232. El trabajo de Castillo volvió a publicarse en la segunda edición de esta historia de Salvat; una versión corregida fue publicada por la Secretaría de Hacienda pero sólo ha circulado como obsequio para altos funcionarios.

41. Castillo Farreras: "Matrícula de Tributos", p. 232.

contacto", a despecho, por cierto, de las circunstancias prácticas. Respecto de la declaración de Castillo valdría la pena observar algunas cosas, como lo hicimos con Barlow: 1) "Cuando el humo ya se había disipado" Tenochtitlan era una zona de desastre, era una ciudad en ruinas, anegada y putrefacta que, además, había sido evacuada por orden de Cortés. 2) Durante el sitio de la ciudad, los mexicas, enfermos de viruela, hambrientos, atemorizados y refugiados en los puntos fuertes de la ciudad, trataban de defender su posición; parece difícil pensar en un momento menos adecuado para que algunos pintores de la corte se pusieran a realizar una copia de los manuscritos de palacio. 3) En cualquiera de los dos casos (durante el sitio o "cuando el humo ya se había disipado") ¿cómo explicar que los indígenas, sin contacto alguno con libros ni artesanos españoles, luchando precisamente contra los españoles, se dedicaran a fabricar un manuscrito en formato europeo?

Creo que la *Matrícula de tributos* es efectivamente un documento colonial, y me parece muy improbable que se haya elaborado durante los días de la conquista. Creo que la *Matrícula* fue elaborada cuando había cierta estabilidad en el gobierno de Nueva España y se realizaron averiguaciones sistemáticas sobre los tributos que los indios pagaban a Moctezuma, con el propósito de organizar la nueva política tributaria. Ese momento, como todos sabemos, sólo llegó con

el gobierno del muy notable virrey Antonio de Mendoza. Presentaré una argumentación que dé sustento a esta idea.

Las manos de la Matrícula

1. La *Matrícula de Tributos* no es una obra de un solo autor. En su elaboración intervinieron por lo menos tres artistas distintos. Tendríamos que definirla entonces como una obra de taller. Como suele ocurrir en estos casos, como es común en obras del siglo XVI, podemos identificar una serie de láminas seguidas que son de la hechura de una misma mano; la secuencia se interrumpe y aparece otra serie de páginas de diferente autor.

2. Las láminas 1 a 3 fueron elaboradas por una mano que llamaremos "A" (V-10). Las láminas 4 a 10 y 23 a 32 fueron elaboradas por otra mano que llamaremos "B" (V-11). Las láminas 11 a 22 fueron elaboradas por otra mano que llamaremos "C" (V-12).

Es posible que la mano "B" tuviera la colaboración de "A" (lo deduzco por la gran semejanza que tiene el brazo y la mano dibujados en la esquina inferior izquierda de la lámina 5 con los que hace el pintor "A") (V-13a y V-13b), pero para abreviar y simplificar nuestra argumentación vamos dejar ese problema de lado.

3. La mano "A" se caracteriza por un tratamiento de las formas anatómicas alejado de las convenciones Mixteca-Puebla -que sí son utilizadas por el pintor "C"-, un tratamiento

que podríamos considerar ligeramente inclinado hacia el naturalismo.

- Los dedos dibujados por el pintor "A" tienden a la línea curva y son más bien ondulantes. El empeño naturalista es particularmente claro en el diseño del dedo pulgar (V-13a).

- Los rostros de "A" están dotados de cierta expresividad, debido al diseño de los ojos, con ceja, y particularmente de lo que parece ser un ceño fruncido (V-14).

- La oreja no coincide con el diseño que hemos llamado tipo "hongo", y se aproxima al dibujo naturalista (V-14).

- La línea que define la boca se tuerce ostensiblemente hacia abajo dando a los personajes un aspecto de énojo (V-14).

4. La mano "B" empieza a actuar en la sección tributaria propiamente dicha (V-11) y se caracteriza por lo siguiente:

- Las mantas están dibujadas con líneas rectas, particularmente en sus extremos laterales, y las puntas de dichas mantas son redondeadas.

- El plumaje de los escudos o chimalis cae en línea recta del círculo del escudo hacia abajo.

5. La otra mano que actúa en la sección propiamente tributaria es la mano "C" (V-12). Dicha mano "C" se diferencia claramente de la mano "B" en lo siguiente.

- Las mantas pintadas por "C" tienen, en general, líneas más curvas, particularmente en los lados. Las puntas de dichas mantas no son redondas sino agudas.

- El plumaje de los escudos pintados por "C" no cae recto, sino que nace de la rodela con cierta curva y se ensancha hacia los lados.

El Códice Mendocino y la Matrícula

El *Códice Mendocino* tiene varias secciones que se refieren a diferentes aspectos de la historia y las costumbres nahuas antes de la conquista. Una de sus secciones, la que se refiere a tributos, está basada en la *Matrícula de Tributos* y contiene la misma información.⁴²

A diferencia de lo que sucede con la *Matrícula*, el estilo del *Mendocino* es extraordinariamente homogéneo, lo cual nos habla de la intervención de un solo pintor, de una sola mano.

Cuando el pintor del *Mendoza* copia la *Matrícula*, ¿cómo copia? ¿Hace una copia idéntica? ¿Reproduce fielmente las variaciones estilísticas que hemos detectado en la *Matrícula*?

1. El pintor del *Códice Mendoza* (V-15b) no reproduce el estilo propio de las manos "A" y "B", pero sigue muy fielmente el estilo de la mano "C" (V-15a).

42. Este hecho surge en el análisis comparativo y fue detectado ya por quienes han estudiado el manuscrito antes. Barlow: *The Extent of...*, p. 4-5; Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 97.

2. Cuando el pintor del *Mendoza* copia las secciones pintadas por "A" y "B" les aplica el estilo de "C".

3. Las secciones del *Mendoza* que no tienen relación ninguna con la matrícula están pintadas, también, en el estilo de la mano "C".

4. Si el pintor del *Mendocino* utiliza el estilo de la mano "C" para pintar las secciones que no se basan en la *Matrícula* ello quiere decir una de tres cosas: a) al pintor le agradó o le pareció familiar o correcto el estilo utilizado en una sección de la obra que estaba copiando y decidió apropiarse de dicho estilo y utilizarlo en su propio trabajo. b) El pintor del *Mendocino* era discípulo o pertenecía al mismo taller que el pintor de la mano "C", y por eso su estilo es tan extraordinariamente parecido al de "C". c) El pintor del *Mendocino* y "C" son la misma persona.

5. En lo personal me inclino por la última opción, debido a la semejanza enorme que existe entre el estilo de la mano "C" de la *Matrícula* y el *Mendocino* en su conjunto.

Es mi opinión que el pintor del *Mendocino* formó parte del grupo que elaboró la *Matrícula*. Por sus méritos o por cualquier otra razón se le encomendó a este pintor que elaborara un trabajo más amplio, incluyendo la sección tributaria de la *Matrícula*. El pintor del *Mendocino* trabajó ahora en papel europeo lo cual contribuyó a la mayor intensidad de los colores y a la mayor firmeza de la línea. En esta segunda versión, el pintor del *Mendocino* diseñó

trajes militares ligeramente más largos que en su versión anterior, y en lo demás anduvo sobre sus propios pasos.

Conclusiones

1. El códice conocido como *Matrícula de tributos* fue elaborado en formato europeo, adaptándose para ello una antigua tira indígena. Dicho procedimiento parece plausible para un grupo de artesanos que tenían cierta familiaridad con los libros traídos por los españoles, y en un momento en el cual se estaban elaborando materiales para patronos europeos; no parece plausible que tuviera lugar en el seno de un taller artesano indígena que no hubiera tenido contacto con la cultura europea.

2. En la *Matrícula de tributos* coexisten tres manos y por lo menos dos estilos distintos: en uno de ellos hay formas anatómicas apegadas a lo que hemos definido como tradición Mixteca-Puebla y en el otro observamos rasgos que no existían en la pintura prehispánica y que son propios de la tradición europea.

3. El pintor del *Mendocino* intervino en la ejecución de la *Matrícula*, o bien era miembro del mismo taller y discípulo de uno de los autores de la *Matrícula*.

4. El tema de los tributos pagados a Moctezuma parece coincidir con las averiguaciones sobre este tema llevadas a cabo por el virrey Mendoza.

Por todo lo anterior considero que la *Matrícula de Tributos* debió de ser pintada entre 1535 y 1540, durante el

gobierno del virrey Mendoza y poco antes de la elaboración del *Códice Mendocino*. Sus autores se basaban en alguna fuente más antigua y tenían diferentes grados de familiaridad con la línea, y en general el estilo, de la antigua tradición.

3. Tira de la peregrinación o Códice Boturini

La *Tira de la Peregrinación* o *Códice Boturini* era conocida también con el nombre de *Tira del Museo*, pero este último nombre ha caído en desuso. Es bien sabido que se trata de un documento de carácter histórico, o mítico-histórico; es la fuente pictográfica más extensa sobre el tema de la peregrinación de los mexicas.

La *Tira* fue considerada prehispánica por Orozco y Berra, José Fernando Ramírez y Paul Radin.⁴³ Jiménez Moreno, quien, hasta donde llega mi conocimiento, no escribió nada sobre el particular, parece haber comunicado a Donald Robertson -y quizá a otros contemporáneos-, en forma oral, sus dudas sobre el carácter prehispánico del manuscrito. Para Jiménez Moreno, la representación del árbol que se quiebra junto al santuario de Huitzilopochtli mostraba influencia europea.⁴⁴

Donald Robertson tomó el argumento de Jiménez Moreno y agregó por su cuenta otro, referente a la organización de los acontecimientos y el agrupamiento de los años. Según

43. Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 84.

44. Cita la comunicación de Jiménez Moreno, Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 84.

Robertson, el prototipo prehispánico del *Códice Boturini* debía ser una tira en la cual el contenido se extendía en una larga secuencia horizontal: en línea recta, la sucesión de los años, y cerca de ellos los lugares y acontecimientos significativos. Para Robertson, el agrupamiento de varios años en franjas verticales, que ocurre en la *Tira* y que da lugar a una lectura en meandros, es indicador de la influencia colonial.⁴⁵

El argumento propuesto por Robertson tiene el inconveniente de ser un tanto especulativo: ¿cómo sabemos que las secuencias de los códices mexicas prehispánicos eran estrictamente horizontales? ¿Por qué no podía ocurrir en la época prehispánica la forma de meandro, que da lugar a un recorrido visual similar al bustrófedon que se utilizó en códices como el *Borgia* y el *Selden*? No queda realmente muy claro cuál pueda ser el fundamento de Robertson para considerar el acomodo de los años como prueba del carácter colonial del documento.

En su análisis de la *Tira de la peregrinación*, Carlos Martínez Marín, quien coincide con Jiménez Moreno y con Robertson en el carácter colonial de la misma, y admite que el árbol citado por Jiménez es una muestra de ello, ha agregado algunas ideas que pueden usarse en abono del fechamiento colonial del manuscrito: 1) enfatiza la sencillez de los diseños, la escasa ornamentación de las figuras y la ausencia de color; y 2) agrega que en el lienzo

45. Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 84-85.

"se manifestó nítida, sutil influencia occidental consistente en el predominio del espacio sobre las figuras".⁴⁶

Estoy de acuerdo con el carácter colonial de la *Tira de la peregrinación* y quisiera exponer brevemente las que a mi juicio son las razones para fechar el documento en la época colonial; algunas han sido mencionadas ya, otras he podido apreciarlas en el análisis del manuscrito.

1. En la *Tira de la peregrinación* está ausente uno de los rasgos distintivos de la tradición Mixteca-Puebla, rasgo que encontramos en toda la pintura prehispánica, en todos los códices antiguos y en buena parte de los mismos códices coloniales; está ausente un rasgo estilístico fundamental que es el uso de áreas homogéneas de color cercadas por líneas negras. En el *Códice Boturini* hay línea marco pero no hay áreas de color.

2. Pero la ausencia de color parece ser sólo uno de los rasgos en la estrategia de simplificación de la pictografía: el pintor de la tira no sólo prescindió del color, sino que ocultó las formas de los cuerpos en unos pequeños mantos casi caligráficos; ocultó brazos y manos, al punto que muchos de sus personajes parecen mancos (V-16, V-17).

3. Dos rasgos anatómicos en las figuras del *Boturini* se alejan de la convención Mixteca-Puebla y se aproximan a las convenciones europeas:

46. Martínez Marín: "Los libros pictóricos...", p. 530.

a) La única vez que el pintor representa la oreja; en el último episodio de la historia, referente a las atrocidades practicadas por los mexicas en la guerra contra Xochimilco, podemos ver claramente que no se trata de una oreja "hongo" de la antigua tradición, sino de una oreja que quiere ser naturalista, no desprovista, por cierto, de algún detalle (V-17).

b) Los rostros de los personajes están provistos de cejas (V-16, V-17), rasgo que no vemos en los códices antiguos y que aparece en muy raras ocasiones en los códices coloniales.

4. ¿A qué se debe la estrategia de simplificación de la figura humana que utiliza el pintor de la Tira? Lo primero que debemos observar es que la simplificación no equivale a rapidez, mal trazo o fealdad de las figuras, de ninguna manera. Hay destreza y congruencia a lo largo de toda la obra, dentro de esa estrategia de ultrasimplificación. El pintor parece haber hecho eso antes, quizá muchas veces; no está experimentando. Es probable que el autor de la Tira sea uno de esos pintores que, dedicados a hacer pinturas para documentar los procesos legales, habían simplificado las figuras tradicionales, las representaban sin color y frecuentemente sin brazos. Conozco varias pictografías que reúnen estas características; fueron realizadas en Xochimilco, para litigios que tuvieron lugar en el año de

1576 (V-18, V-19).⁴⁷ La similitud de algunas de estas figuras con las de la *Tira* me ha llevado a pensar que acaso el autor de la historia de la peregrinación perteneciera a alguna escuela de pintores-escribanos, activos en la zona de Xochimilco en la segunda mitad del XVI. Reconozco, sin embargo, que le falta fundamentación a esta propuesta, particularmente si consideramos que el género legal se practicaba en otras zonas. Algo liga, de cualquier forma, a la *Tira* con Xochimilco: el episodio narrado con más detalle en el documento, que es también el último, hace alusión a la conquista de Xochimilco por los mexicas, bajo las órdenes de Culhuacan. ¿Por qué razón el pintor del manuscrito daría al arrancamiento de orejas que practicaron los mexicas en aquella contienda un importancia similar y un espacio mayor ¡que a la aparición de Huitzilopochtli! durante la migración?

5. Y por último, el árbol. Efectivamente, como decía el sabio de Jiménez Moreno, el árbol de la *Tira* (V-20c) parece distinto de los árboles prehispánicos que conocemos y, especialmente, distinto de los árboles de los códices Mixteca-Puebla. Pero los pintores no iban a representar los árboles distintos por el solo hecho de convivir con los españoles: los representan distintos porque empiezan a

47. Se trata de los siguientes documentos: "Documento sobre la propiedad de Pedronila Francisca", "Genealogía de Pedronila y Juliana", "Documento relacionado con los descendientes de don Miguel Damián"; se encuentran actualmente en la Colección Ayer de la Newberry Library, Chicago.

observar otras imágenes, modelos en los cuales las formas se tratan de manera diferente. En efecto, el árbol en cuestión revela familiaridad con el grabado de origen europeo. De hecho, como pretendo mostrar con el dibujo, el árbol de la *Tira* es casi un híbrido del árbol prehispánico (en la forma en que las ramas se curvan hacia fuera, desprovistas de subramificaciones, con el follaje añadido, casi en la punta o al final de las ramas) (V-20a) y el árbol del grabado europeo (follaje tupido, algunas ramas que salen como de entre el follaje, sugerencia de hojas con una serie de líneas curvas) (V-20b). El grabado lo he tomado del *Confesionario Mayor* de Molina,⁴⁸ que bien pudo caer en manos de algún pintor indígena; pero es, en cualquier caso, un ejemplo; el grabado que sirviera de modelo pudo ser otro.

4. El llamado Plano en papel de maguey

El *Plano en papel de maguey* ha sido llamado también *Plano parcial de la ciudad de México* y acaso sería mejor referirnos a él con ese nombre, puesto que se ha demostrado ya que el "papel" sobre el que está pintado el plano no es de maguey sino de amate.⁴⁹ Además, si bien es cierto que ha sido motivo de debate la cuestión de qué sitio exactamente es el representado por el mapa, también es cierto que hay un

48. Molina, Alonso de: *Confesionario mayor en lengua mexicana y castellana*, México, Antonio de Espinosa, 1565.

49. El análisis fue hecho por Hans Lenz, quien resolvió así las dudas que habían mostrado Justino Fernández y Gómez de Orozco sobre la idea del papel de maguey. ver al respecto Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 77.

consenso en considerar que el plano representa algún sector de la ciudad de México.

Desafortunadamente no existe un estudio del *Plano* que haya examinado detenidamente todos los problemas que presenta. Se han referido a la existencia del documento muchos autores desde el propio Boturini, pasando por Orozco y Berra hasta el presente,⁵⁰ y, como decíamos, se han sostenido diferentes opiniones sobre el lugar que el plano representa.

A. P. Maudslay realizó un estudio del plano para ilustrar la versión inglesa de la *Historia...* de Bernal Díaz. En su estudio identificó la iglesia de Santa María dibujada en el plano con Santa María la Redonda, y por lo tanto supuso que el plano representaba un área al noroeste de Tenochtitlan.⁵¹ En un análisis posterior, Toussaint, Fernández y Gómez de Orozco realizaron una minuciosa crítica de las afirmaciones de Maudslay y propusieron una nueva ubicación para el mapa. Con argumentos que ofrecen soluciones para la mayoría de los problemas planteados por el documento, estos tres investigadores demostraron que la zona representada corresponde a una porción situada en la orilla este de Tlatelolco.⁵²

50. Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 77-78.

51. Toussaint, Manuel, Federico Gómez de Orozco y Justino Fernández: *Planos de la Ciudad de México, siglos XVI y XVII*, México, UNAM, IIE, Departamento del Distrito Federal, 1938, p. 59-64.

52. *Ibid.*, p. 64-70.

La ubicación propuesta por Toussaint, Fernández y Gómez de Orozco fue cuestionada por Edward Calnek.⁵³ En su artículo, Calnek indicó con acierto que en las figuras dibujadas en el margen derecho del plano había cierta alusión a Azcapotzalco; pero su razonamiento para situar en Azcapotzalco mismo la gran superficie chinampera representada en el mapa carecía, según mi opinión, de una argumentación sólida.

En un estudio reciente,⁵⁴ Jorge González Aragón acepta que el plano representa el barrio de Santa María, al oriente de Tlatelolco, pero propone una nueva distribución de los puntos cardinales que equivaldría a poner el mapa de cabeza para leerlo.⁵⁵

Veamos lo que el documento mismo nos puede decir sobre el sitio representado: 1) el mapa representa un área de chinampas densamente poblada, y tal cosa sólo existía en la, entonces, cuenca de México. 2) En el mapa no se representa el centro de la población; se trata, pues, del plano de un sector periférico de un asentamiento mayor;⁵⁶ es decir, es el plano parcial de una gran ciudad chinampera -no hubo muchas-. 3) Si tomamos las casas y los glifos onomásticos como punto de referencia, ello nos ayuda a poner el plano de

53. Calnek, Edward: "The Localization of the Sixteenth Century Map called the Maguey Plan", en *American Antiquity*, v. 38, n. 2, abril 1973, p. 190-195.

54. González Aragón, Jorge: *La urbanización indígena de la ciudad de México. El caso del plano en papel de maguey*, México, UAM-Xochimilco, 1993.

55. *IBid.*, p. 35.

56. Esto ha sido observado por Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 78.

pie: para que las cabezas y las casas no queden boca abajo sólo hay una manera de poner el plano. Una vez que ponemos el plano así, vemos al lado derecho una inscripción que dice "Oriente". Tenemos, pues, el Norte arriba. En la parte superior del mapa, en el norte, hay una iglesia y frente a dicha iglesia hay un camino que va de este a oeste y viene acompañado por la glosa "camino de Azcapotzalco". Para que un camino a Azcapotzalco vaya de Este a Oeste, con una ligera inclinación hacia el sur, es preciso que nos encontremos en el extremo norte de la isla de México, es decir, en Tlatelolco. ¿En qué parte de Tlatelolco? Toussaint, Fernández y Gómez de Orozco han identificado dos iglesias de Santa María al oriente de Tlatelolco. Además, la abundancia de tierra cultivable parece ser una característica distintiva de ese sector de la ciudad.⁵⁷

Sobre la fecha en que el *Plano parcial* fue elaborado no hay más conjetura que la del propio Robertson: para él, el plano se realizó poco tiempo después de la conquista y recibió luego dos addendas. La pintura original coincidiría con el plano propiamente dicho -en ella no se aprecia ningún rasgo de clara influencia europea-; la primera addenda sería la del hombre en cuclillas y el grupo del pequeño manantial,

57. Alejandro Alcántara ha estudiado numerosos documentos del siglo XVI, y especialmente los asuntos relacionados con el manuscrito que se conoce como "Ordenanza de nuestro señor Cuauhtemoc", y ha podido demostrar la existencia de abundante tierra agrícola al este de Tlatelolco. Alejandro Alcántara: "Patrón de asentamiento y uso del suelo en México Tenochtitlan y México Tlatelolco", tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, inédito.

glosado "ojo de agua"; la segunda addenda sería la de los gobernantes enlistados en el margen derecho del mapa.⁵⁸

Sin adentrarnos más en el asunto del *Plano parcial de la ciudad de México*, bástenos para los efectos de este capítulo con señalar que el dibujo de una iglesia cristiana, como parte del plano original, en el extremo norte del área representada, confirma la propuesta de Robertson y es suficiente para situar este manuscrito en la época colonial, pero no inmediatamente después de la conquista, sino, por lo menos, algunos años después, cuando Tenochtitlan y Tlatelolco empiezan a repoblarse y se construyen las iglesias de los diferentes barrios.⁵⁹

De acuerdo con los argumentos que he presentado a lo largo de este capítulo, creo que ninguno de los cuatro manuscritos mencionados debe considerarse prehispánico. Sintetizando mi propuesta en lo tocante a las fechas diría que a) *El plano parcial de la ciudad de México* podría ser el documento más temprano, acaso del segundo lustro de los años veinte (exceptuando las addendas); b) el *Códice Borbónico* sería, como muy temprano, del año 1533; c) la *Matrícula de tributos* podría ser de algún momento entre 1535 y 1540, más bien cerca de 1540; d) la *Tira de la peregrinación*

58. Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 77-82.

59. En 1529, Pedro de Gante habla de más de cien iglesias edificadas en la isla. Carta de Fray Pedro de Gante a los padres y hermanos de la Provincia de Flandes, en García Icazbalceta, Joaquín: *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, México, FCE, 1954, p. 103-104. Da el número de iglesias en p. 104.

correspondería a un momento en el que se ha consolidado un estilo simplificado para los manuscritos de carácter legal, y tal momento podría corresponder a la segunda mitad del siglo XVI.

Capítulo 6

Los españoles y los libros de los indios

1. Destrucción y ocultamiento de los códices

Muchos de los antiguos códices mesoamericanos fueron destruidos por los españoles, tanto por los conquistadores como por los religiosos. No tenemos noticia de que se haya llevado a cabo una búsqueda sistemática de los libros de los indios, salvo en el caso de Maní,¹ ni de que se haya realizado algún tipo de incautación periódica de códices; se trató, más bien, de actos aislados de destrucción, solemnes, en ocasiones, y ejemplares. No cabe duda de que estos actos de destrucción tuvieron el doble efecto de hacer desaparecer una cantidad importante de los códices prehispánicos, pero también de incitar a los indios a esconder aquellos que habían sobrevivido.

La misma guerra de conquista trajo consigo la destrucción de templos y palacios, y muchos códices deben haber perecido en las llamas durante la etapa militar de la ocupación de Mesoamérica. Las diferentes versiones del asedio y conquista de Tenochtitlan y Tlatelolco hablan de una verdadera devastación de la ciudad y sus edificios. Entonces debe haberse perdido la gran biblioteca que sabemos había en México Tenochtitlan,² y el equivalente que debió existir en Tlatelolco.

1. Ver unas líneas más abajo.

2. Díaz del Castillo, Bernal: *Historia de la conquista de Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1976, c. XCI, p.

En el caso de Tetzco, contamos con una dramática narración que se refiere explícitamente a la destrucción de la biblioteca del reino:

faltan sus pinturas en que tenían sus historias, porque al tiempo que el Marqués del Valle don Hernando Cortés con los demás conquistadores entraron la primera vez en ella (en la ciudad de Tetzco), que habrá sesenta y cuatro años, pocos más o menos, se las quemaron en las casas reales de Nezahualpiltzintli, en un gran aposento que era el archivo general de sus papeles, en que estaban pintadas todas sus cosas antiguas, que hoy día lloran sus descendientes con mucho sentimiento, por haber quedado como a oscuras sin noticia ni memoria de los hechos de sus pasados...³

Además de la destrucción que venía ligada a los hechos de armas, hubo una destrucción deliberada de códices que formaba parte de la lucha contra la idolatría indígena.

Los españoles sabían -lo supieron desde fecha muy temprana- que los libros de los indios eran cosa del demonio. Ya en los días de la expedición de Hernández de Córdoba Bernal Díaz del Castillo había percibido la relación existente entre las pinturas -en este caso pinturas murales- de "serpientes y culebras", de "ídolos de malas figuras" y la práctica de los sacrificios humanos en los templos.⁴ Un par de años más tarde, Bernal pudo observar, acaso por primera vez, los códices indígenas. Los vió en un templo, en

168. Lo que dice Bernal, literalmente es que había un mayordomo a cargo del almacenaje de los códices y que "tenían de estos libros una gran casa de ellos".

3. Pomar, Juan Bautista: *Relación de Tetzco*, edición facsimilar de la de 1891, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1975, p 1-2.

4. Díaz del Castillo: *Historia...*, c. III, p. 7.

cierto poblado situado a las orillas del río Jamapa. Allí pudo observar

ídolos y sacrificaderos y sangre derramada, e inciensos con que sahumaban, y otras cosas de ídolos y de piedras con que sacrificaban, y plumas de papagayos, y muchos libros de su papel, cogidos a dobleces, como a manera de paños de Castilla.⁵

Estos y otros códices deben haber sido destruidos en los días de la marcha hacia México, cuando Cortés, en cristianísimos impulsos, ordenaba la destrucción de los objetos del culto indígena y la construcción de altares y cruces para reemplazarlos.⁶

Cuando los religiosos de las órdenes mendicantes empezaron a hacerse cargo de la evangelización, quemaron los códices de los indios por considerarlos adversos a su misión. Al hablar de la escasez de fuentes históricas indígenas, Torquemada recuerda que "los ministros evangélicos que entonces vinieron" quemaron esos manuscritos.⁷ Los frailes pioneros destruyeron los códices, dice Torquemada, "porque como eran de figuras, y mal pintadas, entendían que eran idolátricos".⁸ En Tlaxcala, donde la evangelización comenzó con un empuje que no parece haber tenido paralelo ni en Tetzcooco ni en México, los primeros franciscanos se apresuraron a castigar ejemplarmente, con la horca y el fuego, a los indios que

5. *Ibid.*, c. XLIV, p. 75. También narra este episodio Torquemada: *Monarquía indiana*, l. IV, c. XIX, v. 2, p. 80.

6. Cortés inicia esta práctica desde el arribo a Cozumel. Díaz del Castillo: *Historia...*, c. XXVIII, p. 45.

7. Torquemada: *Monarquía indiana*, l. I, prol., v. I, p. 6.

8. *Ibid.*, l. II, prol., v. I, p. 110.

reincidían en idolatrías después de bautizados; en hoguera aparte se quemaron "las ropas y libros y atavíos de los sacerdotes idolátricos".⁹

Pero sería ingenuo atribuir a estas quemas un éxito total en el intento de extinguir los códices indígenas. El propio Torquemada, en alguno de los pasajes referentes a la destrucción de códices y a la carencia de fuentes sobre la cultura indígena, dice "y lo que en estos libros decimos es sacado de algunos fragmentos que quedaron y de un libro que se halló entero, en poder de un señor tezcucano nieto del rey Nezahualpilli".¹⁰ Es decir, que el mismo religioso, ya a fines del XVI, vio algunos fragmentos que no fueron destruidos, y hay buenas razones para pensar que en las casas de varios indígenas se guardarían celosamente otros, pues tras los primeros encuentros con el celo y los afanes misioneros, los indios aprendieron a tener sus libros "guardados y escondidos", "por el gran miedo que a los principios de su conversión cobraron a los ministros evangélicos".¹¹

Los procesos inquisitoriales contra indios idólatras, impulsados por fray Juan de Zumárraga entre 1536 y 1539, afectaron a un número reducido de indígenas pero nos ofrecen una muestra de cómo estaban las cosas, cómo vivían y como

9. : indica en una de las pinturas que acompañan a la relación geográfica de Tlaxcala y en su glosa. Ver al respecto *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala*, tomo primero, ed. de René Acuña, México, UNAM, 1984, cuadro 13.

10. *Ibid.*, l. XIV, c. VI, v. IV, p. 331.

11. *Ibid.*, l. II, prol, v. I, p. 110.

enfrentaban las nuevas circunstancias los indios nobles y algunos otros a más de quince años de la conquista. En dichos proceos la autoridad inquisitorial pudo entrar hasta las alcobas de los indios, y pudo indagar sobre sus costumbres mediante el interrogatorio de testigos, y lo que los indios habían tenido guardado y escondido salió a la luz.

En el proceso contra el indio Cristóbal y su mujer, Catalina, se menciona, precisamente, el cateo de una casa. Uno de los acusadores, un español, irrumpió en la casa, vio que la pobre Catalina trataba de ocultar algo y le dijo

Daca, veamos lo que llevas... échala, échala... y como la dicha Catalina vido que no podía salirse con la suya, echó a un rincón que estaba muy oscuro lo que así tomó (es decir lo que minutos antes había tomado en su regazo para ocultar), y el dicho Diego Díaz trabó de la dicha Catalina y le tomó un papel pintado que tenía en las manos, que este testigo no entiende ni conocía aquellas pinturas.¹²

También se encontraron pinturas en las habitaciones del cacique de Matlatlan, cuyo caso estuvo en manos del experimentado inquisidor Fray Andrés de Olmos. Olmos encontró "dos mantas de insignias de ídolos y pinturas antiguas", y reflexionó con amargura "bien sería que las tales pinturas no se usasen, pues antes se acordaría viéndolas de sus ídolos que de Cristo".¹³

Y, en fin, casi en todos los procesos se mencionan las pinturas; resulta bastante claro que los indios seguían

12. *Procesos de indios idólatras y hechiceros*, ed. de Luis González Obregón, México, AGN, 1912, p. 147.

13. *Torquemada: Monarquía indiana...*, p. 215.

haciendo uso de ellas, y no sólo para fines rituales, a pesar de que en los procesos resulten vinculadas de una u otra forma al acto de la idolatría. Veamos con detenimiento esto último.

En el proceso seguido contra los indios Tacatetl y Tanixtetl se menciona la práctica seguida por la hija del primero para cobrar los servicios sobrenaturales prestados por su padre a la comunidad: "la dicha hija coje los tributos para los papas; y que según lo tiene por unas pinturas...".¹⁴ Y más adelante un testigo aclara "que lo que está figurado en el papel...de veinte a veinte días hace el dicho Tacaxtecle y Tatlustecle tributar a los indios macehuales".¹⁵ Es decir, que estos sacerdotes utilizaban una pictografía para tasar los tributos que cobraban periódicamente a su gente, del mismo modo que lo hacía Moctezuma, toda proporción guardada.

En el proceso contra don Baltasar, indio de Culuacán, por ocultar ídolos, se menciona una pintura ejecutada y custodiada por un tal don Andrés, y se describe el contenido de la pintura: "está cierta cueva, o manera de ella, de la cual nacieron sus abuelos, y que algunos dioses también salieron de aquella cueva".¹⁶ Luego la pintura tenía cierto carácter mitológico, pero también información genealógica.

En el proceso que se le siguió a Martín Océlotl, uno de los personajes más apasionantes del siglo XVI, y también uno

14. *Ibid.*, p. 3.

15. *Ibid.*, p. 6.

16. *Ibid.*, p. 181.

de los indios más peligrosos para los intereses de la Corona española, se habla asimismo de pinturas. En 1540, después de que don Martín había sido sentenciado, se presentó ante las autoridades un mercader de Tlatelolco, también de nombre Martín, y declaró que el famoso mago le había dado a guardar ciertas joyas y cacao, y que aunque no conservaba ya tales bienes, por haber pasado a manos de otra persona (asunto que nunca se aclaró en el proceso), si tenía todavía las pinturas en las cuales se registraban los bienes que antes custodiaba, una especie de inventarios, "e mostraron una pintura de las joyas de oro y cargas de cacao, que tenía el dicho Martín del dicho Martín Ucelo...".¹⁷

Los tres casos anteriores revelan el uso de los códices para fines no ligados directamente con el ritual: la tasación de tributos, el registro genealógico y el inventario de bienes. Registros, todos ellos, de actividades que seguían su curso dentro de las comunidades indígenas, hasta cierto punto al margen de las prácticas reconocidas en la sociedad colonial.

También salieron a la luz durante los procesos, por supuesto, pinturas de carácter ritual. En varios procesos se habla de fiestas practicadas en forma periódica y de "idólatras" que avisaban a sus parientes y vecinos cuándo debían hacer ciertos ritos u ofrendas; esto habla claramente de cierta supervivencia del antiguo calendario. Así, por ejemplo, Martín Tiçoc declara

17. *Ibid.*, p. 48.

... en su infidelidad este confesante fue papa un año, y tenía cargo e cuenta de las fiestas de los demonios, y que es verdad que después que es cristiano este confesante, ha mirado y leído en la cuenta de las fiestas de los demonios, y decía a Cristóbal su hermano, y a Catalina su cuñada: hoy es la fiesta de tal demonio...¹⁸

Cuando se hizo el secuestro de los bienes en la casa del cacique don Carlos, en Oztoticpac,

se hallaron cuatro arcos de palo, y diez o doce flechas, y un libro o pintura de indios, que dixerón ser la pintura o cuenta de las fiestas del demonio que los indios solían celebrar en su ley.¹⁹

A don Carlos lo mataron; a Martín Océlotl no podían matarlo, pienso yo, por el enorme prestigio que tenía en toda Nueva España: lo mandaron a España a morir en alguna prisión. Los demás acusados sufrieron penas menores, breves estancias en prisión, y, sobre todo, retractaciones y penitencias públicas, ejemplares.

Parece ser que varios poseedores de códices se deshicieron de ellos tras el encausamiento de don Carlos, preocupados por su propia suerte; "los quemaron -dice Pomar- de temor de Don Fray Juan de Zumárraga, primer arzobispo de México, porque no los atribuyese a cosas de idolatría".²⁰

Vale la pena decir, sin embargo, que en las persecuciones de Zumárraga había cierto ingrediente de tolerancia hacia los códices: entre los cargos formales que se hicieron a los acusados nunca se mencionó la posesión de

18. *Ibid.*, p. 170.

19. *Proceso inquisitorial del cacique de Tetzcoco*, ed. de Luis González Obregón, México, AGN, Eusebio Gómez de la Puente Editor, 1910, p. 7.

20. Pomar: *Relación...*, p. 2.

códices; aunque los testigos hubieran hablado de la existencia de tales documentos, éstos no eran nombrados en los cargos. Para la estrategia de control del poder español parece haber sido una falta mucho más grave la de tener varias mujeres que la de tener pinturas.

Un episodio de persecución y castigo similar a los que condujo Zumárraga entre 1536 y 1539, tuvo lugar en Yucatán, en el año 1561. En el célebre auto de fe del poblado de Maní, los franciscanos, coléricos por lo que consideraban un obstinado y cínico retorno a las prácticas idolátricas, ajusticiaron a varios indígenas y organizaron una quema pública de objetos vinculados con el ritual nativo.

Con el recelo de esta idolatría, hizo juntar (Landa) todos los libros, y caracteres antiguos que los indios tenían, y por quitarles toda ocasión, y memoria de sus antiguos ritos: cuantos se pudieron hallar se quemaron públicamente el día del Auto.²¹

Queda claro en este pasaje que Landa organizó una búsqueda de libros para proceder a la quema.

Recapitulando, tenemos en primer lugar el hecho de que conquistadores y frailes destruyeron códices durante la guerra de ocupación y en las primeras jornadas evangelizadoras; los indios procedieron a ocultar los libros antiguos que se habían salvado y aquellos que seguramente se seguían pintando en esos años. Pero a fines de los años

21. López de Cogolludo, Diego: *Historia de Yucatán*, edición facsimilar de la de 1688, México, Editorial Academia Literaria, 1957, l. VI, c. 1, p. 309. Subrayado mío..

treinta, en el centro de México y en la Huasteca (zonas mencionadas en los procesos de Zumárraga y Olmos), y a principios de los sesenta, en Yucatán, hubo una nueva destrucción de códices que formó parte de un firme ataque de los religiosos, particularmente de los franciscanos, a la idolatría indígena.

¿Quedarían, ahora sí -después del segundo ataque-, destruidos todos los códices indígenas? Los ministros del clero secular que en el siglo XVII llevaron a cabo una nueva cruzada en contra de la "idolatría" y la "brujería", similar a la que en su tiempo emprendiera Zumárraga, detectaron un uso del calendario mesoamericano que sólo se explica si los indios conservaban alguna forma de registro pictórico de éste. Jacinto de la Serna se refiere al hecho de que las prácticas idolátricas se apoyan en documentos proveídos por los "maestros" de los indios,²² y él mismo encontró alguna pintura en la cual se mezclaban símbolos indígenas y cristianos.²³ Los libros de Chilam Balam también pueden ser vistos como una supervivencia de la práctica de guardar ciertos registros para el sustento de la adivinación, el cómputo calendárico, y diferentes aspectos del ritual. Es decir, que a pesar de los castigos ejemplares debe haber

22. Serna, Jacinto de la, Pedro Ponce y Fray Pedro de Feria: *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*, ed. de Francisco del Paso y Troncoso, México, Ediciones Fuente Cultural, 1953, p. 142.

23. *Ibid.*, p. 80.

seguido ocurriendo un uso clandestino de pinturas religiosas entre los indios de la Nueva España.

2. Aceptación de la pictografía como recurso práctico

Es cierto que los españoles quemaron buena parte de los libros antiguos. Conquistadores y frailes destruyeron los códices en la batalla que libraban contra el demonio y por imponer su autoridad sobre los indios. Pero los españoles supieron desde temprano que la pintura de manuscritos era un recurso muy útil para la comunicación, más allá de las barreras lingüísticas; así que usaron ese recurso y permitieron que los indios lo usaran.

Los conquistadores se dieron cuenta de que Moctezuma se mantenía enterado de los acontecimientos que tenían lugar en la costa gracias al trabajo de sus pintores: "tuvo noticia de la primera vez que vinimos", dice Bernal Díaz,²⁴ refiriéndose a la expedición de Hernández de Córdoba, y mandó registrar con detalle los desembarcos de Cortés y Pánfilo de Narváez.

Uno de los embajadores enviado por Moctezuma a hablar con Cortés, un tal Tendile (¿por Tentrilitl?)

traía consigo grandes pintores, que los hay tales en México, y mandó pintar al natural la cara y rostro y cuerpo y facciones de Cortés y de todos los capitanes y soldados, y navíos y velas, y caballos, y a doña Marina y Aguilar, y hasta dos lebreles, y tiros de pelotas, y todo el ejército que traíamos, y lo llevó a su señor.²⁵

24. Díaz del Castillo: *Historia...*, c. XIII, p. 23. Pasaje ya citado en nuestro capítulo 4.

25. *Ibid.*, c. XXXVIII, p. 64.

Tras el desembarco de Narváez, Moctezuma mandó también pintores "y toda la armada se la llevaron pintada en unos paños al natural".²⁶ Igualmente, se le envió a Moctezuma un "relato" de la victoria de Cortés: "y habiendo pintado en un lienzo lo que pasaba, a Narváez herido y aprisionado, la gente rendida, a Cortés victorioso y apoderado de la artillería, se le envió a Moctezuma".²⁷

Así tuvieron conocimiento los españoles, por primera vez, de la utilidad del registro pictográfico, pero seguirían aprendiendo sobre el uso de las pinturas durante los días de la conquista. Después de pactar la paz con los tlaxcaltecas, Maxixcatzin explicó a Cortés sus guerras con los mexicanos (lo cual es muy interesante: Maxixcatzin está actuando ya como aliado de Cortés al compartir información militar estratégica) "y trajeron pintadas en unos grandes paños de henequén las batallas que con ellos habían habido, y la manera de pelear".²⁸ En ocasión similar, cuando Cortés era huésped de Moctezuma y quería tener información geográfica sobre la costa del Golfo para mandar a Garay, "le dio el gran Montezuma a nuestro capitán, en un paño de henequén, pintados y señalados muy al natural todos los ríos y ancones que había en la costa del Norte".²⁹ También durante la estancia en el palacio de Moctezuma, se

26. *Ibid.*, c. CX, p. 213.

27. Torquemada: *Monarquía indiana*, l. IV, c. LXVI, v. 2, p. 201.

28. Díaz del Castillo: *Historia*, c. LXXVIII, p. 135.

29. *Ibid.*, c. CII, p. 199.

percataron sus huéspedes de la utilidad de las pinturas para registrar la información tributaria:

Acuérdome -dice Bernal- que era en aquel tiempo su mayordomo mayor un gran cacique, que le pusimos por nombre Tapia, y tenía cuenta de todas las rentas que le traían a Montezuma con sus libros, hechos de su papel, que se dice amal, y tenían de estos libros una gran casa de ellos.³⁰

Seguramente que los conquistadores vieron en los códices un objeto curioso, interesante como muestra de la diferencia cultural del Nuevo Mundo respecto del Viejo, y por eso le enviaron a Carlos V "dos libros de los que acá tienen los indios".³¹ Pero también tuvieron ocasión de acostumbrarse a ver el uso de los códices como algo ordinario; así lo refleja Bernal cuando habla del conocimiento que los indios tenían sobre cuestiones de la historia de Tenochtitlan, basado en las pinturas de sus libros.³²

Si los españoles habían aprendido a ver en los códices un recurso útil, no hay motivo para pensar que temieran o repudiaran el arte de la pictografía, a excepción de su uso en los códices rituales. Lo que quiero decir es que los españoles tenían información suficiente para establecer una distinción entre los códices como manifestación religiosa y los códices como registro de asuntos civiles varios. Lo más probable es que esta última manifestación no se haya visto

30. *Ibid.*, c. XCI, p. 168.

31. Cortés, Hernán: *Cartas de relación*, México, Editorial Porrúa, 1981, primera carta, p. 27.

32. *Ibid.*, c. XCII, p. 176.

interrumpida ni atacada durante la época colonial; no hay indicios de ello.

¿Qué ocurrió con las pictografías de carácter civil entre 1521 y 1531? Primero tendríamos que poder responder a la pregunta ¿qué ocurrió con la Nueva España en esas fechas? La ausencia de un sistema administrativo, el vacío de leyes e instituciones, sumado a las pugnas personales y al torbellino de ambición y violencia de la Primera Audiencia crearon una situación inestable y poco clara, en la cual no se guardaba oficialmente constancia de casi nada; en realidad, la documentación de esa época es muy escasa. Podemos, sin embargo, suponer que los indios no perdieron la práctica ni la costumbre de registrar cantidades, tributos, bienes y acontecimientos, a juzgar por lo que aflora en cuanto la Segunda Audiencia empieza a poner orden en casa.

Los indios de Huejotzingo, que trabajaron en las edificaciones de la ciudad de México durante la primera década colonial, tenían registro de ello... "las cuales obras que así hicieron en las dichas casas e monasterio dijo que tiene pintadas en tres papeles", declara Esteban Tochtli en 1531.³³ Esta declaración de Esteban Tochtli forma parte de uno de los más antiguos litigios de la época colonial; se trata del proceso que la Segunda Audiencia siguió contra los integrantes de la Primera, y en general contra quienes

33. Noguez, Xavier: "El código de Huexotzinco", en John R. Hébert coord.: *Código de Huxotzinco. Huexotzinco Codex*, México, The Library of Congress, Washington D.C., Coca-Cola Export Corporation, Sucursal México, Ediciones Multiarte, 1995, p. 17-53 (ver p. 28).

habían cometido abusos sobre la población de Huejotzingo. Durante el proceso los indios sustentaron sus demandas con manuscritos pictográficos, para desagrado de los abogados de Nuño de Guzmán, Matienzo y Delgadillo, quienes declaran

...todos los indios generalmente son malos cristianos, borrachos, mentirosos, idólatras, comen carne humana, personas viles que por cualquier cosa perjuran y a las pinturas que presenta la parte contraria mucho menos se les debe de dar fe porque son hechas por los mismos indios infieles y bárbaros, y para ello no fueron citados mis partes y así pudieron pintar todo lo que más quisieran.³⁴

De aquel litigio conservamos uno de los más antiguos códices que los malos cristianos pintaron, el que se conoce como *Códice de Huexotzinco*. Muchos rasgos de este manuscrito parecen hablarnos todavía del estilo antiguo.

El uso de pinturas durante los litigios que se verificaron ante la Segunda Audiencia debe haber sido lo más común. Cuando don Vasco de Quiroga se refiere a su experiencia como oidor dice

Apuntan en sus pleitos muchas veces, como quien no hace nada, grandes y sutiles puntos y apuntamientos, como si lo hubiesen estudiado; y de muchos, quiero decir aquí uno que no ha mucho ante mí pasó. Y es que una india presentó por demanda su pintura y declarándola ella misma como todos muy bien saben hacer, y tan bien que no se podría así fácilmente creer, si no se viese el concierto, sosiego y denuendos y los meneos y reposo y humildad con que lo hacen.³⁵

34. Declaración de Gregorio Saldaña, citada en Noguez: "EL Códice de Huexotzinco", p. 28.

35. Quiroga, Vasco de: *Información en derecho del licenciado Quiroga sobre algunas provisiones del Real Consejo de Indias*, introducción de Carlos Herrejón, México, SEP, 1985, p. 170-171. Subrayado mío.

El uso de pinturas sencillas debe haber estado en manos de gente bastante humilde. Los mismos esclavos que acudían ante la Segunda Audiencia para liberarse de su servidumbre llevaban consigo pinturas, "y trayendo pintado todo lo que en el tiempo que han servido han dado a sus amos".³⁶ Es probable que no fueran ellos mismos los elaboradores del documento, sino que acudieran a contratar los servicios de profesionales de la pintura de manuscritos. Estos pintores formaban un sector reconocido de la sociedad indígena, tal como la ve y la describe don Sebastián Ramírez de Fuenleal en 1532. Al describir la situación prevaleciente en la Nueva España en lo tocante a la organización social, a las jerarquías indígenas y muy particularmente al tributo, dice:

Son asimismo libres de contribuir y pechar en algunas partes los pintores, que dicen tlaculoca (por *tlacuiloque*), porque como sean escribanos de todo lo que ha pasado y lo que pasa, y por lo que pintan dan a entender todo lo que piden, son exentos; asimismo los cantores y tañedores son exentos, porque entre ellos son estimados, porque componen y cantan todo lo pasado y lo que pasa y lo que creen, y por estas dos maneras de pintar y cantar saben sus historias y todo lo de su creencia...³⁷

Es interesante observar que Ramírez de Fuenleal equipara la función de pintor o *tlacuilo* con la de escribano, y que se refiere a esta actividad y al canto histórico como formas de saber y registro comunes entre los indios, en 1532.

36. *Ibid.*, p. 169.

37. Carta de Sebastián Ramírez de Fuenleal a la reina, 3 de noviembre de 1532, en *Colección de documentos inéditos... Oceanía*, tomo XIII, p. 255-256.

Parece haber sido también durante la segunda audiencia cuando los españoles empezaron a utilizar las pinturas de los indios y los servicios de los indios pintores. En 1532 se realizó el primer intento de descripción geográfica, demográfica y económica del territorio, para llevar a cabo el "repartimiento" en forma provechosa.³⁸ Colaboraron para esta descripción varios franciscanos, el oidor Ceynos y Ramírez de Fuenleal, y se valieron, entre otros recursos, de las entrevistas con los calpixques indígenas; no sería imposible que la idea de elaborar el libro de formato europeo que conocemos como *Matrícula de tributos* haya surgido entonces; en cualquier caso, si los calpixques les dieron información es casi seguro que se habrán apoyado en sus registros pintados.

Al año siguiente, el rey solicita a la Audiencia de México que se lleven a cabo investigaciones sobre las costumbres de los indios, "qué poblaciones de gentes hay en ella de los naturales, poniendo sus ritos y costumbres particularmente".³⁹ Esta solicitud fue la que desencadenó las investigaciones de Fray Andrés de Olmos, a quien sus hermanos de orden le encomendaron la tarea de hacer acopio de datos y escribir sobre las antigüedades de los indios, como hemos visto antes.

38. Baudot: *Utopía e historia...*, p. 52.

39. Carta del rey, hecha en Monzón el 19 de diciembre de 1533, en Puga, Vasco de: *Cedulario de la Nueva España*, edición facsimilar de la de 1563, México, Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, 1985, f. 89 v.

En 1534 se produce una nueva solicitud real que pone énfasis en el registro gráfico:

os encargo, que luego que esta recibáis, hagáis pintar toda esa Nueva España, sus provincias y cabeceras, y cosas particulares por sus límites por personas, que de ello tengan noticia... que lo pongan verdaderamente, y así pintado nos la enviaréis lo más presto que podáis...⁴⁰

Es de dudarse que la Audiencia haya estado en condiciones de atender la demanda del rey, pues en el mismo año de 1534 el Consejo de Indias repite la orden de realizar el mapa, y en 1535 y 1536 el virrey Mendoza recibe nuevamente la encomienda de que se registren gráficamente los pormenores de las nuevas tierras.⁴¹

Durante el gobierno del virrey Mendoza se produjo el reconocimiento más importante que la corona hiciera del arte pictográfico de los indios. Como se conoce, el virrey encargó que se confeccionara un libro con pinturas indígenas para informar al rey sobre diferentes aspectos de la economía y las costumbres de los antiguos habitantes de la Nueva España.⁴²

Parece correcto atribuir al uso legal de la pictografía y al interés de la corona por contar con registro de las nuevas realidades, cierta importancia en el proceso de conservación y transformación del arte de la pictografía durante el siglo XVI. Otro factor de gran importancia fue la

40. Carta del Rey a la Audiencia, fechada en Toledo, a 20 de febrero de 1534, en Puga: *Cedulario*, f. 92 r.

41. Baudot: *Utopía e historia...*, p. 52.

42. Gómez de Orozco, Federico: "Quién fue el autor material del *Código Mendocino*", en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, v. 5, p. 1941, p. 43-52.

disposición de los frailes a realizar tareas de indagación de carácter etnográfico, y a acompañar sus trabajos con pinturas que tenían la doble función de ayudarlos durante su investigación y servir como auxilio a quienes se encontraban (en España o Nueva España) lejos del mundo indígena y sus costumbres.

3. Los frailes y los códices

Dos fueron las causas que impulsaron a los frailes a investigar sobre la historia y las costumbres de los indios: en primer lugar, ellos eran las personas más adecuadas (por su cercanía con las comunidades, por su conocimiento de la lengua, por su familiaridad con el territorio, etc.) para ejecutar las tareas de investigación y registro que la corona encomendó a la Audiencia y posteriormente al virrey de la Nueva España. Es decir, la primera causa fue el deseo de la corona. Recordemos que Olmos inició sus investigaciones por encargo de Ramírez de Fuenleal y de Fray Martín de Valencia.⁴³ El interés real en que dichas investigaciones se llevaran a cabo se había puesto de manifiesto el año anterior; y el mismo año en que Olmos empezó a trabajar, 1533, el rey había pedido información sobre "poblaciones y gentes... poniendo sus ritos y costumbres particularmente".⁴⁴

43. Mendieta, Fray Gerónimo de: *Historia eclesiástica indiana*, edición facsimilar de la de 1870, México, Editorial Porrúa, 1980, l. II, prólogo, p. 75.

44. Carta del Rey, hecha en Monzón el 19 de diciembre de 1533, en Puga: *Cedulario...*, f. 89 v.

La segunda causa tardó algo más en aparecer; fue una motivación intensa y sentida íntimamente por todos los religiosos que vivían y trabajaban en la Nueva España: en especial después de los casos de idolatría detectados por Zumárraga, Olmos y otros religiosos a fines de los años treinta, empezó a cundir entre los frailes la idea de que la evangelización había tropezado con un obstáculo monumental: no bastaba con proferir sermones y citar la palabra de Dios; había que arrancar la idolatría de raíz, y para ello había que conocerla mejor. La gran motivación que impulsó los trabajos más completos sobre costumbres indígenas (como el de Sahagún y el de Durán), tenía que ver, pues, con esa necesidad de conocer mejor el mal que se quería atacar.⁴⁵

Desde 1532, cuando los frailes fueron consultados por primera vez por la Audiencia para rendir un informe sobre la situación de la Nueva España, acudieron a las pinturas de los indios como recurso de información.⁴⁶ Meses después, Olmos hizo del uso de las pictografías un método de investigación y

habiendo visto todas las pinturas que los caciques y principales de estas provincias tenían de sus antiguallas, y habiéndole dado los ancianos respuesta a todo lo que les quiso preguntar, hizo de todo ello un libro muy copioso...⁴⁷

45. Sahagún es uno de quienes utilizan la metáfora de la enfermedad o el mal que aqueja a los indios, y se refiere al estudio de sus antiguas creencias como un método para aplicar la medicina correcta. Sahagún: *Historia...*, l. V, pról., p. 267, l. VII, pról., p. 429.

46. Baudot: *Utopía e historia...*, p. 49.

47. Mendieta: *Historia...*, l. II, prólogo, p. 75.

Además de haberse valido de los códices para su investigación, el trabajo de Olmos dio lugar a una serie de pinturas sobre religión indígena que circularon en varias copias, hoy conocidas como *Códice Tudela*, *Códice Magliabechiano* y *Códice Ixtlilxóchitl*.⁴⁸ El *Tratado de antigüedades mexicanas* de fray Andrés no ha llegado hasta nosotros; es probable que haya contenido imágenes, a la manera de varias obras de su tipo.

Motolinia, quien recibió el encargo de estudiar las antigüedades de los indios tan solo tres años después que Olmos -y acaso cuando las preocupaciones por la idolatría indígena empezaban a surgir-, conoció y tuvo en sus manos códices de muy diversas características. En su trabajo se refiere a diferentes tipos de códices, y menciona algunos de los cuales no sobrevivió ningún ejemplo: tal es el caso del libro de los sueños, del que nada sabemos, y del libro de "los ritos y ceremonias y agüeros que tenían en los matrimonios", del cual a penas podemos darnos una idea por ciertas imágenes aisladas de códices como el *Nuttall* o el *Mendocino*.⁴⁹ Además, se puede apreciar en algunos pasajes que Motolinia está escribiendo con pinturas a la vista, como cuando se refiere a la peregrinación de los mexicanos:

Entraron a poblar esta tierra los mexicanos, según que por sus libros se halla, y por memorias que tienen en libros muy de ver, de figuras y caracteres muy bien pintadas, las cuales tenían

48. Ver al respecto Wilkerson: "The Ethnographic Works...", *passim*; y Boone: *The Codex Magliabechiano...*, *passim* y particularmente p. 5 y p. 162-163.

49. Motolinia: *Historia*, p. 2.

por memorias de sus antigüedades... por los cuales libros se halla que los mexicanos vinieron...⁵⁰

Aquí vale la pena hacer la reflexión siguiente: exactamente en los mismos años en que Zumárraga perseguía a los indios idólatras, Motolinia escribía su obra. Entre 1536 y 1539 un franciscano de mucha autoridad valora sin apasionamiento los códices como "libros muy de ver" de "caracteres muy bien pintados", y los usa ordinariamente. Lo que se estaba persiguiendo en esos años, quiero insistir, no eran los códices mismos, sino la idolatría y, quizá más en el fondo, la poliginia y la autoridad tradicional de los caciques y magos indígenas.

Los demás religiosos que se dedicaron al estudio de la historia y las costumbres indígenas siguieron de alguna manera el ejemplo de los pioneros y utilizaron las pictografías indígenas durante su investigación, y muchas veces como ilustración de sus obras. Pensemos en algunos ejemplos: Fray Francisco de las Navas tiene que haberse basado en algún *tonalámatl*, por lo menos al copiar las figuras de los signos del calendario.⁵¹ Landa, en las mismas páginas en las que se jacta de haber quemado los libros de Yucatán ("Hallámosles gran número de libros de estas sus letras, y... se los quemamos todos, lo cual sentían a maravilla"), se dedica a transcribir minuciosamente la información contenida en las páginas de

50. *Ibid.*, p. 151.

51. La rueda Calendárica de de las Navas fue reproducida por Muñoz Camargo en su Relación de Tlaxcala. *Relaciones geográficas... Tlaxcala*, tomo I, p. 219-228.

esos códices; transcribe las "letras", es decir, los signos de la escritura maya, y bastante información calendárica.⁵² Sahagún y Durán tuvieron pintores a su servicio, que a su vez copiaban imágenes de otros manuscritos anteriores; ambas obras fueron profusamente ilustradas con viñetas. Ya en el siglo XVII, Burgoa, cuya obra no tiene imágenes, declara, al hablar de los libros de los indios, "de estos mismos instrumentos he tenido en mis manos".⁵³

El caso de Torquemada resulta especialmente interesante porque sabemos que pasó varios años dedicado al cotejo de numerosas fuentes pictográficas y porque en varios pasajes es posible percibir el uso que el fraile hacía de ellas como parte de su método de investigación.⁵⁴

Torquemada parece haber tenido en su poder muchos códices: "y de mano de estos viejos tengo yo memoriales en mi poder de muchas cosas antiguas".⁵⁵ En ocasiones explica que el origen de su información se encuentra en estos documentos: "Esto dicho se halla en una de las historias antiguas de estas gentes tlatelulcas, la cual tengo en mi

52. Landa, Diego de: *Relación de las cosas de Yucatán*, ed. de Miguel Rivera, Madrid, Historia 16, 1985, p. 148 (para la jactancia y la referencia al contenido de los libros), p. 103-149 (todo el capítulo cuya información deriva básicamente de códices).

53. Burgoa: *Palestra historial...*, p. 89.

54. Un excelente estudio de las fuentes indígenas de Torquemada se incluye en León Portilla, Miguel: "Fuentes de la Monarquía Indiana", en *Torquemada: Monarquía indiana...*, v. 7, p. 93-266.

55. Torquemada: *Monarquía indiana*, l. XVI, c. XIX, v. V, p. 274-275.

poder".⁵⁶ Y a veces es su manera de describir la que revela el uso de códices:

... para venir del lugar primero de donde salieron, para éste, donde ahora están, pasaron algún grande río o pequeño estrecho y brazo de mar, cuya pintura parece hacer una media isleta...⁵⁷

Los códices indígenas eran para Torquemada un recurso de investigación fundamental, y la veracidad de lo que en la época colonial pudiera narrarse dependía en alguna medida de la documentación antigua con que se sustentara. "Y esto - dice Torquemada al referirse a los longevos señores totonacas que gobernaban durante ochenta años exactos cada uno- es cosa muy cierta y averiguada y probada con historias muy auténticas y fidedignas".⁵⁸ La repetición del mismo hecho en varias pinturas, era para el franciscano prueba firme de su autenticidad. Así, cuando expone su versión sobre la muerte de Chimalpopoca la apoya diciendo:

... esta muerte la he visto pintada en dos historias diferentes; una de los de Coahuatlinchan... los cuales le pintan dentro de una jaula de fortísimos maderos y dentro de ella ahorcado... y en otra historia tetzcucana se dice haber muerto de esta manera. Demás de esta verdaderísima probanza me sucedió, habrá doce o catorce años...⁵⁹

Cuando Torquemada se refiere a los primeros bautismos de tlaxcaltecas, afirma que el ministro fue Juan Díaz y no Bartolomé de Olmedo, y que se bautizaron los cuatro señores de las cabeceras de Tlaxcala simultáneamente y no sólo

56. *Ibid.*, l. III, c. XXIV, v. 1, p. 403.

57. *Ibid.*, l. II, c. II, v. 1, p. 113. Subrayado mío.

58. *Ibid.*, l. III, c. XVIII, v. 1, p. 382.

59. *Ibid.*, l. II, c. XXVIII, v. 1, p. 177. Subrayado mío.

Maxixcatzin; con estas afirmaciones Torquemada contradice la versión que habían dado los españoles hasta ese momento y se ve, por lo tanto, obligado a dar una explicación:

Esto dice la relación castellana; pero hace contradicción a lo que decimos en el libro del bautismo acerca de los que se bautizaron de aquesta señoría, que fueron los cuatro cabeceras, de los cuales es uno este Maxixcatzin. Y yo tengo aquel hecho por más verdadero que éste, porque en todas las pinturas que hay de esta historia y bautismo están todos cuatro juntos bautizándole (sic, por bautizándose) y señalado el ministro que fue el clérigo Juan Díaz, y no fraile.⁶⁰

No cabe duda sobre el crédito que Torquemada da a los códices como fuentes históricas; tampoco hay duda sobre el pragmatismo y el desapasionamiento con que mira estas obras.

Ahora bien, ¿qué tanto preocupaba a los frailes el hecho de que los indios mismos manejaran los documentos pictográficos? Naturalmente que los manuscritos calendáricos les inquietaban; "bien sería que las tales pinturas no se usasen", había dicho Olmos,⁶¹ pero hay por lo menos un indicio de que los frailes conocían y aceptaban el uso de las pinturas entre los indios cuando estas no tenían fines que levantarán sospecha. Cuando habla del principio que tuvo la confesión en Nueva España, Mendieta declara

... vinieron a confesar distinta y enteramente sus pecados. Unos los iban diciendo por los mandamientos, conforme al uso (que se les enseñaba) de los antiguos cristianos. Otros los traían pintados con ciertos caracteres, por donde se entendían, y los iban declarando; porque esta era la escritura que ellos antes en su infidelidad tenían, y no de letras como nosotros.⁶²

60. *Ibid.*, l. IV, c. LXXX, v. 2, p. 246. Subrayado mío.

61. *Procesos de indios...*, p. 147.

Capítulo 7

Las nuevas imágenes y el aprendizaje de los oficios

1. La exhibición de imágenes

Desde los primeros días de la conquista, los indios pudieron observar las imágenes traídas por los europeos, porque la destrucción de los ídolos practicada por Cortés venía acompañada del reemplazo de la imagen destruida por una imagen cristiana, casi siempre una cruz y una representación de la Virgen. Esta práctica fue iniciada en Cozumel¹ y culminó con el intento de sustituir los ídolos del Templo Mayor de México con imágenes cristianas. Moctezuma se opuso a la destrucción de las esculturas de su templo, y entonces los españoles pusieron, "apartado de los malditos ídolos", un altar, "la imagen de Nuestra Señora y una cruz".²

Cuando los primeros doce empezaron a enseñar la doctrina a un pequeño grupo de muchachos, colocaron en la habitación en que éstos hacían vida comunitaria "algunas imágenes de Cristo nuestro Redentor y de su Santísima Madre",³ y aprovecharon dichas imágenes para sus enseñanzas; les explicaban a los indios

"que aquella imagen que veían de hombre crucificado, era imagen de nuestro Dios... Y que la imagen de mujer que allí veían era figura de la Madre de Dios, llamada María, de quien quiso tomar nuestra humanidad..."⁴

1. Como indicábamos en el capítulo 6. Ver Díaz del Castillo: *Historia...*, c. XXVIII, p. 45.

2. *Ibid.*, c. CVII, p. 208.

3. Mendieta: *Historia...*, l. III, c. XV, p. 218.

4. *Ibid.*

La práctica de exhibir imágenes durante las lecciones de doctrina, indispensable en un principio, cuando el abismo lingüístico era formidable, no se abandonó cuando los frailes empezaron a aprender las lenguas indígenas; antes bien, quedó incorporada al método de la evangelización. Cuando Fray Bernardino de Sahagún, en los años setenta, habla de su propia experiencia, expone:

y en lo que más he insistido, y otros muchos conmigo, es en ponerlos en la creencia de la santa Fe Católica por muchos medios y tentando diversas oportunidades para esto, así por pinturas como por predicaciones, como por representaciones, como por colocuciones, probando con los adultos y con los pequeños.⁵

Pero es Diego Valadés quien nos ofrece la información más detallada e interesante. Este fraile menor, que pasó buena parte de su vida en la capilla abierta del convento de San Francisco de México, dedica varias láminas y algunas páginas de su monumental tratado de retórica a explicar el modo de proceder de los frailes en el adoctrinamiento de los indios. En una de las láminas -quizá la más famosa del tratado- podemos ver la representación esquemática de un atrio y una serie de escenas que describen las tareas que se llevaban a cabo cotidianamente en aquel espacio (VII-1). En una esquina del atrio está Fray Pedro de Gante impartiendo enseñanzas técnicas a los indios; el lego se vale de un gran lienzo al cual apunta con una varita. En la esquina opuesta, un fraile anónimo habla a un grupo de

5. Sahagún: *Historia...*, p. 709. Subrayado mío.

indígenas acerca de la creación del mundo y utiliza también un lienzo grande mientras hace indicaciones con su vara.⁶

En otra lámina Valadés representó a un religioso predicando desde lo alto del púlpito a una multitud de indígenas (VII-2). En uno de los muros de la iglesia hay una serie de imágenes alusivas a la pasión de Cristo. El religioso usa el puntero para señalar uno de los cuadros mientras habla a la multitud.⁷ La escena hace pensar de inmediato en las capillas abiertas de Actopan y Xoxoteco, pues revela el modo en que aquellas pinturas murales -con escenas encerradas en recuadros, en forma similar a lo que representa Valadés- deben haber sido utilizadas.

Por último, Valadés utiliza toda una lámina para presentar el ejemplo detallado de uno de esos grandes lienzos didácticos (VII-3); al pie de la composición puede verse a un fraile con el puntero y a un pequeño grupo de indígenas que miran absortos la monumental pintura.⁸ La lámina se explica con detalle en la siguiente página. Dice Valadés:

Aquí se trata de inculcarles la doctrina cristiana por medio de figuras y formas dibujadas en muy amplios tapices y dispuestos muy convenientemente, dando comienzo desde los artículos de la fe, los Diez Mandamientos de la Ley de Dios, y los pecados mortales, y esto se hace con grande habilidad y

6. Valadés, Fray Diego: *Retórica Cristiana*, trad. del latín Tarsicio Herrera Zapién, introd. Esteban Palomera, México, FCE, UNAM, Quinto Centenario, 1989, lámina sin numerar, anterior a la página 208 de la edición de 1579, erróneamente numerada 108 en aquella edición.

7. *Ibid.*, lámina equivalente a la página 211 de la edición del siglo XVI.

8. *Ibid.*, lámina que precede a la página 221.

cuidado. En los sermones sagrados se repasa continuamente algo de ellos. En las capillas se extienden estos lienzos para que los vean. Una vez hecho esto, ellos mismos se llegan más de cerca, y los examinan con mayor cuidado. Así, más fácilmente se les graba en la memoria, tanto por las pocas letras que los indios tienen, como porque ellos mismos encuentran especial atractivo en este género de enseñanza.⁹

Además de la contemplación de pinturas y dibujos que tenía lugar durante la misa o la doctrina, los indios contaban con otras vías para familiarizarse con las imágenes cristianas. Los frailes procuraron que las imágenes sagradas llegaran hasta la casa misma de los nuevos cristianos y para ello promovieron la adquisición de estampas. Los indios colocaban esas estampas en sus altares domésticos, en el sitio que antiguamente ocupaban las figuritas de sus dioses.¹⁰ Además, la mayor parte de los libros impresos en el siglo XVI tenían grabados, y bastantes indios, sobre todo los hijos de caciques y quienes eran seleccionados para recibir una enseñanza más esmerada, podían tener en sus manos tales libros.

Resulta de interés observar que en el proceso del cacique don Carlos hay algunas declaraciones de testigos según las cuales don Carlos hablaba de los libros cristianos. Mientras paseaba por el atrio de la iglesia con algunos conocidos, don Carlos conversaba sobre la nueva situación que se vivía bajo los cristianos y dijo:

9. *Ibid.*, p. 221.

10. Grijalva, Fray Juan de: *Crónica de la orden de N. P. S. Agustín en las provincias de la Nueva España, México*, Editorial Porrúa, 1985, p. 162.

... aquí tenemos tres maneras que son cartillas, romance y gramática, y en la cartilla está el a, b, c y pater noster, y ave María, credo, y salve regina, artículos y mandamientos...¹¹

En otra ocasión, conversando con alguno de los testigos, don Carlos "nombró cuatro maneras de libros, e este testigo no sabe qué son, y asimismo nombró el pater noster y el ave María y credo".¹²

Que el testigo no supiese lo que los libros eran, nos habla del desigual acceso que los indios tenían a la educación y a la cultura de los españoles. El hecho de que don Carlos fuera por allí hablando de los libros, nos indica que tenía familiaridad con ellos.

Desde luego que aquellos indios con acceso a las bibliotecas de los conventos conocerían muchísimos libros y más aún aquellos inscritos en el colegio de Santa Cruz.

2. La habilidad artística de los indios

Muchas cosas fracasaron de cuantas se desearon y se planearon en el siglo XVI novohispano, pero hubo por lo menos una en la cual el juicio unánime de los religiosos indica que hubo un éxito rotundo: los indios estaban dispuestos a aprender cualquier cosa, y lo hacían con una rapidez sorprendente y con excelentes resultados. Parte de ese éxito se debía al hecho de que entre los indios había una tradición educativa muy exigente¹³ y un legado artístico

11. *Proceso... del cacique...*, p. 6.

12. *Ibid.*, p. 52.

13. Comparto este punto de vista con Constantino Reyes, quien lo convierte en el eje de la discusión en su obra *El pintor de conventos*, México, INAH, 1989.

de una variedad y riqueza equivalente al poder y pompa de las cortes mesoamericanas.

Los religiosos querían que los indios vieran las imágenes cristianas, ciertamente, y querían que los indios veneraran esas imágenes, pero para ello era indispensable que los indios las fabricaran, pues las imágenes procedentes de Europa eran escasas y caras. Además, para las órdenes mendicantes y para algunos otros hombres del Renacimiento español, como don Vasco de Quiroga, la práctica en comunidad de los oficios manuales y las artes mecánicas era importante para la cristianización de los indios.¹⁴

El encabezado de un capítulo de la obra de Motolinia resume muy bien la opinión generalizada sobre la destreza y talento de los naturales de la Nueva España: "Que cuenta del buen ingenio y grande habilidad que tienen los indios en aprender todo cuanto les enseñan; y todo lo que ven con los ojos lo hacen en breve tiempo". En este capítulo y en el siguiente, Motolinia resume el proceso de aprendizaje de oficios entre los indios. La información allí contenida, y las ampliaciones que de ella hicieron Mendieta y Torquemada constituyen una de las mejores informaciones sobre el tema.

Tres cosas parecen haber sorprendido sobre manera a los españoles: la capacidad de observación de los indios, la rapidez con la que aprendían y su habilidad para copiar.

14. Ver al respecto Estrada de Gerlero, Elena Isabel: "Las utopías educativas de Gante y Quiroga", en *El otro Occidente 1492*, México, Telmex, 1992, p. 111-141. "El trabajo manual habría de ser considerado como parte esencial del programa de salvación", dice Estrada de Gerlero, p. 111.

Creo que es precisamente a la capacidad de observación a lo que se refiere Motolinia cuando dice "Tienen el entendimiento vivo, recogido y sosegado, no orgulloso ni derramado como otras naciones".¹⁵ La expresión de Motolinia, por cierto, define con lucidez la diferencia de actitudes ante la vida de lo que hoy solemos llamar Oriente y Occidente.

Sobre la rapidez del aprendizaje, Motolinia dice que los indios tenían

grande ingenio y habilidad para aprender todas las ciencias, artes y oficios que les han enseñado, porque con todos han salido en tan breve tiempo, que en viendo los oficios que en Castilla están muchos años en aprender, acá en sólo mirarlos y verlos hacer, han muchos quedado maestros.¹⁶

Y posteriormente pone algunos ejemplos de cómo en cosa de días los indios llegaron a dominar oficios que les eran completamente desconocidos.

En fin, el mejor ejemplo sobre la habilidad para copiar puede ser la célebre anécdota del "robo" de la silla de montar:

el fuste no le acertaban a hacer, y como un sillero tuviese un fuste a la puerta, un indio esperó a que el sillero se entrase a comer, y hurtóle el fuste para sacar otro por él, y luego otro día a la misma hora estando el sillero comiendo, tornóle a poner al fuste en su lugar; y desde a seis o siete días vino el indio vendiendo fustes por las calles...¹⁷

Por gracioso que esto parezca, se conoce que fue un verdadero dolor de cabeza para los artesanos europeos, cuyo

15. Motolinia: *Historia...*, c. XII, p. 169.

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*, c. XIII, p. 172-173.

negocio dependía de la ausencia de oficiales de su especialidad en América.

El mismo Motolinia se refiere al caso de un batidor de oro que quiso esconder su oficio de los indios. Estos observaron a escondidas los procedimientos, "contaron los golpes que daba con el martillo, y cómo volvía y revolvía el molde, y antes que pasase un año sacaron oro batido".¹⁸

También a un artesano del repujado en piel le "robaron" el oficio. La anécdota se presenta muy parcamente en Motolinia y con más detalle en la obra de Mendieta:

Los indios, viendo que se escondía de ellos (el maestro), acordaban de mirar los materiales que echaba y tomaron de cada cosa un poquito y fuéronse a un fraile, que sería el mismo fray Pedro de Gante, que holgaba de que ellos hiciesen aquestas travesuras, y dijéronle: padre, dinos adonde venden de esto que traemos... díjoles el fraile adonde hallarían a comprar los materiales y traídos hicieron sus guadamacies.¹⁹

El éxito de los indios era tal que los artesanos hacían hasta lo imposible por evitar que aprendieran sus oficios. Llegó a ocurrir el triste caso de un impresor holandés que fue tomado preso en el convento de Tlatelolco por negarse a enseñar su oficio a los indios; el impresor escribió a las autoridades una carta, solicitando que no lo maltrataran y que no le pidieran semejante cosa.²⁰

18. *Ibid.*, p. 172.

19. La anécdota breve en Motolinia: *Historia...*, c. XIII, p. 172; el párrafo citado en Torquemada: *Monarquía indiana...*, l. XVII, c. II, v. V, p. 317.

20. Reyes Valerio, Constantino: *Arte indocristiano. Escultura del siglo XVI en México*, México, INAH, 1978.

3. La enseñanza formal de los oficios

La anécdota de los guadamacies o guadamaciles nos remite a un asunto de mucha importancia que es el de la educación formal. Torquemada menciona a un religioso que "holgaba" de que los indios hiciesen travesuras; no cuesta ningún trabajo estar de acuerdo con él en que el fraile que ayudó a los indios a copiar la labor de repujado debe haber sido Gante, "primero y principal maestro e industrioso adestrador de los indios".²¹

San José

La fundación más importante para la enseñanza de artes y oficios a los indios en la época colonial fue, sin duda ninguna, San José de los Naturales, escuela anexa al convento de San Francisco de México, que funcionaba en el área de la gran capilla abierta de San José. Esta fue la primera escuela de artes mecánicas, fundada alrededor de 1527,²² y también fue la que reunió un mayor número de oficios.²³

Motolinia, esmerado en exaltar las virtudes artísticas de los indios, guarda un inexplicable silencio respecto de San José de los Naturales y de su fundador. Así, la primera referencia que encontramos en las crónicas procede de

21. Torquemada: *Monarquía indiana...*, l. XVII, c. II, v. V, p. 316.

22. Estrada de Gerlero: "Las utopías...", p. 118.

23. *Ibid.*, p. 114.

Mendieta, quien después de mencionar que San José fue la primera escuela y la más completa, habla de Gantè:

teniéndola a su cargo el muy siervo de Dios y famoso lego Fr. Pedro de Gante, primero y principal maestro... El cual no se contentando con tener grande escuela de niños que se enseñaban en la doctrina cristiana... procuró que los mozos grandecillos se aplicasen en deprender los oficios y artes de los españoles, que sus padres y abuelos no supieron, y en los que antes usaban se perfeccionasen.²⁴

Hay que llamar la atención sobre la última frase: la escuela de San José de los Naturales no tenía como única finalidad enseñar nuevos oficios, sino también aprovechar las tradiciones artísticas existentes entre los indios. ¿Y cómo podían esas antiguas tradiciones "perfeccionarse"? Creo que la única respuesta es que "perfeccionar" consistía en adaptar las prácticas indígenas al gusto, criterio y finalidades del proyecto de los religiosos.

A cualquiera que conozca algunas pinturas murales y algunos códices prehispánicos le parecerá chocante la afirmación de Motolinia según la cual "antes (los indios) no sabían pintar sino una flor o un pájaro, o una labor; y si pintaban un hombre o un caballo, era muy mal entallado"; "ahora hacen buenas imágenes", concluye Motolinia.²⁵ Esas "buenas imágenes" son imágenes "perfeccionadas", es decir, adaptadas al gusto predominante en el ámbito cultural en el cual los frailes se habían formado. Es muy probable que la fealdad e imperfección que los frailes estiman en las

24. Mendieta: *Historia...*, l. IV, c. XIII, p. 407-408.

25. Motolinia: *Historia...*, c. XIII, p. 172.

pinturas de los indios tenga mucho que ver con los cánones de proporciones de la tradición Mixteca-Puebla; resulta revelador que la expresión utilizada por Motolinia sea "mal entallado".

Sea como fuere, es un hecho que en San José se siguieron practicando algunos de los oficios antiguos, y que estos fueron orientados hacia nuevos fines. El mejor ejemplo podría ser el del arte plumaria, un género muy peculiarmente mesoamericano, que fue apreciado por los españoles y orientado hacia la elaboración de imágenes cristianas, pequeños retablos, mitras y ornamentos.²⁶ La yuxtaposición de una técnica nativa con la iconografía cristiana fue una de las modalidades en que empezó a producirse, dentro de San José, un mestizaje artístico que caracterizaría al arte del siglo XVI en su conjunto.²⁷

Vale la pena apuntar un hecho que Estrada de Gerlero ha resaltado con justa razón: el segundo convento de San Francisco de México,²⁸ y la capilla adjunta de San José, fueron construidos en los terrenos del antiguo *totocalli* de Moctezuma, donde se habían alojado los talleres palatinos

26. Para una excelente colección de fotografías de piezas de arte plumaria colonial, ver Castelló Yturbide, Teresa et al.: *El arte plumaria en México*, México, Banamex Accival, 1993

27. Estrada de Gerlero ha estudiado, entre otras obras de plumaria, el lienzo conocido como misa de San Gregorio, elaborado con una técnica muy tradicional, pero siguiendo un grabado europeo, en el año 1539. Estrada de Gerlero: "Las utopías...", p. 118.

28. Recuérdese que el primero estaba en el centro mismo de la ciudad, donde posteriormente se contruyó la catedral.

para la producción de platería, plumaria, pintura, lapidaria y escultura.²⁹

Entre la caída de Tenochtitlan en 1521 y la dedicación de la capilla abierta de San José de los Naturales y sus talleres de artes mecánicas alrededor de 1527 -observa Estrada-, había pasado poco tiempo; del patronazgo tenochca al franciscano, el prestigio y funciones asociados al sitio eran similares, el único cambio fue en la naturaleza del patrón.³⁰

Nadie disputa a Fray Pedro de Gante el mérito de haber fundado la escuela, de haberla dirigido durante muchos años y de haber sido el principal maestro.³¹ Destaca especialmente la admiración de su alumno Diego Valadés, para quien la rapidez y buen aprendizaje de los indios se explica, no por las cualidades naturales de éstos -como quiere Motolinia-, sino por la calidad de su maestro:

A los principios, les enseñaba todas las artes mecánicas... Pedro de Gante... las cuales artes, con facilidad y en breve tiempo dominaban, por razón de la diligencia y fervor con que él mismo se las proponía...³²

Enseñaba Gante todas las artes, dice Valadés en otra parte, "pues ninguna le era desconocida".³³

Sobre el método de enseñanza y sobre las características de la escuela sabemos poco. Cierta pasaje de Torquemada ofrece un atisbo de los espacios y la variedad de

29. Estrada de Gerlero: "Las utopías...", p. 117.

30. *Ibid.*, p. 119. El cambio en la naturaleza del patrón, cabe agregar, arrastraba consigo un cúmulo de implicaciones y otros cambios bastante profundos.

31. Mendieta: *Historia...*, l. IV, c. XIII, p. 407-408; Torquemada: *Monarquía indiana...*, l. XVII, c. II, v. 5, p. 316; Valadés: *Retórica...*, p. 210.

32. Valadés: *Retórica...*, p. 210.

33. *Ibid.*, p. 222.

los oficios enseñados; sugiere este pasaje que se entrenaban primero en oficios más básicos o más simples y pasaban después a otros que hoy podríamos considerar más artísticos:

Para esto tuvo (Gante) en el término de la capilla algunos aposentos y piezas dedicados para el efecto, donde los tenía recogidos (a los indios) y los hacía ejercitar primeramente en los oficios más comunes, como de sastres, zapateros, carpinteros, herreros, pintores y otros; y yo vi en la dicha capilla, en la fragua donde trabajaban los herreros y en otra sala grande, algunas cajas donde estaban los vasos de los colores de los pintores, aunque ya no ha quedado rastro de nada de esto...³⁴

Si Gante había llegado a instalar una fragua, no cabe mayor duda sobre su complicidad en lo que los europeos llamaban el robo de los oficios. Los indios que querían aprender a batir oro o a hacer campanas contaban seguramente con un buen maestro y con el espacio necesario para practicar el nuevo oficio.

Además del propio Gante, sólo han sobrevivido los nombres de otros dos religiosos maestros de San José, un flamenco al que se conoce con el nombre de Fray Daniel y un hombre nacido en la Nueva España, Fray Diego Valadés.³⁵ De Fray Daniel sabemos que era "de mucha caridad" y que enseñó a los indios a bordar "por ser muy consumado en esta arte";

34. Torquemada: *Monarquía indiana...*, l. XVII, c. II, v. 5, p. 316.

35. Sí conocemos, en cambio, los nombres de muchos maestros indígenas, que fueron consignados en el manuscrito conocido como *Anales de Juan Bautista*. Al respecto, ver Primo Feliciano Velázquez: *La aparición de Santa María de Guadalupe*, México, Imprenta Patricio Sanz, 1931, p. 55-58 y 65-66.

también sabemos que sus trabajos eran muy estimados y que todavía se guardaban y se usaban a fines de siglo.³⁶

Fray Diego Valadés era, al parecer, hijo de una india tlaxcalteca y del conquistador Diego Valadés;³⁷ al igual que Alonso de Molina (o Alonsillo), otro hijo de conquistador, Valadés se educó desde pequeño con los franciscanos. Fue alumno de Gante, en los primeros años de vida de San José de los Naturales; de él aprendió el arte de la pintura y el dibujo y llegó a ser, más tarde, maestro de la escuela.³⁸

El caso de Valadés reviste un interés peculiar porque su obra fue publicada y quedó para la posteridad, así que a través de ella podemos apreciar los alcances de la formación ofrecida por Gante. Valadés llegó a dominar el arte del dibujo y el grabado, y produjo una obra que, aunque heterogénea y desigual, bien puede equipararse a la que ilustraba otros libros de su época: todo lo que supo lo aprendió en la Nueva España, de la mano de Fray Pedro.

El hecho de que Valadés fuera mestizo tiene que haber agregado algo, desde luego, a su capacidad de comunicar enseñanzas a los indios; pero no creo que podamos considerar ese dato interesante desde el punto de vista de la reunión de tradiciones artísticas, pues no hay ningún indicio de que

36. *Ibid.*, l. XVII, c. III, v. 5, p. 317-318; l. XX, c. LXIII, v. 6, p. 327.

37. Palomera, Esteban J.: *Fray Diego Valadés o.f.m. Evangelizador humanista de la Nueva España. El hombre y su época*, México, Editorial Jus, 1963, p. 58-61; Palomera, Esteban: "Introducción", en Valadés: *Retórica...*, p. VII-XLVIII (ver p. VII).

38. Palomera: "Introducción", en Valadés: *Retórica...*, p. IX.

Fray Diego haya tenido ocasión de asimilar la tradición cultural de la que procedía su madre; más bien parece haberse educado en un medio europeo.

Otras escuelas

Hay, en Mendieta, una frase desconcertante: "El primero y único seminario que hubo en la Nueva España para todo género de oficios y ejercicios... fue la capilla que llaman de San José".³⁹ Resulta desconcertante porque tenemos indicios que la contradicen. Veamos cuáles son:

1) Cuando Diego Valadés habla, en general, de los misioneros que han venido a Nueva España, y hace un recuento de sus méritos y de lo que han legado a los indios, afirma que esos frailes "fueron quienes los adiestraron en todos los oficios que con tanta perfección han llegado éstos a conocer". Inscribe, pues, la enseñanza de oficios como parte de la misión general de los frailes en Nueva España, y no de un hombre o un grupo en particular.

2) Al describir Valadés las instalaciones típicas del convento -de cualquier convento- señala:

A la parte izquierda de los templos hállase en los cuatro lados el atrio la escuela de letras y artes, a la que ordinariamente asisten mil jovencitos... a quienes se les enseña el modo de hablar y escribir... Se les enseña también a cantar... Aprenden también a pintar, a dibujar a colores las imágenes de las cosa y llegan a hacerlo con delicadeza...⁴⁰

39. Mendieta: *Historia...*, l. IV, c. XIII, p. 407-408.

40. Valadés: *Retórica...*, p. 210 (Equivocadamente se escribe en la edición del siglo XVI p. 110). Subrayado mío.

Es decir, asocia la enseñanza de la pintura y el dibujo con las funciones comunes de los conjuntos conventuales.

3) Cuando Motolinia celebra lo bien preparados que han salido los indios para la pintura, después de haber recibido las enseñanzas de los frailes, indica "han salido grandes pintores... en especial los pintores de México, porque allí va a parar todo lo bueno que a esta tierra viene...".⁴¹

"En especial los de México" implica que "han salido grandes pintores" también de otras partes.

4) Es probable que los propios indios instruidos en San José acudieran luego a colaborar en las escuelas conventuales de otras localidades, e incluso que dieran enseñanzas por su cuenta, en su barrio o a su familia. Valadés dice: "las cuales artes con facilidad y en breve tiempo dominaban... Y ya después se las enseñan unos a otros, sin buscar lucro o retribución".⁴²

5) Las obras artísticas producidas en los ámbitos conventuales de las tres órdenes mendicantes muestran claras huellas de una participación de abundante mano de obra indígena con notable instrucción artística en la tradición europea.

6) El cronista agustino Diego de Basalenque no deja lugar a dudas sobre la existencia de una gran escuela de artes y oficios en Michoacán, y sobre la difusión de este

41. Motolinia: *Historia...*, c. XIII, p. 172.

42. Valadés: *Retórica...*, p. 210 (por error 110 en la edición del siglo XVI). Subrayado mío.

tipo de escuelas en varios conventos de la provincia. Vale la pena citarlo en extenso.

En lo que más se esmeraron los primeros ministros por evitarles la ociosidad a que son inclinados... fue que aprehendiesen todos los oficios, que son necesarios para vivir en policía,⁴³ trayendo oficiales de fuera, que les enseñasen la sastrería, a que todos generalmente se inclinaron... Enseñáronles la carpintería... Aprehendieron la herrería... eran tintoreros, pintores, aunque en la pintura no han igualado a los españoles, como en los demás oficios. En lo que más se aventajaron fue en la cantería y samblaje, porque como para estas dos cosas, que eran necesarias para la iglesia y convento, se escogieron buenos oficiales españoles, de que ya había abundancia en la tierra, enseñáronles bien, y salieron tan eminentes, que ellos por sí hacían muchas obras. Al fin fue Tiripetío la escuela de todos los oficios para los demás pueblos de Michoacán de donde le vino gran parte de su ruina, por las salidas que hacían a otros pueblos, y no volvían.⁴⁴

Es la opinión de Isabel Estrada de Gerlero que los pintores formados en Tiripetío pueden haber viajado, en cuadrillas itinerantes, por diversos pueblos con doctrina de agustinos.⁴⁵ Ello explicaría las semejanzas existentes entre varias obras de pintura mural: entre Actopan y Xoxoteco, por ejemplo; o bien entre los follajes de Malinalco y los de Itzmiquilpan.

43. Nótese aquí el vínculo entre la enseñanza de los oficios y el proyecto "civilizador" en general.

44. Basalenque, Diego de: *Los agustinos, aquellos misioneros hacendados* (Historia de la provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán, escrita por fray Diego de Basalenque. Selección), introducción, selección y notas de Heriberto Moreno, México, SEP, 1985, l. I, c. IV, p. 98-99. Ver también Gonzalbo Aizpuru, Pilar: *Historia de la educación en la época colonial. El mundo indígena*, México, El Colegio de México, 1990, p. 51-52.

45. Isabel Estrada de Gerlero, comunicación personal.

La enseñanza de artes y oficios tuvo que ser una práctica común, tan extendida como las mismas casas conventuales. Sin ella no podemos explicar el arte del siglo XVI. Es probable que la expresión de Mendieta se refiera o bien al hecho de que en San José se enseñaron absolutamente todos los oficios conocidos, desde bordar hasta fundir campanas, o bien a que en San José se reunían, en la misma escuela, en la misma capilla, la enseñanza de las artes liberales (las dos más socorridas, gramática y música) y las artes mecánicas (como la pintura) y oficios (como la sastrería). No nos preocupemos, pues, por aquella única frase de Mendieta, sino por las evidencias que nos hablan de la amplia difusión de la enseñanza de artes y oficios en Nueva España.

El caso de Tlatelolco

Donald Robertson considera que el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco tuvo un papel relevante en el desarrollo del estilo colonial temprano en la pintura de manuscritos.⁴⁶ Paralelamente, resta importancia a San José de los Naturales en ese renglón, debido a que en las fuentes no se dice de manera explícita que en la escuela de Gante se hayan pintado manuscritos.⁴⁷

46. Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 43 y 155.

47. *Ibid.*, p. 43.

Robertson piensa que en Tlatelolco los frailes enseñaron formalmente a los indios el arte de la pintura de manuscritos,⁴⁸ afirmación que apoya con dos argumentos:

1) Que en el Colegio de Santa Cruz se pintaron varios códices: el Herbario de de la Cruz y Badiano, el mapa de Santa Cruz y el Códice Florentino.⁴⁹

2) Que en Tlatelolco la escritura se enseñaba poniendo a los indígenas a copiar planas manuscritas, libros de coro, y hasta textos impresos. En efecto, en el apartado concerniente al Colegio de Santa Cruz (p.43-45), Robertson incluye un largo párrafo para explicar la manera en que se enseñaba a escribir a los indios; enfatiza el hecho de que se les daban ejemplos a copiar, y resalta la anécdota del indígena que copió la bula papal reproduciendo incluso la pequeña ilustración de la Virgen que decoraba el texto de la bula. En el capítulo dedicado al estilo pictórico de la escuela de Tlatelolco, Robertson dice explícitamente que la anécdota de la bula papal documenta la influencia de los manuscritos europeos en el estilo del Colegio de la Santa Cruz.⁵⁰

La postura de Robertson presenta algunos problemas, a los que paso a referirme de inmediato.

1) El hecho de que no haya una fuente que afirme explícitamente que en San José se pintaban manuscritos no quiere decir que no se hayan pintado. Además, recordemos que

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*, p. 155-156.

50. *Ibid.*, p. 156.

sí se habla explícitamente de dibujo y pintura, aunque no se especifica el material sobre el cual se aplicaba.

2) No hay ninguna prueba de que el Mapa de Santa Cruz se haya pintado en el Colegio del mismo nombre, aunque sí es probable que se haya pintado en Tlatelolco, por el énfasis puesto en la representación de este sector de la isla.

3) El hecho de que los códices Badiano y Florentino se hayan elaborado en el Colegio de Santa Cruz indica que durante el proceso de elaboración hubo pintores indígenas trabajando con los sabios y amanuenses, pero no implica, de ninguna manera, que dichos pintores se hayan formado allí o estuvieran en condiciones de formar allí a otros pintores, dando así pie a una escuela.

4) Sobre el presunto aprendizaje de la escritura en Tlatelolco, por medio de la copia de planas, es imprescindible puntualizar algunas cosas:

- En Tlatelolco no se enseñaba a escribir. Tlatelolco no era una escuela de primeras letras, sino un recinto de estudios superiores al cual acudían los indígenas que los frailes de los diferentes pueblos detectaban como aptos para seguir esos estudios superiores.⁵¹

- La información utilizada por Robertson sobre el aprendizaje de la escritura por el método de copiar planas deriva de un pasaje de Motolinia en el cual no se está hablando de Tlatelolco sino de las enseñanzas básicas

51. Mendieta: *Historia...*, l. IV, c. XV, p. 414;
Torquemada: *Monarquía indiana*, l. XV, c. XLIII, p. 174-175.

impartidas por los frailes al principio de la evangelización.⁵²

- En particular, la anécdota del indio que copió la bula papal y la pequeña imagen de la Virgen ocurrió en Tetzco, el año 1526,⁵³ diez años antes de que se fundara el colegio de Tlatelolco.

- De hecho, cuando Motolinia evoca una serie de recuerdos sobre la manera como empezaron a aprender los indios, no puede estar hablando de Tlatelolco, porque Tlatelolco se fundó el mismo año en que Motolinia empezaba a escribir su obra, 1536, y además Motolinia no dio clases en aquel colegio.

En fin, las frases de Motolinia empleadas por Robertson no sirven, en absoluto, para ilustrar el tipo de enseñanza que se impartía en Santa Cruz ni para fundamentar la hipótesis de que el Colegio de Santa Cruz fue importante para el aprendizaje de la pintura de manuscritos.

Yo no pretendo negar que en el Colegio de Tlatelolco se hayan realizado algunos manuscritos con pinturas. Estoy de acuerdo, además, en que el hecho de que dichos manuscritos se hayan realizado allí confiere cierta importancia al lugar en la historia de la pintura de códices en el siglo XVI. Pero sí me parece importante decir que toda la información y los análisis de que disponemos indican que Santa Cruz era un colegio de altos estudios; allí se enseñaba gramática

52. Motolinia: *Historia...*, c. XII, p. 169.

53. *Ibid.*

latina, mexicana (nahua) y castellana, lógica, retórica, filosofía, música, medicina y algo de teología.⁵⁴ La definición de Santa Cruz como un colegio de altos estudios hace muy improbable que se enseñaran allí oficios y artes mecánicas. Tal vez a unos metros de distancia, en el atrio mismo de la iglesia, hubiera una escuela de artes y oficios. Tal vez algunos de los estudiantes internos en Tlatelolco supieran pintar. Pero ni la escuela se había fundado para ese fin ni parece que los muchachos tuvieran espacio en el programa de estudios para ejercitar sus habilidades manuales.

4. Los códices y la enseñanza de artes y oficios en el siglo XVI. A manera de conclusión

Los conjuntos conventuales novohispanos contribuyeron de manera decisiva a la profunda transformación cultural que se produjo en la Nueva España del siglo XVI. Su papel en la conservación y difusión del saber (teológico, filosófico, histórico, artístico y técnico) sólo parece comparable al de los monasterios europeos de la Edad media; con la salvedad de que el conjunto conventual novohispano tenía una misión prioritaria que era la conversión de los indios (al

54. Mendieta: *Historia...*, l. IV, c. XV; Torquemada: *Monarquía indiana...*, l. XV, c. XLIII; Gómez Canedo, Lino: *La educación de los marginados durante la época colonial. Escuelas y colegios para indios y mestizos en la Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1982, p. 169; Kobayashi, José María: *La educación como conquista: empresa franciscana en México*, México, El Colegio de México, 1974, p. 315; Gonzalbo Aizpuru: *Historia de la educación...*, p. 117-121.

cristianismo y a la "policía"), y por lo tanto su impacto transformador sobre las comunidades indígenas fue muy grande.

En los atrios, huertas y patios de los conjuntos conventuales se produjo una verdadera revolución técnica: la revolución de las tijeras, los molinos, las campanas, los naranjos y la lana. Se produjo también una profunda transformación de las formas y las ideas artísticas.

¿Por qué podemos suponer que la educación conventual y la enseñanza de artes y oficios influyó en el antiguo arte indígena de la pintura sobre papel? Veamos, para concluir este capítulo, una síntesis de los argumentos que tenemos para afirmar dicha influencia.

I. Las escuelas de artes y oficios en general.

1. En los conjuntos conventuales los indios eran inducidos a la observación detenida y reiterada de imágenes. Y a través de los conjuntos conventuales los indios tenían acceso a los libros y a sus grabados.

2. En las escuelas conventuales se enseñaba a los indios a dibujar y a pintar.

3. En la enseñanza de artes y oficios los frailes seguían el propósito explícito de modificar el estilo o modo de pintar de los indios. Querían producir un cambio en su hábito de pintar imágenes "mal entalladas" para que hicieran "buenas imágenes".

4. Los indios que habían estudiado artes mecánicas en las escuelas de los conventos se convertían en agentes

difusores de ese saber, pues -como dice Valadés- se enseñaban unos a otros.

II. San José de los naturales, en particular.

1. Uno de los propósitos de San José de los naturales era que los indios se "perfeccionasen" en los oficios que antiguamente tenían. Esto hace forzoso que entre los discípulos de San José se encontraran artesanos formados en la tradición prehispánica, y casi seguro que hubiera pintores entre ellos.

2. En San José, como en las demás escuelas, se enseñaba dibujo y pintura.

III. Un párrafo y una Misa de San Gregorio.

Entre los oficios que los indios antiguamente tenían, ninguno parece haber impresionado tan vivamente a los frailes como la plumaria.⁵⁵ Pero la plumaria supone la pintura sobre papel; ya que las plumas se van cosiendo a un patrón de amate donde se ha diseñado previamente lo que se va a hacer con la pluma.⁵⁶

Cuando Motolinia elogia las obras de plumaria hechas por los indios, señala:

... y si alguna de estas obras ha ido a España imperfecta y con figuras feas, halo causado la imperfección de los pintores que sacan primero la muestra o dibujo, y después el *amantecah*, que así se llama el maestro de esta obra que asienta la pluma... y si a estos amantecas les dan buena muestra de pincel tal sacan su obra de pluma, y

55. Motolinia: *Historia...*, trat. I, c. 12, p. 53; Torquemada: *Monarquía indiana*, l. XVII, c. I, p. 315.

56. Motolinia: *Historia...*, trat. I, c. 12, p. 53.

como ya los pintores se han perfeccionado, hacen muy hermosas y perfectas imágenes...⁵⁷

Este pasaje de Motolinia, enjundioso como siempre, nos confirma varias cosas: 1) que entre los indígenas sujetos a la enseñanza formal de oficios había pintores de papel; 2) que entre estos pintores los había formados en la antigua tradición, que hacían figuras "imperfectas"; 3) que era del interés de los religiosos que estos pintores se "perfeccionasen" para crear obras de plumaria al gusto europeo.

Afortunadamente se conserva una obra de plumaria originaria de San José. En 1539, Diego de Alvarado Huanitzin, gobernador del barrio de San Juan Tenochtitlan - barrio cuya cabecera se encontraba a muy corta distancia de la capilla de San José-, pagó la elaboración de un lienzo de plumaria para obsequiárselo al papa Paulo III, quizá como agradecimiento por la bula que defendía la racionalidad del indio, emitida ese mismo año. El examinador de la obra fue el propio Pedro de Gante.

El donante y el examinador de la obra nos permiten suponer que el sitio de elaboración del lienzo fue San José de los naturales. La imagen reproducida, una Misa de San Gregorio, nos indica que los autores del proyecto, y particularmente el pintor de las figuras, habían "perfeccionado" ya su arte. Es interesante anotar que el

57. *Ibid.*

pintor que creó las figuras del cuadro seguía de cerca un grabado europeo sobre el mismo tema.⁵⁸

IV. Los códices mismos revelan el aprendizaje formal de dibujo y pintura en la tradición europea, y la cercanía a los ámbitos conventuales.

1. Varios documentos pictográficos del siglo XVI muestran huellas de un proceso de aprendizaje de recursos artísticos de tradición europea. El códice que mejor representa ese aprendizaje es el *Azcatitlan*. En este manuscrito hay indicios de estudios formales de anatomía,⁵⁹ de uso de regla,⁶⁰ de uso de desnudos de estilo manierista como modelos,⁶¹ además de numerosos ejercicios con las espaldas y los escorzos.⁶²

2. Muchas de las pictografías del siglo XVI fueron producidas en contextos conventuales. De acuerdo con el razonamiento presentado en el capítulo "La manzana de la discordia", el *Borbónico* sería uno de esos manuscritos producidos en un contexto conventual, y lo mismo podría decirse de las obras vinculadas con Olmos: el *Tudela*, el *Magliabechi* y el *Ixtlilxóchitl*. Lo mismo puede afirmarse de las pinturas que acompañan a los *Códices matritenses*, y de las ilustraciones de las obras de Sahagún, Durán y Tovar. El énfasis en la historia religiosa y en la representación de

58. La información sobre esta obra procede de Estrada de Gerlero: "Las utopías...", p. 118-119.

59. Por ejemplo, en los restos óseos de la lámina 27.

60. A lo largo de todo el manuscrito.

61. Lámina 11.

62. En toda la obra.

frailes, en los códices *Telleriano y Azcatitlan*, hace probable que estos dos manuscritos se hayan elaborado en un convento o por pintores cercanos a los frailes. El *Codex Mexicanus* estaría en la misma circunstancia, con la característica adicional de que su iconografía manifiesta un uso familiar de símbolos cristianos y especialmente del santoral.

V. Los libros de coro: los religiosos querían que los indios pintaran manuscritos.

La liturgia del siglo XVI reservaba un lugar muy importante para la música; los frailes enseñaron muy pronto a los indios a cantar y a tocar instrumentos, y en todos los conjuntos conventuales había un lugar especial para los músicos y el coro (en ocasiones monumental como en Teposcolula).

En tales circunstancias, los libros de coro eran un instrumento fundamental para la evangelización; y, en efecto, sabemos por Motolinia que los frailes encomendaron a los indios la tarea de pintar estos manuscritos, quienes lo hicieron con gran calidad y en abundancia, de suerte que para el año 36 ya habían pintado muchos libros de coro. Motolinia dice textualmente:

Letras grandes y griegas, pautar y apuntar, así canto llano como canto de órgano, hacen muy liberalmente, y han hecho muchos libros de ello, y también han deprendido a encuadernar y iluminar, alguno de ellos muy bien.⁶³

63. Motolinia: *Historia...*, trat. II, c. XII, p. 169.

Los libros de coro, y particularmente su ilustración y la elaboración de sus capitulares pueden haber sido ejercicios fundamentales en la transformación del arte de la pictografía sobre papel en el siglo XVI.

He buscado libros de coro y he encontrado algunos ejemplares magníficos en el Fondo de Origen de nuestra Biblioteca Nacional, pero ninguno de ellos procede del siglo XVI. Creo que por el momento tendremos que conformarnos con imaginarlos.

Quizá hubiera bastado con decir que los indios recibieron instrucción en artes y oficios para entender por qué se transformó el arte de la pictografía sobre papel durante el XVI. Espero que los argumentos expuestos ayuden a fortalecer la hipótesis de que hay un vínculo directo entre la transformación de los códices y las escuelas conventuales, y, muy especialmente, un vínculo entre los manuscritos del valle de México y la escuela de San José de los Naturales.

Capítulo 8

Los modelos y el grabado europeo en los códices del siglo XVI

Dentro de una obra lúcida y llena de ideas sugerentes como todas las suyas, Ernst Gombrich recuerda un pensamiento de Wölfflin sobre las tradiciones pictóricas: "todas las pinturas deben más a otras pinturas que a la naturaleza".¹ Las consecuencias de esa sencilla frase para la historia del arte son formidables; lo que se contiene en ese pensamiento es la clave de la historicidad del arte: es posible una historia del arte porque las formas derivan de otras formas.

En el mismo pasaje, Gombrich enfatiza que no hay tal cosa como una mirada desnuda, que todos, y particularmente los artistas, necesitan de un "vocabulario convencional de formas básicas" que sea el punto de partida y el eje organizador de su percepción y de su trabajo.

1. Origen de los modelos usados en los códices.

En la pintura indígena del siglo XVI -donde, además, la copia del natural fue particularmente infrecuente² las otras pinturas, los modelos en los cuales se apoyaban los artistas hemos de buscarlos -será fácil imaginar- en dos

1. Gombrich, Ernst: *Meditations on a Hobby Horse, and other Essays on the Theory of Art*, London, Phaidon Press, 1963, p. 9.

2. Uno de los pocos ejemplos que conozco es el del enigmático y extraordinario pintor del *Código de Yanhuitlán*, que pintó un maizal del natural y quiso hacer algunos retratos y otras proezas.

universos distintos. En un país en proceso de colonización, los pintores tenían frente a sí dos lenguajes, dos repertorios de formas; y nosotros hemos de acudir a ambos para explicar su trabajo.

Los modelos utilizados por los pintores de códices del siglo XVI, podían proceder de dos vertientes distintas: la tradición indígena, materializada en códices prehispánicos o copias de ellos, y las imágenes europeas que tenían a la vista en libros y estampas. En ocasiones es difícil definir cuándo un artista está copiando directamente una obra preexistente y cuando se está guiando por su memoria; pero lo que resulta claro es que un pintor con cierta instrucción, en cualquier tradición, cuenta con un repertorio de soluciones aprendidas que lo llevan, precisamente, a reproducir esa tradición en forma no deliberadamente imitativa sino espontánea.

En las pictografías que se elaboraron en los primeros cincuenta o sesenta años de la época colonial, el predominio de los modelos y las soluciones de la tradición indígena es notable:³ se explica porque los temas mismos que se estaban

3. Han reparado antes en el hecho de que los pintores indígenas debían tener en sus manos códices de la antigua tradición Estrada de Gerlero y Peterson. Estrada de Gerlero, Elena Isabel: "El friso monumental de Itzmiquilpan", en *Actes du XLII^e congrès International des Américanistes*, Paris, 1976, v. X, p. 9-19, p. 17; Peterson, Jeanette Favrot: "The Florentine Codex Imagery and the Colonial Tlacuilo", en Jorge Klor de Alva, H. B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber, eds.: *The Work of Bernardino de Sahagún. Pioneer Ethnographer of Sixteenth-Century Aztec Mexico*, Albany, New York, Institute for Mesoamerican Studies, The University of Albany, State University of New York, 1988, p. 273-293, p. 279.

representando así lo exigían, y porque muchas veces se trataba de copiar pictografías más antiguas.⁴ A pesar de ser más o menos obvia, esta cuestión de la semejanza entre la pictografía indígena y sus antecedentes prehispánicos no carece de interés. ¿Cómo explicarnos que un pintor indígena que trabaja para Fray Bernardino de Sahagún, en 1576 o 1577, reproduzca un estereotipo de la tradición pictográfica prehispánica, cuando su manejo de la línea, el color, las proporciones y numerosas formas ha cambiado radicalmente?

Me hago esta pregunta con un ejemplo en mente: En el libro III del *Códice Florentino*⁵ se representa a Quetzalcóatl dándose un baño (VIII-1): la figura, desnuda y sentada, levanta sobre su cabeza un recipiente lleno de agua; al inclinar el recipiente, el agua, representada a la usanza antigua, se vierte como un glifo continuo que empieza en la vasija y rodea parcialmente el cuerpo. En el *Códice Vindobonensis*, código prehispánico de las montañas mixtecas, se representa una escena idéntica de baño (VIII-2),⁶ con la sola excepción de que el personaje utiliza ambas manos para vaciar la vasija. El artista del *Florentino* está siguiendo un modelo indígena antiguo, aunque sería imposible saber si el modelo forma parte del repertorio de soluciones que su memoria le provee o de algún manuscrito prehispánico

4. Esto es muy claro en el conjunto de pictografías del grupo "Magliabechiano"; al respecto ver Boone: *The Codex Magliabechiano, passim*. También nos encontramos frente al uso intensivo de un modelo en el caso de las pictografías que acompañan las obras de Durán y Tovar.

5. *Códice Florentino*, l. III, f. 10 v.

6. *Códice Vindobonensis*, lámina 12.

guardado en la biblioteca del convento. Si el recurso está en su memoria (en los años 70), tendríamos que explicar este hecho, necesariamente, por la transmisión colonial del arte de la pictografía dentro de algunas familias o barrios de pintores.

En ocasiones los estereotipos parecen adaptarse a situaciones distintas de aquellas para las cuales fueron creados -práctica que seguramente ya existía en la época prehispánica-. Así, vemos en el *Códice Telleriano* a un campesino que se acerca a su milpa cargando una antorcha encendida para combatir con fuego una plaga de tuzas (VIII-3),⁷ exactamente de la misma manera en que se representaba la ofrenda del fuego en los códices prehispánicos, por ejemplo en el *Códice Nuttall* (VIII-4).⁸

La adaptación de estereotipos se vuelve particularmente necesaria cuando se trata de representar un tema nunca antes abordado por la tradición pictográfica. Veamos el caso del *Códice Mendocino*. La tercera sección de dicho códice representa una serie de escenas de vida cotidiana relacionadas con la educación de los muchachos y con los oficios populares. Acerca de esta sección, usualmente llamada "etnográfica", dice Robertson que "el artista tuvo que crear nuevas formas para abordar el nuevo tema en vez de copiar o repetir las antiguas formas prehispánicas".⁹ Y más

7. *Códice Telleriano Remensis*, f. 41 v.

8. *Códice Nuttall*, lámina 21.

9. "the artist had to create new forms for the new subject matter instead of being able to copy or repeat old Pre-

adelante recalca que el pintor del *Mendocino* "estaba presentando material no tradicional y trabajaba sin modelo".¹⁰

En la misma línea de Robertson, Pasztory menciona que a los pintores de manuscritos se les pedía, en ocasiones, que ilustraran temas "para los cuales no había una tradición nativa", pone el ejemplo del *Mendocino* y declara "los aztecas no dibujaban escenas de la vida cotidiana, y los pintores tuvieron que inventar nuevas maneras de ilustrar esto para los españoles".¹¹

Estoy de acuerdo, desde luego, en que el tema de la vida cotidiana parece ser nuevo; pero no puedo estar de acuerdo en que el pintor actuara desprovisto por completo de modelos, e inventando. Lo que está haciendo es crear nuevas escenas con estereotipos y figuras conocidos. En rigor, el pintor del *Mendocino* no inventa nada: coloca viejos estereotipos en las circunstancias que el tema exige. Para la escena del padre que regaña a su hijo (VIII-5),¹² el pintor del *Mendocino* se basa en el estereotipo prehispánico de la ceremonia de investidura (VIII-6): un individuo con autoridad, sentado y agitando el dedo hacia el frente, alecciona a otro que lo escucha humildemente, desnudo y ligeramente inclinado o encorvado.¹³ Que el estereotipo de

Conquest Forms", en Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 46.

10. "was presenting nontraditional material and working without a model", en *Ibid.*, p. 105.

11. Pasztory: *Aztec Art*, p. 179. Énfasis mío.

12. *Códice Mendocino*, f. 59 r.

13. Por ejemplo en el *Códice Nuttall*, lámina 9.

dicha ceremonia se conocía y conservaba entre los nahuas, lo demuestra su presencia en algunos códices coloniales como el *Magliabechi* (VIII-7).¹⁴

En la escena del *Mendocino* referente al matrimonio (VIII-8)¹⁵ la novia es llevada a cuestas, del mismo modo que en las escenas mupciales de los códices mixtecos (VIII-9).¹⁶ Las posturas del padre y la madre, a lo largo de toda la secuencia de educación, son las típicas posturas de reposo y conversación que vemos en los demás códices nahuas y en las genealogías de los códices mixtecos. Incluso actividades como la molienda de maíz¹⁷ o la navegación¹⁸ tienen correspondientes en la tradición pictográfica.¹⁹

El variado repertorio de formas y escenas de la tradición pictográfica mesoamericana podía proveer de mucho material a los tlacuilos coloniales, incluso en la difícil situación de tener que representar las nuevas escenas de una era distinta. Tendremos ocasión de examinar varios ejemplos en capítulos posteriores.

14. *Codex Magliabechiano*, f. 59 r.

15. *Códice Mendocino*, f. 61 r.

16. *Códice Nuttal*, lámina 19.

17. *Códice Mendocino*, f. 60 r.

18. *Ibid.*

19. Recuérdense por ejemplo la escena de molienda en el *Códice Borgia*, f. 9, y la escena de navegación a la salida de Aztlan en la primera parte de la *Tira de la peregrinación*. Quiero indicar aquí que Kathleen Stewart ha reparado también en el hecho de que el pintor del *Mendocino* estaba adaptando estereotipos, si bien, hasta donde tengo conocimiento, ella no aventuró ningún ejemplo. Ver Stewart Howe, Kathleen: "The Relationship of Indigenous and European Styles in the Codex Mendoza: An Analysis of Pictorial Style", en Frances Berdan y Patricia Rieff Anawallt: *The Codex Mendoza*, 4 v., Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1992, v. I, p. 25-33, p. 31.

2. Modelos europeos en los códices del siglo XVI

Es un error muy común suponer que los hombres del pasado supieron las mismas cosas que nosotros sabemos hoy, imaginar que tuvieron acceso a la misma información visual que tenemos nosotros. Así, cuando se habla de que en América se conoció la tradición pictórica europea, pensamos de inmediato en autores como Durero o Tiziano, y no ha faltado el investigador que medite sobre la influencia occidental en el arte indígena poniendo ejemplos de algunas pinturas de caballete de la época.²⁰

Al parecer hubo uno o dos Tizianos en Nueva España; un Carlos Quinto a caballo y alguna otra cosa. Pero esos cuadros colgaban en las salas del palacio de gobierno. Hay razones para pensar que los virreyes traían consigo colecciones de pintura,²¹ y es probable que otros personajes, como visitantes, oidores y otros altos funcionarios hicieran lo propio. Sin embargo, no era éste el tipo de obras que los frailes usaban como ejemplo en las escuelas conventuales. Cuando un pintor indio trataba de solucionar un problema, cuando quería encontrar un modelo para cierto tema o postura, no acudía a una pintura importada: buscaba en una colección de estampas o bien, pasaba las páginas de la Biblia.

20. *Ibid.*, p. 26.

21. Juana Gutiérrez Haces, comunicación personal.

Las imágenes impresas, y muy especialmente aquellas que se reproducían en los libros, fueron una fuente primordial para todo el arte novohispano. Este es un hecho que ha sido justamente enfatizado por Jorge Alberto Manrique, para quien la distancia entre los modelos europeos y el entendimiento indígena de esos modelos es uno de los rasgos primordiales del arte novohispano del siglo XVI.²²

Es interesante notar que los propios frailes tenían muy presentes las imágenes vistas en otros libros cuando elaboraban los suyos. Así, por ejemplo, el franciscano anónimo que escribió y mandó pintar la *Relación de Michoacán* colocó como primera ilustración una escena imaginaria en la cual aparece él, seguido por los indígenas, entregando la obra al virrey Mendoza (VIII-10a). Es obvio que el fraile quería reproducir un recurso muy común en los impresos y manuscritos europeos que era presentar al autor entregando la obra al monarca (VIII-10b), quien frecuentemente había costeado el trabajo u otorgado otros favores. La lámina, por cierto, nos hace pensar que Mendoza pudo haber encargado que se escribiera esa historia de Michoacán.

Otro caso interesante se encuentra en la obra de Diego Valadés. Cuando el franciscano grabó aquella bella escena de la vida en el atrio novohispano (VII-1), se inspiró,

22. Manrique, Jorge Alberto: "La estampa como fuente del arte en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. XIII, n. 50/1, 1982, *passim*; "The Progress of Art in New Spain", en *Mexico Splendours of Thertee Centuries*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1991, p. 237-242, *passim*.

probablemente, en representaciones del atrio, el tabernáculo y los sacrificios cotidianos del pueblo de Israel, del libro del Exodo (VII-1bis).²³

En la mayoría de las obras realizadas por pintores y escultores indígenas en el XVI hay huellas del uso de grabados procedentes de diversos libros. A veces, como en la pintura sobre amate adherida a la bóveda del sotocoro de la iglesia de Tecamachalco, se ha llegado a detectar el repertorio casi completo de los modelos empleados en una obra.²⁴ En ocasiones los pintores indígenas modificaron sensiblemente la iconografía y el contexto de una imagen, pero todavía es posible seguir el rastro de su origen. Tal es el caso de la pintura del claustro de Cuauhtinchan, en la

23. *Biblia. Ad vetustissima exemplaria nunc recens castigata...*, Francoforti ad, Moenum, 1566; Valadés: *Retórica...*, p. 207.

24. Por caminos separados, tanto Xavier Moyssén como el grupo integrado por Rosa Camelo, Constantino Reyes y Jorge Gurría dieron a conocer, en 1964, una serie de grabados procedentes de una biblia francesa del siglo XVI, que sirvieron como modelo para las pinturas del sotocoro de Tecamachalco, elaboradas por Juan Gersón. Por lo menos diez de los grabados de dicha biblia coincidían exactamente con las pinturas de los medallones, y otros seis eran semejantes. La primera pista que condujo a la biblia la había dado George Kubler. Camelo Arredondo, Rosa, Jorge Gurría Lacroix y Constantino Reyes Valerio: *Juan Gersón, tlacuilo de Tecamachalco*, México, INAH, 1964; Moyssén, Xavier: "Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gersón", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. IX, n. 33, 1964.

Yo he podido localizar en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional dos biblias en las cuales hay imágenes casi idénticas a las utilizadas por Gerson. *Biblia. Concordantiae in eadem, ex tum veteri, tum Novo Testamento...*, Lugduni, Apud Iacobum Crozer, 1546 (especialmente el sacrificio de Abraham, f. 5 r). *Biblia sacra. Ad optima quae que veteris, vt vocant...*, Lugduni, Apud haeredes Iacobi Iuntae, 1562 (especialmente la medición del templo, p. 533).

cual se representa una escena modificada de la Encarnación, flanqueada por un águila y un jaguar (VIII-12a, VIII-12b). El pintor indígena partió de un grabado que seguramente halló en las páginas de un compendio de historias evangélicas (VIII-12c).²⁵

Sobre el uso de modelos europeos en los códices indígenas del siglo XVI, ya Robertson había dado algunas noticias al referirse a la elaboración del *Códice Florentino*. Detectó el uso de la obra de Bartholomaeus Anglicus *De Proprietatibus Rerum*, y en particular un grabado de dicha obra que fue copiado por los tlacuilos de Sahagún.²⁶ Además, Robertson se refirió a los modelos renacentistas que inspiraban las escenas de los oficios del libro IX de la obra sahoguntina.²⁷

Betty Ann Brown hizo una aportación muy significativa a esta cuestión al proponer el uso de un libro de las horas de tradición medieval como fuente de la escena de danza en torno al poste de Xócotl Huetzi en el *Códice Borbónico*. Ese hallazgo llevó a Betty Brown a suponer que los modelos europeos pudieron ejercer su influencia sobre obras indígenas bastante tempranas, y que detrás de obras

25. Irurozqui, Pedro: *Series totivs historiae sacri Evangellii...*, Anverez, Stellae, exc., Adrianus, 1557. Ver la portada interior del libro III.

26. Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 171, figuras 64 y 65.

27. *Ibid.*, p. 176, figuras 70 a 72.

consideradas tradicionalmente como muy indígenas o muy prehispánicas podrían hallarse modelos europeos.²⁸

Más recientemente, Peterson volvió a tocar el punto de los modelos europeos en el *Florentino*. Empezó con la afirmación, nada difícil de compartir, según la cual "los artistas del *Códice Florentino* tenían con seguridad acceso a los libros europeos ilustrados y a los grabados de la bien surtida biblioteca del colegio de Tlatelolco".²⁹ A continuación, Peterson analizó algunas imágenes y detectó el uso de la Piedad como fuente de una de las composiciones del libro XI, y una postura de oración cristiana en cierta escena de adoración a Tlaloc del libro VI. Además, Peterson se refirió a las escenas de los oficios sobre las cuales había hablado Robertson, e identificó la fuente original como el *Libro de los oficios* de Hans Sachs y Jost Amman.³⁰

El uso de modelos procedentes de fuentes europeas fue una práctica que los mismos frailes auspiciaron, pues parte del método de enseñanza en las escuelas de artes y oficios consistía en poner a los alumnos a copiar. Recordemos cómo Motolinia explica que los indios copiaban fielmente lo que se ponía en sus manos, y recordemos en particular la anécdota de la bula...

28. Brown, Betty Ann: "Early Colonial Representations of the Aztec Monthly Calendar", en Cordy-Collins ed.: *Pre-Columbian Art History*, p. 169-191, *passim* (Para la última opinión ver p. 169-171).

29. "the Florentine Codex artists surely had access to the European illustrated books and engravings in the well-stocked library of the Tlatelolco college...", en Peterson: "The Florentine Codex...", p. 278.

30. *Ibid.*, p. 280-281, 291.

Dieron a un muchacho de Tezcucó por muestra una bula, y sacóla tan a el natural, que la letra que hizo parecía el mismo modelo, porque el primer renglón era de letra grande, y abajo sacó la firma ni más ni menos, y un IHS con una imagen de Nuestra Señora, todo tan al propio, que parecía no haber diferencia del molde a la otra letra...³¹

Y es una vez más Motolinia quien, en referencia explícita al uso del grabado, afirma:

y han sacado imágenes de planchas de bien perfectas figuras, tanto que se maravillan cuantos las ven, porque de la primera vez la hacen perfecta,³² de las cuales tengo yo bien primas muestras.

Quisiera utilizar los párrafos que siguen para ofrecer nuevos ejemplos del uso de grabados europeos en los manuscritos pictográficos del siglo XVI. Pero mi propósito no es solamente el de identificar escenas y figuras que hayan sido tomados de modelos impresos, sino también el de referirme, por lo menos, a otros dos asuntos relacionados con el uso del grabado: el primero es la apropiación por parte de los artistas indios de ciertas líneas y recursos expresivos procedentes del grabado europeo en general y no de un modelo específico. Estas líneas pasan a formar parte del repertorio del artista. El segundo asunto tiene que ver con el significado: Cuando el pintor indio utiliza un modelo europeo para resolver cierto problema de representación, ¿está resolviendo sólo un problema formal o, al hacerlo, está modificando el significado de su obra?

31. Motolinia: *Historia...*, trat. III, c. XII, p. 169.

32. *Ibid.*, p. 169. Subrayado mío.

3. El grabado en obras cercanas a la tradición indígena

He decidido dividir estas reflexiones sobre el grabado en tres secciones. En cada sección me refiero a un grupo de códices distinto, de acuerdo con el siguiente criterio. En el primer grupo hablo de códices pintados en un estilo cercano al estilo Mixteca-Puebla de la antigua tradición; códices en los cuales la presencia de una influencia estilística europea existe sólo en elementos menores de las figuras (*Códice de Huejotzingo, Códice Telleriano Remensis, Tira de la peregrinación*).

El segundo grupo consta de manuscritos que muestran ya cierto alejamiento del estilo antiguo y una cantidad importante de rasgos de origen europeo, pero en los cuales hay todavía un predominio del discurso pictórico sobre el discurso escrito y subsiste un formato relacionado con la antigua tradición: pinturas, en suma, influidas por el estilo europeo, pero que todavía no son ilustraciones o láminas de un libro (*Códice Mexicanus, Códice Azcatitlan, Códice Osuna*).

El último grupo lo componen las pinturas que se han convertido en ilustraciones de un texto. En muchas de estas pinturas subsisten relaciones estilísticas e iconográficas con la antigua tradición, pero su formato y su función se ha transformado sustancialmente (*Historia general de las cosas de la Nueva España, de Sahagún e Historia de las indias de la Nueva España, de Durán*).

Pasemos, pues, al primer caso, dentro del grupo de manuscritos cercanos a la antigua tradición.

"Nuestra Señora" en el Códice de Huexotzinco

Entre las obras que han sobrevivido hasta el presente, el ejemplo más antiguo de uso del grabado europeo en una pintura indígena lo encontramos en el llamado *Códice de Huxotzinco* o *Códice Monteleone*. Esta obra de carácter legal, pintada hacia 1531, conserva numerosos rasgos de la tradición prehispánica, entre los cuales sobresale la rigidez y uniformidad de los estereotipos empleados para representar la figura humana. Junto a las figuras de indígenas y montos de tributo, llama la atención una desconcertante imagen de la Virgen con el Niño en brazos (VIII-11a).

La imagen de la Virgen viene a cuento porque los pintores del código querían representar el estandarte, con el mismo tema, que Nuño de Guzmán ordenó se confeccionara en oro y plumas; costosa tarea que parece haber recaído sobre los artesanos de Huexotzinco.³³

Cuando los pintores del código preparaban las láminas que serían utilizadas ante las autoridades de la Segunda Audiencia, no tenían ya a su alcance el estandarte y es probable que tampoco supieran qué modelo se había utilizado en su elaboración. La solución más a la mano parece haber sido la de copiar el pequeño grabado de algún catecismo.

33. Noguez: "El Códice de Huexotzinco", p. 21.

Rodrigo Martínez ha llamado mi atención sobre los grabados y otros aspectos de la *Doctrina Christiana* de Fray Pedro de Gante, impresa por Juan Pablos en 1553. Ambos encontramos cierto parecido entre la imagen de la Virgen del folio 22 r. (VIII-11b) y la imagen del *Códice de Huejotzingo* (obsérvese, especialmente, el pelo de ambas). Aunque no se trate exactamente de la misma fuente utilizada por los pintores huejotzincas, sí nos da una idea del tipo de estampa que debieron usar.

En este caso, el uso del grabado en la pictografía no conlleva problemas adicionales de significado: para representar a la virgen, los pintores utilizaron una estampa de la virgen.

La multitud

Casi veinte años más tarde, hacia 1550, había en Nueva España pintores indígenas que aún tenían un dominio notable del estilo antiguo. Uno de los pintores del *Códice Telleriano Remensis*, el autor de la segunda parte de la sección histórica del manuscrito, a quien yo llamaría "el maestro del Telleriano", creó la secuencia pictográfica más cercana a la tradición prehispánica de cuantas conocemos,³⁴ y utilizó modelos y recursos antiguos en todas sus láminas. Sin embargo, al llegar al final de la historia y empezar a representar escenas de la época colonial, el artista se vio

34. Si nos basamos en el análisis de la tradición Mixteca-Puebla, tal como se propone en los primeros capítulos de este trabajo.

obligado a pintar objetos inexistentes en la antigüedad indígena, y ausentes por lo tanto de los códices prehispánicos: cirios, mitras, rosarios, hábitos, etc. En estas últimas páginas del códice podemos ver la representación del sol, no ya con el disco de la tradición Mixteca-Puebla que el mismo artista había usado en láminas anteriores, sino como un rostro humano rodeado de destellos (VIII-13), solución muy común en el Renacimiento.³⁵ Lo más probable es que el pintor del *Telleriano* se haya inspirado en algún libro europeo para representar el Sol de los cristianos.

En una de las últimas escenas de este códice, el pintor tuvo que representar la terrible mortandad ocasionada por la epidemia de tifus exantemático iniciada en 1544 y que asoló a la población indígena durante todo el año de 45 (VIII-14). El artista había representado la muerte varias veces, y en dos ocasiones anteriores había tenido que representar grandes mortandades. En la crónica del año 7-Caña, 1447, cuya glosa indica que hubo "tantas nieves que morían los hombres", podemos ver dos individuos con ojos cerrados que parecen girar en el espacio. Con estos dos muertos rodeados de nieve el pintor transmite el concepto de mortandad. En el relato de la fecha 2-Caña, 1507, se habla de una expedición de guerreros que sucumbió en las aguas, al parecer turbulentas, del río Tuzac. La glosa dice que murieron 1800

35. Ver también *Códice Florentino*, l. VII, f. 1 v. y f. 7 r.; l. IX, f. 64 r.; l. X, f. 1 v.

hombres de guerra, el dibujo indica que fueron 2000. El maestro pintó las cabezas de trece hombres surgiendo del cauce del río, algunos escudos y algunas piedras, y conectó la escena con el glifo numeral 400 repetido cinco veces (VIII-15). La escena parece consistente con los principios y costumbres de la tradición pictográfica.

En la mortandad de 1544-1545 hay solamente cinco figuras, cada una de ellas envuelta en su mortaja. Que no haya un numeral asociado al episodio, es explicable, imposible saber cuántos centenares de miles de indios murieron entonces. Lo que llama la atención es el nuevo recurso utilizado por el pintor para decir que murieron muchos: "detrás" de las cabezas de los cinco personajes dibujó una serie de líneas curvas que indican -para nosotros, con la mirada educada en la tradición visual de occidente- un grupo compacto, una multitud. Esa serie de líneas situadas sobre las cabezas de los personajes plantean un problema de inteligibilidad si las analizamos desde el punto de vista de la tradición pictográfica mesoamericana; su significado sólo resulta asequible para quien comparta las convenciones de representación del Renacimiento europeo y haya asimilado sus recursos de simulación o representación ilusoria de la realidad que percibe el ojo humano. Las rayas deben ser leídas como la parte superior de cabezas que no se representan completas; el hecho de que estas rayas estén situadas sobre las cabezas del primer plano indica que se

encuentran atrás, y que se extienden hacia el fondo, pues se trata de una gran multitud congregada.

El recurso de la aglomeración de curvas para indicar multitud empezó a usarse en el grabado gótico en madera y fue empleado con gran frecuencia en los siglos XV (VIII-16) y XVI.³⁶

Esta misma convención europea para representar la multitud la veremos en el *Códice Florentino*,³⁷ y, con gran imperfección técnica, en una de las láminas pintadas por los ayudantes de Durán.³⁸ El conjunto de cabecitas de esta lámina de la obra de Durán es muy parecido, por cierto, al que vemos en el mural de la vida eremítica del claustro bajo de Acolman,³⁹ y en otra *Thebaida* pintada en el refectorio del convento de Zacualpan de Amilpas, Morelos.

El árbol

En un capítulo anterior hablábamos de un códice conocido como *Tira de la peregrinación* o *Códice Boturini*. Mencionamos entonces la observación hecha por Jiménez Moreno en el

36. Un ejemplo español: las representaciones de los apóstoles en el *Aurea Expositio Hymnorum*, obra publicada en Zaragoza en 1492; ver García Vega: *El grabado del libro...*, figuras 24 y 26. También encontramos un ejemplo de esa representación de la multitud en el libro del Génesis de una Biblia impresa en 1546, que debió llegar a Nueva España, pues actualmente se encuentra en el Fondo Reservado de nuestra Biblioteca Nacional: *Biblia. Concordantiae in eadem, ex tum Veteri, tum Novo Testamento...*, Lugduni, Apud Iacobum Crozer, 1546, f. 10 v.

37. *Códice Florentino*, l. X, f. 125 r.

38. Durán: *Historia...*, v. II, f. 51.

39. Se reproduce esta imagen en Peterson: *The Paradise Garden...*, p. 165.

sentido de que el árbol representado en aquel códice no es prehispánico (VIII-17); es decir, no corresponde a las representaciones prehispánicas conocidas del árbol.

Ahora bien, si no es prehispánico ¿de dónde es? ¿de dónde salió? La primera respuesta posible sería que el árbol representado en la *Tira* procede de la realidad. Sin embargo, el árbol no se parece a ninguna especie que yo conozca; se trata de una simplificación, de una abstracción. Y, a fin de cuentas, es que la realidad no puede representarse si no es por medio de un lenguaje formal determinado y sus convenciones. Además, tanto el paisaje en general como el árbol en particular representan el material más delicado con el que pueda trabajar el artista figurativo.

En la pintura de paisaje -afirma Bernard Berenson- el follaje es un elemento fundamental. Cómo conferir el sentido de su incalculable detalle es algo que requiere un compromiso excepcionalmente cuidadoso entre lo que se ve y lo que se sabe.⁴⁰

Como afirma Berenson en el trabajo citado, las diferentes convenciones para representar el árbol dependen estrictamente de códigos aceptados en diferentes épocas y estilos.⁴¹

El árbol representado en la *Tira de la peregrinación* es una de las modalidades posibles de árbol, una que parece incluir ciertos elementos de la antigua tradición indígena, como las gruesas ramas de forma curva (VIII-17a), pero que se basa en el concepto de follaje simplificado que podemos

40. Berenson, Bernard: *Seeing and Knowin*, New York, The Macmillan Company, 1953, p. 33.

41. *Ibid.*, p. 33-35.

ver en grabados de obras del siglo XVI, tales como el *Confesionario mayor* de Fray Alonso de Molina (VIII-17b).⁴²

La figura del árbol es la que podemos vincular más fácilmente con el grabado, pero es probable que el pintor de la *Tira* haya aprendido a representar otros rasgos a través de libros y estampas. Pienso, por ejemplo, en los pliegues de la ropa de varios personajes y en la representación de la oreja en la última escena.

4. El grabado en obras de transición

Por supuesto que cualquier obra pictográfica colonial es una obra de transición. Para efectos prácticos, voy a referirme aquí, como decía líneas arriba, a pinturas que se encuentran más influidas por el estilo europeo y más lejos del estilo indígena que las del apartado anterior, pero que aún no se han convertido en viñetas o ilustraciones de un libro.

Teomama y santo

En los relatos de la mítica peregrinación mexicana desde Aztlan, tanto pictóricos como escritos, es muy importante la presencia de los jefes gentilicios con atributos mágico-religiosos que guiaron al grupo en aquella gesta. Suele representarse a estos líderes del pueblo peregrino cargando

42. Molina, Fray Alonso de: *Confesionario mayor, en lengua mexicana y castellana*, México, Antonio de Espinosa, 1565, f. 65 v.

un bulto a la espalda,⁴³ y se les alude con el nombre genérico de *teomamaque* (sing *teomama*).⁴⁴

En el *Códice Mexicanus*, una de cuyas secciones es precisamente el relato de la migración, vemos a un grupo de *teomamaque* congregados al inicio de la marcha, y vemos muchas otras veces a un único *teomama* solitario que el pintor utiliza para indicar el avance del grupo en su conjunto (VIII-18). La representación pictórica del *teomama* en el *Mexicanus* tiene una peculiaridad digna de mencionarse: el sacerdote se apoya en un grueso palo o bastón repleto de brotes o ramas tronchadas.

¿Por qué decidió, el pintor del *Mexicanus*, representar al jefe gentilicio con un elemento nuevo, y de dónde procede este elemento? Analicemos con calma la lámina XVIII del código, la primera vez que se representa el tema del *teomama*. En el extremo izquierdo de la lámina podemos ver a los *mexicas* congregados en un grupo muy compacto; detrás de ellos hay una casa o templo junto a un gran tule, lo cual debe representar Aztlán, y arriba de ellos una montaña que debe ser el cerro de Culhuacán. Frente al grupo se levanta un árbol, en cuya copa hay un pájaro que canta: es el ave (colibrí, según la historia) que pidió a los *mexicas* que

43. Por ejemplo, *Códice Telleriano Remensis*, f. 25 r.; *Tira de Tepechpan*, lám. 4 y 5; *Tira de la peregrinación*, escena posterior a la fractura del árbol y a la aparición de Huitzilopochtli.

44. Ver, por ejemplo, Chimalpain Cuauhtlehuanitzin, Domingo de San Antón Muñón: *Memorial breve acerca de la fundación de la ciudad de Culhuacán*, trad. Víctor Castillo, México, UNAM, IIH, 1991, p. 23, 129, 131, 135, 141.

iniciaran su peregrinación con la voz "*tihui, tihui*", una manifestación de Huitzilopochtli.

En el primer plano del grupo de peregrinos podemos ver a dos *teomamaque*, uno con atuendo femenino y otro con un capote. Ambos llevan un bulto a la espalda pero sólo el del capote lleva, además, un bastón cubierto de brotes. En la siguiente escena podemos ver al hombre del bastón, solo ya, que camina sobre una línea paralela a la de la sucesión de los glifos de los años. Así volveremos a verlo muchas otras veces a lo largo del relato. No siempre se le representa con el bulto a la espalda, pero la presencia del singular bastón nos permite identificar una y otra vez al personaje de la primera escena.

Hay dos datos más que resultan relevantes para la comprensión de este problema iconográfico. En primer lugar hay que notar que entre la primera escena y la segunda pasa una corriente de agua. La línea utilizada por el pintor para vincular las escenas cruza el flujo de agua, indicándonos que el grupo ha cruzado la corriente; episodio referido también por Cristóbal del Castillo en su historia de los mexicanos.⁴⁵ El otro dato es la postura del *teomama* en la escena en la que se encuentra solo: vuelve la cara hacia atrás, como si fuera a mirar sobre su hombro, y levanta una de sus manos para situarla junto a la cabeza.

45. Navarrete Linares, Federico: "Estudio historiográfico de la obra de Cristóbal del Castillo", tesis de licenciatura en Historia de México, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1988, p. 62-63.

Mi propuesta de explicación: a) el pintor del *Mexicanus* colocó en la mano del *teomama* un tronco de ramas cortadas, singular bastón que en la iconografía cristiana es atributo propio de San Cristóbal (VIII-19). b) El episodio mitohistórico según el cual el *teomama* cruza las aguas turbulentas fundamenta, en parte, la asociación de su imagen con la de San Cristóbal. c) La asociación del *teomama* y San Cristóbal se apoya fundamentalmente en la afinidad -casi identidad- de las funciones de ambos. El *teomama* cargó al dios para cruzar la corriente del mismo modo en que San Cristóbal cargó a Cristo, el dios. d) Más aún, Cristóbal y *teomama* significan la misma cosa: Cristo-*foro*, cargador de Cristo, *teo-mama*, cargador de dios. e) El pintor del códice tuvo que valerse de alguna o algunas ilustraciones o estampas para su trabajo.

A fines del siglo XVI se pintó en uno de los muros de la iglesia de Tlatelolco un gigantesco San Cristóbal (VIII-19bis); en esta imagen, el tronco con ramas tronchadas es especialmente claro. Nuestro pintor debe haber conocido una imagen similar a ésta; pero en el modelo utilizado por él San Cristóbal volteaba a ver a Cristo, sentado sobre su hombro.

El artista del *Mexicanus*, cabe añadir, estaba particularmente familiarizado con el santoral cristiano y debe haber utilizado un libro de vidas de Santos, ordenados según los días del año -como era usual en el XVI- para elaborar su propio calendario de fiestas cristianas, que

ocupa varias de las láminas iniciales del códice. De un santoral salieron, indudablemente, figuras como el San Pablo de la lámina 4.⁴⁶

La peregrinación y el Antiguo Testamento

Otro códice que representa ampliamente el tema de la peregrinación es el Azcatitlan. Allí podemos ver un extraordinario paisaje cuyas montañas y caminos ascienden hasta el límite de la página, dando espacio para colocar varias figuras en diferentes posturas y actitudes. El paisaje tiene una extraña combinación de cactus, maguey y palmeras (VIII-20).

El aspecto montañoso del paisaje puede explicarse, quizá, como una alusión a las ásperas tierras nortefías de donde los mexicas pretendían venir; pero, ¿y las palmeras?

La representación de las palmeras es muy importante en la iconografía cristiana, particularmente en dos episodios, uno del Nuevo Testamento y otro del Antiguo: la huida a Egipto de José y María y el éxodo del pueblo de Israel. Entre las obras del siglo XVI que he revisado en la Biblioteca Nacional, he encontrado representaciones de palmeras muy similares a las utilizadas en el Azcatitlan;

46. Tanto Galarza como Gruzinski se han referido ya a la representación del santoral y las fiestas cristianas en los códices coloniales. Galarza, Joaquín: *Estudios de escritura indígena tradicional azteca náhuatl*, México, Archivo General de la Nación, 1979, p. 23-50; Gruzinski, Serge: *La colonización de lo imaginario*, México, FCE, 1991, p. 58.

dichas representaciones proceden del libro del Exodo (VIII-20a, VIII-20b).⁴⁷

Aquí creo que nos encontramos frente a un fenómeno de homologación similar al que plantea el uso de San Cristóbal en el *Códice Mexicanus*. El uso de las palmeras en el paisaje de la peregrinación sugiere una equiparación del éxodo del pueblo mexicana con el del pueblo judío. Más adelante veremos otro ejemplo en donde resulta evidente la asociación entre el Antiguo Testamento y la historia prehispánica mexicana.

Leviathán

Las gigantescas fauces de Leviathán deben haber impresionado vivamente a los indios, quienes, por supuesto, percibieron su semejanza con las de Tlaltecuhli. Los mismos diseños que vemos en las capillas abiertas de Actopan y Xoxoteco (VIII-21, VIII-21a, VIII-21b), anunciando el juicio final, aparecen en varias pictografías coloniales. Entre otros pintores de la época, el maestro del Azcatitlan se vale de la imagen de las fauces diabólicas para representar la cueva de la cual salieron los chichimecas antes de emigrar hacia el sur (VIII-59).⁴⁸ Tanto los pintores de las capillas como los de los códices deben haber contado con fuentes impresas para la elaboración de sus fauces.

47. Paradinum, Gulielmum: *Historiarum memorabilium ex Genesi...*, Lugduni, Apud Joan Tornaesium, 1558, "Exodo", c. XV, s. p.; *Biblia sacra ad vetustissima exempla...*, Veneto, Apud Guliel Rovillium sub scuto, 1569, f. 24 r.

48. *Codex Azcatitlan*, lám. 5 y 6.

El Espíritu Santo

Es el mismo pintor del Azcatitlan quien utiliza una imagen del Espíritu Santo, ahora para referirse a la conquista de México (VIII-22). Cortés, acompañado de Doña Marina, de su sirviente negro y varios soldados y cargadores indios, avanza hacia la Meseta. En el centro del grupo se levanta un estandarte con la imagen del Espíritu Santo, una blanca paloma coronada por un halo.⁴⁹ Una vez más parece probable que se trate, no solamente del uso del repertorio visual de la cultura dominante para la creación de las nuevas obras pictóricas, sino de un proceso de asimilación y manipulación de símbolos y significados.

Misericordia

Antes de concluir este apartado quisiera referirme a un caso más de uso de modelos de la tradición europea en la pictografía indígena. Los pintores que trabajaron para documentar las diferentes causas compiladas en el código denominado *Osuna*, se encuentran entre aquellos que tuvieron que representar diferentes aspectos de la realidad colonial y que desarrollaron, por lo tanto, nuevos estereotipos: campanas, iglesias, cabezas tonsuradas, cepos... Seguramente que varios o acaso todos los pintores del *Osuna* tenían alguna familiaridad con libros y grabados. Me llamó especialmente la atención el caso de una escena en la cual se representa a un enfermo en el hospital (VIII-24). Para

49. *Ibid.*, lám. XXIII.

esta imagen, el pintor se valió del *Confesionario mayor* de Molina (VIII-23) o de alguna fuente emparentada con esta obra: en efecto, el modelo para la representación del enfermo parece proceder de una ilustración referente a las obras de misericordia del confesionario,⁵⁰ o acaso de una versión posterior de la misma composición. Nótese a) que el enfermo está recostado debajo de cierto tipo de techo (en el grabado un dosel, en el códice el dintel de una casa). Obsérvese b) la presencia de la almohada, c) los pliegues de la sábana, y, muy especialmente, d) el vendaje con aspecto de turbante que utilizan ambos enfermos.

5. El grabado en las ilustraciones de Sahagún y Durán

Entre 1575 y 1581 se produjeron las versiones finales de dos de las más importantes obras etnográficas del siglo XVI, las respectivas historias de Sahagún y Durán. En ambas obras las pinturas indígenas jugaron un papel muy importante, tanto durante el proceso de investigación como en la redacción final, cuando asumen la forma de ilustraciones del texto escrito (a pesar de que contienen mucha más información de la que cabría esperar de meras ilustraciones). La colaboración entre los indígenas y los frailes fue muy estrecha en ambas obras, especialmente, como se conoce, en la de Sahagún. Además, el hecho de que los religiosos hayan decidido ilustrar la copia final de sus escritos debe haber

50. *Códice Osuna*, f. 6 v.; Molina: *Confesionario...*, f. 99 v.

obligado a los pintores indios a trabajar en las bibliotecas mismas de los conventos, cerca de los religiosos y cerca de sus libros.

Ambas obras tienen el formato de libros europeos y están plagadas de viñetas y decoradas con pequeños marcos, molduras y cenefas con fantasías platerescas. El uso de otros libros como fuente de inspiración de estos manuscritos es evidente, y la influencia del grabado en las pinturas es más intensa que en ninguna otra obra indígena del siglo XVI. Veamos algunos ejemplos.

Sangre y lágrimas

En la tradición prehispánica la sangre se representaba con un estereotipo similar al del agua, pero de color rojo. En el *Códice Borgia*, por ejemplo, podemos ver la representación de un chorro de sangre (VIII-25): ocho franjas rojas, bastante rígidas, formando un haz, se proyectan hacia fuera del cuerpo herido. El "chorro" está delimitado por una gruesa línea-marco y al final de cada franja hay un círculo -probablemente una joya o piedra preciosa- rodeado también por la línea-marco.⁵¹

En el libro I del Florentino⁵² podemos ver una escena de sacrificio humano en la cual mana un gran chorro de sangre del pecho del cautivo (VIII-26). La sangre, sin embargo, no es ya el antiguo estereotipo; ahora se trata de

51. *Códice Borgia*, lámina 53.

52. *Códice Florentino*, l. I, f. 6 r.

un conjunto de gotas de gran tamaño que escurren por el cuerpo del sacrificado, arrastrando una larga cauda. El pintor de esta viñeta del Florentino no estaba siguiendo su imaginación ni estaba copiando del natural -como tampoco hacía tal cosa el pintor del árbol del *Boturini*-; un examen de grabados europeos de la época revela que el pintor seguía una convención vigente en las estampas y libros para indicar el derramamiento de sangre. Gotas de sangre similares a las del *Florentino* podemos verlas en la composición "Batalla campal ante la ciudad", en una edición de las *Décadas* de Tito Livio, publicada en Zaragoza en 1520 (VIII-27), y en la "Toma de la ciudad de Marbella", en una *Crónica de los muy altos y esclarecidos Reyes católicos* (VIII-28), publicada también en Zaragoza, en 1567.⁵³ Vale la pena indicar que por lo menos algunos de los grabados de esa edición de las *Décadas*... eran conocidos en América.⁵⁴

Unos quince años antes de que se pintara la escena de sacrificio en el *Florentino*, otro ayudante de Sahagún había representado en los *Primeros memoriales* a un grupo de

53. Ambas imágenes se reproducen en García Vega, Blanca: *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII*, 2 v., Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1984, figuras 51 y 206.

54. Las historias de Roma fueron, en general, modelo de varias crónicas americanas. La edición zaragozana de las décadas de Livio fue utilizada varias veces por el ilustrador (o el impresor) de la primera edición de Gómara, bien conocida en Nueva España. Una de las escenas de batalla, con sangre, que yo he mencionado, por ejemplo, sirvió como ilustración de las luchas en el Golfo de Urabá (c. 61 de la obra de Gómara). Ver al respecto Santiago Sebastián: *Iconografía del indio americano, siglos XVI y XVII*, Madrid, Editorial Tuero, 1992, p. 52-67. Sebastián, Santiago: *Imagen de América*,

hombres y mujeres llorando (VIII-29).⁵⁵ Extrañamente, este pintor no empleó el glifo prehispánico de la lágrima (una especie de pequeño glifo *atl*, con una cuenta de piedra preciosa o chalchihuite al final de la gota, delineada con línea-marco),⁵⁶ que fue lo más común en la pictografía del siglo XVI, sino que representó el goteo con el mismo procedimiento que los grabados de los libros españoles usaban para la sangre.

Esas gruesas gotas de larga cauda aparecen muy pocas veces fuera del corpus sahaduntino, y aun dentro del mismo corpus es más frecuente la representación glífica de la gota que la representación basada en el grabado. Vale la pena mencionar un documento de la zona poblano-tlaxcalteca en el cual, además de algunos castillos y otros elementos inspirados en libros europeos, aparece la sangre: en una hermosa escena referente a la salida de los pueblos chichimecas de Chicomoztoc, vemos en la *Historia tolteca chichimeca*, en gran tamaño, el dibujo de las gotas de sangre de tradición europea (VIII-30).⁵⁷

Las lágrimas que ostentan algunos de los personajes pintados en el claustro bajo del convento de Atotonilco el Grande -por citar otro ejemplo- también parecen corresponder a la tradición del grabado.

55. *Códice Matritense de la Real Academia de la Historia...*, f. 61 v.

56. Este glifo puede encontrarse en muchas partes, con ligeras variantes. Véase, por ejemplo, *Códice Nuttal*, lámina 74. Incluso en el muy europeo libro XII del *Florentino* se utiliza el glifo de la lágrima, f. 41 r.

57. *Historia tolteca chichimeca*, f. 23 r.

Sombras

Ocasionalmente los pintores indígenas de manuscritos sombrearon sus figuras, pero el recurso no fue frecuente, ni se encuentra entre aquellos que pudiéramos considerar que los indios verdaderamente dominaron.

Entre las diferentes maneras de sombrear escogidas por los pintores indígenas, hay por lo menos una que deriva indudablemente del grabado: se trata de una serie de rayas cortas, paralelas, que avanzan diagonalmente con respecto a las líneas de contorno de las figuras, que en ocasiones se oscurecen con otra serie de líneas diagonales que avanzan con la inclinación inversa. La técnica suele denominarse achurado, y en inglés *hatching* y *cross hatching*. Así lo vemos con frecuencia en el *Códice Florentino* (VIII-31a, VIII-31b. Confrontar, por ejemplo, con VIII-46g, la sombra tras el trono, y VIII-46j, la sombra del súbdito en el mosaico).⁵⁸

Las líneas utilizadas para simular la existencia de una multitud también fueron utilizadas en el *Códice Florentino* y en las ilustraciones de Durán, como lo indicamos en el apartado 3 de este capítulo.

58. *Códice Florentino*, l. IV, f. 62 v; l. V, f. 11 v.; l. VII, f. 16 v.

El paisaje

Aunque en la antigua pintura mesoamericana, y especialmente en la pintura de manuscritos, se solían representar algunos elementos del espacio natural, como árboles, ríos y montañas, el paisaje propiamente dicho (es decir, la asociación de esos elementos espaciales con el propósito de representar un espacio virtual regido por la línea de horizonte) no existía en la época prehispánica, y tampoco era adecuado o compatible con el propósito de simplificación y abstracción implícito en el lenguaje pictográfico de los códices.

Durante el siglo XVI fueron realmente pocos los pintores de manuscritos que intentaron dotar a sus escenas de paisaje. Podría mencionarse el caso del *Mapa Quinatzin*; sin embargo, el escenario natural de este documento no cuenta con una línea de horizonte y es ajeno al principio occidental de la perspectiva, de manera que cabe dudar si el escenario es una consecuencia de la propia pictografía mesoamericana de contenido cartográfico o un intento de pintura de paisaje.⁵⁹ En el *Códice Azcatitlan*, en cambio, hay claros indicios de un tenaz esfuerzo del pintor por aprender y utilizar la técnica europea del paisaje, particularmente en las escenas del peregrinaje mexicana. Es probable que este pintor, como indicábamos arriba, se haya

59. Ya Robertson, en 59, había reparado en la estrecha relación existente entre los manuscritos histórico-geográficos tetzcoanos y la pintura de paisaje. Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 64 y otras.

valido de algunos grabados para su trabajo -las palmeras parecen haberse extraído de alguna ilustración del libro del Exodo-; sin embargo hay un ejercicio de composición muy original.

Los pintores de Sahagún y de Durán se valieron con mucha frecuencia del paisaje para dotar de fondo a sus escenas. En muchos casos parecen haber utilizado modelos obtenidos en estampas y grabados de libros, lo cual dio como resultado vistas completamente imposibles para el Valle de México y sus cercanías.

Llaman especialmente la atención las pequeñas colinas escarpadas, casi verticales, que inmediatamente recuerdan paisajes vistos en pinturas italianas de retrato, y que pasaron de aquellas pinturas al grabado. Este tipo de montañas aparecen con bastante frecuencia en el *Códice Florentino* (VIII-32 hasta VIII-36).⁶⁰ También son de gran interés, por su posible vínculo con los modelos europeos, algunas representaciones arquitectónicas insertas en el paisaje, como ciertas torres de altos y muy grandes chapiteles (VIII-36),⁶¹ y, desde luego, los castillos.

En el *Códice Florentino* se representa un castillo ni más ni menos que en la isla de Tenochtitlan, antes de que esta fuera conquistada por Cortés (VIII-37a),⁶² y también en la obra de Durán aparece el castillo (VIII-37b).⁶³ No sería

60. *Códice Florentino*, l. X, f. 22 v., f. 23 r., f. 35 r., f. 39 v., f. 102 v; l. XI, f. 206 v., f. 237 r., y otros.

61. *Códice Florentino*, l. VI, f. 215 r.; l. XI, f. 237 r.

62. *Ibid.*, l. XII, f. 41 r.

63. Durán: *Historia...*, v. I, fig. 3.

extraño que algunos de estos castillos procedieran de las mismas Biblias en que los pintores indígenas se inspiraron para representar otras figuras (VIII-38).⁶⁴

Lo que resulta indudable es que en ocasiones los paisajes importados producen un extrañísimo efecto en las escenas. Así, cuando vemos la imagen de Quetzalcóatl y, en el fondo, un alto castillo que corona un escarpado y violáceo paisaje, parece que el dios mexicano hubiera sido retratado en la terraza de alguna villa toscana (VIII-37b).⁶⁵

Reyes, armaduras y soldados

Los pintores indígenas que, hacia el último cuarto del siglo XVI, representaban escenas de la conquista de México, difícilmente pueden haber contado con información visual directa del fenómeno que relataban. Pero los soldados y las batallas que pintan no son exclusivamente fruto de su imaginación, sino que parecen inspirarse, una vez más, en ilustraciones de libros.

Los pintores de Sahagún y de Durán representaron con mucha frecuencia a soldados perfectamente pertrechados con armaduras de cuerpo completo y con yelmos muy cerrados. Tal atuendo resulta inverosímil para los soldados de a pie y poco probable para los caballeros, porque los yelmos de

64. Ver *Biblia. Concordantiae in eadem, ex tum Veteri, tum Novo Testamento...*, Lugduni, Apud Iacobum Crozer, 1546, f. 179 v.

65. Durán: *Historia...*, v. I, figura 3.

torneo eran estorbosos en la guerra regular. Además, los españoles conocieron pronto los beneficios de los ichcahuipiles indios, ligeros y -por supuesto- especialmente diseñados para la protección frente a las armas indígenas, y los utilizaron durante la conquista.⁶⁶

Resulta especialmente llamativa la escena del prendimiento de Moctezuma en el *Códice Florentino* (VIII-39a): el soldado español que custodia o apresa al gobernante está vestido con una pesada armadura y yelmo de torneo, y lleva un aderezo de plumas a manera de tocado; atuendo tan elegante como improbable para aquella jornada.⁶⁷ El mismo soldado con armadura de torneo vuelve a aparecer en otras páginas de la misma obra (VIII-39b hasta VIII-39d).⁶⁸ Confróntense estas imágenes con algunas ilustraciones bíblicas (VIII-40, VIII-41, VIII-42).

También los guerreros y las armaduras que pintan los ayudantes de Durán parecen apoyarse más en grabados que en informes sobre el atuendo utilizado por los conquistadores (VIII-43).⁶⁹

Es probable que tanto Sahagún como Durán hayan puesto a disposición de los artistas indios obras con episodios de guerra, del tipo de las *Décadas* de Livio o la *Crónica de los... Reyes católicos* a que hemos hecho referencia antes;

66. Torquemada: *Monarquía indiana...*, l. IV, c. LXVI, v. 2, p. 201.

67. *Códice Florentino*, l. XII, f. 26 v.

68. *Códice Florentino*, l. XII, f. 28 r., f. 30 r., f. 33 v., f. 38 v.

69. Durán: *Historia...*, v. II, figuras 59, 60, 61 y 62.

también es posible que en algunos pasajes de la Biblia se hayan encontrado ejemplos adecuados.⁷⁰

Las batallas propiamente dichas, que presentaban problemas de composición particularmente difíciles (VIII-44a, VIII-44b), bien podrían apoyarse en escenas bíblicas como las del libro de los Jueces (VIII-45a, VIII-45b. Póngase especial atención en los ejércitos que aparecen al fondo, y en las puntas de sus lanzas, y compáreselas con las imágenes de Durán).⁷¹

Las armaduras de los conquistadores no son los únicos objetos exóticos que pueden apreciarse en las ilustraciones de Durán. También pueden verse barandales y columnillas platerescas (VIII-46a), y los *tlatoque* aparecen sentados en lujosos tronos decorados con roleos y acantos (VIII-46b, VIII-46c. Confrontar con VIII-46d, VIII-46e). Estos tronos, así como los templetos sobre los cuales se apoyan, y, en general, las escenas de los "reyes" mexicas se basan, no cabe duda, en escenas equivalentes de la Biblia, procedentes en su mayor parte, por supuesto, del libro de los Reyes (VIII-46f hasta VIII-46l).⁷²

70. Vale la pena comparar las armaduras de los soldados de Durán y Sahagún con las que portan los soldados en la biblia impresa en Lyon a la que también nos hemos referido antes: *Biblia. Concordantiae in eadem, ex tum Veteri, tum Novo Testamento...*, Lugduni, Apud Iacobum Crozer, 1546, libro de Josué, f. 42 v.; Jueces, f. 45 r.; Reyes, f. 58 r y f. 59 v.

71. *Biblia. Ad vetustissima exemplaria nunc recens castigata...*, Francoforti, Moenum, 1566, f. 105 v., f. 107 r y f. 107 v. Puede resultar particularmente interesante comparar la escena de la guerra de Coyoacán en Durán y la escena del folio 107 v. de esta biblia.

72. *Biblia. Concordantiae in eadem, ex tum Veteri, tum Novo Testamento...*, Lugduni, Apud Iacobum Crozer, 1546, Génesis,

El Hijo y el Espíritu Santo

Los pintores del *Florentino* deben haber tenido una gran familiaridad con el repertorio de las imágenes sagradas cristianas, a tal punto que les parece natural utilizarlas como esquemas de composición para su trabajo.

En el folio 103 r. del libro II del *Códice Florentino* se presentan dos escenas relacionadas con la esclavitud y el sacrificio. En una de ellas una mujer exhibe a su esclavo frente a un grupo formado también por mujeres (VIII-47). De acuerdo con el texto que acompaña a la imagen, era costumbre, en la fiesta de Ixcozauhqui, que las familias ricas que habían comprado esclavos para sacrificarlos, arreglaban a éstos con primor y los mostraban a la otra gente, como quien enseña un trofeo. En la ilustración, la dueña presenta al esclavo con un ademán de la mano derecha; el esclavo, en el centro de la composición, parado en *contraposto*, tiene la cabeza ligeramente agachada y los brazos caídos hacia el frente y cruzados a la altura de las muñecas. En el lado derecho de la composición un grupo de mujeres observa al esclavo que pronto será sacrificado. No hace falta ser un experto en iconografía cristiana para descubrir que en la composición de este cuadro se utilizó como modelo un *Ecce Homo*. Los pintores deben haberse valido de alguna estampa similar a la que utilizaron los artistas,

f. 6 r., Reyes, f. 65 r.; *Biblia sacra ad vetustissima exempla...*, Veneto, Apud Guliel Rouillium sub scuto, 1569, f. 25 r., f. 92 v., f. 93 r., f. 99 v.

también indios, que decoraron el claustro bajo de Epazoyucan (VIII-48).

En el mismo folio del *Códice Florentino*, se ilustra el baño ritual del esclavo, cuando se ha despojado ya de sus ropas y está listo para el sacrificio (VIII-49). Las figuras representadas a ambos lados del cuadro parecen conversar, mientras toman una jícara que presumiblemente ha sido llenada con el agua de un enorme cántaro que se encuentra en el centro de la composición. Alineado con el cántaro, también en el centro de la composición pero en la parte superior, flota un personaje desnudo, en posición de estar sentado, con los brazos semiextendidos a ambos lados de su cabeza y las manos ligeramente levantadas hacia arriba.

Un examen de algunos muros conventuales del XVI puede ayudar a reconocer lo que acaso resulte obvio para la mirada experimentada: el individuo que flota sentado y preside la composición es lo que suele llamarse un *Pantocrator*, Cristo, en majestad, el día del Juicio Final. Solamente le faltan la espada y la azucena.

El *Pantocrator* es utilizado también como modelo en la ilustración del culto que en la antigüedad se rendía a Chicomecóatl.⁷³

Siempre me llamaron la atención dos escenas del *Florentino* referentes al llanto sin fin que aqueja a las almas condenadas en el infierno.⁷⁴ En una de las

73. *Códice Florentino*, l. II, f. 29 v.

74. *Códice Florentino*, l. I, f. 32 v. Una reproducción del Pentecostés de Itzmiquilpan puede verse en Reyes Valerio: *El*

ilustraciones se representa a un grupo de hombres (diez) (VIII-50a) y en la otra a un grupo de mujeres (doce) (VIII-50b). Me parecía intrigante el esquema de composición empleado en ambas escenas: los personajes se distribuyen en dos grupos compactos situados a ambos lados del cuadro y vueltos hacia un centro que queda vacío; también la parte superior del cuadro, que es más de la tercera parte, está vacía. En la escena de los hombres, cuatro de ellos miran fijamente hacia arriba, hacia ese cielo vacío; en la escena de las mujeres, una de ellas vuelve la cabeza hacia el cielo con aparente desesperación.

¿Qué buscan los hombres con la mirada puesta en lo alto? Creo haber encontrado la respuesta en una pintura de la sacristía del convento de Itzmiquilpan, Hidalgo. La pintura de la sacristía representa el *Pentecostés* (VIII-50c). En el centro de la composición, apretada entre los dos grupos de apóstoles, vemos a la Virgen; en la parte superior, en el cielo, el Espíritu Santo derrama su Gracia.

Al parecer, el pintor del Florentino utilizó un grabado con el tema del *Pentecostés*, similar al que emplearon sus colegas de Itzmiquilpan. En el grupo de las mujeres se conserva el número de doce figuras -como los apóstoles- y el ademán de ferviente oración en dos de ellas; el grupo de hombres se ha visto reducido a diez, pero la mirada puesta en el cielo es muy clara en varios de ellos. La Virgen y el

pintor de conventos..., p. 133. Mi interpretación de la imagen del Florentino se aleja mucho de la de Gruzinski: *Painting the Conquest...*, p. 50.

Espíritu Santo, por supuesto, fueron omitidos en las ilustraciones del códice.

¿Estamos, ahora sí, frente a un uso pragmático del grabado, sin implicaciones simbólicas? Lo dudo. Recordemos que el pintor del códice quiere ilustrar el tema de los que se encuentran condenados al sufrimiento eterno "porque no quisieron conocer ni servir al verdadero dios". Los pobres condenados miran suplicantes hacia el cielo, pero en su cielo no está el Espíritu Santo; su cielo está vacío, los condenados están desprovistos de Gracia.

Adoraciones

En varias escenas del Códice Florentino se representa a la madre junto a su hijo recién nacido. En el orden de cosas que venimos viendo, no debería ser sorprendente que se utilizaran imágenes de la Virgen y el Niño para ilustrar otras maternidades. En alguna ocasión podemos ver a una Madonna con el niño en brazos (VIII-51a),⁷⁵ y más frecuentemente a la madre, de rodillas, "adorando" al niño tendido en el piso (VIII-51b, VIII-51c).⁷⁶

Veamos otra natividad. En el *Códice Azcatitlan* se representa a una mujer sentada en una cama, cubierta con una colcha bordada, cuya criatura yace en una cuna (VIII-52):⁷⁷

75. *Códice Florentino*, l. IV, f. 8 v.

76. *Ibid.*, f. 24 r., f. 57 r. Un posible modelo, la virgen arrodillada frente al niño que reposa en el pesebre, puede verse en *Biblia sacra. Ad optima quae que veteris, vt vocant...*, Lugduni, Apud haeredes Iacobi Iuntae, 1562, p. 451.

77. *Codex Azcatitlan*, lámina 12.

el pintor quiere ilustrar el nombre del sitio conocido - todavía hoy- como la Magdalena Mixiuhcan. Mixiuhcan quiere decir literalmente lugar (-can) de parto (*mixihui*). Luego entonces, la mujer en la cama acaba de parir a la criatura que está en la cuna. ¿Sirvió como modelo una Natividad de María? Muy probablemente.

La postura de adoración y oración con las rodillas en el piso era desconocida, según parece, para los indios.⁷⁸ Sin embargo, algunos pintores de la época colonial representan personajes hincados que levantan ligeramente sus manos unidas en actitud de oración o súplica, aun cuando se refieren al culto prehispánico. Así vemos, por ejemplo, en la escena del culto a Chicomecóatl del *Códice Florentino* (VIII-53),⁷⁹ a un grupo de indios de rodillas adorando al dios de las cosechas.⁸⁰ Escenas similares pueden verse en otros pasajes del *Códice Florentino* y en el *Códice Mexicanus* (VIII-54).⁸¹

Las imágenes de frailes arrodillados en actitud de oración, agrupados en torno a un personaje sagrado, eran muy comunes en la iconografía del siglo XVI y se representaban con frecuencia en los muros de los conventos.⁸²

78. Durán: *Historia...*, v. I, c. XII, p. 121.

79. *Códice Florentino*, l. II, f. 29 v.

80. *Ibid.*, l. II, f. 29 v.

81. *Ibid.*, l. I, f. 20 r.; l. III, f. 4 r.; l. VI, f. 8 r. En el *Codex Mexicanus*, lámina 88, un personaje se arrodilla y junta las manos.

82. Por ejemplo en la escalera del convento de Atotonilco y en el claustro de Huejotzingo.

Cuando los pintores que trabajaban con Sahagún quisieron representar el tema de las ofrendas que los indios hacían a Yacatecuhtli, pintaron a tres individuos que se aproximan en fila a la imagen de su dios (VIII-55). El primero, de rodillas, se inclina para dar su ofrenda, el segundo espera su turno detrás y el tercero aún está de pie, como Baltasar.⁸³ En esta ocasión, la escena de adoración parece haberse inspirado directamente en una imagen de la adoración de los Reyes.

Otras composiciones y tópicos sagrados

Las figuras demoniacas también fueron utilizadas por los pintores de Sahagún y Durán. En el *Códice Florentino* la figura del Leviathán se asocia a las imágenes de Huitzilopochtli (VIII-56) y Tezcatlipoca (VIII-57).⁸⁴ En una de las láminas de la obra de Durán la cueva de la que salen los chichimecas está formada por la boca monstruosa (VIII-58),⁸⁵ y lo mismo ocurre en dos representaciones del *Códice Azcatitlan* (VIII-59).⁸⁶

Asimismo el diablo antropomorfo aparece en algunas ocasiones. Custodia el templo de Tlaloc y Huitzilopochtli en una ilustración de Durán (VIII-60),⁸⁷ y anda por el campo,

83. *Ibid.*, l. I, f. 26 r.

84. *Códice Florentino*, l. II, f. 60 v.; l. III, f. 3 v. y 4 r.; l. IV, f. 45 v.

85. Durán: *Historia...*, v. II, figura 3.

86. *Codex Azcatitlan*, láminas 5 y 6.

87. *Historia...*, v. I, figura 30.

acechante, en un códice de la región de Puebla, el *Mapa de Cuauhtinchan n. 2*.⁸⁸

El árbol de la ciencia, con una culebra enroscada, igual al que se pintó en las escenas del Génesis en Actopan y Xoxoteco, y similar al que vemos en grabados de la época (VIII-61), aparece en el libro XI (VIII-62),⁸⁹ y la serpiente con cabeza de mujer (nunca representada en la tradición prehispánica) en el libro VIII (VIII-63).⁹⁰

Es probable que una escena de lucha procedente del libro II del *Florentino* (VIII-64)⁹¹ se inspirara en alguna ilustración bíblica de la lucha entre Caín y Abel (VIII-65a. Obsérvese la mano que va al cuello y la rodilla que va al abdomen),⁹² o de algún otro combate legendario (VIII-65b). Y algunas escenas de lapidación, como la que se representa al hablar de la mala fortuna que traía consigo el signo 4-Viento (VIII-66),⁹³ podrían derivar también de escenas bíblicas (VIII-67).⁹⁴

Etcétera

En fin, el uso de composiciones y posturas derivadas del arte europeo aflora continuamente en las obras de Sahagún y

88. Yoneda: *Los mapas de...*, mapa 2, sección B, 6.

89. *Códice Florentino*, l. XI, f. 75 v.

90. *Ibid.*, l. VIII, f. 3 r.

91. *Ibid.*, l. II, f. 58 v.

92. Una escena como la que se ilustra en *Biblia sacra. Ad optima quae que veteris, vt vocant...*, Lugduni, Apud haeredes Iacobi Iuntae, 1562, p. 2.

93. *Códice Florentino*, l. IV, f. 30 v.

94. *Biblia sacra ad vetustissima exempla...*, Veneto, Apud Gulielmum Rouillivm sub scuto, 1569, f. 40 v.

Durán; con frecuencia, como hemos visto, la inspiración procede del repertorio de las imágenes sagradas -lo que estaba más a la mano-; en ocasiones lo que vemos son recursos y figuras cuya fuente inmediata es oscura, pero indudablemente derivadas del grabado. Así ocurre, por ejemplo, con el "retrato" de Chimalpopoca, pintado en la obra de Durán (VIII-68), de clara inspiración renacentista:⁹⁵ el tlatoani se lleva una mano a la cintura y coloca otra sobre un barandal. A un lado de Chimalpopoca, al fondo, se extiende un paisaje.

También es probable que las escenas en las que aparecen personajes asomados a la azotea hayan sido tomadas de grabados europeos (VIII-69).⁹⁶ Se utiliza el recurso en el *Códice Florentino* (VIII-70)⁹⁷ y en el *Códice Azcatitlan*.⁹⁸

95. *Historia...*, v. II, figura 9.

96. Ver, por ejemplo, la portada historiada de la obra de Juan de Mena, *Coronación y otras coplas*, publicada en Sevilla en 1512. García Vega: *El grabado del libro...*, figura 38.

97. *Códice Florentino*, l. XII, f. 29 r.

98. *Codex Azcatitlan*, lámina 26.

Capítulo 9

Dos tradiciones frente al cuerpo

Ya nos hemos referido arriba a la desaprobación que manifestaban los colonizadores al valorar la pintura indígena. Más allá de sus temores por el sospechado contenido idolátrico de las obras, es claro que los españoles, y particularmente los religiosos, juzgaban que las figuras pintadas por los indios eran feas,¹ incluso monstruosas.² Ese juicio debe relacionarse, por supuesto, con la falta de familiaridad y comprensión de los españoles hacia convenciones estilísticas distintas de las que ellos conocían. Quiero examinar a continuación las convenciones para la representación de la figura humana en los manuscritos pictográficos mesoamericanos y cómo dichas convenciones cambiaron durante el siglo XVI. Necesariamente repetiré algunas de las observaciones que expresé al tratar de definir la tradición Mixteca-Puebla y la del Valle de México como parte de ella.

1. La figura humana en la pictografía prehispánica

Nada parecido a un retrato era posible en la pictografía

1. Díaz del Castillo: *Historia...*, c. III, p. 7; Torquemada: *Monarquía indiana...*, l. II, pról., v. I, p. 110.

2. Ese es el calificativo empleado por Motolinia según la versión de los *Primeros memoriales*, ed. de Edmundo O'Gorman, México, UNAM, IIH, 1971, p. 240.

prehispánica.³ Se procuraba que todas las figuras fueran iguales, desprovistas de cualquier rasgo que las pudiera dotar de personalidad. Un viejo debía ser igual a otro viejo y un hombre joven debía ser igual a otro hombre joven. Las formas de las diferentes partes del cuerpo no cambiaban en relación al sexo o a la edad.

Las diferencias entre una figura y otra se marcaban con atributos tales como el traje, el tocado, la postura y los glifos situados cerca de cada una. Con todos estos elementos se podía indicar si una figura era un rey o un mensajero, un mercader, o una vieja sacerdotisa.

La ausencia de naturalismo afectaba al tamaño y notoriedad de las diferentes partes del cuerpo y a la verosimilitud de las posturas y de la estructura anatómica.⁴ Las cabezas son siempre muy grandes en relación con el tronco; los dedos de las manos y las uñas son especialmente ostensibles: en una cabeza grande caben mejor los atributos que permitirán la identificación del personaje (tocado, corte de pelo, insignias, orejeras, posibles heridas sacerdotales, etc,) (IX-1); una mano con dedos y uñas notables ayudará a entender qué actividad desempeña el personaje o qué gesto realiza.

Con respecto a la verosimilitud anatómica, recordaré el procedimiento que comparé antes con el cubismo, mediante el

3. "Son figuras simbólicas dibujadas dentro de ciertos cánones que parecen casi invariables", decía Caso: *Reyes y reinos...*, v. I, p. 28. Troike: "The Representation of posture...", p. 178.

4. *Ibid.*

cual las partes del cuerpo de una figura se pueden girar arbitrariamente hasta colocar cada una en su faceta más claramente identificable. El mejor ejemplo, desde luego, es el de la mujer sentada del *Códice Fejérváry Mayer* que tiene Cabeza y quexquémitl de perfil, un seno en tres cuartos, muslos como si fueran vistos desde arriba y plantas de los pies como si la mujer estuviera de espaldas (IX-2).⁵

Esto es importante precisarlo: las figuras de los códices no están completamente de perfil. Sería más exacto decir que la cabeza, las piernas y los brazos se representan, generalmente, como si la figura estuviera de perfil. El tronco suele aparecer de frente, y tanto la zona de la cintura como la del cuello pueden ser indistintamente ocultadas o "giradas" para facilitar el empalme entre el tronco y las demás partes del cuerpo. Esta estrategia de combinación, unida al uso de la línea marco, da lugar al efecto modular que describía Robertson: "la figura humana es dibujada como una serie de partes -cabeza, torso, brazos, piernas- unidas en forma aditiva como si el diseño empezara con la cabeza".⁶

Un resultado de esa manipulación de la anatomía será la indiferencia de la pictografía hacia los conceptos de

5. *Codex Fejérváry Mayer*, lámina 10 amb.

6. "The human figure is drawn as a series of parts -head, torso, arms, legs- united in additive fashion as though the design started with the head..." "The Style of...", p. 153. En su primera obra dedicada al estudio de los códices había dicho "frequently the torso position is in conflict with that of arm and legs and the direction of the head" *Mexican Manuscript Painting...*, p. 17-18.

derecha e izquierda,⁷ como veremos más adelante. En síntesis podemos decir que no importa si el personaje es diestro o zurdo; ni siquiera importa si en un brazo derecho aflora una mano izquierda o viceversa.

Otro rasgo propio de la figura humana pintada en lenguaje pictográfico es la rigidez. Los cuerpos no se apoyan, propiamente, en las cosas, ni caen, ni su ropa tiene pliegues: todas las formas se adhieren al papel, campo indifernete a las leyes de la gravedad. Las figuras en la tradición prehispánica (y todavía, desde luego, las de los códices coloniales más conservadores) carecen de peso.

Es interesante observar el caso de algunos pintores del siglo XVI que han introducido en sus obras elementos de la tradición europea, como los efectos de profundidad y perspectiva, pero que siguen anclados, en la representación de la figura humana, a formas planas y sin peso. El contraste hace más notable la rigidez (IX-3).⁸

Por lo que se refiere a las formas, llama la atención la cara, diseñada con un procedimiento muy distinto al de los esquemas occidentales de dibujo anatómico (IX-4, IX-5, IX-6). Si tomamos un esquema de la cabeza de la tradición occidental, por ejemplo de Beham (IX-5), veremos que puede trazarse una línea recta de la barbilla a la frente, la

7. Robertson se refirió a la ausencia de correspondencia entre izquierda y derecha en los pies. Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 18.

8. *Codex Azcatitlan*, lámina 24.

nariz sobresaldrá ligeramente. En el esquema que subyace a la pictografía mesoamericana (IX-7, IX-8) la línea que va de la barbilla a la frente es curva, como si fuera el perfil de un abanico abierto a la altura de la oreja. La nariz se proyecta hacia el frente.⁹ Las orejas, como se ha dicho anteriormente, afectan una forma muy peculiar, de hongo (IX-9).

El cuello es mínimo, si acaso existe. Con la mayor frecuencia se colocan medallones, capas e insignias inmediatamente después de la cabeza (IX-7). Estos aditamentos llegan a cubrir la mitad del torso (IX-1, figura del lado izquierdo) y resuelven uno de los problemas persistentes en el diseño del cuerpo humano de la pictografía mesoamericana, a saber, la unión de los brazos en el cuerpo.

La parte baja del tronco termina en una franja blanca, en el caso de los hombres, o en una fajilla con la que comienza la falda, en el caso de las mujeres. En las figuras masculinas, las piernas suelen comenzar inmediatamente después de la fajilla (que no es otra cosa que el *máxtlatl*) (IX-10, penitente de la zona inferior izquierda). De tal suerte, las nalgas generalmente no se representan, excepto en el caso de los personajes sentados.

9. Robertson describió el rasgo de la siguiente manera: "using a projecting large nose and receding chin, create a head of greater distinction and angular precision". "usando una nariz gigante que se proyecta y una barbilla retraída, se crea una cabeza de gran distinción y precisión angular". "The Style of...", p. 153.

Las variaciones de grosor en las piernas y en los brazos suelen ser mínimas, de tal suerte que la presencia de pantorrillas u otros músculos apenas se sugiere; así, brazos y piernas aparecen, la mayoría de las veces, como tiras delgadas más bien rectas (IX-10). Los pies, como se mencionaba antes, tienen un rasgo muy peculiar que consiste en proyectar los dedos hacia abajo. En muchos casos se trata de un franco ángulo recto; a veces los dedos se proyectan en diagonal, pero siempre producen una curvatura en la silueta del pie.¹⁰ Dicha curvatura se representa tanto si el pie tiene sandalia como si no la tiene (IX-10).

Uno de los documentos coloniales del Valle de México más cercanos a la tradición antigua -según mi análisis-, el códice *Telleriano Remensis*, representa en sus últimas páginas algunos personajes españoles, Zumárraga, Pedro de Alvarado, etc. Es interesante observar cómo las botas y zapatos de los españoles están afectadas por una pronunciada curva que los acerca un poco al estereotipo de figura humana de los demás personajes del códice (IX-11).¹¹

Las manos suelen ser grandes en comparación con el ancho de los brazos y el tamaño del tronco, y las uñas son muy notables. Creo, como apuntaba arriba, que la notoriedad de las uñas tiene que ver con el propósito de hacer clara la acción que realiza la mano. Hay un caso interesante en el

10. La única referencia que he visto a esta curvatura del pie la hace von Winning al hablar de ciertas figuras pintadas en la cerámica policroma de Amapa, Nayarit. Winning: "Rituals Depicted on...", p. 122.

11. *Códice Telleriano Remensis*, f. 44 v., 46 r., 46 v.

Códice Laud (IX-12), en el cual se hizo lo siguiente: un personaje toma el lanzadardos, los dedos índice y medio se introducen parcialmente en las anillas del arma, los otros tres dedos agarran el mango y quedan ocultos al observador. Al quedar cubiertas las falangetas de todos los dedos, las uñas no deberían aparecer; sin embargo se dibujan sobre las falanges de los dedos que entran en las anillas. Así se evita que la mano quede como una mancha gris sobre el arma.¹²

*El problema de las proporciones*¹³

No existe un canon exacto de proporciones al cual se ajusten todos los códices de la tradición Mixteca-Puebla, ni siquiera todas las figuras dentro de un códice. Sí puede hablarse de una tendencia: la mayoría de las figuras humanas en los códices Mixteca-Puebla tiene unas proporciones que oscilan entre el 1:3.5 y el 1:2.00. Excepcionalmente se llega a extremos: hacia arriba, hasta 1:4.58, y hacia abajo, hasta 1:1.60. La media es de aproximadamente 1:2.70.

Dentro de un mismo códice, las figuras pueden variar de tamaño. Esto es muy claro en los calendarios: los dioses patronos tienen un tamaño mayor que las figuras secundarias

12. *Codex Laud*, lámina 18 amb.

13. Al hablar de las proporciones utilizaré varias veces un número, una suerte de índice. Este índice, por ejemplo 2.7, señala el número de veces que la cabeza, medida de la base de la mandíbula a la parte superior del cráneo, cabe en el resto del cuerpo, medido desde el inicio de cuello hasta la planta del pie o de la sandalia.

-sacerdotes, ofrendadores y otros personajes-.¹⁴ Pero también pueden variar de proporciones. Al respecto, he encontrado dos constantes claras: 1) los personajes que están sentados suelen tener un cuerpo y unas extremidades más largos que los que están de pie. En una misma escena del *Códice Nuttall* (IX-13),¹⁵ un sacerdote que camina con su bolsa de copal tiene una proporción de 2.60 y un monarca sentado tiene una proporción de 3.60. La diferencia es grande, sobre todo si se considera que ambas figuras están muy cerca una de otra. 2) Las extremidades pueden alargarse para que quepa el conjunto de atributos que la escena requiere. En la misma escena del *Nuttall* de que se acaba de hablar (IX-13), el monarca aparece con dos guerreros posados en sus manos. Para que los guerreros quepan, los brazos del monarca se extienden mucho más de lo que es común en las figuras de ese código. Resumiendo ambas constantes, podríamos decir que hay una variación funcional de las proporciones: cuando las posturas, actividades o aditamentos de las figuras lo requieren, estas pueden tener extremidades, e incluso troncos más largos.

También puede ocurrir que haya una relación desproporcionada en el tamaño de las extremidades de una misma figura. Puede presentarse el caso de una pierna más larga que la otra o de un brazo más largo que el otro (IX-

14. Así puede verse en el *tonalámatl* del *Borgia*.

15. *Códice Nuttall*, lámina 9-10.

14).¹⁶ Este tipo de desproporción ocurre cuando cada una de las extremidades está en una posición muy distinta o cuando una tiene un aditamento (como una muñequera) del cual la otra carece.

Presento a continuación una tabla de proporciones de los códices Mixteca-Puebla. Para tomar las medidas he tratado de localizar las figuras más esbeltas de cada códice, las más bajas y las figuras promedio. El número de casos medidos es menor cuando en el códice no hay variaciones significativas.

<u>Códice</u>	<u>Proporción 1:</u>	<u>Variación</u>
Bodley	2.03	
Bodley	2.47	.82
Bodley	2.85	
Bodley	2.76	
Borgia	3.48	
Borgia	2.57	1.88
Borgia	1.60	
Borgia	2.60	
Colombino	2.06	
Colombino	2.07	.01
Cospi	1.33	
Cospi	2.01	.68
Fejérváry Mayer	4.58	
Fejérváry Mayer	2.00	2.58
Fejérváry Mayer	3.43	
Fejérváry Mayer	3.12	
Laud	2.15	
Laud	2.93	1.20
Laud	3.35	
Laud	2.21	

16. *Codex Laud*, lámina 5 amb.; *Codex Fejérváry Mayer*, lámina 16 amb.

Nuttall	2.40	
Nuttall	3.05	1.36
Nuttall	3.65	
Nuttall	2.29	
Selden	2.90	
Selden	3.57	.67
Vindobonensis	3.68	
Vindobonensis	2.08	1.60
Vindobonensis	2.13	
Vindobonensis	3.16	

Estos datos se presentan en una gráfica (IX-15, que es una ilustración adjunta, no encuadernada) para que sea posible establecer una relación clara con las proporciones de los códices coloniales del Valle de México.

Al discutir el problema del antiguo estilo de los manuscritos del Valle de México traté de demostrar que dichas obras fueron elaboradas dentro de la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla. Ello implica que la figura humana fue realizada en proporciones no naturalistas. En la pintura mural de gran formato que ha podido rescatarse de las ruinas de Tlatelolco (IV-28b) y Tenochtitlan (IV-28c, IV-28d) la figura humana muestra unas proporciones de 1:4. En varios bajorrelieves en piedra procedentes del Templo Mayor y sus cercanías podemos encontrar figuras cuyas proporciones oscilan entre el 1:3 y el 1:2 (Banqueta de los guerreros: IX-16a, IX-16b. Piedra del ex-Arzobispado: IX-16c. Piedra de Tizoc IX-16d. Caja de piedra del MNA: IX-16e). En la pintura mural del recinto de los guerreros las figuras tienen las dimensiones de las figuras de un códice, y sus proporciones son de 1:2.

En virtud de estos datos, y considerando también las reflexiones presentadas en capítulos precedentes, creo que hay buenas bases para proponer que las proporciones de la figura humana en los códices prehispánicos del Valle de México fueron las mismas que encontramos en los manuscritos Mixteca-Puebla, cuya media se sitúa hacia el 1:2.5.

2. La transformación de la figura humana

Quizá una de las primeras cosas que deben advertirse al hablar de la transformación colonial del arte de la pictografía es que dicha transformación no siguió un solo camino ni tuvo el mismo ritmo en todos los casos. Las decisiones tomadas por los tlacuilos fueron muy distintas: hubo quienes escogieron acercarse más a las convenciones del dibujo europeo, hubo quienes se apegaron a la antigua tradición y quienes se dedicaron a intentar una síntesis, mezclando formas europeas e indígenas; hubo quienes atendieron especialmente a la perspectiva y a la profundidad y quienes cambiaron antes las formas de las figuras que su concepción del espacio.

En 1541-42 el pintor del *Códice Mendocino* estira los cuerpos de sus personajes, achica las cabezas, reduce también las manos y se acerca bastante a las proporciones europeas. Además, contornea los brazos y las piernas de tal suerte que se aprecien tobillos, muñecas, pantorrillas. En 1549, uno de los tres o cuatro artistas del *Telleriano Remensis*, el más conservador, reproduce las proporciones

prehispánicas, no contornea las extremidades y utiliza una gruesa línea negra que se parece mucho a la antigua línea marco.

En el año de 1565, por citar otro ejemplo, se pinta el *Códice de Tlatelolco*, cuyo autor revela un interés extraordinario en la anatomía humana y conocimientos refinados de iconografía cristiana. El mismo año se realiza el *Códice Osuna*, en el cual se aprecian proporciones muy variables y frecuentemente cercanas a las antiguas, rostros y cuerpos estereotipados y desprovistos de matices y una gruesa línea marco.

A pesar de estas oscilaciones, es posible explicar algunas tendencias generales y resaltar los hechos más importantes.

La naturalización de la forma

En términos generales, puede decirse que en el arte de la pictografía sobre papel se dio un proceso de *naturalización de la forma*, a partir del contacto con los modelos y las enseñanzas de los europeos. Por lo que se refiere al cuerpo humano, esto significa que 1) las proporciones se revisaron y se modificaron en función de los modelos disponibles de la cultura conquistadora, 2) que las formas de las partes del cuerpo y el aspecto del cuerpo en su conjunto se cambiaron, tomando en cuenta los modelos europeos, siempre más "naturalistas" que el estereotipo pictográfico. Además, 3) significa que se incorporaron recursos tales como la línea

de apoyo, el sombreado y la línea de contorno que dotaron a los cuerpos de volumen y peso.

Esta tendencia de naturalización fue posible porque la pictografía había sido liberada de la función de registro, de la función de tipo escritural -llamémosla así- que había tenido durante siglos. El imperativo de claridad, la búsqueda de las formas, las posturas y signos inequívocos, podían suavizarse gracias a la compañía de la palabra escrita, en la cual descansaría en adelante buena parte del mensaje.

Para que el proceso de naturalización se llevara a efecto, también era necesario que los pintores indígenas tuviesen el propósito de acercarse a las formas y reglas de representación del dibujo y el grabado europeos. Dicho propósito podía surgir a) de la coacción de los frailes, quienes seguramente conminarían a los indios a dejar de pintar figuras "monstruosas" y "mal entalladas", pero también b) de cierto nivel de aceptación, interés o curiosidad por experimentar con las nuevas formas.

En varios de los cambios que se produjeron en la pictografía del siglo XVI he podido apreciar una pauta de énfasis, una realización especialmente frecuente o exagerada de algunos rasgos que no existían o eran distintos en las antiguas pictografías. He llamado a dicha pauta *hipercorrección*.¹⁷ Creo que la hipercorrección nos habla,

17. El término hipercorrección ha sido utilizado por los sociolingüistas para referirse a la realización enfática o

precisamente, del propósito del pintor indígena de acercarse a las nuevas formas y reglas de representación; en el fondo, puede entrañar una actitud de distanciamiento respecto de las antiguas pautas culturales y de imitación de las nuevas. Más adelante trataré de seguir explorando diferentes facetas de este fenómeno, por el momento mencionaré dos ejemplos.

¿Cómo se presenta el fenómeno de la hipercorrección en el aspecto general de la figura humana, sus formas y sus proporciones? Algunos pintores indígenas parecen haber estado tan interesados en modificar las antiguas proporciones Mixteca-Puebla de la figura humana ("monstruosas"), que engrosaron o alargaron diferentes partes del cuerpo para producir el efecto deseado; su concepción general de la figura humana no había cambiado al punto de permitirles reproducir con naturalidad las proporciones europeas, pero se acercaron a dichas proporciones, digamos, artificialmente.

Uno de los pintores que colaboró con Sahagún en la elaboración de los *Primeros Memoriales* manifiesta familiaridad con la tradición pictográfica indígena en casi todas las escenas que dibujó para describir la fiesta de Atamalqualiztli (IX-17). Su representación del cuerpo humano guarda una gran semejanza con la forma antigua; sin embargo, a varios de los personajes les dibuja unas piernas y unos brazos de dimensiones descomunales. De esa forma, figuras

hiper-realización de un rasgo lingüístico por parte de un hablante o comunidad de hablantes.

que, de la cabeza a los muslos, parecen extraídas de un códice antiguo, alcanzan las sorprendentes proporciones de 1:7.14, más o menos las de Durero.¹⁸ El gran maestro del Mendocino, dubitativo en el tema de las proporciones (sus figuras oscilan entre el 1:2.88¹⁹ y el 1:5.88²⁰), dibuja algunas figuras cuya cabeza resulta casi fuera de lugar al posarse sobre un cuerpo esbelto de larguísimo cuello (IX-18).²¹ En el *Códice Telleriano Remensis*, el pintor menos tradicional (el autor de la primera parte histórica) "descubre" las caderas y los muslos. Algunos de sus chichimecas tienen cabezas especialmente pequeñas cuando se las compara con lo que ocurre de cintura para abajo y con el ancho de los brazos (IX-19). Así alcanza proporciones del orden de 1:6.20.²²

Otra posible manifestación de hipercorrección la encuentro en el uso de las representaciones de personajes que están de espaldas. Así como el pintor del *Telleriano* parece descubrir las caderas, los pintores del *Azcatitlan* conquistan la estrategia que les va a permitir representar personajes completamente de espaldas (IX-20), lo cual nunca se hizo en las pictografías mesoamericanas, y la usan muy frecuentemente. Hay momentos en los que sería más claro o más correcto representar a los personajes de frente, y los

18. *Códice Matritense del Real Palacio*, f. 254 r.

19. *Códice Mendocino*, f. 61 r.

20. *Ibid.*, f. 66 r.

21. *Ibid.*

22. *Códice Telleriano Remensis*, f. 25 v.

pintores del Azcatitlan los representan de espaldas al observador, ¿haciendo qué? ¿Mirando qué?²³

Examinemos con más detalle las tres consecuencias básicas de la naturalización de la forma en la representación del cuerpo humano: adquisición de peso, cambio de formas y cambio de proporciones.

El peso

Encuentro que la mejor forma de apreciar el fenómeno de la adquisición de peso es comparar la manera como distintos tlacuilos representan un mismo tema, o incluso una misma escena.

El estereotipo de la toma de cautivos, mencionado al inicio de este trabajo, fue muy utilizado en los códices coloniales, ya para representar las antiguas guerras (en los códices históricos), ya para referirse a formas coloniales de ajusticiamiento, sometimiento o abuso (en los códices y pictografías sueltas de uso legal). En el antiguo estereotipo, tal como lo vemos por ejemplo en el *Códice Bodley*,²⁴ la mano se coloca en el mechón de pelo del adversario para indicar la captura (IX-21).

El pintor del *Códice Mendocino* representa varias veces la toma de prisioneros. En su estilo conservador, este artista procura pintar figuras planas, con gruesas líneas de contorno y un escaso uso del sombreado. Su cautivo está

23. *Codex Azcatitlan*, especialmente en láminas 11 y 12.

24. *Códice Bodley*, lámina 32, IV.

suspendido en el papel; los personajes que intervienen en la escena carecen de punto de apoyo y carecen de peso (IX-22).²⁵

En el *Códice Osuna* la convención del cautivo es utilizada para representar los abusos de la señora Puga sobre los indios. Aquí el pintor utiliza por lo menos tres recursos nuevos para dibujar su escena: un línea de contorno que indica numerosos detalles y pliegues, un sombreado que da volumen a la ropa y una línea de apoyo sobre la cual se posa el agresor (la señora Puga): el resultado es que el cautivo está efectivamente en el aire, pesa y cae (IX-23).²⁶

En el *Códice Azcatitlan* la convención aparece en una escena de guerra. La figura del cautivo se representa en primer plano, superpuesta parcialmente a la del captor, y además aparece recostada en el piso. Tanto la profundidad obtenida con los dos planos como la línea de apoyo dotan al cautivo de peso, a tal punto que parece ser arrastrado (IX-24).²⁷

Veamos ahora una escena concreta: la guerra de Coyoacán. Tanto la *Historia* de Durán como el llamado *Manuscrito Tovar* derivan de una fuente común, de origen indígena, a la que se ha dado el nombre de "Crónica X". Sus pinturas también derivan de una fuente común, a la que sería lógico llamar "Códice X". Aunque los pintores que

25. *Códice Mendocino*, f. 64 r.
 26. *Códice Osuna*, f. 12 v.
 27. *Codex Azcatitlan*, lámina 16.

trabajaron para Durán y los que trabajaron para Tovar estaban copiando de un mismo modelo, sus resultados son muy distintos. Las pinturas de la obra de Tovar se apegan mucho más al estilo indígena (y cabe pensar que al original), mientras que los pintores de Durán parecen fuertemente influidos por las convenciones europeas. Veamos la escena.

En la pintura del *Manuscrito Tovar* (IX-25)²⁸ la noción de ejército se alude con un pequeño grupo, el hecho de la guerra se indica con personajes que levantan el arma y presentan el escudo, y la muerte ocasionada por la guerra se expresa con figuras que giran suspendidas en el aire, con los ojos cerrados y las armas ya fuera de su alcance. A pesar del incipiente paisaje, en la imagen no hay puntos de apoyo; a pesar de las variaciones de intensidad en el color, las figuras carecen de volumen: el resultado es que las tres figuras caídas ni han caído, ni se apoyan, ni pesan.

Los pintores de Durán (IX-26)²⁹ tienen el propósito de representar realmente a un numeroso ejército y lo hacen mediante ese artificio de sugerir, con rayitas, una multitud. El guerrero que levanta su arma, en el primer plano del cuadro, no levanta el arma para simbolizar la guerra, la levanta para atacar a un individuo concreto, mismo que le pide clemencia. Los muertos no son símbolos, son hombres que caen amontonados y pesan uno sobre otro. La rigidez de la figura humana, típica de la pictografía

28. *Manuscrit Tovar*, lám. 10.

29. Durán: *Historia...*, v. II, figura 10.

antigua y presente todavía en los muertos suspendidos del *Manuscrito Tovar*, no existe ya en la lámina de Durán.

Serán precisamente los pintores de Durán quienes pretendan realizar lo que hemos enunciado como imposible en la estrategia de representación de la figura humana en el códice mesoamericano: el retrato. Los reyes de México figuran en sus láminas con diferentes semblantes, diferentes atuendos, posturas y gestos.³⁰

Las formas

Los artistas del Azcatitlan representaron con frecuencia figuras de espaldas. En el *Códice Florentino* y en las primeras láminas de los códices *Ixtlilxóchitl* y *Tudela* encontramos personajes que posan en tres cuartos de perfil o se plantan elegantemente *contraposto*. Sin embargo, en la mayoría de los trabajos realizados por los pintores indígenas de manuscritos en el siglo XVI se siguió utilizando preferentemente el perfil para la cabeza y las piernas y el frente para el tronco. Los brazos podían dibujarse como si la figura estuviera de frente o como si estuviera de perfil, indistintamente.

El cambio en las formas del cuerpo fue más notable. En algunos casos los pintores tenían buenos conocimientos de anatomía, como lo revelan todas las figuras del *Códice de Tlatelolco*,³¹ y los ejercicios con el desnudo (IX-27)³² y con

30. *Ibid.*, v. II, figuras 7, 8, 9, 10, 15, 20, 26, 37.

31. Robertson, p. 164.

32. *Codex Azcatitlan*, lámina 11.

los huesos (IX-28)³³ que realizaron los autores del Azcatitlan. En general, empiezan a identificarse partes del cuerpo que antiguamente estaban sólo sugeridas, y llega a destacarse la musculatura por medio del sombreado.³⁴ El pintor del *Códice Cozcatzin* da un enorme salto a favor de la representación naturalista del cuerpo al representar una de sus figuras con pezones (IX-29).³⁵

Las cabezas se achican, dando lugar a una relación más proporcionada con el resto del cuerpo, y se alargan hacia arriba. Los rostros siguen siendo básicamente inexpresivos,³⁶ pero el hecho de que se transforme y flexibilice el estereotipo da lugar a pequeñas variaciones de un rostro a otro, que confieren individualidad a los personajes.

Es muy frecuente que se omita la oreja. La omisión parece deliberada; los tlacuilos se valen del peinado para cubrir el sitio correspondiente. Cuando la oreja se representa, puede utilizarse la muy singular forma de hongo, propia de la antigua tradición, como ocurre en el *Códice Borbónico*, en el *Mendocino* (IX-30, IX-31), en los folios interiores del *Tudela* y en las secciones del *Telleriano* pintadas por el artista que considero conservador, o puede utilizarse una forma naturalista, de tipo más europeo, como ocurre en la *Tira de la peregrinación* (IX-32) y en las

33. *Ibid.*, lámina 27.

34. Durán: *Historia*, v. I, figura 17.

35. *Códice Cozcatzin*, f. 15.

36. Este rasgo, al igual que el perfil, se conservó casi universalmente en la pictografía del siglo XVI.

figuras de españoles del *Códice Kingsborough* y del *Códice Osuna*.

La ceja está ausente -a la usanza prehispánica- en algunas obras como la *Tira de Tepechpan*, el *Códice Mendocino* (IX-33) y el *Códice Xólotl*; aparece ocasionalmente en los folios interiores del *Tudela*, y se muestra con frecuencia en otros manuscritos como el *Códice Florentino*, el *Códice Mexicanus*, el *Azcatitlan* y la *Tira de la peregrinación* (IX-34). Los ojos pueden representarse completos y detallados, como en el *Kingsborough* (IX-35), o simplificados (prácticamente un punto para el ojo y una raya para la ceja) como ocurre en el *Azcatitlan* (IX-36). Predomina la simplificación.

La nariz disminuye de tamaño, aunque sigue siendo prominente en algunos casos: en ciertas figuras de los *Primeros Memoriales*, en las secciones conservadoras del *Telleriano* (IX-19). La boca suele representarse cerrada. En algunas obras (*Mendocino* (IX-18), parte conservadora del *Telleriano*), los labios son bastante grandes y se proyectan hacia afuera. Por lo que respecta a los dientes, detalle delicado y casi exquisito en antiguos códices como el *Borgia* o el *Fejérvári Mayer*, desaparecen en la pictografía colonial (ver, por ejemplo, IX-33 hasta IX-36).

El cuello adquiere más importancia en el dibujo colonial (IX-33, IX-35, figura superior) y las extremidades se delinean para indicar claramente el paso del brazo al antebrazo, la curvatura de la pantorrilla o la garganta del

tobillo. Por lo que se refiere a las manos, las conservan grandes la *Tira de Tepechpan*, el *Códice Xólotl* y parte del *Telleriano*. Pero casi todos los demás artistas tienden a achicarlas, las dibujan con poco detalle y poca pericia, y restan importancia a las uñas.

Los pies se achican en la mayoría de los casos, y las sandalias tienden a perder importancia. Conservan unas sandalias más o menos ostensibles sólo el *Códice Azcatitlan*, la *Tira de la peregrinación*, el *Códice Kingsborough*, el *Tudela*, parte del *Telleriano* y algunas figuras aisladas de otros manuscritos.

Un elemento curioso que se presenta en los manuscritos coloniales es cierta rayita que indica la presencia del hueso del tobillo. No es muy frecuente, pero puede verse en alguna figura del *Códice Tudela*, en el *Mapa Quinatzin*, y en la sección menos indígena del *Telleriano*, en la que aparecen los chichimecas corpulentos (IX-19).

La curvatura o doblez de los dedos del pie se conserva con claridad en el *Telleriano* (IX-37), en algunas escenas de los *Primeros Memoriales*, en la *Tira de Tepechpan*, y en forma menos nítida en el *Códice Tudela*, en el *Mendocino*, en el *Kingsborough*, en la *Tira de la peregrinación* (IX-34) y en el *Calendario de Boban*. En el resto de los manuscritos tiende a perderse.

El problema de las proporciones

Son muy pocas las pictografías del siglo XVI en las cuales la figura humana conserva proporciones iguales o similares a la media prehispánica: la *Tira de Tepechpan*, la *Tira de la Peregrinación* (IX-34), las secciones de estilo más conservador del *Telleriano* (IX-37) y algunas figuras aisladas de códices como el *Mendocino* y el *Azcatitlan*. Incluso documentos de apariencia poco europea, como el *Borbónico*,³⁷ tienden a alejarse de las proporciones prehispánicas.

Como se ha mencionado antes, parte del proceso de naturalización que afectó a la representación de la figura humana en la pictografía, después de la conquista, consistió en reducir el tamaño de cabezas, pies y manos e incrementar el de las extremidades y el torax.³⁸ Algunos pintores llegaron a prolongar desmesuradamente ciertas partes del cuerpo, como el cuello y las piernas, para contrarrestar la antigua tendencia; esto dio lugar a figuras de proporciones incoherentes como las que podemos ver en el *Códice Borbónico* (IX-38),³⁹ y en las imágenes mencionadas arriba, a propósito de la hipercorrección, en los códices *Matritense*, *Mendocino* y *Telleriano*.⁴⁰

Los pintores que manifiestan mayor asimilación de las formas europeas, como el pintor del *Códice de Tlatelolco*, llegan a tener bastante éxito en su intento por conseguir

37. Cf. Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 90.

38. Robertson se refiere al cambio de proporciones en *Ibid.*, p. 66.

39. *Códice Borbónico*, lámina 9.

40. Ver notas 17 a 21.

figuras armónicas (en lo que se refiere a la relación anatómica de las partes). De hecho, cuando el pintor del *Códice de Tlatelolco* pintó figuras de diferentes tamaños para indicar diferentes jerarquías,⁴¹ utilizó el mismo canon de proporciones en todas ellas. Pero esta no parece ser la constante en el XVI.

Por otro lado, el cambio de las proporciones dio lugar a una actitud vacilante entre los pintores indígenas. Dentro de una misma obra podemos encontrar proporciones muy variadas, y en general la variación no se explica por los cambios en las funciones de los personajes, como ocurre en la tradición Mixteca-Puebla; se trata de una variación caprichosa, o bien involuntaria, incontrolada. Figuras con características muy similares e idéntica función pueden tener proporciones muy distintas.

<u>Códice</u>	<u>Proporción 1:</u>	<u>Variación</u>
Muro en el recinto de los guerreros	2.00	0
Azcatitlan ⁴²	3.20	
Azcatitlan	3.00	
Azcatitlan	4.00	1.20
Azcatitlan	3.64	
Azcatitlan	4.20	
Azcatitlan	3.28	
Borbónico ⁴³	3.45	

41. Ver Noguez, Xavier y Perla Valle: *Códice de Tlatelolco*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1989, p. 26.

42. Medidas tomadas de las siguientes láminas (las menciono en el orden en el que aparecen en el cuadro): 2, 8, 10, 12, 16, 11.

43. Mediadas tomadas de las láminas: 4 (dos personajes), 7, 12, 18, 20, 22, 23.

Borbónico	3.60	
Borbónico	4.87	
Borbónico	5.68	1.55
Borbónico	4.71	
Borbónico	5.00	
Borbónico	3.63	
Borbónico	4.22	
Boturini ⁴⁴	2.86	
Boturini	3.13	.39
Boturini	2.74	
Durán ⁴⁵	5.08	
Durán	6.11	
Durán	6.70	3.40
Durán	3.30	
Durán	5.08	
Florentino ⁴⁶	4.90	
Florentino	3.85	
Florentino	4.20	
Florentino	5.10	
Florentino	4.43	
Florentino	6.20	
Florentino	4.83	3.98
Florentino	2.90	
Florentino	4.00	
Florentino	6.88	
Florentino	5.91	
Florentino	3.30	
Florentino	5.56	
Florentino	5.64	
Florentino	5.70	
Ixtlilxóchitl ⁴⁷	5.51	
Ixtlilxóchitl	5.55	.66
Ixtlilxóchitl	5.96	
Ixtlilxóchitl	6.17	
Kingsborough ⁴⁸	4.33	
Kingsborough	3.87	1
Kingsborough	4.87	

44. Medidas tomadas de las siguientes láminas (según la edición fotográfica de *Antigüedades de México*): 4, 20, 21.

45. Medidas tomadas de la *Historia*, v. II, laminas: 1, 6, 26, 35, 42.

46. Medidas tomadas de los siguientes libros y folios: Preliminar, 11 r., I, 6 r., 34 r.; II, 20 v., 89 v.; IV, 34 v.; V, 1 r.; VI, 190 v.; VIII, 38 r.; IX, 51 v.; X, 22 r.; XI, 72 v.; XII, 34 r., 47 v., 67 r.

47. Retratos de tipo europeo en las páginas iniciales.

48. Medidas tomadas de los folios 210 v., 219 v., 218 v., 234 v.

Kingsborough	3.88	
Mendoza ⁴⁹	4.22	
Mendoza	5.38	
Mendoza	2.88	3.00
Mendoza	4.88	
Mendoza	5.88	
Mendoza	5.00	
Mexicanus ⁵⁰	4.30	.92
Mexicanus	3.38	
Osuna ⁵¹	6.30	
Osuna	4.12	2.48
Osuna	6.60	
Osuna	4.46	
P. Memoriales ⁵²	7.14	3.24
P. Memoriales	3.90	
Mapa Quinatzin	3.61	
Mapa Tlotzin	2.63	
Ríos ⁵³	5.12	
Ríos	3.00	2.12
Ríos	4.43	
Telleriano I ⁵⁴	3.18	
Telleriano II	2.64	
Telleriano II	3.90	1.26
Telleriano IV	2.90	
Telleriano IV	3.33	
Telleriano III	6.20	3.79
Telleriano III	2.41	

49. Medidas tomadas de los folios 4 v., 59 r., 61 r., 63 r., 66 r., 71 r.

50. Medidas tomadas de las láminas 18 y 39.

51. Medidas tomadas de los folios 3 v., 10 v., 11 r., 39 v.

52. Medidas tomadas del *Código Matritense de Real Palacio*, f. 254 r.

53. Medidas tomadas de los folios 90 r., 94 r. y 122 r.

54. Separaré el *Telleriano* en cuatro partes: I dioses, II *tonalámatl*, III 1ª parte histórica, IV 2ª parte histórica. Considero que hay tres estilos en el documento, el de la sección I, el de la II y IV y el de la III.

Medidas tomadas de los folios siguientes: I, 1 r.; II, 21 r., 12 v.; III, 25 v., 28 r.; 29 r., 44 v.

Tepechpan ⁵⁵	4.36	
Tepechpan	2.97	1.39
Tepechpan	4.28	
Tlatelolco ⁵⁶	6.02	.60
Tlatelolco	6.62	
Tovar ⁵⁷	4.63	
Tovar	3.50	1.25
Tovar	4.75	
Tovar	4.58	
Tudela ⁵⁸	7.27	.65
Tudela	6.62	
Xólotl ⁵⁹	2.62	
Xólotl	2.71	.47
Xólotl	3.09	

Hay una diferencia fundamental entre la variación que se produce en las proporciones de la figura humana en los códices antiguos y en los coloniales. En el primer caso nos encontramos con largas series de personajes de idénticas proporciones, interrumpidas ocasionalmente por figuras que tienen proporciones distintas. En el segundo caso, prácticamente no hay un personaje igual a otro. Esto es difícil de apreciar en el cuadro, puesto que he construido una muestra; pero se trata de un rasgo revelador de la crisis producida por el abandono del estereotipo y la pérdida de disciplina en el trazo.

55. Medidas tomadas de las láminas 2, 4 y 16, según la edición de Xavier Noguez.

56. Medidas tomadas del pliego único reproducido en la edición de Xavier Noguez.

57. Medidas tomadas de las láminas 7, 10, 11, 26.

58. Medidas tomadas de las figuras costumbristas de los primeros folios.

59. Medidas tomadas de las láminas 1 y 2.

Independientemente de este importante hecho, dos cosas pueden apreciarse con claridad en el cuadro: 1) las proporciones de las figuras coloniales se mantienen arriba y alejadas de la media prehispánica, y 2) el índice de variación de varios manuscritos coloniales alcanza niveles superiores a los que se encuentran en los manuscritos prehispánicos y mixtecos tradicionales.

Capítulo 10

Postura y movimiento

1. Formas de estar

La diversidad de posturas y actitudes representadas en los códices mesoamericanos es sólo aparente: en realidad se utilizaba un repertorio bastante limitado.¹ Las razones para ceñirse a dicho repertorio tienen que ver con el sentido mismo del arte de la pictografía: si la figura humana y otros objetos fueron reducidos a estereotipos para permitir la comunicación clara de ciertos contenidos culturales, es lógico que las posturas se hayan estereotipado también. Además, los temas que se abordaban en la pictografía no eran infinitos: alianza matrimonial, guerra, conquista, sacrificio, ofrenda, procesión y algunos otros. A cada tema le correspondía un conjunto de posturas; aludir a un tema exigía repetir figuras convencionales en determinadas posturas convencionales también.

Quizá la postura que se representa con mayor frecuencia sea la de estar sentado. Los matrimonios reales, los monarcas declarando la guerra o pactando alianza, los dioses sentados a la puerta de los templos o recibiendo ofrendas son escenas muy comunes, y en todas ellas la mayoría de los personajes aparecen sentados. En los códices de la tradición Mixteca-Puebla las formas más frecuentes para representar al hombre sentado son las siguientes: a) posando el trasero

1. Troike: "The Representation of Postures...", p. 180.

directamente en el piso (en un piso imaginario, desde luego) o en algún trono o taburete, con las piernas plegadas de tal manera que las rodillas se acerquen al pecho, los talones se acerquen al trasero y las plantas de los pies queden en contacto con el piso o el asiento. En esta forma de sentarse los brazos suelen quedar apoyados sobre las rodillas pero también pueden abrazar las espinillas, comprimiendo aún más las piernas contra el pecho (X-1, izquierda). b) Sentado sobre el trono o algún tipo de taburete, con las piernas en ángulo recto (X-1, derecha).

La mujer puede ser representada en las mismas posturas descritas arriba, o en dos posturas que son exclusivamente femeninas: a) con las piernas cruzadas o b) sentada sobre las piernas plegadas, apoyando el trasero en los talones (X-2).

En los códices coloniales del Valle de México se utiliza, predominantemente, la postura "a" que hemos descrito en los códices Mixteca-Puebla: los soberanos se sientan en sus equipales con los pies sobre el trono y las piernas plegadas, junto al pecho (X-3).² Cuando el personaje no es un monarca no hay equipal, pero se conserva la misma postura, ya sea sobre un taburete (X-4 hasta X-6),³ o directamente sobre el piso.⁴

2. Por ejemplo, en el *Códice Telleriano Remensis*, f. 41 r., en el *Códice Kingsborough*, f. 211 r. y en el *Códice Mendocino*, f. 69 r.

3. *Códice Florentino*, l. X, f. 1 r.

4. *Mapa Quinatzin*, escena de la pareja en la cueva.

La principal diferencia que puede encontrarse al comparar los códices de la tradición Mixteca-Puebla con los códices coloniales del Valle de México se debe al hecho de que en los códices coloniales la figura masculina suele representarse completamente cubierta por el manto. Ello impide precisar si el personaje se abraza las piernas, se apoya sobre ellas o coloca los brazos en otro lugar. El pintor del *Mendocino*, por ejemplo, sugiere que los hombres tienen las manos pegadas al pecho o al abdomen, comprimidas entre el pecho y los muslos (X-5).⁵ Lo mismo ocurre en el *Kingsborough*.⁶ En los códices *Mexicanus*⁷ y *Cozcatzin* (X-6)⁸ los pintores indican claramente que los hombres sujetan sus rodillas con los brazos cruzados. En la mayoría de los otros códices la posición de los brazos es incierta.

En la escultura prehispánica mexicana, por otra parte, es muy claro que la postura más frecuente de reposo entre los varones es la de sentarse con las piernas plegadas hacia el pecho, y que dicha postura implica colocar los brazos cruzados sobre las rodillas o bien abrazar las rodillas apretándolas contra el pecho, exactamente a la usanza de los códices Mixteca-Puebla.⁹

Curiosamente, las cuclillas, postura descrita en las crónicas como típica de los indígenas,¹⁰ es muy rara en los

5. *Códice Mendocino*, f. 67 r.

6. *Códice Kingsborough*, f. 211 r. a 213 v.

7. *Codex Mexicanus*, lámina 1.

8. *Códice Cozcatzin*, láminas 1 a 4.

9. Solís: "The Formal Pattern...", p. 77-78.

10. Cervantes de Salazar: *Crónica...*, p. 144.

códices, con la excepción de algunas representaciones de la ceremonia de investidura. Puede haber dos explicaciones para este hecho: es posible que la postura que venimos describiendo, que sí supone el reposo del trasero en el piso, a diferencia de las cuclillas, haya sido descrita en las crónicas como "cuclillas". Pero también es posible que el estereotipo del códice no coincida exactamente con la postura habitual; en tal caso, la postura arriba descrita podría ser de cuclillas, aunque da la impresión de que el trasero está apoyado en el piso.

Posiblemente esto se deba a que la pictografía representa, por regal general, a personajes de alto rango.¹¹

En el caso de la mujer encontramos una diferencia muy importante: los códices coloniales del Valle de México utilizan solamente una de las cinco posturas que pueden verse en los códices mixteca-cholultecas; la mujer se sienta sobre sus talones con las piernas plegadas (X-7, X-8).¹² Respecto a la posición de sus brazos, la mujer puede aparecer haciendo ademanes, como en los códices Mixteca-Puebla, y es lo más frecuente (X-7, X-8),¹³ o puede aparecer

11. Quienes reciben la investidura se encuentran disminuidos o humillados frente a la autoridad, y sólo ellos adoptan las cuclillas.

12. *Códice Mendocino*, f. 59 r.; *Códice Xólotl*, lámina 2; *Mapa Quinatzin*; *Códice Cozcatzin*, lámina 1; *Codex Ixtlilxóchitl*, f. 104 r.; *Códice Florentino*, l. VII, f. 21 r., etc.

13. Por ejemplo *Códice Xólotl*, lámina 2; *Códice Mendocino*, f. 59 r, *Códice Cozcatzin* lámina 1, etc.

con las manos cruzadas sobre las piernas, lo cual vemos en pocas ocasiones.¹⁴

No hay indicios claros de una influencia colonial, ni en la tendencia a colocar los brazos bajo la tilma, en el caso de los hombres, ni en la reducción de las modalidades de sentado femenino a una postura. Parece tratarse de un rasgo antiguo, peculiar de la tradición del Valle de México, que continúa presentándose en la época colonial. Sin embargo, no sería totalmente imposible que las posturas del repertorio mixteco hubieran sucumbido ante una rápida simplificación de los códices nahuas tras el impacto colonial. En lo personal, me inclinaría por el origen antiguo de estas diferencias, y pienso que podrían existir razones históricas que las expliquen: La mujer no aparece sentada "como hombre" en todos los códices Mixteca-Puebla, sino sólo en los códices históricos mixtecos; la mujer mixteca se sienta "en majestad" y se sienta sobre el trono en virtud del poder que detenta. Las historias que se cuentan en los códices mixtecos indican que la mujer tuvo una participación en la vida política y religiosa de aquella región que las mujeres nahuas del Valle de México no hubieran podido imaginar. En cuanto a los hombres, la importancia que tenía el uso del manto largo entre los nobles de la antigua sociedad nahua del Valle de México podría explicar la poca frecuencia con que vemos a las

14. *Códice Mendocino*, f. 60 r. y f. 61 r.; *Codex Ixtlilxóchitl*, f. 104 r; *Códice Florentino*, l. VI, f. 70 r.

figuras abrazarse las piernas o apoyarse en ellas: el manto lo cubre todo.

2. Formas de andar

En las pictografías mesoamericanas los personajes no están de pie, caminan. La presencia de la figura humana parada, con los pies quietos, surge en el siglo XVI, y aún entonces aparece muy rara vez.¹⁵

En las pictografías antiguas y en las coloniales las figuras que no se representan sentadas aparecen con las piernas abiertas, una delante de la otra, en actitud de caminar (X-9). Incluso personajes que, de acuerdo con el contexto, deberían estar quietos, como los hombres que tensan una cuerda jalándola de sus extremos, en el *Códice Vindobonensis*,¹⁶ tienen las piernas abiertas y ligeramente flexionadas (X-10).

Este hecho tiene que ver con la preferencia de los pintores de códices por el uso del perfil y con la indudable claridad que confiere a la silueta humana el compás de las piernas abiertas. Pero también es cierto que la mayoría de las figuras que se representan "como caminando" realizan acciones susceptibles de presentarse con el verbo ir: van a la guerra, van a una embajada, van a depositar una ofrenda, van en peregrinaje. La actitud de caminar es, al mismo tiempo, una solución conveniente para el estereotipo de la

15. *Códice Florentino*, l. II, f. 103 r.

16. *Codex Vindobonensis*, láminas 16, 18 y 21 amb.

figura humana de perfil y un indicador de que cierta actividad se lleva a cabo.

Además de esa actitud convencional de caminar, que afecta a las piernas de todas las figuras que no están sentadas, en los códices mesoamericanos se representó con frecuencia la caminata propiamente dicha, la travesía, el peregrinaje.

En el *Códice Nuttall*¹⁷ se pinta un glifo toponímico consistente en un monte con un hombre encima (X-11). Tres huellas colocadas detrás del hombre indican que éste va avanzando por un camino. La acción de caminar, única acción que realiza este personaje -pues nada en sus manos nos habla de ofrenda ni de guerra u otra actividad-, es enfatizada o confirmada por el movimiento de los brazos y las manos: ambos brazos se flexionan ligeramente, uno se coloca adelante y otro atrás del cuerpo; la mano correspondiente con el brazo que va delante hace un ademán de apuntar, mientras la mano correspondiente con el brazo que va atrás se abre.

En el *Códice Bodley* vemos una escena comparable con la anterior (X-12).¹⁸ Cuando Cuatro Viento inicia su viaje a Tula, donde recibirá la confirmación de su poder, tiene una serie de huellas frente a sí: el camino por seguir. Cuatro Viento agita o mueve sus brazos y apunta, en este caso con ambos dedos, como señalando el camino.

17. *Códice Nuttall*, lámina 69.

18. *Códice Bodley*, lámina 33, II.

En algunas escenas hay varios personajes que bracean y realizan ademanes de caminata, lo cual indica que un grupo entero se desplaza. Entre los trece cautivos¹⁹ que marchan hasta la presencia de Ocho Venado para ser sacrificados (en el *Nuttall*) (X-13), varios echan una mano hacia atrás, a veces abierta, a veces con el dedo índice apuntando.²⁰ Pero en este caso el braceo se encuentra muy limitado porque los personajes son cautivos de guerra y están parcialmente inmovilizados con las cuerdas.

Un episodio mucho más claro es el de la gran embajada que acompaña a Cuatro Viento en su regreso de Tula, aparentemente cargado de ofrendas y regalos (X-14).²¹ Varios de los miembros de la comitiva (compuesta por 28 personas) bracean y apuntan con los dedos, a la manera en que lo hiciera el propio Cuatro Viento en su viaje; además uno de los personajes que avanzan en la parte delantera de la fila carga un bulto, valiéndose del mecapal, y la descubierta está formada por un grupo de sacerdotes que llevan sendos bastones y abanicos.

Quizá una secuencia de la longitud y la riqueza que encontramos en el *Bodley* no hubiera sido posible en una pictografía histórica colonial del valle de México. Pero sí llegaron a representarse algunas versiones simplificadas o

19. Significando los prisioneros de trece señoríos vencidos.

20. *Códice Nuttall*, lámina 76-77.

21. *Códice Bodley*, lámina 32-31, I, II, III.

fragmentarias de grupos en travesía. En estas versiones se pueden apreciar vestigios del estereotipo del caminante.

En el *Códice Mendocino*, por ejemplo, se representan varios personajes en expediciones militares,²² algunos cargan con el mecapal, otros llevan bastón y abanico (una glosa identifica a cada uno de ellos como "enbaxador"), y uno de ellos adelanta el brazo semiflexionado y apunta hacia adelante con el dedo índice (X-15),²³ justo como la figura del topónimo del Nuttall.

También vemos personajes con el dedo índice apuntando hacia el frente, en actitud de caminar, en algunas escenas de la peregrinación mexicana, lo cual era de esperarse. No los vemos en la *Tira de la peregrinación*, donde el parco tlacuilo tiende a esconder demasiado los brazos, pero sí en el *Códice Mexicanus*²⁴ y en el *Azcatitlan* (X-16).²⁵ En este último el ademán aparece dos veces, cuando los *teomamaque* inician la marcha y cuando avanzan por un camino de la montaña.

Quizá la escena de travesía que más recuerda los casos de los códices mixtecos es la que vemos en la segunda parte histórica del *Códice Telleriano* (X-17).²⁶ En un episodio explicado en forma muy dudosa por el glosador del código, aparecen nueve mensajeros o embajadores mexicanos que han ido a presentarse frente al señor de Coatlinchan y luego

22. *Códice Mendocino*, folios 62 a 67.

23. *Ibid.*, f. 62 r.

24. *Codex Mexicanus*, lámina 2.

25. *Codex Azcatitlan*, láminas 3 y 4.

26. *Códice Telleriano Remensis*, f. 30.

acuden a la presencia de Huitzilíhuitl de México. Como es común en las escenas de este tipo en los códices mixtecos, el viajero de la cola está todavía en el lugar que se deja cuando el primero ya ha llegado a su destino. De los personajes que van saliendo, tres apuntan con el dedo hacia el frente; de los que llegan, dos hacen un claro braceo, arrojando la mano abierta hacia atrás y una mano apuntada hacia adelante.

Creo que la escena del Telleriano en su conjunto, y muy especialmente los personajes que bracean frente al *tlatoani* mexicana, debe llevarnos una vez más a valorar la semejanza entre los códices nahuas coloniales y los mixtecos, así como el carácter especialmente conservador de algunos de los pintores indígenas del siglo XVI.

A pesar de su fina línea de contorno y sus delicados detalles naturalistas, el pintor del *Kingsborough* también parece recordar las viejas convenciones. Así, para referirse a los servicios prestados a los españoles por ciertas cuadrillas de cargadores y los principales de sus pueblos, acude al tópico de la travesía (X-18).²⁷ Uno de sus personajes realiza un discreto braceo echando la mano adelante, varios llevan bastones y abanicos y otros más cargan bultos. Uno de los cargadores, por cierto, se lleva la mano al mecapal, exactamente de la misma forma en que lo hace el cargador de la comitiva del señor Cuatro Viento (X-

27. *Códice Kingsborough*, f. 219 v.

19),²⁸ y tal como lo vemos en otras imágenes de la tradición Mixteca-Puebla.²⁹

3. Formas de hacer la guerra

Es tan frecuente en los códices mesoamericanos el tema de la guerra, que el conjunto de acciones relacionadas con el encuentro militar se repite constantemente. Las escenas de ataque implican, casi siempre, la presencia de dos figuras, mismas que representan a los ejércitos contendientes. Los atacantes suelen tener un escudo, y dicho escudo suele colocarse al frente, ligeramente hacia abajo, mientras la otra mano se levanta, como preparando el golpe o el lanzamiento (X-20, X-21). El arma ofensiva varía mucho. La forma predilecta de los códices mixtecos parece ser la lanza,³⁰ misma que el pintor del *Nuttall* suele alternar con el lanzadardos (x-21). También llegan a representar el arco,³¹ el hacha³² y cierto mazo de piedra de una sola pieza.³³

En los códices coloniales del Valle de México se utiliza la lanza (x-22, centro),³⁴ el arco (X-23)³⁵ y la macana (X-24, superior),³⁶ pero hay dos diferencias con los

28. *Códice Bodley*, lámina 32, II.

29. Por ejemplo en *Códice Borgia*, lámina 55.

30. Así, por ejemplo, en *Códice Bodley*, lámina 10, II; *Códice Selden*, lámina 6, II.

31. *Códice Bodley*, lámina 10, IV.

32. *Códice Selden*, lámina 16, III.

33. *Ibid.*, lámina 17, II.

34. *Codex Azcatitlan*, lámina 10; *Códice Mendocino* f. 66 r, *Códice Xólotl*, lámina 3.

35. *Códice Xólotl*, lámina 2.

36. *Ibid.*; Durán: *Historia...*, v. II, lámina 50.

códices históricos mixtecos que conocemos: 1) se utiliza muy poco el lanzadardos, quizá sólo en el *Xólotl* (X-22, izquierda y derecha) y 2) se representa con mucha frecuencia la espada de filo de obsidiana (o *macuáhuatl*) (X-22, X-24), que en los códices mixtecos se usa muy poco. Al igual que en los códices mixtecos, en los nahuas coloniales la postura de ataque implica la inclinación del tronco hacia adelante, aunque la cabeza se mantiene erguida.³⁷

En muchos casos, tanto en los códices mixtecos como en los nahuas coloniales del valle de México, el acto del ataque y el de la toma de cautivos son representados con una misma escena. En tales ocasiones el agresor suele mantener su arma en alto y con la otra mano toma a su cautivo del mechón de pelo (X-25, X-26), sea que el escudo quede en el brazo que realiza la captura (X-25, X-27),³⁸ sea que se coloque en la misma mano que el arma (X-28).³⁹

En el apartado referente a la naturalización de las formas,⁴⁰ se mencionaron ya algunos ejemplos del uso del estereotipo del cautivo en la época colonial. Agregaría ahora que una de las modificaciones de cierta importancia que sufrió el estereotipo en el XVI fue el cambio en la posición y distancia de los personajes involucrados. Al relajarse las reglas del oficio, las escenas de los códices

37. *Códice Xólotl*, lámina 7, figuras centrales.

38. *Códice Nuttall*, lámina 76-77; *Codex Azcatitlan*, lámina 8.

39. *Códice Mendocino*, f. 64 r.; *Codex Azcatitlan*, lámina 10.

40. Ver capítulo 4.

fueron perdiendo exactitud, en un proceso equiparable al desajuste progresivo de una caja tipográfica después de múltiples impresiones. En el tema del cautivo siempre se conservó la esencia: la mano tomando el mechón de pelo, pero el individuo capturado podía volar por los aires (X-29),⁴¹ o ser arrastrado por el piso (X-30).⁴²

Uno de los aspectos más interesantes de la supervivencia de las posturas de guerra en los manuscritos coloniales es la adaptación del estereotipo de cautiverio para referirse a los abusos cometidos por los españoles; sin duda este uso revitalizó la vieja convención y garantizó su presencia en varios documentos en los cuales no se describía guerra alguna y por lo tanto habría estado ausente. No sería extraño que los pintores que ilustraron los documentos de queja en la época colonial hayan usado el estereotipo del cautiverio con el fin deliberado de dotar a las escenas de un dramatismo conmovedor. Difícil pensar otra cosa cuando se miran las tres escenas del *Códice Kingsborough* o *Memorial de los indios de Tepetlaoztoc*, en las cuales figura el español manteniendo en vilo a un indio que sangra por la nariz y por la boca, mientras otro indio (en dos de las tres escenas) yace (o flota, más bien), abatido ya por la violencia (X-31).⁴³

41. *Códice Osuna*, f. 12 v.

42. *Codex Azcatitlan*, lámina 16; Durán: *Historia...*, v. II, lámina 35.

43. *Códice Kingsborough*, f. 222 v., 229 v., 234 v.

4. Morir

La última consecuencia de la guerra, la muerte, también contaba con un estereotipo en la tradición pictográfica mesoamericana. Todo muerto se representaba, desde luego, con el ojo cerrado, pero además, si se trataba de un muerto en la guerra, el cuerpo se representaba suspendido en el aire y con una especie de movimiento congelado (X-32).⁴⁴ Ese movimiento potencial de algunos muertos da lugar a imágenes que parecen girar en el aire, como la famosísima Coyolxáuhqui del Templo Mayor de México.

En los códices coloniales, el giro puede apreciarse en algunos muertos del *Códice Xólotl*,⁴⁵ en la escena de la guerra de Coyoacán del *Manuscrito Tovar*,⁴⁶ y sobre todo en el *Códice Telleriano Remensis* (X-33).⁴⁷ El pintor del *Códice Kingsborough* utilizó el recurso para representar a los indios abatidos por la furia del encomendero (X-31).⁴⁸

No carece de interés indicar que la convención mesoamericana de los muertos en combate tiene su correspondiente en el lenguaje pictográfico egipcio. En un bajorrelieve del año 1300 a. C. que representa a Seti I atacando un poblado de Canaan, los muertos no caen ni pesan

44. *Códice Nuttall*, lámina 76.

45. *Códice Xólotl*, lámina 7, zona superior izquierda.

46. *Manuscrit Tovar*, lámina 10.

47. *Códice Telleriano Remensis*, f. 28 v., 32 r., 38 v., 46 r.

48. *Códice Kingsborough*, f. 222 v., 234 v.

uno sobre otro, sino que giran suspendidos en el aire (X-34).⁴⁹

5. Sumisión y acatamiento

Varias veces aparecen en el *Códice Xólotl* personajes que inclinan ostensiblemente el cuerpo para hacer reverencia (X-35, X-36).⁵⁰ La reverencia en este códice está indudablemente relacionada con el poder,⁵¹ se realiza frente a los señores, y especialmente cuando éstos dan órdenes. En el *Xólotl*, sin embargo, la actitud de acatamiento está representada de manera atípica: es, tengo la impresión, la única obra en la cual se enfatiza la caravana sin incluir una postura específica de los brazos. En las pictografías mesoamericanas, tanto en las antiguas como en las coloniales, el acatamiento se expresa sí con cierta inclinación del cuerpo, pero sobre todo con una posición inconfundible de los brazos.

En diferentes pasajes de una historia llena de batallas, a cual más feroz, Durán se refiere a lamentables rendiciones:

Salieron los señores, y sin armas y las manos cruzadas, haciendo grandes ademanes y ceremonias, se postraron en presencia de todo el ejército, diciendo: descansad mexicanos, y no haya más

49. La imagen está reproducida en Gombrich: *Art and Ilusion...*, p. 135.

50. Por ejemplo en *Códice Xólotl*, lámina 3 zona inferior.

51. Y las fuentes coloniales se refieren a la reverencia como saludo de respeto. Ver, por ejemplo, Torquemada: *Monarquía indiana...*, l. IV, c. XVI, v. 2, p. 69.

contienda, que vosotros habéis vencido en buena guerra...⁵²

...los principales y señores de ella, las manos cruzadas, salieron a los mexicanos, suplicándoles con mucha humildad cesasen de los destruir, prometiéndoles perpetua sujeción y vasallaje...⁵³

A juzgar por lo que vemos en las imágenes de los códices, ese cruzar las manos de que habla Durán tiene que consistir en lo que nosotros llamamos hoy cruzar los brazos. Postura universal de acatamiento y sumisión en los manuscritos mesoamericanos.

En el *Códice Nuttall* hay un hermoso episodio de investidura. Un personaje con tocado de ave, colocado sobre el trono y la estera, símbolos de poder por excelencia, habla con autoridad a los dos individuos que serán investidos, y que por el momento aparecen sentados en cuclillas, desnudos, al lado de sus vestidos e insignias. Los dos desnudos cruzan los brazos al tiempo que inclinan la cabeza (X-37).⁵⁴ En el mismo código podemos ver la postura de acatamiento en otro contexto, relacionada con el hecho de recibir órdenes o acaso una reprimenda. Ocho Viento parece dar una orden terminante a Dos Lluvia, quien responde (hay una vírgula en su boca), colocando frente a su cuerpo -como mostrando- los brazos cruzados e inclinando la cabeza con énfasis (X-38).⁵⁵

52. Durán: *Historia...*, v. II, c. XII, p. 110-111. Énfasis mío.

53. *Ibid.*, v. II, c. XIX, p. 168.

54. *Códice Nuttall*, lámina 10.

55. *Ibid.*, lámina 7-8.

Las escenas de instrucción o reprimenda se presentan con frecuencia en el *Códice Vindobonensis*.⁵⁶ El personaje que escucha aparece siempre con los brazos cruzados y la cabeza inclinada hacia el frente. En el *Códice Selden* vemos un contexto aparentemente ritual en el cual aparece el ademán de acatamiento. La princesa Seis Mono recibe una rociada de agua de parte de cierto sacerdote-embajador. Seis Mono inclina prácticamente todo el cuerpo junto con la cabeza (X-39).⁵⁷

La inclinación ceremoniosa de Seis Mono sólo es comparable, en su énfasis, a la que realiza Xiuhtecuhtli, en el *Borgia*, para saludar a Tlahuizcalpantecuhtli (X-40).⁵⁸

Los códices coloniales heredaron la postura de acatamiento y la integraron a su repertorio. Asociada a la ceremonia de investidura podemos verla en el *Códice Magliabechiano* (X-41),⁵⁹ en su gemelo, el *Tudela*,⁶⁰ y en las interesantes escenas situadas en el margen inferior derecho del documento llamado *Plano en papel de maguey* (X-42). Al menos tres personajes desnudos aparecen en posición de acatamiento en el *Plano*, claramente relacionados con individuos de alto rango y actitud de dar órdenes (uno de ellos es ni más ni menos que Ahuítzotl), y relacionados también con insignias.⁶¹

56. *Codex Vindobonensis*, lámina 52, I; 38, III; 25, I amb.

57. *Códice Selden*, lámina 8, III.

58. *Códice Borgia*, lámina 69.

59. *Codex Magliabechiano*, f. 71 r.

60. *Códice Tudela*, f. 54 r.

61. *Plano en papel de maguey*, reproducido, con detalle, en Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, lámina 18.

En el *Códice Mendocino*, como se había mencionado antes, el tema de la investidura es adaptado para crear una escena de reprimenda, en la cual el padre habla con severidad al muchacho desnudo y encucillado (X-43).⁶² Si bien en el *Mendocino* el muchacho no tiene los brazos cruzados, sino simplemente juntos, frente al pecho.

Se observan claros resabios de la antigua postura de acatamiento incluso en algunas de las pinturas más cercanas a las convenciones europeas, como son las que acompañan las obras de Sahagún y Durán. En el *Códice Florentino* se ilustra varias veces la ceremonia de decir un *huehuetlatolli* (o discurso antiguo), y en dos de esas ocasiones el que escucha la reprimenda se encuentra encucillado y con la cabeza agachada.⁶³ Aunque los personajes se cubren con el manto, el sombreado ayuda, en una de las imágenes, a apreciar los brazos cruzados frente al pecho (X-44).⁶⁴

Una de las láminas de Durán representa a Itzcóatl hablando a dos nobles. Aunque los nobles se encuentran sentados a la europea, en un banco o algo así, ambos agachan la cabeza y encorvan el cuerpo a la vez que cruzan los brazos bajo el manto (X-45).⁶⁵

Mencionemos también las ausencias. En el *Códice Azcatitlan*, continuamente oscilando entre las antiguas

62. *Códice Mendocino*, f. 59 r.

63. *Códice Florentino*, l. VI, f. 85 v.; l. IX, f. 34 r.

64. *Ibid.*, l. VI, f. 85 v.

65. Durán: *Historia ...*, v. II, figura 10.

convenciones y osados experimentos, se representa una ceremonia de investidura (X-46).⁶⁶ Si hubiera seguido el canon mesoamericano tradicional, el pintor habría tenido que mostrar al futuro monarca -se trata de Acamapichtli- encuclillado y con los brazos cruzados. Lo pinta, en cambio, cómodamente sentado en un equipal, mientras le colocan el manto y la corona. Quizá en este caso el pintor no disponía de un modelo a la mano que le hablara de la convención ortodoxa para representar la ceremonia de investidura. Acaso todo lo que tenía para este episodio era la tradición oral.

6. Genuflexión y salto

Una postura frecuente en los códices es la que podríamos llamar de genuflexión: una pierna se flexiona, permitiendo que el cuerpo descienda, para que la rodilla de la otra pierna toque el piso. En las escenas en las que se representa esta postura puede verse cómo la rodilla que baja queda muy cerca del pie opuesto. En algunos casos da la impresión de que la rodilla no ha alcanzado a tocar el piso (no ha llegado al nivel del otro pie), como si la flexión no hubiera concluido.

Esta postura se dibuja con gran frecuencia en contextos rituales, y parece tener -como en la cultura occidental- un sentido de reverencia. Cuando Ocho Venado presenta una ofrenda (X-47),⁶⁷ lo hace apoyando una rodilla en el piso.

66. *Codex Azcatitlan*, lámina 13.

67. *Códice Nuttall*, lámina 44.

Años más tarde, Ocho Venado recibe una extraordinaria ofrenda antes de la ceremonia en la cual se reconocerá su poder. El ofrendador se acerca a Ocho Venado haciendo una genuflexión (X-48).⁶⁸

Con el mismo propósito de mostrar reverencia, Tonatiuh saluda a Tecuhciztécatl apoyando una rodilla en el piso, en cierta escena del *Borgia* (X-49).⁶⁹

Pero la postura surge también en contextos en los cuales no se aprecia un motivo de adoración o reverencia, y sí, en cambio, una situación que amerita actuar con audacia. En el *Códice Laud*, por ejemplo, encontramos la misma postura de genuflexión en un sacerdote que enciende fuego (X-50),⁷⁰ y en un jugador de pelota (X-51).⁷¹

En las escenas de guerra la genuflexión es bastante común: la vemos, por ejemplo, en atacantes y cautivos del *Códice Becker I*;⁷² y en el *Códice Selden* la utiliza tanto el que va a arrojar una lanza,⁷³ como el que toma un prisionero (X-52).⁷⁴

En los códices nahuas coloniales encontramos la genuflexión en los dioses y sacerdotes que se representan en el *tonalpohualli*,⁷⁵ y en las fiestas del ciclo anual (X-

68. *Ibid.*, lámina 52.

69. *Códice Borgia*, lámina 66.

70. *Codex Laud*, lámina 17 amb.

71. *Ibid.*, lámina 21 amb.

72. *Códice Becker I*, láminas 13 y 15.

73. *Códice Selden*, lámina 15, IV.

74. *Ibid.*, lámina 12, I.

75. *Códice Telleriano Remensis*, f. 8 v., 10 v., 12 v., etc.; *Códice Borbónico*, láminas 3 a 20.

53).⁷⁶ Además, un residuo de la genuflexión aparece en un contexto histórico colonial, cuando los alguaciles indígenas acuden ante la presencia del virrey Velasco para recibir su vara de mando y rendirle homenaje, en el *Códice Osuna* (X-54).⁷⁷

La genuflexión como salto del guerrero aparece en el *Telleriano Remensis*, cuando Moquihuix sale al ataque en la guerra de Tlatelolco (X-55).⁷⁸ También algunos guerreros del *Mendocino* atacan dando un salto; se trata de arqueros (X-56).⁷⁹

En fin, esta postura de piernas flexionadas, que se utilizó tanto para adoración como para salto, es seguramente la más dinámica de cuantas se representaron en los códices mesoamericanos. En el único caso en el que parece haberse querido ilustrar una carrera,⁸⁰ se utilizó precisamente el estereotipo de la genuflexión. Los personajes aparecen en momentos distintos de la flexión, dando lugar a la sensación de carrera y a una interesante idea de secuencia, similar a la de los dibujos animados (X-57).

7. Variación y alternancia

En la lámina 11 del *Códice Nuttall* cuatro señoras acuden a entrevistarse con la princesa Uno Agua (X-58). Las cuatro

76. *Códice Telleriano Remensis*, f. 3 v., 4 v., 5 r., 6 v.

77. *Códice Osuna*, f. 9 v.

78. *Códice Telleriano Remensis*, f. 36 v.

79. *Códice Mendocino*, f. 66 r.

80. En un código cuicateco conocido como *Códice Fernández Leal*.

mujeres aparecen sentadas en hilera: Diez Perrro se sienta directamente en el piso, tiene las piernas plegadas y se abraza las rodillas; Tres Caña está sentada sobre sus talones y vemos sus piernas de perfil; Cinco Viento también se sienta sobre los talones, pero el tlacuilo nos muestra las plantas de los pies, como si viéramos a la señora de espaldas; la última en la fila, Dos Mono, se sienta sobre los talones y una vez más vemos las piernas de perfil. ¿Qué razón pudo tener el tlacuilo para no representar a todas las mujeres en una misma postura?

Examinemos otro ejemplo. En el mismo códice, seis mujeres acuden con ofrendas al palacio del señor Ocho Viento antes de una declaración de guerra (X-59);⁸¹ las seis aparecen sentadas. Para abreviar, me referiré a ellas con números (recuerde el lector dirigir su mirada de derecha a izquierda; comience con la figura del ángulo inferior, vaya hacia arriba y luego descienda por la columna del lado izquierdo hasta llegar al templo de Ocho Viento): 1 tiene las piernas cruzadas, 2 está sentada en un pequeño trono, con las piernas en ángulo recto, 3 está sentada sobre sus talones, 4 está sentada en un trono, 5 tiene las piernas cruzadas y 6 está sentada sobre sus talones. Si asignamos un valor a cada posición, por ejemplo, piernas cruzadas= a, sentada en trono= b, sentada sobre talones= c, entonces tenemos que la composición de la escena sigue, en

81. *Códice Nuttall*, lámina 7.

bustrófedon, el esquema: abc-bac, que en la distribución de la lámina correspondiente significa:⁸²

b - c

a - b

c - a

Si el pintor hubiera alternado las posturas siguiendo un esquema simétrico (abc-abc o bien abc-cba) habría tenido que colocar juntas dos figuras con la misma postura, lo cual hubiera anulado el efecto de variación que él quería crear.

Aparentemente el motivo de los cambios en las posturas de los personajes que vemos en varias secuencias de los códices obedece al propósito de evitar la monotonía, 1) porque la monotonía hubiera disminuido la calidad artística de las obras y 2) porque la reiteración de figuras muy semejantes o idénticas habría hecho la consulta de los códices mucho más difícil. Localizar rápidamente un episodio o un personaje habría sido casi imposible.

Estoy consciente de que esta propuesta tiene implicaciones considerables sobre el análisis de los códices, especialmente en la medida en que resta importancia a las variaciones desde el punto de vista del significado. Presentaré algunos datos más, y analizaré dos secuencias de imágenes para tratar de dar forma a una hipótesis.

82. De acuerdo con las líneas que pintó el tlacuilo, estas dos columnas se "leen" empezando abajo a la derecha y terminando abajo a la izquierda.

Los ciento doce aliados

En una secuencia que mide tres metros con cuarenta y cinco centímetros, de la lámina 54 a la lámina 68, el maestro del *Códice Nuttall* pintó ciento doce señores que acuden ante la presencia del gran conquistador Ocho Venado y de su amigo Doce Movimiento, quienes dan órdenes desde sus tronos. Inmediatamente después de la lista de los ciento doce señores, aparecen: a) Doce Movimiento y Ocho Venado con los estandartes y pertrechos que indican una expedición militar, b) el águila peleando contra el jaguar, símbolo sagrado de la guerra, c) una escena de sacrificio humano y d) una lista de cuarenta y tres pueblos conquistados. El contexto indica que los ciento doce señores fueron aliados de Ocho Venado en aquella magnífica campaña.⁸³

El asunto es que estos ciento doce señores no son representados de la misma forma en el código: algunos se encuentran sentados y otros en genuflexión; y hay cambios en la apertura de la boca, la presencia o ausencia de dientes y la posición de las manos. La variación, sin embargo, no es caótica: hay un ritmo, un patrón flexible.

Presentaré un pequeño esquema, como lo hice con las figuras de las mujeres. Para ello voy a utilizar los datos sobre las características de la boca y sobre las maneras de sentarse o hincarse.

83. Es la misma interpretación que dan Anders, Jansen y y Pérez Jiménez. Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez: *Crónica mixteca. El rey 8 Venado, Garra de Jaguar, y la dinastía de Teozacualco-Zaachila*, México, SEQC, Ak., FCE, 1992, p. 201-217.

1) La boca. Valores: o = cerrada, l = cerrada enseñando los dientes, - = abierta enseñando los dientes.

Secuencia:⁸⁴

ol-o-lllo-loool-oloolo--ooloo-lolololoolooloo-oooooooooolooo
oo-llc--loloo-l-loooooo-ool-oolloooloolooloolooloo-l

La base de esta secuencia parece ser o, es decir, la boca cerrada. l y -, los dientes expuestos y la boca abierta, se intercalan en la secuencia básica. Si damos un sólo valor a las bocas que muestran los dientes -estén completamente abiertas o no-, digamos l, la alternancia será más clara:

ollollllollooollloloolooloolooloolooloolooloolooloolooloo
oolllollloloollllloooooooloollooollooolooloolooloolool

2) Las piernas. Valores: o = genuflexión, l = sentado.

Secuencia:

oooollooollooollooollooollooollooollooollooollooolloooloo
llooollooollooollooollooollooollooollooollooollooolloooloo

Como se ve, con las piernas ocurre algo muy semejante a lo que ocurre con la boca. Las dos posturas alternan claramente en la secuencia.

Me parece muy difícil, prácticamente imposible, que haya un significado detrás de estas variaciones. Supongamos por un momento que la genuflexión distingue a los aliados sometidos de los aliados amigos -por decir algo-, si el pintor hubiera querido dar ese mensaje u otro similar habría

84. Invertida de acuerdo con la secuencia de "lectura" del código que es de derecha a izquierda y de abajo arriba.

formado dos grupos, el de los sometidos y el de los amigos, en lugar de mezclarlos, sólo así habría transmitido la información clara y sencillamente. Que la apertura de la boca tuviera connotaciones semánticas me parece igualmente improbable.

Lo que sugieren los esquemas de letras presentados arriba es que el pintor introduce cambios a intervalos para evitar la repetición exagerada de un rasgo. Esto, como decía, contribuye a la localización de información específica y puede ayudar en el manejo del código, del mismo modo que las líneas oscuras ayudan a utilizar el papel milimétrico.

Los signos del tonalpohualli

Pero podría haber quien objete mi argumento de la variación, afirmando que no puede demostrarse en definitiva que las figuras que cambian signifiquen realmente lo mismo. Presentaré entonces otro ejemplo, con figuras cuyo significado conocemos mejor: los signos del *tonalpohualli* (ver láminas después de X-59).

Sería lógico suponer que el pintor prehispánico que realizaba un *tonalámatl*, u otro código que incluyera los signos del *tonalpohualli*, trataba de dibujar cada serie de signos igual a la anterior, puesto que el único elemento variable eran los números que se asociaban a los signos en cada serie. Sin embargo, un análisis detenido de los códigos permite detectar diferencias en la manera de representar las

figuras de una serie a otra; y no son diferencias tales que podamos atribuir al descuido, o a la natural incapacidad de la mano humana para hacer un signo idéntico a otro, como lo haría un sello. Las diferencias apreciables en el dibujo de los signos del *tonalpohualli* revelan una estrategia deliberada de variación: los pintores querían hacer los signos de una serie ligeramente distintos de los signos de la serie anterior.

He podido confirmar esto en los códices *Borgia*, *Fejérváry Mayer* y *Laud*, así como en los nombres calendáricos del *Códice Nuttall*. Presentaré a continuación una pequeña tabla comparativa de tres series (de veinte signos) del *tonalpohualli* del *Borgia*.⁸⁵

<i>Figura</i>	<i>Serie I</i>	<i>Serie II</i>	<i>Serie III</i>
<i>océlotl</i>	con línea en la oreja	sin línea	sin línea cabeza chica
<i>cuauhtli</i>	cinco crestas	seis crestas	seis crestas
<i>cozca-cuauhtli</i>	con roleo en pico, sin borde del ojo	sin roleo, con borde del ojo	sin roleo, paralelas en vez de borde
<i>ollin</i>	banda roja abajo	banda roja arriba	banda roja abajo
<i>tácpatl</i>	ceja achurada	paralelas en ceja azul	paralelas en ceja azul
<i>quiáhuitl</i>	7 dientes, moño franjas blancas	9 dientes, moño café	6 dientes, moño franjas blancas
<i>xóchitl</i>	pétalos centrales rectos	pétalos curvos	hojas laterales

85. *Códice Borgia*, láminas 3 y 4.

<i>cipactli</i>	3 dientes	4 dientes	3 dientes
<i>ehécatl</i>	con tocado, paralelas en ceja azul	sin tocado, ceja achurada	con tocado, paralelas en ceja azul
<i>calli</i>	techo en pico	techo chato	techo chato, paja simulada
<i>cuetz- palin</i>	grande y exten- dida, ceja larga	chica, ceja redonda	grande y exten- dida, ceja redonda
<i>cóatl</i>	anudada	ondulante	anudada.
<i>miquiztli</i>	maxila: con roleo con estrías	maxila: con roleo sin estrías	maxila: sin roleo sin estrías
<i>máztatl</i>	0	0	0
<i>tochtli</i>	roleos en base de orejas	sin roleos	sin roleos, cabeza redonda
<i>atl</i>	sin contorno ni párpado en ojo	con contorno, con párpado	sin contorno, con párpado
<i>itzcuin- tli</i>	cabeza redonda	cabeza alargada	cabeza intermedia
<i>ozomatli</i>	un fleco dos adornos	tres mechones dos adornos	tres mechones un adorno
<i>malinalli</i>	mira a la derecha	mira a la izquierda	mira a la izquierda
<i>ácatl</i>	sin plumones redondos	sin plumones redondos	con plumones redondos

Había, pues, varias formas de representar los signos del *tonalpohualli*, así como había varias formas de representar a la mujer sentada. En ambos casos, el pintor parece haber estado en libertad de escoger y combinar las formas del repertorio de acuerdo con su criterio estético y su estrategia para crear una obra clara y comprensible. La alternancia parece ser parte de esa estrategia.

Vestigios

¿Qué sobrevivió de ese antiguo principio de variación y de la estrategia de alternancia en la época colonial?

El pintor del *Códice Borbónico* conserva los secretos del oficio, y lo manifiesta introduciendo la variación en los signos del *tonalpohualli*.⁸⁶ Otros pintores utilizan la variación para las posturas de sus personajes, especialmente cuando representan series.

De los cuatro peregrinos que desfilan en el *Códice Boturini*, entre la aparición de Huitzilopochtli y el sacrificio sobre las biznagas, los dos primeros tienen las manos en el nudo de su bulto de carga, el tercero coloca las manos frente al pecho y el cuarto (una mujer) coloca las manos frente a la cintura (X-60). En el *Códice Azcatitlan* los peregrinos también alternan posturas (X-61);⁸⁷ en este caso el pintor utiliza su conocimiento del frente y los tres cuartos de perfil para presentar más variaciones en la secuencia.

En la serie de "viajeros"⁸⁸ del *códice Kingsborough*,⁸⁹ es interesante apreciar que el apremio con el que debió elaborarse un documento de queja para un litigio no fue

86. *Códice Borbónico*, láminas 3 a 20.

87. *Codex Azcatitlan*, lámina 3.

88. Al parecer se quiere representar a los cargadores y a sus principales: a los cargadores que fueron a prestar sus servicios a los encomenderos, y a los principales de los pueblos involucrados. EL hecho es que se usa la composición estereotipada de travesía.

89. *Códice Kingsborough*, f. 219 v.

obstáculo para que se buscara una escena con variaciones: uno de los cargadores se lleva la mano a la frente mientras el otro coloca la mano en las cintas del mecapal; dos de los principales llevan el abanico y el bastón en manos separadas y otros dos llevan estos implementos típicos del viajero en la misma mano.

El *Códice Telleriano* sorprende una vez más por su ortodoxia: en la escena de caminantes mencionada al principio de este capítulo se dibuja una pequeña serie que consta de nueve personajes (X-62).⁹⁰ Los dos primeros bracean, los dos que siguen guardan las manos bajo el manto, los dos que vienen detrás sacan un brazo y apuntan con el dedo hacia el frente, dos más esconden las manos y el último saca el brazo y apunta con el dedo. El esquema sería aa-bb-cc-bb-c. Y si consideramos únicamente el factor mostrar manos o esconderlas, el esquema sería aa-bb-aa-bb-a.

La presencia del principio de variación en códices coloniales podría hablarnos de la supervivencia del arte de la pictografía, no sólo como un repertorio de modelos y temas, sino como un oficio con sus técnicas y sus secretos.

90. *Códice Telleriano Remensis*, f. 30 r.

Capítulo 11

Brazo derecho y mano izquierda

1. Izquierda, derecha, anatomía y pictografía

El *Códice Vindobonensis* tiene un aspecto muy interesante que nos habla, a la vez, del talento extraordinario de quien lo pintó y de los márgenes de libertad creativa que existían dentro de los cánones de la pictografía mesoamericana. El pintor del código de Viena es elocuente al transmitir sensaciones de volumen, y al sugerir el apoyo de unos objetos sobre otros (XI-1) y la acción efectiva de las manos sobre las cosas (XI-2).¹ Además, la preocupación naturalista de este pintor de las montañas se manifiesta en un rasgo que en este momento nos importa especialmente: el pintor procura que la posición de los dedos de las manos de sus personajes resulte anatómicamente correcta. Cuando, en la lámina 9, representa a una hilandera con dos manos izquierdas (XI-3), no está cometiendo un error sino, en todo caso, resignándose a aceptar un hecho bien conocido para los demás pintores de códigos: 1) la eficacia comunicativa de las imágenes puede estar en conflicto con las formas de la naturaleza, 2) el cometido del tlacuilo es el de comunicar eficazmente, no el de imitar la naturaleza.

Si el artista hubiera puesto a su figura la mano derecha correspondiente, ésta hubiera tapado la madeja;

1. Nótese estas características, por ejemplo, en la lámina 8: las patas del venado sobre la montaña, las manos del hombre que abre un cerro.

además, la acción de hacer girar el malacate no habría sido clara. El problema sólo podía resolverse satisfactoriamente con dos manos izquierdas. Hubo otros momentos a lo largo del códice en los cuales este pintor utilizó el recurso de duplicar las manos, pero nunca con la frecuencia que se observa en otras obras.

Una preocupación central de los pintores indígenas de manuscritos parece haber sido la de representar con claridad la acción de tomar un objeto. La mano no debía cubrirlo y la posición de los dedos debía ser muy clara. En el *Códice Nuttall*, por ejemplo, tenemos a un sacerdote con dos manos izquierdas que sahuma y carga un punzón (XI-4);² otro sacerdote presenta una cabeza con dos manos izquierdas (XI-6);³ una sacerdotisa carga un sahumador y una bolsa de copal con dos manos derechas (XI-5),⁴ etcétera.

En el *Códice Bodley* encontramos manos invertidas en personajes muy diversos: la temible Nueve Malinalli amaga con una lanza que lleva en la mano izquierda de su brazo derecho (XI-7);⁵ Cinco Lagarto, con dos manos derechas, presenta una ofrenda en el templo;⁶ un mensajero anónimo utiliza dos manos derechas para cargar su abanico y su bastón.⁷ Los ejemplos podrían multiplicarse por decenas.

2. *Códice Nuttall*, lámina 17.

3. *Ibid.*, lámina 21.

4. *Ibid.*, lámina 17.

5. *Códice Bodley*, lámina 4.

6. *Ibid.*, lámina 7.

7. *Ibid.*, lámina 10.

También se pueden ver con frecuencia manos imposibles, inexistentes: esto quiere decir que a un brazo izquierdo, por ejemplo, se le colocó un pulgar que podría ser de una mano izquierda (por su posición respecto al brazo) y el resto de los dedos de una mano derecha (XI-8).⁸ La falta de verosimilitud en el diseño de las manos llega a parecer desafiante o cínica cuando vemos algunos personajes con siete y hasta ocho dedos (XI-9).⁹

Lo más probable es que al pintor y al usuario de los códices antiguos no les inquietara en lo más mínimo esta falta de verosimilitud. El uso de manos invertidas incluso en situaciones en las que no parece haber necesidad práctica de hacerlo, nos lleva a pensar en la posibilidad de que la no correspondencia izquierda-derecha se hubiera convertido en un rasgo estilístico, por lo menos para algunos pintores, quienes, quizá, llegaron a decidir a su arbitrio la posición de los dedos.

Los pies tampoco fueron representados en la posición anatómica correcta. Como dijo Robertson, "al artista no le concierne la diferenciación del pie izquierdo y el derecho como tales".¹⁰ En el caso de los pies, sin embargo, no observamos un cambio casuístico como el que se presenta en las manos. Hay una regla que se sigue siempre; la regla es

8. Como sucede en el brazo izquierdo de Tonatiuh, *Códice Borgia*, lámina 18.

9. *Códice Borgia*, lámina 59.

10. "The artist is not concerned with the differentiation of the left or the right foot as such...", Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 18.

que los pies de una misma figura deben ser iguales. En algunos casos, como el del *Borgia*, no hay manera de distinguir el pulgar de los demás dedos, y lo que vemos, por lo tanto, es que las figuras tienen dos pies neutrales (XI-9). En otros casos, en la mayoría, sí puede identificarse un dedo pulgar.¹¹ Entonces lo que ocurre es que las figuras que miran a la derecha tienen dos pies derechos (XI-10) y las figuras que miran a la izquierda tienen dos pies izquierdos (XI-5).

¿Qué hacer?

En el momento en que los pintores indígenas de manuscritos empiezan a transformar su arte bajo el influjo de la educación y los modelos traídos por los europeos, en el momento en el que, consecuentemente, los estereotipos antiguos empiezan a perder utilidad y rigidez; en ese momento, lo que era una costumbre se convierte en un problema. ¿Cómo enfrentaron el problema los pintores indígenas del siglo XVI?

En primer lugar hay que recordar que el tamaño de las manos y los pies se redujo en la mayoría de los manuscritos coloniales, en ese proceso de naturalización del que hablábamos antes. Ello, de entrada, redujo la superficie en la cual se podía presentar el problema, y le quitó notoriedad, al punto que a veces hay que explorar con lupa

11. En el *Códice Nuttal*, en el *Vindobonensis*, en el *Bodley*, etc.

los pies y las manos para entender lo que está ocurriendo con los dedos.

Las reacciones al problema concreto de la correspondencia izquierda-derecha fueron diversas. Hubo pintores que mantuvieron la antigua tradición y siguieron representando los pies sin distinción izquierda-derecha y las manos invertidas o "incorrectas". El autor de la segunda parte histórica del *Telleriano*, por ejemplo, no corrige los pies (utiliza dos izquierdos o dos derechos según la orientación de la figura) y varias veces coloca a sus personajes manos no correspondientes, como en el caso del guerrero que toma su espada con una mano izquierda que surge del brazo derecho (XI-11).¹²

Otros pintores resolvieron una parte del problema cambiando la antigua regla y conservaron, en la otra parte, la pauta tradicional: los autores del *Mendocino* y el *Kingsborough* corrigieron -o quisieron corregir- los pies, dibujando uno derecho y otro izquierdo a cada personaje, pero ambos colocaron continuamente manos invertidas (XI-12).¹³

Hubo también bastantes que lograron, con diversos resultados, la corrección de pies y manos. Tal es el caso de los artistas del *Quinatzin*, de la *Tira de la peregrinación* (XI-13), de la primera parte histórica del *Telleriano*, del *Osuna* y del *Magliabechi*. Los ayudantes de Sahagún

12. *Códice Telleriano Remensis*, f. 37 v.

13. Por ejemplo, *Códice Kingsborough*, f. 219 v.; *Códice Mendocino*, f. 59 r.

francamente parecen dominar el problema desde la perspectiva europea y producen formas convincentes y "correctas", dedos claramente diferenciables, pies con arco, etc. En ocasiones, sin embargo, se observan indicios de que algunos pintores recuerdan la antigua tradición, y llega a presentarse una figura con los pies invertidos, procedente, precisamente, de la muy conservadora mano que pintó la primera parte del libro noveno (XI-14).¹⁴ El pintor de Tovar trata de corregir tanto los pies como las manos, pero también él parece tener un *lapsus* al confundir el izquierdo con el derecho en uno de sus "retratos" de tlatoanis.¹⁵

La presencia de los errores y las dudas es muy reveladora de lo que está ocurriendo en el proceso de transformación de los manuscritos. El pintor del *Códice Kingsborough*, quien trata de dibujar con detalle dos pies distintos para cada personaje, se confunde varias veces a la hora de asignar a esos pies el lugar que les corresponde: dibuja con esmero un pie izquierdo y lo coloca en la pierna derecha y viceversa (XI-15, XI-16).¹⁶ Para evitar este dilema diseña un pie estandar que no carece de detalles y de cierta belleza, pero que es neutral a la disputa entre izquierda y derecha y sirve indistintamente para cualquier lado. Este es, por ejemplo, el tipo de pies que coloca a los personajes de su larga serie de figuras en los folios 50 v y 51 r. (XI-17). Para el magnífico pintor del *Kingsborough*,

14. *Códice Florentino*, l. IX, f. 30 v.

15. *Manuscrit Tovar*, lámina 5.

16. *Códice Kingsborough*, f. 210 v., 219 v.

conocedor de formas y reglas de la tradición prehispánica,¹⁷ no era tan fácil operar esa transformación que suprimía una antigua costumbre. Cabe decir aquí que ninguno de los pintores que resolvieron el problema de los pies (*Magliabechi, Tovar, Tira de la Peregrinación*, primera parte histórica del *Telleriano, Osuna*, incluso *Quinatzin*) llegó a trabajar con la delicadeza y el detalle que lo hizo el pintor del *Kingsborough*. De hecho, muchas de las soluciones de aquellos se deben a su capacidad para simplificar y abreviar, lo cual tampoco está exento de mérito.

En situación semejante a la del artista del *Kingsborough* estaba el del *Mendocino*, cuyo indiscutible talento no bastó para resolver definitivamente el problema de la correspondencia izquierda-derecha, a pesar de su éxito en el dibujo de los pies. Este pintor redujo notablemente el tamaño de las manos (en relación a las proporciones antiguas), y a esas manos pequeñas les dibujó sus cinco dedos de diferentes longitudes, bastante naturales, pero con frecuencia colocó las manos en el brazo opuesto, sin respetar la correspondencia anatómica (XI-12, XI-18).¹⁸ Como las formas que este artista pinta se alejan bastante del estereotipo prehispánico y son más naturales, la falta de correspondencia resulta muy notoria, y llega a dotar a las figuras, ahora sí, de cierta monstruosidad. Los monstruos no existían antes, bajo las antiguas normas, pero quizá sí

17. Lo hemos visto adaptar el estereotipo de los viajeros y aplicar el principio de alternancia.

18. Por ejemplo, en la madre que regaña a su hija, f. 59 r.

podemos hablar de monstruosidades en esta etapa de convivencia de dos tradiciones distintas.

También en el *Códice de Tlatelolco* se da la confusión entre el pie derecho y el izquierdo después de que ambos pies han sido diferenciados con el dibujo.¹⁹

La hipercorrección

Al hablar del "muy europeizado estilo" de algunas de las imágenes de la segunda parte del libro IX del *Códice Florentino*, Robertson hace una observación sobre la representación del pie que me parece interesante. El pasaje completo dice lo siguiente:

Es en esta sección donde tenemos que buscar más arduamente para encontrar indicios de la persistencia de las convenciones artísticas nativas. En los dedos, agregados al pie en forma torpe, contrastando con el gran pulgar que aparece de perfil, vemos un sello seguro de la mano nativa, incluso en una página tan avanzada como esta.²⁰

Estoy de acuerdo con Robertson en que hay algo en el dibujo de los pies que puede ayudarnos a identificar la mano del pintor indio. En la imagen a la que él se refiere (XI-19) puede verse un pie dibujado de perfil, con línea bastante firme, detrás del cual salen unos dedos que parecen

19. La imagen se reproduce, por ejemplo, en Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, figura 58.

20. "It is in this section that we have to look hardest for traces of the persistence on native artistic conventions. In the toes added in clumsy fashion to the foot contrasting with the big toe drawn in profile we see a sure hallmark of the native's hand, even on a page so advanced as this one." Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 178.

ajenos a la forma claramente delineada del resto del pie. Ese problema en el diseño del pie se presenta en varios manuscritos del XVI y parece estar estrechamente relacionado con la ausencia de la diferenciación izquierda derecha en la pictografía antigua.

En cierta lámina del *Códice Mendocino*²¹ vemos a un sacerdote sentado de perfil. La figura mira a la izquierda, de manera que el pie que queda delante es un pie izquierdo, del cual se ven varios dedos empezando por el meñique. Del pie derecho vemos la silueta, terminada en el pulgar, y tres pequeños apéndices que salen detrás de la silueta como si se proyectaran hacia arriba: pretenden ser los dedos de ese pie (XI-20). La misma solución puede apreciarse en otras figuras del código.²²

En el *Códice de Tlatelolco* aparecen varios principales indígenas sentados completamente de perfil (XI-21). El pie que aparece en primer plano muestra los dedos con cierta naturalidad, pero en el pie que queda atrás los dedos se proyectan hacia arriba detrás de la silueta del pulgar en forma extraña.²³ Lo mismo ocurre en las imágenes del *Calendario de Tovar* (XI-22),²⁴ en varias figuras de la

21. *Códice Mendocino*, f. 57 r.

22. *Ibid.*, f. 59 r., segunda franja, el muchacho regañado; f. 60 r., tercera franja, la madre y el muchacho que carga varas.

23. Puede verse una ampliación de esa zona del código en *Los códigos de México*, p. 45.

24. Una ampliación de un detalle en el cual aparece el rasgo, en Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, figura 43.

primera parte del libro IX del *Florentino*,²⁵ e incluso en códices de otras latitudes como el *Códice de Yanhuitlán* (XI-23).²⁶

Hay casos dramáticos, como el del *Códice Kingsborough*, en que llegamos a ver un empeine y un pulgar perfectamente dibujados e iluminados de perfil, detrás de los cuales surgen, escalonados e inverosímiles, los dedos restantes (XI-24)...²⁷ En alguna imagen de este mismo códice, el talentoso pero abrumado pintor llega a repasar varias veces la línea del empeine y el pulgar, lo cual enfatiza el efecto de cosa postiza que aqueja a los dedos añadidos al perfil (XI-25).²⁸

La situación puede tener dos explicaciones: 1) los pintores se encuentran frente a un gran reto que es el de distinguir el pie derecho del pie izquierdo, pero no cuentan con antecedentes en la tradición de pintura de manuscritos ni con modelos europeos suficientemente claros²⁹ como para realizar su propósito con éxito. El resultado es la impericia, la inexactitud. 2) Los pintores están intentando realizar un rasgo nuevo: el pie distinto. Mostrar los dedos restantes detrás del pulgar es una manera de afirmarse o anclarse en su intento, es una forma de conquistar el rasgo.

25. *Códice Florentino*, libro IX, f. 16 v., f. 49 v.

26. Una ampliación de la imagen donde puede apreciarse el rasgo, en *Los códices de México*, p. 99.

27. *Códice Kingsborough*, f. 218 v.

28. *Ibid.*, f. 234 v. Nótese que en el pie izquierdo del personaje se intenta representar la planta.

29. Raros son los grabados de los libros de la época en los cuales los pies y las manos tienen el tamaño y el detalle suficientes para apreciar claramente las diferencias.

Al mismo tiempo es una forma de hacer evidente que la corrección se ha llevado a cabo: los dedos que asoman confirman que se trata efectivamente de un pie izquierdo o de un pie derecho, según el caso.

El hecho es que en muchas de las imágenes que se pintaron en los manuscritos del siglo XVI, los artistas enfatizaron la presencia de los dedos del pie que quedaba al fondo, mediante el procedimiento de dibujar dichos dedos "en plano", mientras que el pulgar y el empeine estaban dibujados de perfil. Acaso con ello confirmaban su propósito de distinguir cada uno de los pies de la figura humana y de acercarse en esa medida a la tradición occidental.

Creo que podemos equiparar ese énfasis en la representación de los dedos de los pies corregidos, con el énfasis en la representación de piernas grandes del cual hablamos en el apartado dedicado a las proporciones. En ambos casos nos encontramos frente a un fenómeno de hipercorrección; nos encontramos frente a la exageración o realización enfática de un rasgo, nuevo para quien lo usa, que se identifica como propio de la cultura o estilo del grupo dominante.

No quisiera dejar de referirme a dos casos interesantes relacionados con la hipercorrección de los dedos de los pies. El primero de ellos ocurre en el *Códice Telleriano Remensis*. El pintor conservador, a quien hemos visto desafiar a su época dibujando pies indiferenciados y manos incompatibles con los brazos, pinta, en la antepenúltima

página del manuscrito,³⁰ a un fraile con un rosario (XI-26) y hace tres cosas insólitas: primero, dibuja un banco en perspectiva; segundo, dibuja al fraile con el rostro de frente y el cuerpo en tres cuartos de perfil; tercero, distingue, por primera vez en el manuscrito, el pie derecho del pie izquierdo. El pie derecho se muestra en el primer plano, bastante a la antigua, con los dedos curvándose hacia abajo en ángulo recto. El pie izquierdo está dibujado de perfil: el empeine y el pulgar quedan unidos con una gruesa línea negra y el resto de los dedos asoma detrás del pie, proyectándose hacia arriba. Tal parece que al final de su obra, y seguramente al final de su vida,³¹ el artista decidió hacer una concesión a los nuevos tiempos.

El segundo caso interesante, que sólo quiero citar, es el de la aparición del rasgo que venimos examinando en la pintura mural del siglo XVI. En los muros de la magnífica sicomaquia chichimeca de Itzmiquilpan, algunos personajes exhiben la hipercorrección del pie: una muestra interesante de que los pintores de muros se enfrentaban a problemas similares a los que tenían los pintores de manuscritos. El propio Juan Gersón parece tener tan poca familiaridad con la

30. *Códice Telleriano Remensis*, f. 46 r.

31. El último acontecimiento que pintó el maestro del Telleriano tuvo lugar un año antes de que ocurriera una epidemia de paperas. La epidemia de paperas fue registrada por escrito por el fraile que venía glosando el documento, pero el pintor ya no alcanzó a documentarla gráficamente como lo había hecho con otras mortandades. Supongo que murió de paperas.

representación de los dedos de los pies como afán pone de mostrarlos (XI-27, XI-28).³²

2. El guerrero zurdo y la espalda

El caso del guerrero zurdo tiene relevancia porque el tema de la guerra es muy común en la pictografía mesoamericana. Plantearé brevemente los términos de este caso.

El estereotipo de ataque que se utilizó en el lenguaje pictográfico mesoamericano consiste en un guerrero que coloca el escudo al frente mientras prepara con la otra mano el golpe o el lanzamiento, situando su arma arriba y atrás de la cabeza (recuérdese que las figuras avanzan de perfil). Si este guerrero del estereotipo avanza sobre la lámina de izquierda a derecha, no hay problema, pero si avanza de derecha a izquierda plantea una disyuntiva: se le ha de representar de espaldas o tendrá que ser zurdo. En la tradición mesoamericana se optó por que fuera zurdo y se evitó siempre la representación de la espalda. Ello se debió, seguramente, al propósito de no prescindir de la información adicional que podía proveerse con el vestuario, adornos e insignias que se colocaban sobre el torso de las figuras.

En todos los códices de la tradición Mixteca-Puebla en que aparecen atacantes que avanzan de derecha a izquierda estos atacantes son zurdos (XI-29). En la lámina 50 del

32. Creo que este rasgo es especialmente claro en la escena de San Juan devorando el libro.

Códice Vindobonensis, por ejemplo, aparece un guerrero en acción (XI-30). El guerrero toma su lanza y camina amenazante con el escudo al frente; dado que avanza de derecha a izquierda, el brazo que impulsa hacia atrás con la lanza es el izquierdo. El guerrero es zurdo.³³

¿Qué ocurrió con los zurdos en la época colonial?

Fiel a la tradición, el pintor de la segunda sección histórica del *Telleriano* pinta numerosos guerreros zurdos (todos los que avanzan de derecha a izquierda), tanto los que utilizan la espada india o *macuáhuatl* como los que llevan lanza (XI-31);³⁴ incluso a los españoles los hace pelear con la mano izquierda (XI-32).³⁵ El guerrero zurdo aparece también en la *Tira de Tepechpan* (XI-33).³⁶

El pintor del *Mendocino* sólo se ve en la necesidad de representar a individuos que emprenden un ataque de derecha a izquierda en dos ocasiones,³⁷ la primera vez, cuando dibuja a un maestro del *telpochcalli* apaleando a un joven por "amancebado" (XI-34), la segunda, cuando dibuja a un enviado de cierto cacique clavando la lanza a un mercader. En las dos escenas sus atacantes son zurdos.

Los demás pintores de manuscritos del siglo XVI -quien más quien menos- ven a los zurdos, una vez más, como un problema. La verosimilitud les preocupa, y en esa toma de

33. *Codex Vindobonensis*, lámina 50, II-III.

34. *Códice Telleriano Remensis*, f. 29 r., 31 r., 34 r., 36 v., etc.

35. *Ibid.*, f. 46 .r

36. *Tira de Tepechpan*, lámina 4.

37. *Códice mendocino*, f. 63 r. y 66 r.

conciencia sobre la inadecuación entre los viejos estereotipos de la pictografía y las nuevas expectativas de su arte, está el detonador de un cambio.

Una solución posible era colocar el escudo en la mano que quedaba atrás, la izquierda, y poner el arma en la mano que estaba delante, la derecha, conservando al personaje de frente (XI-35, figura central). Esto se hizo muy pocas veces,³⁸ y es lógico que así haya sido, ya que la postura invalidaba la función del escudo.

Otra solución consistía en colocar ambas manos al frente, de manera que el guerrero se cubriera y atacara al mismo tiempo. Esta solución permitía colocar el arma ofensiva en la mano derecha y aún situar el escudo en una posición razonable. Fue la solución predilecta de los pintores que ilustraron los manuscritos de Durán (XI-36, XI-37) y Tovar (XI-38).³⁹

Pero existía una tercera solución: en la segunda lámina del *Códice Xólotl*, en el centro mismo de la lámina, un guerrero de Culhuacán blande su fuerte mazo para atacar a un guerrero de Tenochtitlan que viste rústicamente (XI-39). El guerrero de Culhuacán tiene el escudo adelante y el mazo atrás, pero no es zurdo, está de espaldas. El triunfo técnico de esta escena, creo yo, no debe minimizarse. Cuando el pintor logra poner de espaldas a su guerrero, él mismo,

38. Durán: *Historia...*, v. II, lámina 3; *Códice Florentino*, l. VIII, f. 34 v.; l. IX, f. 5 v.

39. Durán: *Historia...*, v. II, figuras 23, 27, 40. *Manuscrit Tovar*, láminas 3, 9, 10, 11.

podríamos decir, metafóricamente, ha logrado ponerse de espaldas, así sea circunstancialmente: de espaldas a las exigencias de la antigua tradición pictográfica.

También utilizaron la espalda para solucionar el problema algunos de los pintores de Sahagún,⁴⁰ el pintor de Tovar (XI-41),⁴¹ algunos de los pintores de Durán (XI-40),⁴² y, por supuesto, el "maestro de las espaldas", como acaso podríamos llamar al pintor más experimentado del Azcatitlán (XI-42).⁴³ La conversión del estereotipo, con el atacante de espaldas, alcanzó una elegancia y una belleza sin precedentes en el *Códice Cozcatzin* (XI-43 y detalle XI-43b).⁴⁴

En el caso del guerrero zurdo, como en otros que hemos aludido, hay pasos adelante y pasos atrás. En varios de los manuscritos en los cuales se había introducido el uso de la espalda vuelven a aparecer los zurdos.⁴⁵ Este rasgo, al igual que otros, se resistía a morir.

Espalda, giro y escorzo

Resolver el dilema del zurdo debió ser un estímulo fundamental para la iniciativa indígena de representar figuras de espaldas; prueba de ello es la casi total

40. *Códice Florentino*, l. II, f. 20 r., f. 126 r.; l. IX, f. 7 r. y otros.

41. *Manuscrit Tovar*, láminas 10 y 27.

42. Durán: *Historia...*, v. II, figuras 11 y 24.

43. *Codex Azcatitlán*, lámina 10.

44. *Códice Cozcatzin*, f. 14 r. y 15 v.

45. *Códice Xólotl*, lámina 4; Durán: *Historia...*, v. II, figura 35, *Códice Florentino*, l. VI, f. 8 v.

ausencia de dorsos en las pictografías fuera de las escenas de combate. La resistencia a generalizar el uso de las figuras de espaldas estaba naturalmente relacionada con las dificultades técnicas que traía consigo. Entre los pintores que utilizaron el recurso de las espaldas, los únicos que parecen sentirse relativamente cómodos con él son el pintor del *Códice Kingsborough* y el del *Azcatitlan*. En los demás casos predomina la rigidez.⁴⁶

El pintor del *Kingsborough* se valió de la espalda cuando representó a un hombre que caía, herido o muerto (XI-44),⁴⁷ en una imagen que resulta contradictoria y paradigmática de los cambios en la pintura indígena del XVI. Los pies han sido realizados con una mezcla de ingenuidad, impericia y afán de corrección: el resultado es muy poco convincente, si se le juzga desde la perspectiva de la tradición europea. El dorso desnudo es convincente y correcto; el mejor dorso desnudo de cuantos conocemos en el terreno de la pintura de manuscritos.

Por su parte, el pintor del *Azcatitlan* representó personajes de espaldas con tal frecuencia que el código llega a parecer un cuaderno de ejercicios, el ámbito donde el pintor buscaba experimentar. Sin embargo, el uso que hacía de las espaldas no era gratuito. Los jefes sentados de espaldas en la lámina 13 permiten cerrar el círculo que

46. Esta rigidez es notoria en varias de las ilustraciones de la obra de Durán. Por ejemplo, Durán: *Historia...*, v. II, figura 42.

47. *Códice Kingsborough*, f. 234 v.

presencia la coronación de Acamapichtli y dotan a la escena de cierta ilusión de tridimensionalidad. El pescador que aparece de espaldas en la escena de actividades lacustres, en la misma lámina, refuerza la idea de varios planos y le da profundidad a la escena. Similar efecto de profundidad se logra en las magníficas escenas de la peregrinación (XI-45).⁴⁸ Esos peregrinos que muestran sus espaldas en la parte alta de la página suplen dos recursos que el artista todavía no dominaba: la perspectiva y el sombreado.

Otro de los méritos del pintor del Azcatitlan es su representación de los escorzos. El recurso no existía en la pictografía prehispánica. Lo que sí encontramos en los códices antiguos son figuras, representadas convencionalmente de perfil, que sugieren un giro en la parte superior del cuerpo para colocar la cabeza y ocasionalmente los brazos en una dirección opuesta a la de las piernas y los pies. En el *Códice Borgia* hay numerosos ejemplos: el sacerdote reprendido por Xochiquetzal,⁴⁹ Xochiquetzal disfrazada de venado, que camina hacia un lado y vuelve los brazos y la cabeza hacia el opuesto (XI-46),⁵⁰ Ixnnextli en actitud lujuriosa, que gira los brazos y la cara hacia el rumbo opuesto al que miran sus rodillas,⁵¹ etc.

Al menos cuatro pintores coloniales parecen haber utilizado el antiguo giro corporal. Lo utilizó el pintor del

48. *Codex Azcatitlan*, lámina 5.

49. *Códice Borgia*, lámina 59.

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*, lámina 64.

Borbónico, muy discretamente, para uno de sus nadadores en la corriente de Tlaloc.⁵² Lo utilizó el pintor del *Xólotl*, varias veces, para representar a guerreros que se batían en retirada -digámoslo así-, guerreros que volvían los brazos y la cabeza para disparar sobre su perseguidor (XI-47, XI-48).⁵³ Y también utilizaron el recurso del giro antiguo dos notables tlacuilos que trabajan en la década del cuarenta y que manifiestan un gran apego a la tradición antigua: el maestro del *Mendocino* y el maestro del *Telleriano*. El primero logra una figura sumamente expresiva cuando quiere representar a un joven novicio torturado por los sacerdotes de la escuela (XI-49). El novicio parece retorcerse de dolor y vuelve la cabeza, con un gesto feroz, hacia uno de sus agresores.⁵⁴ El artista conservador del *Telleriano* pinta a un hombre y a una mujer, ajusticiados por sus faltas, con la cabeza girada,⁵⁵ y pinta a la lujuriosa *Ixnnextli*.⁵⁶ Su imagen de esta diosa carece de la bellísima sensualidad que tiene la del *Borgia*, pero reproduce la misma postura, que seguramente era un estereotipo obligado para quienes quisieran representar a la diosa de la falta sexual: el rostro mira en dirección opuesta a las piernas (XI-50).

Volvamos al mérito del maestro del *Azcatitlan*. Crea escorzos con las nuevas reglas; busca conquistar los nuevos procedimientos y explorar la movilidad anatómica propia del

52. *Códice Borbónico*, lámina 5.

53. *Códice Xólotl*, lámina 3.

54. *Códice Mendocino*, f. 63 r.

55. *Códice Telleriano Remensis*, f. 17 r.

56. *Ibid.*, f. 11 r.

cuerpo humano. Sus figuras más logradas -que parecen como vistas desde el aire- tienen los pies mirando hacia la derecha y la cara mirando hacia la izquierda (XI-51, XI-52).⁵⁷ La diferencia con el estereotipo antiguo es clara: en este caso el giro afecta a la totalidad de la figura, comienza en los tobillos y termina en el cuello, como si una espiral organizara las formas. Estos escorzos habrían sido imposibles si el artista no hubiera tenido ya cierta familiaridad con el dibujo de la espalda.

En fin, si el dibujo de la espalda fue poco frecuente en la pintura de manuscritos del siglo XVI, aún menos lo fue el dibujo del escorzo de concepción europea. Los únicos ejemplos que puedo citar, al lado del caso del Azcatitlan, proceden de las manos de los ayudantes de Sahagún: Uno de ellos representó a un hombre muerto, desnudo, cuyo cuerpo es cargado por otro hombre (XI-53). El muerto es sacado de una canoa: las piernas, todavía dentro de la embarcación, son paralelas a ésta, la espalda, ya fuera, se proyecta hacia el frente de la escena, perpendicular a la canoa.⁵⁸ Otro pintó a una mujer que se lava el pelo -bella y serena escena para aquellos años desolados, de muerte, en que se realizó la obra (XI-54). La mujer, cuyas rodillas apoyadas en el piso miran hacia la derecha, se inclina por completo para mojar el pelo en un ojo de agua; su espalda se curva y gira hasta quedar casi de frente al espectador. El pelo cae con gracia.

57. *Codex Azcatitlan*, lámina 10.

58. *Códice Florentino*, l. XII, f. 45 r.

Capítulo 12

Los personajes hablan

Aparentemente, los personajes representados en los códices mesoamericanos, antes y después de la conquista, hablan. Las parejas reales, los mensajeros que acuden ante los señores, los aliados que preparan una campaña militar, los dioses y numerosas figuras que ni siquiera tienen un interlocutor parecen mover los brazos, extienden las manos, apuntan con el dedo... realizan ademanes como si hablaran acaloradamente.

La presencia de los ademanes es particularmente clara cuando dos personajes se encuentran sentados frente a frente en actitud de conversación. Este estereotipo se utilizó con mucha frecuencia para representar alianzas -conyugales o militares- y es probable que sea uno de los más antiguos de la tradición pictográfica mesoamericana, nacido, seguramente, con el registro de la primera información genealógica.¹

El arraigo del estereotipo de conversación se pone de manifiesto en su persistencia en la mayoría de los manuscritos del siglo XVI, y sobre todo en el hecho que en los siglos XVII y XVIII, cuando se produjo la serie de manuscritos pictográficos que conocemos como códices

1. Las representaciones más antiguas que se conocen de personajes sentados frente a frente se encuentra en lápidas genealógicas de Monte Albán III-B, en diferentes localidades del Valle de Oaxaca. Marcus y Flannery: *The Cloud People...*, p. 191-197.

Techialoyan, la actitud de conversación fue uno de los pocos rasgos rescatados por esa última -ya enormemente transformada- manifestación de la tradición mesoamericana de pictografía sobre papel, precisamente para presentar información genealógica.²

Ahora bien, ¿qué significan los desplazamientos y las diferentes posiciones que adoptan las manos de los personajes? ¿Es posible, por ejemplo, conocer el tema que se está tocando en la conversación por medio del análisis de esas posiciones y desplazamientos? ¿Acaso las manos proveen información sobre la acción que los personajes desempeñan?

En el año 59, Robertson se refirió a la necesidad de que se llevara a cabo un estudio para precisar las reglas sintácticas que guiaban a los pintores de manuscritos y para comprender el significado de las posturas y los gestos más frecuentes.³ Veintitrés años más tarde, Nancy Troike publicó un pequeño trabajo con el título "The Interpretation of Postures and Gestures in the Mixtec Codices".⁴ El trabajo de Troike constituye, hasta donde tengo noticia, el único intento de descifrar -digámoslo así- el significado de las posturas que adoptan los personajes de los códices;⁵ se refiere específicamente a las manos.

2. El rasgo puede apreciarse en varios de los llamados códices Techialoyan. Reparó él Joaquín Galarza: *Codex de Zempoala*, lámina 89.

3. Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 19.

4. Citado en la bibliografía.

5. Se refiere a la cuestión John Monaghan en un artículo publicado recientemente; pero en ese trabajo se limita a seguir las afirmaciones de Troike, sin hacer una crítica de ellas y sin llegar a proponer, finalmente, nada nuevo.

Dado que el problema que trataremos en este capítulo es precisamente el de las posiciones de las manos y sus posibles significados, considero indispensable presentar una síntesis y un comentario del texto de Troike antes de seguir adelante.

1. En busca del significado

Nancy Troike considera que el repertorio de posturas que se representan en los códices mixtecos es limitado, a pesar de su aparente diversidad, y afirma que algunas de esas posturas podrían haber servido para proveer información al lector entendido.⁶ Partiendo de tal supuesto, Troike procede al análisis de un caso concreto, el de los ademanes en el *Códice Colombino Becker*.

La autora indica que en el *Códice Colombino* las manos sólo se representan de tres formas: abiertas, apuntando o tomando un objeto, y señala también que la mayoría de las veces las manos se dibujan delante del personaje y solo unas pocas veces atrás.⁷ Posteriormente afirma que no encuentra una diferencia entre el uso de la mano extendida y la mano que apunta, y se decide a investigar la posibilidad de que el significado esté relacionado, más bien, con la

Monaghan, John: "The Text in the Body, the Body in the Text: The Embodied Sign in Mixtec Writing", en Elizabeth Hill Boone y Walter D. Mignolo eds.: *Writing without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, Durham y London, Duke University Press, 1994, p. 87-101.

6. Troike: "The Interpretation of Postures...", p. 180.

7. *Ibid.*, p. 184.

inclinación de la mano (esté abierta o cerrada) dentro del espectro de 180 grados del espacio frente a cada personaje.⁸

El análisis espacial de los ademanes le permite agrupar éstos en dos categorías: los que se producen con la mano vertical y dentro de los 45 grados que descienden de la vertical, y los que ocurren en la posición horizontal y en los 45 grados que descienden de la horizontal (XII-1).

Así, Nancy Troike pasa a presentar la afirmación central de su trabajo: los personajes que hacen gestos en la zona horizontal están haciendo una solicitud y los personajes que hacen gestos en la zona vertical están aceptando y mostrando su acuerdo en llevar a cabo los deseos de la otra persona (XII-2).⁹ Complementa su interpretación diciendo que el brazo cruzado sobre el pecho así como el brazo situado atrás de la persona indican que la mano correspondiente carece de importancia desde el punto de vista del significado.¹⁰

Otras afirmaciones del texto de Troike, posteriores a la presentación de su propuesta básica: 1) "*El Códice Colombino Becker* es el único, entre los manuscritos mixtecos sobrevivientes, que señala información al lector por medio del sutil método de los ademanes codificados".¹¹ 2) "No se ha encontrado que ninguno de los otros códigos mixtecos que

8. *Ibid.*, p. 186-187.

9. *Ibid.*, p. 189.

10. *Ibid.*, p. 193.

11. "The Codex Colombino Becker is unique among the surviving Mixtec manuscripts in signaling information to the reader by the subtle method of a hand gesture code." *Ibid.*, p. 195

yo he estudiado comparto el sistema de gestos que he definido aquí para el *Códice Colombino*".¹² 3) "Como consecuencia, los significados que he definido para los gestos del *códice Colombino Becker* no pueden aplicarse a ademanes similares en otros manuscritos mixtecos."¹³ 4) "...en algunos casos las posturas y los gestos pueden ser mera elección arbitraria de los artistas y no un sistema de indicaciones para asistir al lector."¹⁴

Pasemos ahora a examinar la propuesta de Troike.

Mi crítica a la propuesta de Nancy Troike

En primer lugar considero que el *Códice Colombino Becker* ofrece una muestra muy limitada de escenas en las cuales aparecen personajes que no están tomando objetos y que por lo tanto pueden exhibir diferentes ademanes. Por añadidura el *Códice Colombino* se encuentra fragmentado y su estado de conservación es malo; tiene varias imágenes deliberadamente raspadas y su "lectura" ha sido más difícil e incompleta que la de otros códices de su tipo.

Tanto el *Códice Nuttall* como el *Bodley* y el *Selden* presentan mejores condiciones para llevar a cabo un análisis

12. "None of the other mixtec codices that I have studied has yet been found to share the system of gestures that I have defined here as characteristic of the Colombino-Becker." *Ibid.*

13. "As a consequence, the meanings I have defined for these Colombino-Becker gestures cannot be applied to similar hand positions in other mixtec manuscripts." *Ibid.*

14. "...in some cases the postures and gestures may be merely the random choices of the artists and not a system of indications to assist the reader." *Ibid.*

como el que se propone Troike. Si ella no encontró el "sutil método de los ademanes codificados" en estos y otros códices mixtecos, ello no implica que el Colombino sea el único que lo utilice, como Troike afirma.¹⁵

El hecho de que los significados definidos por Troike para los ademanes del *Códice Colombino* no sean aplicables a los demás códices históricos mixtecos hace su propuesta poco convincente, ya que en el conjunto de los manuscritos históricos mixtecos puede apreciarse una gran homogeneidad en la aplicación de reglas y estereotipos. Resulta extraño que en una localidad determinada se haya desarrollado un código propio para representar el mismo tema que se representaba en los libros de las otras comunidades (las historias de Ocho Venado y algunos otros gobernantes más o menos legendarios) con las mismas convenciones básicas que los otros usaban (ofrenda, ataque, toma de cautivos, sacrificio ritual, etc.).

Precisamente en una de las escenas comentadas por Troike en su artículo, en la cual aparece Ocho Venado bebiendo agua cerca de un sacerdote, encontramos el estereotipo del caminante que bracea, con una mano adelante, apuntando, y la otra mano atrás, extendida, tal como se representa en el *Nuttall* (XII-3);¹⁶ pero Troike hace caso omiso de cualquier posible semejanza con otros documentos y

15. *Ibid.*

16. *Códice Nuttall*, lámina 69.

se limita a clasificar el ademán que realiza la figura con la mano delantera como ademán de solicitud.¹⁷

Ahora bien, los significados definidos por Troike, que, como ella dice, no se aplican a los demás códices, ¿se aplican verdaderamente a las escenas del propio *Colombino*?

Uno de los episodios que Troike utiliza para ilustrar su artículo es el del juego de pelota en el cual se enfrentaron Ocho Venado y Uno Movimiento (XII-4).¹⁸ Según la interpretación de la historia de Ocho Venado realizada por Caso, mediante la comparación de los diferentes códices históricos mixtecos,¹⁹ el juego de pelota tiene lugar para resolver una apuesta que Ocho Venado había hecho con Uno Movimiento. La razón de la apuesta: Ocho Venado, muy joven todavía, quería conseguir el apoyo de Uno Movimiento para ir a la guerra, lo cual logró. El que pide la ayuda o la alianza es Ocho Venado, pero su gesto es el que Troike llama "de aceptación"; Uno Movimiento otorga la ayuda, pero su ademán es el que Troike llama "de solicitud".

En otra escena del *Colombino* vemos a Cinco Lluvia sentado detrás de Ocho Venado (XII-5).²⁰ Ocho Venado hace una ofrenda al dios solar, Cinco Lluvia observa la penitencia y mientras tanto hace un ademán de los que Troike llama de aceptación. ¿Aceptación de qué?

17. Troike: "The Interpretation of Postures...", p. 194.

18. *Códice Colombino*, lámina 3, línea 10.

19. Ver Caso: *Interpretación del Códice Colombino Becker*, p. 23.

20. *Códice Colombino*, lámina 3, línea 11.

Una escena más. En este caso se trata de una escena de conversación propiamente dicha: Ocho Venado y su medio hermano Doce Movimiento están sentados frente a frente en vísperas de su próxima campaña militar (XII-6). Ambos hacen el mismo ademán, el que Troike ha denominado de solicitud. Podría argumentarse que se piden apoyo mutuamente, pero con la misma razón podría argumentarse que se otorgan apoyo mutuamente o que, simplemente, están de acuerdo.

No encuentro ninguna coincidencia afortunada entre los gestos descritos por Troike y el contenido de la historia de Ocho Venado según ha podido establecerse gracias a la comparación de las diferentes versiones existentes. Dicho en otros términos: la idea de los ademanes de aceptación y rechazo no parece estar debidamente fundamentada en el análisis del contenido histórico de las escenas del *Códice Colombino*.

Coincido con Nancy Troike en la afirmación inicial -que me parece válida para todos los manuscritos y no sólo para el *Colombino*- según la cual el repertorio de los ademanes que aparecen en los códices es muy limitado, a pesar de la ilusión de variedad que pudiera arrojar una mirada superficial.

Antes y después de conocer el contenido del artículo de Troike, he intentado explorar por mi cuenta el mismo problema que a ella le preocupaba. Valiéndome fundamentalmente de los códices históricos mixtecos, he

tratado de encontrar correspondencias entre los ademanes y las acciones, así como constantes que pudieran ayudar a desentrañar los significados.

En varios casos he podido establecer una relación entre el ademán y la acción desempeñada por un personaje, y he visto el mismo ademán repetirse en circunstancias similares en otros personajes, ya sea dentro del mismo código o en otros distintos. Se trata fundamentalmente de los ademanes relacionados con saludar, despedir, contar, señalar, dar órdenes, declarar la guerra, mostrar obediencia, presentar ofrendas, indicar el camino, mostrar rechazo o desagrado, manifestar gozo y manifestar pesar. Hablaré de ellos y de su supervivencia colonial un poco más adelante.

Sin embargo, en muchas escenas, especialmente en las que aparecen dos o más personajes sentados frente a frente, en actitud de conversar, no hay claves que conduzcan a un posible significado de los ademanes, y la principal constante es la variación. Trataré de explicarme por medio de dos razonamientos.

Primer razonamiento

He encontrado ciertas tendencias interesantes en la representación de la figura femenina en los códigos Mixteca-Puebla.

1. Las mujeres se representan con ambos brazos descubiertos, sueltos y frente al cuerpo (XII-7) con más frecuencia que los hombres.

2. Las mujeres aparecen realizando ademanes incluso frente a hombres que ocultan sus brazos.

3. Es frecuente que las mujeres hagan un ademán consistente en extender ambos brazos al frente -uno hacia arriba y otro hacia abajo-, apuntar hacia arriba con el dedo índice de la mano que queda arriba, y mostrar la palma abierta de la mano que queda abajo (XII-7).²¹ Dicho ademán es muy raro en las figuras masculinas.

4. Incluso cuando sólo se dibuja una mano, el ademán de apuntar hacia arriba (XII-7) es más frecuente en la mujer que en el hombre, y en el *Códice Bodley* (XII-8) es exclusivo de la mujer.

Creo que las cuatro tendencias descritas tienen relevancia fundamentalmente por una razón: nos hablan de un procedimiento empleado por los tlacuilos para diferenciar las figuras femeninas y las masculinas²² y quizá de una pauta histórica de conducta corporal: es probable que entre los antiguos mixtecos las mujeres acostumbraran usar las manos para hablar, más que los hombres.

Aunque estas tendencias no proporcionan directamente ninguna información sobre el significado de los ademanes, sí ofrecen una pista útil: indican que ciertos ademanes eran utilizados por el pintor para marcar o acentuar una diferencia entre dos figuras (aquí, el hombre y la mujer),

21. Ejemplos de este ademán, *Códice Nuttall*, láminas 32 y 33 o *Codex Vindobonensis*, lámina 3.

22. Ya se había mencionado el uso del *quexquemitl* y de ciertas maneras de sentarse como rasgos para identificar a la mujer.

lo cual nos permite afirmar que por lo menos en algunos casos los ademanes podían tener un valor equivalente al de unas piernas cruzadas o plegadas, que no significan nada, propiamente hablando, pero ayudan a distinguir el sexo del personaje.

Segundo razonamiento

Cuando revisamos el problema general de la postura en los códices mesoamericanos, mencionamos las formas de sentarse exclusivas de las mujeres y vimos el modo como el pintor se valía del recurso de la alternancia para evitar la repetición monótona de la misma figura. En aquella ocasión resultó de utilidad examinar algunas series de personajes, específicamente del *Códice Nuttall*, así que usaré ese procedimiento para el problema más específico de la posición de las manos.

Entre las láminas 54 y 68 del *Códice Nuttall* se presenta una larga serie de señores que acuden ante la presencia de Ocho Venado y su medio hermano Doce Movimiento. Hemos llamado a esos personajes los ciento doce aliados. En un esquema numérico pudimos observar de qué manera el pintor del código se valió del recurso de la alternancia en lo referente a la posición de las piernas de los aliados. Utilizaré el mismo tipo de esquema para ver qué ocurre con los ademanes.

usando la estrategia de la alternancia como lo hizo con la posición de las piernas.²³

Estos dos razonamientos y, en general, el proceso de búsqueda en los códices históricos y rituales de la tradición Mixteca-Puebla, me llevan por ahora a la conclusión de que los ademanes que se representan en los códices no siempre tienen el propósito de transmitir información adicional al observador. Me atrevería a sugerir que la mayoría de las veces no lo tienen.

Más bien da la impresión de que las manos expresivas, las manos mostrándose como lo harían en la ejecución de un ademán, se volvieron parte del estereotipo de la figura humana pictográfica del mismo modo que ocurrió, como decíamos en otro capítulo, con los pies en actitud de caminar. Presentar a dos o más figuras frente a frente, gesticulando, cumplía seguramente con el propósito de indicar la existencia de una relación entre ellas - frecuentemente un matrimonio o una alianza militar-, pero no parece haber existido el propósito de informar sobre el tema específico de conversación por medio de los ademanes. Sólo en algunas ocasiones, dichos ademanes parecen llevar la intención de proporcionar datos adicionales sobre la acción que realizan los sujetos.

23. Sin que haya una relación entre ambos. Es decir no son los mismos personajes los que se utilizan para variar la posición de las piernas y los que se utilizan para variar la posición de brazos y manos.

El panorama que ofrecen los manuscritos coloniales del valle de México no parece contradecir el punto de vista expresado en los párrafos anteriores.

2. La conversación y los ademanes en el siglo XVI

La representación de los ademanes en los códices coloniales no dependía exclusivamente de la capacidad de supervivencia de las escenas de conversación, sino de las posibilidades de representación de las manos mismas.

Como hemos visto en capítulos anteriores, hubo dos factores que afectaron seriamente a la representación de las manos en las pictografías producidas en el valle de México en el siglo XVI. Por un lado, los pintores trataron de reducir su tamaño, como parte del varias veces aludido proceso de naturalización. Por otro lado, la mano naturalista de tipo europeo ocasionaba numerosos problemas técnicos a los pintores y es muy probable que los grabados y estampas que tuvieron a su alcance no hayan tenido el detalle necesario. El resultado fue manos pequeñas, que no tenían ya la rotunda claridad de las antiguas manos pictográficas y que difícilmente podían alcanzar esa virtud por la vía del naturalismo. La mayoría de las manos de las pictografías del XVI resultan extrañas e imperfectas para cualquiera de las dos tradiciones.²⁴

24. Véase si no la manita atrofiada que surge de la túnica de un personaje (cierto Itzcóatl que no parece tener relación con el *tlatoani* mexicana) en el folio 29 r. del *Códice Telleriano Remensis*; o bien la mano de la mujer que se encuentra en la última franja del folio 60 r. del *Códice*

Da la impresión de que los pintores indígenas, conscientes de sus limitaciones técnicas, procuraron evitar la representación de la mano. En el *Mendocino*, en el *Kingsborough*, en el *Telleriano*, una y otra vez los personajes aparecen ocultando sus brazos bajo el manto, a tal punto que hace pensar en cierto pudor o autocensura. Estos factores explican la modesta presencia de los ademanes en las pictografías del siglo XVI.

Comoquiera que sea, hay suficientes ademanes como para estudiarlos sistemáticamente y tratar de establecer una relación entre ellos y sus posibles equivalentes en la antigua tradición.

En el *Códice Xólotl*, donde la información genealógica trae consigo una gran cantidad de escenas de "conversación", vemos ocurrir algunas de las tendencias señaladas en los manuscritos mixtecos: 1) las mujeres producen más ademanes que los hombres (XII-9, XII-10), 2) llegan a representarse haciendo ademanes aun cuando los hombres tengan las manos ocultas bajo el manto (XII-9, XII-10), 3) mueven ambas manos y realizan un ademán que es muy poco común entre los hombres, consistente en mostrar la palma de la mano con los dedos completamente extendidos (XII-9, XII-10).²⁵

También en el *Códice Mendocino* la mujer muestra con más frecuencia sus manos y realiza ademanes en escenas en las cuales el hombre permanece con las manos ocultas y quietas

Mendocino. Ni siquiera estos dos grandes maestros parecen haber sometido a estilo el trazo de la mano.

25. *Códice Xólotl*, lámina 2.

(XII-11). Los ademanes de la mujer se realizan frecuentemente con la mano abierta, mientras que el hombre tiende a apuntar más con el dedo.²⁶

Ambos casos indican que el uso de los ademanes para acentuar la diferencia entre los sexos era también conocido en el valle de México. Por lo que se refiere a la estrategia de alternancia, nos faltan series similares a la del *Nuttall*, pero hay dos buenas muestras en las secuencias de viajeros y peregrinos que cité a propósito del estereotipo de la caminata. Tanto en la representación de los peregrinos mexicas del *Códice Azcatitlan*²⁷ como en la procesión de mensajeros del *Telleriano* (XII-12),²⁸ hay un propósito deliberado de usar los ademanes para producir una variación en la secuencia, y en el caso concreto del *Telleriano* hay una alternancia muy clara (que expresábamos en el esquema con la fórmula aa-bb-cc-bb-c).

Por lo demás, vemos simples ademanes de conversación de origen antiguo en varios documentos. En la *Tira de la peregrinación* (XII-13) dos mexicas sentados frente a frente se tienden la mano, como ocurre con frecuencia en los códices mixtecos, pero con tal énfasis que parece que van a saludarse a nuestra usanza.²⁹ En el *Manuscrito Tovar* un principal de las cercanías de Tula se entrevista con un jefe

26. *Códice Mendocino*, f. 58 r. a 60 r.

27. *Codex Azcatitlan*, lámina 3.

28. *Códice Telleriano Remensis*, f. 30 r.

29. *Tira de la peregrinación*, última escena.

mexica (XII-14); sentado, avanza ligeramente la mano con el dedo índice desplegado.³⁰

En el *Códice Florentino* vemos algunos intercambios de palabras en los cuales los personajes colocan la mano enfrente con el dedo índice extendido, incluso si se trata de los propios españoles (XII-15).³¹ También podemos ver a los españoles conversando con la mano al frente y el dedo índice apuntando en el *Códice Osuna* (XII-16).³² Y en el *Telleriano* vemos a un español con el dedo extendido y a otro con la mano abierta encontrarse frente a frente en una escena que alude a la instauración de los poderes episcopales tras la llegada de Zumárraga a Nueva España (XII-17).³³

Algunos de los ademanes de conversación que vemos en las pictografías coloniales no parecen proceder de la tradición mesoamericana: dicha tradición se encontró, en el siglo XVI, con el gusto manierista por representar los brazos y las manos en poses más o menos teatrales, frecuentemente, por cierto, con el dedo índice de una de las manos extendido. La "feliz" coincidencia de ambas tradiciones parece haber facilitado la absorción de los ademanes manieristas en el repertorio de posturas usadas por los pintores indígenas.

30. *Manuscrit Tovar*, lámina 2.

31. *Códice Florentino*, l. XII, f. 21 v.

32. *Códice Osuna*, f. 7 v.

33. *Códice Telleriano Remensis*, f. 44 v.

Cuando uno de los pintores de Durán representa a Doña Marina frente a Cortés (XII-18),³⁴ se diría que recuerda las imágenes de las parejas reales de los códices mixtecos, pues dibuja a la mujer con la mano al frente apuntando hacia arriba. Cortés mismo tiene ambos dedos índices extendidos, aunque sus manos permanecen más cerca del pecho. Sin embargo, el ademán de Malinche es de clara filiación manierista: el brazo cruza en diagonal sobre al pecho hasta que la mano llega cerca del hombro del brazo opuesto, allí el dedo índice se extiende.

Con frecuencia veremos esa misma pose en el *Códice Florentino*, ilustrando el encuentro de dos nobles indígenas,³⁵ haciendo referencia a algunas conversaciones entre indios y españoles (XII-19),³⁶ o representando a la propia doña Marina (XII-20).³⁷

La modalidad más teatral de la pose manierista implicaba colocar la mano extendida sobre el pecho. Podríamos describirla así: el brazo derecho cruza sobre el pecho, permitiendo que la mano derecha se pose arriba de la tetilla izquierda (o viceversa). Mientras tanto, el brazo izquierdo cae, extendido, alejándose ligeramente del cuerpo y con la mano abierta. Esta especie de actitud declamatoria la vemos en las pinturas de los auxiliares indígenas de Durán y Sahagún. Es la pose con la cual un noble cortesano

34. Durán: *Historia...*, v. II, figura 55.

35. *Códice Florentino*, l. X, f. 10 r.

36. *Ibid.*, l. XII, f. 30 r.

37. *Ibid.*, l. XII, f. 29 r.

se acerca a Ax yácatl (XII-21);³⁸ la utilizan Acamapichtli (XII-22) y algunos indígenas nobles para hablar entre sí;³⁹ Moctezuma la emplea para dirigirse a un soldado español⁴⁰ y también los temochcas que declaran su tristeza por la muerte de Moctezuma.

Nada parece haber en la pose manierista que haga referencia a la antigua tradición, pero no sería imposible que el uso de estas modalidades de conversación fuera visto por los pintores indígenas como una sustitución de los antiguos ademanes.

3. Algunos ademanes de la antigua tradición

Me referiré a continuación a una serie de ademanes que parecen haber tenido la misión específica de proveer de cierta información adicional a las escenas, y posibles casos de supervivencia en el siglo XVI.

Contar

En el transcurso de la magnífica campaña de conquistas que Ocho Venado llevó a cabo con la ayuda de sus 112 aliados, se realizaron algunas ceremonias. En una de ellas vemos a Ocho Venado y a otro señor, de nombre Cuatro Jaguar, arrodillados (XII-23); cada uno de ellos se encuentra a un lado del templo. Cuatro Jaguar lleva como ofrenda una codorniz, Ocho

38. Durán: *Historia...*, v. II, figura 20.

39. *Códice Florentino*, l. IV, f. 71 v.

40. *Ibid.*, l. XII, f. 28 r.

41. *Ibid.*, l. XII, f. 41 r.

Venado lleva una hebra de zacate, que se supone deberá teñir de sangre. Sobre el templo hay otra bola de zacate, probablemente para recibir la sangre de la codorniz. Ocho Venado realiza un ademán único en todo el códice: indica con la mano derecha el número dos, tal como lo hacemos nosotros, extendiendo los dedos índice y medio mientras mantiene pegados a la palma el anular y el meñique.⁴² El ademán es nítido pero su significado, desde luego, no lo es. Puede referirse al hecho de que son dos señores quienes realizan la ofrenda, o al hecho de que son dos ofrendas, la sangre que Cuatro Jaguar obtendrá de la codorniz y la que Ocho Venado obtendrá de sí mismo. También podría ser una forma de enfatizar la fecha en que esto ocurre, el día Dos Movimiento.

En el *Códice Selden* vuelve a aparecer el número dos. El rey Diez Viento y la reina Seis Mono acuden ante la sacerdotisa Nueve Hierba, de aspecto temible (XII-24). Viento y Mono se inclinan con veneración ante la horrible sacerdotisa y ésta parece dirigir a ambos una orden o consejo: las vírgulas de la palabra que salen de la mandíbula descarnada de la sacerdotisa tocan a Diez Viento y luego, haciendo una parábola, llegan a tocar a Seis Mono que se encuentra atrás de Diez Viento. Está claro que les habla a ambos; mientras habla extiende los dedos índice y medio marcando el número dos.⁴³

42. *Códice Nuttall*, lámina 70.

43. *Códice Selden*, lámina 6, IV.

Sólo una vez más encontré el número dos marcado con los dedos. En una sección de un códice colonial de hechura muy conservadora, la segunda parte histórica del *Telleriano Remensis*, una mujer noble, oriunda de Coacalco, presenta ante Acamapichtli dos ofrendas y extiende una mano para señalar las ofrendas con dos dedos (XII-25).⁴⁴

La escena del *Telleriano* me hace pensar que quizá los dos dedos de Ocho Venado, en el *Nuttall*, se refieran también a las ofrendas.

Señalar

Una función simbólica bastante obvia del dedo índice es la de indicar o señalar; desafortunadamente en los códices mesoamericanos no resulta muy clara. Dado que en los ademanes de conversación más nimios se utiliza el dedo índice extendido, da la impresión de que todos los personajes apuntan a alguna parte, aunque en realidad no lo hagan.

Nos encontramos propiamente con el ademán de señalar en las escenas de travesía. Los caminantes suelen apuntar hacia adelante (XII-26),⁴⁵ y en alguna escena el dedo se dirige claramente a un camino que se extiende frente al personaje. Así ocurre con los caminantes del *Fejérváry Mayer* (XII-27).⁴⁶

44. *Códice Telleriano Remensis*, f. 29 v.

45. Por ejemplo *Códice Telleriano Remensis*, f. 30 r.

46. *Codex Fejérváry Mayer*, láminas 5 amb. y seis amb.

Aparte de los episodios de travesía, he encontrado dedos que apuntan sólo en el *Códice Nuttall*. Ocho Venado y Cuatro Jaguar señalan claramente un orificio que representa la tumba, mientras realizan un interesante ademán de pesar (XII-28).⁴⁷

Mandar

Ya Robertson se había referido al ademán de apuntar con el dedo como un rasgo que podía tener la connotación de mando.⁴⁸ Sin embargo, la misma razón que hace difícil identificar cuándo un dedo está cumpliendo la función de señalar, obstaculiza la búsqueda del ademán de dominio propiamente dicho. Creo que en la mayoría de las ocasiones que vemos el dedo índice extendido éste forma parte del ademán de conversación, pero también creo que en algunos casos existió el propósito de enfatizar el ademán de apuntar con el dedo para darle una connotación de poder. Presentaré algunos ejemplos.

En la lámina 44 del *Códice Nuttall* aparece Ocho Venado muy joven, representado con el tizne negro que caracteriza a sacerdotes y novicios (XII-29). Lo vemos hacer sus primeras ofrendas y sacrificar a unos perritos, y lo vemos también sentado, en el centro de la lámina: tiene los brazos cruzados y saca una mano con el índice desplegado, es decir,

47. *Códice Nuttall*, lámina 79. Mas adelante hablaré de esta escena nuevamente.

48. "a gesture of command" Robertson, *Mexican Manuscript Painting*, p. 18.

se encuentra en la misma actitud de conversación que usarán sus aliados, unas láminas más adelante, para dirigirse a él. En la lámina 45 Ocho Venado aparece ya en su trono (XII-30), estira el brazo hacia el frente hasta que queda completamente recto y apunta con el dedo a un personaje que le habla sentado en el piso. En lo sucesivo veremos a Ocho Venado con el brazo completamente estirado, separado de su cuerpo, apuntando al frente; por ejemplo, cuando se dirige a sus aliados (XII-31). Creo que el pintor del *Nuttall* indica por este medio la autoridad de Ocho Venado y lo distingue de muchas otras figuras que aparecen en el códice.

Ese mismo ademán de colocar el brazo completamente estirado, recto frente al cuerpo, con el dedo erguido, se ve con mucha claridad en una escena en la que además puede apreciarse como contrapartida la postura de acatamiento de los interlocutores. Un gobernante con insignias solares, cuyo nombre está borrado, inviste a dos señores o guerreros (XII-32). Los dos vestidos aguardan desnudos, encuclillados, con el cuerpo parcialmente inclinado y los brazos cruzados (recuérdese esta actitud de acatamiento); el gran señor apunta con el dedo exactamente igual que lo hiciera Ocho Venado.⁴⁹

En la lámina 7 del *Nuttall* se registra un episodio de preparativos militares (XII-33). En el año Cuatro Casa, día Uno Lluvia, el señor Ocho Viento declara la guerra. Alrededor de Ocho Viento hay una serie de señores armados

49. *Códice Nuttall*, lámina 10.

que acuden a la contienda y detrás de él una fila de reinas con ofrendas. Ocho Viento hace un ademán enfático, colocando, una vez más, el brazo completamente estirado y el dedo índice apuntando ligeramente hacia abajo. Un sacerdote que escucha de frente a Ocho Viento se coloca en una postura de acatamiento igualmente enfática. Tres de las señoras que acompañan con ofrendas a Ocho Viento reproducen el ademán de estirar el brazo y apuntar hacia abajo.

En el año Diez Pedernal (por lo menos veinte años más tarde), día Uno Aguila, el mismo sujeto que escuchaba sumiso a Ocho Viento, el sacerdote Dos Lluvia, declara la guerra, ahora desde su trono (XII-34). También él utiliza el ademán enfático.⁵⁰

Quizá cierta escena del *Códice Borgia* podría relacionarse con los pasajes mencionados del *Nuttall*. Tlazoltéotl empuña en una mano escudo y flechas y apunta con la otra enfáticamente hacia abajo, donde yace una serpiente, que ha sido herida de muerte, según parece, por la propia Tlazoltéotl (XII-35).⁵¹

En el siglo XVI hay algunas huellas del ademán enfático relacionado con el ejercicio del poder. En el *Códice Xólotl* los gobernantes aparecen con el brazo completamente extendido y el dedo índice apuntando, no excepcionalmente, sino a lo largo de todo el documento (XII-36). En el *Códice Boturini* el ademán aparece en un momento interesante, cuando

50. *Ibid.*, lámina 8.

51. *Códice Borgia*, lámina 55.

el *tlatoani* de Culhuacan, quien tenía sometidos a los mexicas, manda a éstos a la guerra contra Xochimilco, y cuando les pide explicaciones sobre su actuación en dicha guerra (XII-37). Dos veces vemos al gobernante apuntar con el brazo completamente extendido.⁵²

En las pequeñas pinturas dibujadas al margen del llamado *Plano en papel de maguey* hay dos escenas relacionadas con la investidura y la transferencia del poder. En una de ellas, Ahuítzotl estira el brazo y el correspondiente dedo índice en un ademán enfático; una mujer sentada enfrente de Ahuítzotl realiza el mismo ademán; vírgulas de la palabra salen de la boca de ambos personajes y se dirigen a un tercero que se encuentra desnudo en actitud de acatamiento (XII-38).⁵³ La información que se está dando es, con toda probabilidad, referente a la transmisión de poder a ese individuo que debe ser hijo de Ahuítzotl, quien a su vez debe de estar relacionado con los caciques a cargo del gobierno indígena de Tenochtitlan en la época colonial. En la escena de investidura pintada en el *Códice Bodley* también se utilizó el ademán de apuntar con el dedo estirando el brazo.⁵⁴

En el *Códice Mendocino* los *tlatoque* nunca muestran ademán alguno, se encuentran envueltos en su manto. En cierta ocasión se representa a un personaje de alto rango

52. *Tira de la peregrinación*, últimas escenas.

53. Una ampliación de esta escena del *Plano* puede verse en Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, figura 18.

54. *Códice Bodley*, f. 71 r.

asignando trabajos forzados a dos muchachos desobedientes del *telpochcalli* (XII-39); los muchachos escuchan compungidos y humillados... y allí donde cabría esperar el ademán enfático para resaltar el regaño, la autoridad no saca las manos de la tilma: el pintor las guarda, quizá por pudor, después de su difícil experiencia dibujando las escenas de educación de los jóvenes.⁵⁵

Cuando los *tlatoque* del *Telleriano Remensis* no tienen la mano oculta, estiran el brazo y proyectan el dedo produciendo el ademán de autoridad que venimos examinando (XII-41).⁵⁶ En el *Florentino*, por lo menos en una ocasión, aparece con claridad el brazo completamente estirado hacia el frente acompañando al ademán de apuntar con el dedo; se trata de una escena en la cual un mercader regaña a otro por "altivecerse" y envanecerse con las riquezas (XII-42).⁵⁷

Saludar

En algunas imágenes de los códices puede verse un ademán de saludo consistente en abrir la mano y mostrar la palma abierta. El ademán de saludo funciona en diferentes situaciones: cuando se recibe a alguien, cuando se llega a algún sitio, cuando se despide a un muerto, ¿cuando se recibe a un dios en su turno de reinar sobre cierto periodo?... y quizá en algunos otros casos.

55. *Códice Mendocino*, f. r.

56. *Códice Telleriano remensis*, f. 29 v., 30 r.

57. *Códice Florentino*, l. IX, f. 26 v.

Cuando Ocho Venado nació, venía ya vestido con su poderoso traje de jaguar. Surgió del interior de una montaña y pronto se encontró con la reina Cuatro Conejo, legendario personaje de la región (XII-44). Tanto Ocho Venado como Cuatro Conejo extienden el brazo para presentarse mutuamente la palma abierta.⁵⁸

En otra ocasión vemos a Ocho Venado que sale a recibir a un grupo de embajadores. Los embajadores cargan los típicos abanicos y bastones y dos de ellos llevan ofrendas; Ocho Venado los recibe con la palma extendida.⁵⁹

En cierta escena de travesía es uno de los embajadores quien extiende el saludo. Tres Perro y Seis Jaguar viajan sobre un camino marcado por una serie de huellas de los pies; aparentemente van a consumar una alianza por medio del matrimonio, pues Seis Jaguar viene cargando a la princesa Nueve Caña (XII-44). Tres Perro, que avanza al frente, extiende su brazo y saluda al llegar a Río de Tiza.

En el *Códice Borgia* también se utilizó el ademán de saludo. Cuando Iztac Mixcóatl aparece caminando, apoyado en su báculo, presenta la otra mano abierta hacia el frente (XII-45).⁶⁰ Tecuciztécatl recibe el saludo de Tonatiuh y de un sacerdote que acompaña al dios solar (XII-46). Tonatiuh hace una genuflexión y tanto él como el sacerdote muestran

58. *Códice Bodley*, lámina 9, V.

59. *Ibid.*, lámina 10, III.

60. *Códice Borgia*, lámina 24.

la mano abierta.⁶¹ En otras escenas del Borgia, de contexto y significado poco claro, aparece el mismo ademán.⁶²

Una vez más será en el *Códice Telleriano Remensis* donde encontremos los mejores ejemplos de supervivencia de un antiguo rasgo. El ademán que hemos visto aparecer en los códices *Selden* y *Borgia* se presenta varias veces en el *Telleriano*. En una escena que recuerda el arribo de Tres Perro a Río de Tiza vemos a un indio con atuendo colonial que camina sobre una franja de huellas de los pies y hace el ademán de saludo (XII-47). La franja -que obviamente representa un camino- se bifurca; arriba de ella aparece el símbolo de Tenochtitlan. La glosa explica que en ese año (1539) se entregaron las varas de mando a los alguaciles indios. La escena, creo, resume información a la vieja usanza del estilo pictográfico mesoamericano: los indios que tenían un cargo llegaron a Tenochtitlan (de ahí el saludo frente a a la piedra y el nopal), recibieron su vara (que aparece en la mano del indígena) y regresaron a sus pueblos (de ahí el camino bifurcado).⁶³

No he encontrado en los códices tradicionales Mixteca-Puebla el ademán de saludo en contextos funerarios, pero, a juzgar por algunas imágenes pintadas en el siglo XVI, tiene que haberse utilizado. Veamos esto.

61. *Ibid.*, lámina 66.

62. *Ibid.*, lámina 57 y otras.

63. *Códice Telleriano Remensis*, f. 45 v.

En los folios 29 v. y 30 r. del *Códice Telleriano Remensis* se mencionan una serie de acontecimientos relacionados con Acamapichtli, primer tlatoani de México, y con su sucesor, Huitzilíhuitl. Podemos ver a Acamapichtli niño, a Acamapichtli en el trono y a Acamapichtli muerto, así como a diferentes mujeres que se relacionan con él: su primera esposa Ilancuéitl, sus hijas, y algunos otros personajes cuya función es más difícil de precisar. Lo que me interesa por el momento es llamar la atención sobre una parte del folio 29 v. (XII-48). Inmediatamente arriba de la glosa en español puede verse a Acamapichtli muerto. Frente a Acamapichtli muerto aparece Acamapichtli niño, porque la distribución de las figuras en la página así lo exigía.⁶⁴ Al quedar ambas figuras frente a frente, el tlacuilo establece un vínculo entre ellas, de manera que Acamapichtli niño rinde homenaje al muerto saludándolo con el brazo extendido y la mano abierta (XII-49). También el ayo que se encuentra sentado detrás de Acamapichtli niño hace el ademán de saludo.

Podría argumentarse, en contra de mi proposición, que se trata de una casualidad, que en realidad los personajes quedaron a la misma altura de la lámina pero que no hay relación entre ellos. No lo creo, pero pondré un ejemplo aún más claro y en el cual no hay confusión posible.

64. ¿O acaso se trata de dos personajes distintos que tuvieron el mismo nombre?.

En 1548 murió Zumárraga y así lo consigna el maestro del *Telleriano* (XII-50). El último suceso que el artista pintó fue la muerte del obispo: Zumárraga aparece tendido, con el ojo cerrado. Una calavera, unida mediante una línea negra a la figura de Zumárraga, aclara a los no versados en el lenguaje pictográfico que el religioso ha muerto. Frente al cuerpo de Zumárraga un indio carga una especie de cirio, con una cruz en la punta, y con la otra mano hace el saludo.

La presencia del saludo funerario puede constatarse también en el *Códice Magliabechiano*. En una escena en la que se habla de las ofrendas y el entierro de los restos del difunto, podemos ver a cuatro personajes que lloran a su muerto (XII-51). Uno de ellos hace el ademán de saludo, claramente apreciable a pesar de la notable poca pericia del pintor del *Magliabechiano* para representar las siempre difíciles manos.⁶⁵

El saludo ritual, del tipo del que Tonatiuh hace a Tecuhciztécatl en el *Borgia*, sobrevivió también en el *Códice Telleriano Remensis*: aparece catorce veces en diferentes láminas del *tonalámatl*.⁶⁶

Repudiar

Un ademán muy parecido al de saludo es el de repudio o rechazo. La diferencia entre ambos está marcada por la posición de la cabeza. En la última escena de la *Tercera de la*

65. *Códice Magliabechiano*, f. 55 r.

66. *Códice Telleriano Remensis*, f. 8 r. a 23 r.

peregrinación o *Códice Boturini* vemos la reacción del tlatoani de Culhuacán cuando los mexicas le describen el contenido de un costal que le han llevado como presente (XII-52): las orejas de los guerreros xochimilcas a quienes sometieron en la guerra. El señor de Culhuacán estira el brazo y presenta la palma de la mano, con lo cual realiza exactamente el mismo ademán que hemos considerado de saludo, pero su cara no mira a los mexicas, pues ha quedado volteada en un fabuloso giro de 180 grados.

Este expresivo procedimiento, que sólo podía haber realizado la figura humana pictográfica, aparece en otra obra del siglo XVI a la cual se conoce con el nombre de *Fragmento Humboldt* (XII-53). Se trata de un documento vinculado con un litigio sobre propiedades. Al centro aparece el plano de las propiedades sujetas a disputa, en los márgenes se representa a los litigantes y a algunas autoridades. Todos los litigantes hacen ademanes, varios tienen la mano abierta, y uno de ellos, el que aparece, solitario, en el margen derecho, coloca ambas manos con las palmas extendidas hacia el frente mientras voltea hacia atrás, en otro giro de 180 grados (XII-53a).⁶⁷

Ofrenda

En realidad deberíamos hablar de varios ademanes de ofrenda o de un conjunto de ademanes relacionados con la ofrenda.

67. Se reproduce el *Fragmento Humboldt* en Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, figura 68.

Uno de ellos es prácticamente idéntico al saludo, aunque no siempre implica estirar el brazo; otro consiste en presentar la palma abierta mirando hacia arriba; otro más sería la combinación de los dos anteriores, y quizá podría hablarse de diferentes modalidades de este tercero.

En cierta escena del Bodley vemos a un personaje de nombre Cinco Lagarto acercarse al templo con un sahumador en la mano izquierda y realizando el ademán de saludo con la mano derecha (XII-54).⁶⁸ No parece tratarse de dos ademanes independientes, sino de un ademán complejo con el cual se hace la presentación de la ofrenda. Así lo sugiere una escena casi idéntica a la anterior que puede verse en el *Códice Selden* (XII-55).⁶⁹ En la versión del *Selden* el sacerdote también avanza hacia el templo con el sahumador en una mano pero la mano del saludo deja caer copal sobre el sahumador.

El mismo ademán de "saludo", con la ofrenda de copal que parece caer de la mano abierta, puede representarse sin necesidad de que la otra mano cargue el incensario. Así lo hace el pintor del *Selden* cuando evoca al sacerdote Nueve Casa en una ceremonia propiciatoria previa a la guerra (XII-56);⁷⁰ también el pintor del *Vindobonensis* utiliza el ademán de la mano abierta (aunque inclinada) cuando representa al sacerdote con ofrenda de copal (XII-57).⁷¹

68. *Códice Bodley*, lámina 8, II.
 69. *Códice Selden*, lámina 14, III.
 70. *Ibid.*, lámina 11, III.
 71. *Codex Vindobonensis*, lámina 52, I.

Muchas veces la ofrenda se presenta con las dos manos extendidas: una mano, con la palma hacia arriba, sostiene la ofrenda, otra mano, con la palma hacia el frente (en saludo), la presenta (XII-58, XII-59).⁷² Pero puede omitirse la mano de presentación, y en tal caso permanece sólo la palma mirando hacia arriba que sostiene la ofrenda (XII-60).⁷³

Un último ademán de ofrenda sería el que consiste en presentar los brazos abiertos y las palmas de ambas manos hacia el frente, una con los dedos hacia arriba y otra con los dedos hacia abajo. En este ademán las manos se abren como si mostraran un abanico imaginario (XII-61).⁷⁴

De estos ademanes de ofrenda, solamente el último parece haber sobrevivido en los manuscritos coloniales. Lo podemos ver en los *tonalámatl* de los códices *Borbónico* (XII-62) y *Telleriano Remensis*. A cambio, surgió en el siglo XVI otra modalidad pictórica del acto de ofrendar: consiste en presentar a tres personajes en fila que se colocan de rodillas y sostienen con ambas manos sus presentes.⁷⁵ Uno de los pintores de Sahagún la utilizó para referirse a las ofrendas que los antiguos hacían a Yacatecuhtli (XII-63); el modelo, por supuesto, es la adoración de los santos reyes.

72. *Codex Fejérváry Mayer*, láminas 19 y 20 amb.; *Codex Laud*, lámina 18 reverso; *Códice Nuttall*, láminas 18 y 19.

73. *Codex Fejérváry Mayer*, 7 amb.

74. *Códice Bodley*, lámina 7, III.

75. *Códice Florentino*, l. 1, f. 26 r.

Ademanes coloniales

Hemos hablado ya en varias ocasiones de la influencia que tuvieron los modelos europeos, sobre todo los grabados, en la transformación de la postura y los ademanes de la figura humana en la pictografía del siglo XVI. Así que ahora sólo quisiera recordar ese hecho y referirme a algunos casos que no se mencionaron antes.

Un ademán de origen europeo que se utilizó mucho fue el de juntar las palmas de las manos para orar. Es sumamente frecuente en el *Códice Florentino*, donde suele colocarse a figuras arrodilladas (XII-64, XII-65).⁷⁶ También vemos este ademán en manuscritos más cercanos a la tradición indígena como el *Códice Mexicanus* (XII-66),⁷⁷ y el *Azcatitlan* (XII-67).⁷⁸ Las finas y elegantes manos manieristas de este último sólo pueden proceder de alguna estampa de la Virgen.

Donde más me sorprende ver el ademán de oración es en la *Tira de la peregrinación* (XII-68): probablemente uno de los *teomamaque* representados entre la escena de la aparición de Huitzilopochtli y la del sacrificio sobre las biznagas, el que camina en tercer lugar, tiene las manos en la postura cristiana de oración.

Primo hermano del gesto de juntar las palmas es otro ademán muy común en el arte cristiano consistente en trenzar los dedos y apretar las manos; me refiero al típico gesto

76. *Códice Florentino*, l. I, f. 20 r., f. 32 v.; l. III, f. 4 r., f. 33 r.; l. V, f. 29 v.; l. VI, f. 8 r. y 33 r.

77. *Codex Mexicanus*, lámina 88,

78. *Codex Azcatitlan*, lámina 12.

suplicante. Lo podemos ver también en el *Códice Florentino* (XII-69).⁷⁹ Otro ademán típico del contexto litúrgico cristiano es el de bendición, que podemos ver, como era de esperarse, en las manos del obispo en el *Códice Mexicanus* (XII-70).⁸⁰

Varios otros ademanes son propios de los personajes sagrados, aunque en los manuscritos los encarnen hombres comunes: el ademán de adoración y sorpresa con el que se suele representar a la Virgen de la Anunciación o a la Virgen frente al Niño, lo tienen varias mujeres del *Códice Florentino* (XII-71, XII-72).⁸¹ El ademán de levantar las manos en majestad, típico del Pantocrátor, lo lleva en el *Florentino* un esclavo.⁸² Y es también un esclavo quien tiene las manos cruzadas frente a la cintura, como el Ecce Homo de la historia que cuentan los evangelios.⁸³

Entre las composiciones que resultan de la aplicación de los ademanes europeos a la pintura de manuscritos, me parecen especialmente curiosas las escenas de familia. En el *Florentino* hay varias de ellas. Con el fin de ilustrar el tema de la esclavitud, a un pintor se le ocurrió representar a un matrimonio con sus dos hijos (XII-73). Uno de los niños se esconde detrás de la madre y otro de los niños es acariciado en la cabeza por el padre. La candidez de la

79. *Códice Florentino*, l. I, f. 32 v.

80. *Codex Mexicanus*, lámina 78.

81. *Códice Florentino*, l. IV, f. 57 r.; l. X, f. 35 r., y otros.

82. *Ibid.*, l. V, f. 103 r.

83. *Ibid.*

escena familiar casi nos hace olvidar que se trata de esclavos, como lo indica el pesado collar de madera que llevan los cuatro.⁸⁴ Otra escena familiar que vemos en el *Florentino* es la de los padres que llevan a sus hijos al templo. La madre los lleva del brazo, el padre les da un ligero empujón en el hombro (XII-74).⁸⁵

Hay una composición con estos mismos elementos en la obra de Durán. Un grupo de señores se acerca a Tizoc para obsequiarle enanos y jorobados. Uno de los nobles acaricia en la cabeza a su enano, otro toma suavemente de la espalda a su jorobado y un tercero empuja suavemente hacia adelante a un cautivo sin deformidad apreciable.⁸⁶

A pesar de que no remiten directamente a ningún tema cristiano, es muy probable que estas escenas de familia, en las cuales los padres acarician y acompañan a los niños, deriven de estampas con episodios como la presentación de la Virgen al templo, o la presentación de Jesús a los doctores.

En fin, cuando vemos a los nobles pintados por los tlacuilos de Durán, mover teatralmente los brazos hacia atrás mientras echan el pecho adelante (XII-75),⁸⁷ y a los *tlatoanis* de los tlacuilos de Tovar posar para el retrato con la mano en la cintura (XII-76),⁸⁸ nos encontramos ya bastante lejos de la antigua tradición de la pictografía y

84. *Ibid.*, l. VII, f. 16 v.

85. *Ibid.*, l. V, f. 104 v.

86. Durán: *Historia...*, v. II, figura 26.

87. Durán: *Historia...*, v. I, figuras 5 y 6; *Historia...*, v. II, figura 6.

88. *Manuscrit Tovar*, lámina 5 y otras.

también de las maneras culturales del mundo en el cual la pictografía se desenvolvía.

Capítulo 13

La expresión, la tristeza y el gozo

La representación de las emociones y los estados de ánimo no es una cuestión que dependa solamente de la habilidad técnica de una comunidad de artistas o de la sensibilidad estética de un pueblo. Reproducir los rasgos naturales de la expresión humana en la obra de arte es algo que se ha considerado necesario o conveniente sólo en ciertas épocas y en ciertos géneros o tipos de arte. Así, por ejemplo, en la historia del arte mesoamericano vemos algunas magníficas aproximaciones al rostro humano que rescatan los matices de la expresión individual,¹ y vemos también rostros esquemáticos producidos en serie, desprovistos prácticamente de expresión.

Creo que uno de los problemas más interesantes en la historia del arte mesoamericano es precisamente el de las oscilaciones entre el naturalismo y la abstracción, específicamente en lo tocante a la figura humana. La historia de esas oscilaciones es una historia interesante y compleja, en la que parecen estar involucrados algunos factores étnicos y políticos: cómo explicar, por ejemplo, el florecimiento del arte naturalista en la región maya, en

1. Rescata varios ejemplos de la capacidad del arte mesoamericano para crear rostros, Beatriz de la Fuente en su obra *Peldaños en la conciencia: rostros en la práctica prehispánica*. Ver bibliografía.

contraste con la obstinada preferencia por la abstracción en la meseta central.

En fin, en el caso de los códices, que es lo que ahora nos ocupa, hay que recordar que no existe un propósito de reproducir las formas naturales sino todo lo contrario, una estrategia para constreñir dichas formas a esquemas básicos. Ni en el lenguaje pictográfico mesoamericano en general, ni en la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla, donde dicho lenguaje se desarrolló hasta sus máximas consecuencias, parece haber existido nunca el propósito de reproducir los rasgos de expresión que pudieran transmitir determinadas emociones o dotar a los rostros de individualidad.

1. El rostro pictográfico

Los pintores de códices procuraban dibujar rostros iguales para todos los personajes, excepto por unos pocos rasgos: las arrugas, los huecos en la dentadura, la forma de los ojos, la apertura de la boca, la presencia o ausencia de elementos como la lengua y la barba. Estos rasgos podían usarse con el propósito de brindar información adicional sobre los personajes.

Se utilizaban dos recursos para indicar la vejez: uno de ellos consistía en dibujar una o dos líneas firmes cruzando la mejilla, con lo cual se simbolizaban las arrugas, y el otro consistía en dibujar un diente saliendo por la comisura del labio, con lo cual se aludía a la

pérdida de dientes ocasionada por la edad (XIII-3).² Cuando vemos el diente prominente o las arrugas, o ambas cosas, sabemos que el personaje en cuestión es un anciano.

Por lo que se refiere al ojo, la mayoría de las veces se utiliza el mismo diseño, con una línea recta en la parte superior, una curva en la parte inferior, una prolongación o rasgadura en la parte del ojo que se dirige hacia la sien, y un círculo pequeño adherido a la línea superior (XIII-2). Sin embargo, hay algunas ocasiones en que el ojo se dibuja más bien redondo y con el círculo pequeño situado en el centro. Esto ocurre con frecuencia cuando se representa a los niños³ y a ciertos personajes enmascarados (XIII-1).⁴

La apertura de la boca, a diferencia de los rasgos antes mencionados, no parece asociarse con un tipo específico de personaje. Los pintores deben de haber tenido bastante libertad en este renglón: los artistas de los códices *Bodley* y *Selden* se valen exclusivamente de bocas cerradas, salvo por una o dos excepciones (XIII-4, XIII-5). El pintor del *Borgia* también representa a los personajes con las bocas cerradas, pero les coloca una fila de dientes, como si la boca se cerrara con el contacto entre los dientes de la mandíbula superior y el labio inferior (XIII-6).

El artista del *Vindobonensis* dibuja los dientes en los labios de los ancianos (XIII-7) y dibuja bocas abiertas en

2. Ver, por ejemplo, *Codex Vindobonensis*, láminas 52 y 49.

3. *Códice Nuttall*, lámina 44; *Codex Vindobonensis*, lámina 51.

4. *Códice Nuttall*, lámina 65; *Códice Borgia*, lámina 59.

cuando se trata de figuras descarnadas (XIII-8), pero a todos los demás personajes los representa con la boca cerrada y los labios juntos (XIII-9), del mismo modo que se hace en el *Bodley* y en el *Selden*.

En los códices *Nuttall* y *Fejérváry Mayer* las bocas se abren y se cierran para adoptar cuatro modalidades distintas: boca cerrada sin dientes, boca cerrada con dientes, boca abierta sin dientes y boca abierta con dientes. Inútilmente he buscado una relación entre la apertura de la boca y la actividad del personaje: parece tratarse de un rasgo administrado caprichosamente por el pintor para darle variedad y belleza a su obra. Para sustentar mi juicio, citaré una vez más la serie de ciento doce señores del *Códice Nuttall*.

Tal como lo mencioné al hablar por primera vez de esta serie, el pintor utiliza aquí tres tipos de bocas, cerrada sin dientes, que en este esquema llamaré 0, cerrada con dientes, que llamaré 1, y abierta con dientes, a la cual asignaré el valor __. El resultado es la secuencia que se presentó en el capítulo 5 y que se ve a continuación.

ol_o_lllo_loool_oolo__oolo_lololoolooloo_oooooooooooo
oo_lll_lolo_l_looooooolool_oololoolooloolool

El pintor del *Nuttall* utilizó la boca cerrada en la mayoría de sus personajes y se valió de las otras dos formas (mostrar los dientes y abrir la boca) para introducir variaciones que rompieran con la monotonía de la secuencia.

En muy pocas ocasiones parece utilizarse el trazo de la boca como recurso de expresión auxiliar del significado. En el *Códice Laud* se representa a dos hombres en el momento en que reciben el impacto de una flecha (XIII-10, XIII-11): sus brazos aparecen tensos; uno de ellos saca la lengua y el otro abre la boca con bastante amplitud, como si profiriera un grito de dolor.⁵ Algo similar podemos ver en el *Códice Selden*: cuando Tres Lagartija es atacado por Diez Aguila, se inclina con cierto énfasis, como si se torciera, y abre la boca mientras recibe la punta de la lanza en su abdomen (XIII-12).⁶

Esa tensión de los brazos de las dos escenas anteriores aparece también en el momento en el que se le perfora el *septum* a Ocho Venado, según la versión del *Nuttall* (XIII-13).⁷ Pero Ocho Venado no abre la boca para expresar dolor.

La expresión colonial

Cuando inicié esta investigación, daba por hecho que las figuras pintadas durante el siglo XVI estarían llenas de expresión; suponía que la influencia europea tenía que haber cambiado las antiguas convenciones de la pictografía indígena. Me equivocaba: el examen de las pictografías del siglo XVI, en busca de la expresión en los rostros resulta, por qué no decirlo, aburrido. Sea porque no se lo

5. *Codex Laud*, láminas 3 y 5 amb.

6. *Códice Selden*, lámina 6, II.

7. *Códice Nuttall*, lámina 52.

propusieron nunca o sea porque las enseñanzas y los modelos a su alcance no se lo permitieron, el hecho es que los pintores indígenas no introdujeron los rasgos de expresión en los rostros de sus personajes, con algunas excepciones.⁸

Si los rostros en los códices coloniales parecen distintos unos de otros, como si se tratara de diferenciar a los personajes; si algunos individuos parecen susurrar o cantar con los labios entrompados (XIII-14),⁹ si algunos parecen tristes (XIII-15, XIII-16),¹⁰ satisfechos (XIII-17),¹¹ o contentos (XIII-18, abajo a la derecha),¹² ello se debe más bien a efectos inevitables del trazo, una vez que se ha roto el esquema rígido de la antigüedad.

A fin de cuentas resulta que dibujar todos los rostros iguales y sin expresión (que es básicamente lo que se proponían los antiguos pintores de manuscritos) no era tarea fácil. Al perderse disciplina en el trazo los personajes adquieren "personalidad" por cuenta propia, del mismo modo que las piernas de algunos salen largas y los brazos de otros, cortos. Por lo que se refiere a la posibilidad de emprender la búsqueda de la expresión por la vía del

8. Noguez y Valle consideran que en algunas figuras del *Códice de Tlatelolco* se intentó producir un retrato. Noguez y Valle: *El Códice de Tlatelolco...*, p. 12 y 34-35. Yo creo que esto mismo ocurrió con algunos personajes del *Códice de Yanhuítlán*.

9. Por ejemplo, *Códice Mendocino*, f. 63 r.

10. *Códice Kingsborough*, f. 210 r, mujeres de la esquina inferior derecha; *Códice Florentino*, l. IX, f. 1 r., hombres del extremo izquierdo.

11. *Códice Florentino*, l. VIII, f. 9 v., el sexto señor de Huexotla.

12. Durán: *Historia...*, v. II, figura 28. Los señores que escuchan a Ahuítzotl.

naturalismo, parece que se trataba de un camino largo y tortuoso que, en todo caso, los pintores indígenas del siglo XVI no emprendieron. Sólo muy de vez en cuando aparece un tímido trazo que busca comunicar una emoción relacionada con el contenido temático de la escena. Por lo general, los personajes de los códices del XVI, al igual que los antiguos, no movían los músculos de la expresión facial.

Respecto al discreto recurso tradicional de abrir la boca para indicar dolor, algunas huellas hay en la época colonial. El pintor de la primera parte del libro IX del *Códice Florentino*, artista conservador, representa a un hombre que va a golpear a otro con un palo (XIII-19): la víctima abre ostensiblemente la boca.¹³ El maestro del *Mendocino*, que todavía cuenta con varios recursos de cuño antiguo, representa a un novicio que está siendo torturado - me referí a esta escena al hablar del escorzo- (XIII-20): el muchacho gira la cabeza en el sentido opuesto al de sus piernas, y parecería que va a morder al agresor cuando abre una boca descomunal, feroz en verdad.¹⁴

2. La tristeza

Pero había algunos estados emocionales que se podían describir sin necesidad de pliegues de expresión, sin dibujar cejas, sin mover los labios. Un glifo que simbolizaba las lágrimas se adhería a las mejillas y pómulos

13. *Códice Florentino*, l. IX, f. 21 v.

14. *Códice Mendocino*, f. 63 r.

para indicar tristeza, angustia, vergüenza... e incluso gratitud. O quizá sea más exacto decir que el glifo su utilizaba para indicar que ocurría algo frente a lo cual, dentro de las convenciones culturales de entonces, se acostumbraba llorar: derrota militar, conquista, cautiverio, muerte, etcétera. El conjunto de los elementos contextuales podían indicar de qué emoción se trataba y cuál era su razón de ser.

*El llanto antiguo*¹⁵

La frecuencia con la cual se representan las lágrimas en los códices mesoamericanos puede explicarse por la importancia que el llanto tenía en el mundo prehispánico, de la cual las crónicas españolas del XVI dejaron múltiples testimonios.¹⁶

Tras la lectura de esos testimonios, queda muy claro que en la sociedad indígena el llanto era no sólo aceptado sino incluso esperado en circunstancias muy diversas: lloraban los nobles cuando su señor los reunía para comunicarles malas noticias y lloraba el señor al declararlas;¹⁷ lloraban quienes se sabían derrotados en la

15. Me refiero aquí, únicamente, al llanto en la pictografía, pero vale la pena señalar que existe un antecedente de las lágrimas de los códices en varias figuras del Tlalocan de Tepantitla en Teotihuacán.

16. Cortés: *Cartas de Relación*, p.54, 60, 159; Cervantes de Salazar: *Crónica de la Nueva España*, v. I, p. 129; Motolinía: *Memoriales*, p. 127, 164-165; Durán: *Historia...*, v. II, p. 273. Un interesante documento en el cual se habla del llanto de gratitud fue publicado por Lockhart: "Y la Ana lloró: cesión de un sitio para casa, San Miguel Tocuilan", ver bibliografía.

17. Cortés: *Cartas de relación...*, p. 69.

guerra,¹⁸ lo mismo que aquellos que acudían ante la autoridad con alguna súplica;¹⁹ lloraban los que exponían un agravio durante un litigio,²⁰ y lloraban los familiares de los difuntos, cuando acaecía la muerte y en las ceremonias que tenían lugar para disponer del cuerpo y para conmemorar el suceso periódicamente.²¹ En fin, lloraban también quienes recibían un obsequio, para expresar su gratitud.²²

En los códices, el llanto se representa generalmente con un glifo que consiste en una o dos bandas muy pequeñas rematadas por un círculo que, a su vez, puede tener otro círculo más pequeño en el interior. Parece tratarse de una derivación o un fragmento del glifo "agua", lo cual es muy lógico. Las bandas vienen a representar el flujo o escurrimiento del líquido y el pequeño círculo -muy similar al chalchihuite- representa la gota (XIII-21).²³

Podemos ver la lágrima con una sola banda en los códices *Bodley* (XIII-22)²⁴ y *Vindobonensis* (XIII-23),²⁵ y con dos en el *Códice Nuttall* (XIII-24).²⁶ En los tres casos el glifo es igualmente claro, pero no ocurre lo mismo con el significado de las escenas. Faltan elementos de contexto

18. *Ibid.*, p. 185.

19. Motolinia: *Memoriales*, p. 127, 164, 165.

20. Cervantes de Salazar: *Crónica de la Nueva España*, v. I, p. 129.

21. Motolinia: *Memoriales*, p. 39, 305, 306.

22. Lockhart: "Y la Ana lloró", *passim*.

23. *Códice Nuttall*, lámina 74.

24. *Códice Bodley*, láminas 31, II y 7, I.

25. *Codex Vindobonensis*, lámina 7, I y lámina 24, I.

26. *Códice Nuttall*, láminas 76, 83 y 84.

para entender por qué lloran los personajes del *Bodely*; la madre del célebre príncipe Cinco Lagarto²⁷ y el mensajero con tocado de montaña que acompaña a Cuatro Viento.²⁸

Una de las escenas del *Vindobonensis* es en realidad un topónimo, así que seguramente las razones del llanto carecen de importancia, debemos leer la imagen como "El sitio donde llora el penitente junto a la planta de maíz", o algo por el estilo.²⁹ La otra escena del *Vindobonensis* representa al señor Siete Flor, llorando, con un par de hongos en la mano. Aquí es posible suponer que se trata del llanto catártico que formaba parte del ritual de ingestión de los hongos.³⁰

En el *Nuttall* las razones del llanto son claras: Dos Flor llora en el momento en el que es tomado prisionero,³¹ y en las mismas circunstancias llora Cuatro Viento.³² Diez Perro y Seis Casa lloran en el momento de su sacrificio, el primero amarrado a la piedra del ritual gladiatorio,³³ y el segundo condenado al sacrificio por flechamiento.³⁴

En el *Códice Laud* podemos ver otra escena de llanto. En este caso se trata del dolor físico producido por una punción ritual: una anciana se perfora la oreja, de la cual

27. *Códice Bodley*, lámina 7, I.

28. *Ibid.*, lámina, 31, II.

29. Supongo que se trata de un penitente porque frente a él aparece una fibra de zacate como las que solían impregnarse con la sangre sacrificial.

30. Furst, Leslie: *Codex Vindobonensis Mexicanus*. Comentary, Albany, NY, Institute for Mesoamerican Studies, State University of New York, 1978, p. 204.

31. *Códice Nuttall*, lámina 76.

32. *Ibid.*, lámina 83.

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*

mana sangre (XIII-25). Lo interesante es que el artista del *Laud* utiliza un diseño distinto al de la lágrima común (diseño que no aparecerá en ningún otro códice) para sugerir que la lágrima se desliza lentamente por el párpado.³⁵

Además del glifo, he detectado un ademán relacionado con el llanto, que propongo llamemos ademán de pesar, consistente en llevarse la mano al rostro, a la altura de los ojos y de la frente. Me pareció conveniente dejar la mención del ademán de pesar para este capítulo debido a su estrecha relación con la representación de las lágrimas, y debido a que en virtud de esa relación podemos conocer su significado.

En "El sitio donde llora el penitente junto a la planta de maíz" (XIII-26), el hombre que llora está sentado con las piernas plegadas; una de sus manos se queda a la altura de las piernas y la otra sube a la frente.³⁶ La relación entre dicho ademán y el llanto se repite en una escena del *Códice Nuttall* (XIII-27): es también un topónimo, en el cual aparece un hombre haciendo una genuflexión sobre un muro, con una mano oculta tras el brazo, a la altura del pecho, y otra mano pegada a la frente.³⁷

En algunas ocasiones el ademán de pesar aparece solo, sin que el personaje tenga el glifo de las lágrimas, así como las lágrimas se representan, a veces, sin el ademán de pesar. En el *Códice Borgia*, por ejemplo, podemos ver la

35. *Codex Laud*, lámina 2 reverso.

36. *Codex Vindobonensis*, lámina 7, I.

37. *Códice Nuttall*, lámina 74.

imagen de dos penitentes, Xochiquetzal y un sacerdote, provistos con los utensilios del autosacrificio, que se llevan sendas manos a la frente, a pesar de que ninguno de los dos llora (XIII-28).³⁸ En el *Códice Nuttall* hay una escena muy interesante en la cual vemos a Ocho Venado y a Cuatro Jaguar, hincados frente a frente, apuntando con el dedo índice hacia una tumba mientras se llevan la otra mano a la cara (XIII-29), igual que lo hace la figura que llora sobre la pared, en el mismo código.³⁹

Aunque esté ausente el glifo del llanto, creo que tanto los penitentes del *Borgia* como los señores del *Nuttall*, manifiestan pesar. En el último caso, parece tratarse del pesar frente a la muerte, sea la propia, que está próxima, o la de otro. La imagen debió de evocar a sus observadores alguna leyenda que no ha llegado hasta nosotros, en la cual, acaso, Ocho Venado y su aliado tienen algún encuentro o reflexión sobre la muerte. También el *Códice Becker* recogió el episodio.⁴⁰

El llanto en la época colonial

En los códigos coloniales del valle de México el llanto aparece con mucha frecuencia, en obras de estilos muy distintos, producidas en circunstancias igualmente distintas. La forma típica del glifo de las lágrimas en estos códigos consiste en dibujar las dos pequeñas franjas

38. *Códice Borgia*, lámina 58.

39. *Códice Nuttall*, lámina 79.

40. *Códice Becker I*, lámina 4.

redondeadas y una más corta que otra. El círculo o chalchihuite se utiliza con mucha frecuencia, pero no siempre.

El *Códice Xólotl* está virtualmente plagado de individuos llorosos, en especial en las primeras láminas, hacia el margen derecho (XIII-30). En la mayoría de los casos, los personajes que lloran en el *Xólotl* parecen estar quejándose de atropellos y lamentando guerras -tan comunes los unos como las otras en la agitada historia del valle de México en el Posclásico tardío-. Muchos de los llorosos de las primeras láminas son toltecas, y su llanto pudiera estar específicamente relacionado con la crisis de sus señoríos tras la caída de Tula y el ingreso de grupos nortteños.

En la *Tira de la peregrinación* los glifos del llanto se tornan muy notorios debido a la simplificación y reducción de los cuerpos. Así ocurre, por ejemplo, en la escena de la aparición de Huitzilopochtli (XIII-31), donde los guías del pueblo peregrino lloran ante el prodigio, y en el famoso glifo toponímico de la localidad nombrada *Cuextecatlichocayan* (XIII-32), "El lugar del llanto del huasteco", uno de los sitios visitados por los mexicas en la misteriosa peregrinación.

En el *Códice Telleriano Remensis* el llanto está representado en la sección histórica y en la sección calendárica. En la sección histórica se registra una gran hambruna acaecida en 1505, y se ilustra el hecho de que la gente del valle de México tenía que ir a la costa y venderse

como esclava para poder sobrevivir (XIII-33). La figura que representa a los que se tenían que marchar a la costa llora copiosamente. Cuatro lágrimas largas y abultadas surgen como una fuente de los ojos del mexicano hambriento (XIII-33a).⁴¹ El énfasis puesto en la representación del glifo hace esta escena tan original como la de la vieja sacerdotisa que se punza la oreja en el *Laud*.

El artista del *Mendocino* utilizó la lágrima en esas escenas de vida cotidiana que, como hemos visto, fueron compuestas con retazos de estereotipos antiguos. Puso a llorar a los niños que recibían severos regaños de sus padres,⁴² y también a los jóvenes *telpochtín* que debían realizar trabajos forzados por su mala conducta (XIII-34).⁴³

En los códices trillizos, *Tudela*, *Magliabechi* e *Ixtlilxóchitl*, se utiliza el glifo de las lágrimas, si bien se hace con el descuido y la falta de precisión en la línea que caracteriza a este grupo de manuscritos. Ese descuido da lugar a que la cuentecilla que solía dibujarse al final de una de las gotas aparezca en algunas imágenes⁴⁴ y esté ausente en otras (XIII-35, XIII-36).⁴⁵

La tozuda persistencia del glifo del llanto se pone de manifiesto no sólo por su presencia en muchos manuscritos, sino especialmente por su convivencia con formas y temas

41. *Códice Telleriano Remensis*, f. 41 v.

42. *Códice Mendocino*, f. 59 r y f. 60 r.

43. *Ibid.*, f. 70 r.

44. *Codex Magliabechiano*, f. 65 r; *Codex Ixtlilxóchitl*, f. 104 r.

45. *Codex Magliabechiano*, f. 55 r.; *Códice Tudela*, f. 58 r. y 62 r.

coloniales. En el *Códice Florentino* hay dos imágenes que quieren ilustrar los padecimientos del infierno; se trata de dos grupos, uno de hombres (XIII-38) y otro de mujeres (XIII-37). La composición de las dos escenas parece estar basada en el modelo del Pentecostés, los ademanes de súplica tienen sus antecedentes en el ámbito cristiano, pero las lágrimas que llueven de los ojos de las figuras son todavía los antiguos glifos. En este caso las pequeñas franjas no son redondeadas sino rectas, como en el *Nuttall* o el *Vindobonensis*, y, al igual que ambos tipos, terminan en la consabida cuentecilla (XIII-38a).⁴⁶

Hay muchas otras composiciones del *Florentino* en las cuales podemos ver el glifo antiguo conviviendo con figuras muy transformadas. Entre ellas, me interesa ahora una que se relaciona con el asunto de las lágrimas. En el libro décimo se habla de las prostitutas en forma prolija y exaltada; cada una de las ilustraciones correspondientes representa a una mujer que camina airoosamente -casi danza- por el campo. El *tlacuilo* ha colocado el glifo del agua en la mano de estas mujeres y ha creado con ello un efecto sorprendente: manos naturalistas, dibujadas con bastante esmero, sujetan firmemente no un chorro de agua, lo cual sería absurdo, sino el glifo "agua", o sea una abstracción, lo cual es más absurdo todavía -para nuestra mirada, por supuesto- (XIII-39, XIII-40).⁴⁷

46. *Códice Florentino*, l. I, f. 32 v.

47. *Ibid.*, l. X, f. 39 v, 40 r. Al colocar el glifo "agua" en la mano de las prostitutas el *tlacuilo* sigue, quizá, un

La relación entre estas prostitutas del *Florentino* y nuestro tema exacto es la siguiente: en el *Códice Telleriano Remensis* se representa a Xochiquetzal en su faceta de "devoradora de inmundicias", la avergonzada Ixnnextli. En la imagen del Telleriano Xochiquetzal carga un recipiente de excremento en una mano y, literalmente, se agarra las lágrimas -verdadero chorro- con la otra (XIII-41).⁴⁸ Cuando vi esta imagen pensé que se trataba del viejo ademán de pesar, ligeramente transformado: la mano no llega a la frente, pero allá se dirige cuando se encuentra con las lágrimas. Después de reflexionar sobre la imagen del *Florentino* que cité hace un momento, me inclino a pensar que lo que el pintor del *Telleriano* busca hacer es resumir dos contenidos en una sola imagen: Ixnnextli, la pecadora, llora avergonzada, y su vergüenza deriva de una falta específicamente sexual (por eso sujeta el glifo agua como las prostitutas del *Florentino*).

Sea como fuere, vale la pena mencionar aquí, primero, que el pintor del *Telleriano* nos ofrece otra vez un ejemplo singular del glifo de las lágrimas, pues no sólo coloca en las puntas del chorro de agua las cuentas redondas, sino

antiguo estereotipo, y brinda una clave fonética, *a-tl*, que se relaciona con la raíz del término nahua para prostituta, *ahuia-ni* (la que se alegra). Probablemente la alusión vaya más allá de la fonética, así como es factible que la relación entre los radicales de "agua" y "alegría" tenga connotaciones semánticas: acaso se haga referencia a la relación entre la sexualidad y la mitad fría y acuática del cosmos.

48. *Códice Telleriano Remensis*, f. 11 r.

también uno de los caracolillos típicos del glifo agua en su versión original. Y segundo, que ofrece una modalidad inédita del llanto al poner a la llorante asida de sus lágrimas.

Hubo algunos casos en los cuales los pintores se abstuvieron de utilizar el glifo antiguo y decidieron representar las lágrimas de otra manera. Precisamente se trata de algunos de los pintores que trabajaron para Sahagún. Como decíamos en el capítulo referente a los modelos, algunos de estos artistas se alejaron de los estereotipos mesoamericanos de sangre y lágrimas y prefirieron nuevas formas, caracterizadas por la representación de grandes gotas de cauda larga. Si en un primer momento pudiera parecer que los pintores han abandonado el glifo para explorar directamente la forma en que los líquidos escurren en la realidad, la observación de algunos grabados europeos de la época permitirá comprender que lo que han hecho ha sido sustituir un modelo por otro, un estereotipo por otro. En efecto, las lágrimas de las mujeres que lloran ante el regaño de los magistrados, en el *Códice Matritense de la Academia de la Historia* (XIII-42),⁴⁹ guardan una fuerte semejanza con la sangre de los soldados

49. *Códice Matritense de la Real Academia de la Historia*, f. 61 v.

que pelean en las batallas de los libros españoles del siglo XVI (XIII-43, XIII-44)).⁵⁰

Otra modalidad de ese nuevo estereotipo para representar las lágrimas, con gotas más pequeñas, se aplicó a dos personajes de la escena de la fiesta de Atamalqualiztli (XIII-45),⁵¹ en el mismo *Códice Matritense*, y en algunas pinturas murales, como las del magnífico claustro de Atotonilco el Grande.

El pintor del *Azcatitlan*, en fin, utiliza una tercera fórmula para representar las lágrimas; ésta sí experimental y *sui generis*: dibuja unas diminutas rayitas que caen como lluvia de los ojos de los guerreros capturados (XIII-46).⁵²

El pesar

El antiguo ademán de pesar corrió con menos suerte que el glifo de las lágrimas. No son muchas las veces que vemos a un personaje que se lleva la mano a la frente para expresar su congoja en la época colonial. En realidad, casi todos los ejemplos se concentran en una obra, el *Códice Xólotl*: los toltecas y algunos de los otros señores y señoras que lloran por las atrocidades de la guerra, colocan su mano a la altura de la frente y el ojo. Cuando esto ocurre, el

50. "Batalla campal ante la ciudad", 1520, en una edición de las *Décadas* Tito Livio publicada en Zaragoza; "Toma de la ciudad de Narbella", 1567, en una edición de la *Chronica de los muy altos y esclarecidos Reyes Católicos*, publicada también en Zaragoza. Ambas imágenes aparecen en García Vega: *El grabado del libro...*, figuras 51 y 206.

51. *Códice Matritense del Real Palacio*, f. 254 r.

52. *Codex Azcatitlan*, lámina 10.

tlacuilo pinta dos glifos de lágrimas, uno sobre el pómulo y otro proyectándose hacia fuera del ojo (XIII-47). De esta manera, la mano que se coloca sobre el rostro parece tocar el segundo glifo.⁵³

Además de los personajes que lloran en el *Xólotl*, consideraría tres imágenes más como posibles muestras de supervivencia del antiguo estereotipo. En la primera parte de la sección histórica del *Códice Telleriano Remensis*, es decir, la parte menos tradicional y con línea más descuidada de todo el código, se pintan una serie de topónimos representando los lugares por los cuales pasaron los mexicas durante la peregrinación. Uno de los topónimos es el de cierto lugar llamado Huehuetépetl; en el dibujo aparece un viejo sentado, con las piernas plegadas, dentro de un monte (XIII-48). El viejo abre la boca desmesuradamente, en lo que parece un quejido, y se lleva la mano a la frente.⁵⁴ Aunque no se proporcione ninguna clave sobre la posible tristeza del viejo, no cabe duda de que se está usando el mismo ademán.

Otro sitio lleva el nombre de Ixcuepaliztépetl, que podría traducirse como "El monte donde tiene lugar el acto de volver el rostro o el frente", es decir, el monte donde la gente se vuelve de espaldas (XIII-49). El glifo toponímico consiste en la figura de un niño desnudo, que da la espalda al observador, sentado en lo alto de un monte. Se

53. *Códice Xólotl*, por ejemplo, lámina 2, zona inferior derecha y lámina 6, zona inferior derecha.

54. *Códice Telleriano Remensis*, f. 26 r.

puede apreciar que tiene las piernas plegadas y que se lleva una mano a la cara de la misma manera que el viejo de Huehuetépetl.⁵⁵

En el libro XII del *Códice Florentino*, en una escena muy europea, debido a la composición, al uso del sombreado, al vestuario y actitudes de los personajes, vemos cómo Cortés manda prender a los embajadores de Moctezuma (XIII-50). Uno de ellos, al cual le están colocando los grilletes, se lleva la mano a la frente de la misma forma que lo hicieran los personajes del *Códice Xólotl*. Todo parece indicar que el pintor todavía recuerda el antiguo estereotipo de pesar, no obstante su cercanía con los modelos europeos.⁵⁶

Las mujeres que lloran al recibir el regaño de un magistrado, escena de los *Primeros Memoriales* (XIII-51) en la cual hemos podido ver el uso de la convención europea para representar las lágrimas, también se llevan la mano a la cara. A simple vista podría parecer que el pintor conserva el ademán tradicional de pesar, incluso cuando ha prescindido del glifo de las lágrimas. Sin embargo, el análisis detenido de la postura revela una diferencia importante: las mujeres de los *Primeros Memoriales* no tienen la mano en la frente sino en la parte inferior del cachete; para ser exactos, descansan la mandíbula en la mano. Esa

55. *Ibid.*, f. 28 r.

56. *Códice Florentino*, l. XII, f. 8 v.

también es una postura que revela pesar, pero no corresponde a la tradición mesoamericana sino a la europea. Es una posición que se utilizó desde la Antigüedad, que estuvo vigente durante la Edad Media (XIII-52) y que usaron grandes maestros como van der Veyden y Durero.⁵⁷ Cuál pudo ser el grabado que tuvo en sus manos el pintor de los *Primeros Memoriales*, no he podido averiguarlo pero probablemente se trataría de un San Juan, de una Magdalena, de una Dolorosa o de un Cristo, personajes que frecuentemente se representaban en esa actitud.⁵⁸

3. El gozo

Desafortunadamente, los ejemplos de actitudes gozosas son en extremo raros en los códices mesoamericanos, y la risa está simplemente ausente: yo no he podido encontrarla. Los temas tratados en los códices con más frecuencia -guerra, conquista, cautiverio, penitencia, sacrificio ritual- eran tan propicios para que se representara en ellos el llanto como poco propicios para que se representara la alegría y el gozo. A pesar de ello, algo hay que decir al respecto.

57. Gombrich se refiere a esta posición en *La imagen y el ojo...*, p.72-73. Aunque no menciona los casos de Durero y Van der Veyden, cita otros igualmente significativos y presenta varias fotografías.

58. Ellen T. Baird ha notado el gesto occidental de melancolía en el *Códice Matritense*. Baird, Elen T.: "The Artists of Sahagún's *Primeros Memoriales*: a Question of Identity", en Jorge Klor de Alva, H. B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber eds.: *The Work of Bernardino de Sahagún, Pioneer Ethnographer of Sixteenth-Century Aztec Mexico*, Albany, New York, The University of Albany, State University of New York, 1988, p. 221.

Procederé, por esta vez, de atrás para delante: empezaré con la época colonial. En la *Matrícula de Tributos* y en el *Códice Mendocino*, como es bien sabido, se incluyen sendas listas de pueblos tributarios de la Triple Alianza. Entre estos pueblos aparece Ahuilizapan con el correspondiente glifo toponímico (XIII-53). Ahuilizapan es la localidad que los españoles, en su conquista fonética del Nuevo Mundo, pasaron a llamar Crizaba. El significado de la palabra nahua es "lugar (-pan) del agua (a-) del gozo o la alegría (ahuiliz-tli)". El glifo toponímico incluye un recipiente con agua y un hombre que representa la alegría: la manera en que este hombre escenifica la alegría es levantando los brazos en un ademán expansivo, hacia arriba y hacia los lados, con las manos completamente abiertas, mostrando los dedos estirados.⁵⁹

Es una suerte que esa postura aparezca precisamente en un contexto en el cual no hay duda que se quiere expresar el término *ahuiliztli*, pues ello nos permite asegurar que se trata de una convención para representar el gozo. Pero de poco nos sirve saberlo si no contamos con escenas prehispánicas de alegría para valorar la transformación del estereotipo...⁶⁰

Observo en el *Códice Borgia* las imágenes de algunas diosas arquetípicamente libertinas, Xochiquetzal (XIII-56),

59. *Matrícula de Tributos*, lámina 26; *Códice Mendocino*, f. 48 r.

60. El ademán existe en figuritas de terracota: varias de las famosas "caritas sonrientes" lo ostentan.

Tlazoltéotl (XIII-54), Ixnextli (XIII-55). Las tres aparecen hermosas, semidesnudas, y con la misma actitud que el hombre que nada en el glifo de Orizaba: extendiendo sus brazos hacia arriba y hacia los lados con las manos abiertas. ¿A qué se debe que se utilicen los mismos ademanes? Podríamos utilizar simplemente nuestra lógica y afirmar que se representa el goce sexual. Probablemente la afirmación sea correcta, pero vale la pena dotarla de cierto apoyo.

En el vocabulario de Molina se registra el término *ahuiliztli* y se da el significado mencionado arriba "alegría, gozo". En el mismo diccionario aparece el término *ahuilnemiliztli*, en el cual se ha agregado a *ahuilia* la voz *nemiliztli*, que quiere decir vida o modo de vida. Sin embargo, el significado que da el diccionario no es "vida de gozo", como cabría esperar, sino "vida disipada y disoluta", lo cual, en los usos de la época, remite de inmediato a la idea de vida licenciosa en el terreno sexual. Si, efectivamente, la raíz de los términos para referirse al gozo y a la vida lujuriosa es la misma, cabe esperar que haya también una identidad en los trazos que se utilizan para representar el gozo y la actitud de las mujeres que viven disipadamente, acaso gozosamente.

Conclusiones y últimas reflexiones

He realizado y he obligado al lector a realizar conmigo un recorrido más largo de lo que, acaso, ambos hubiéramos deseado. Era preciso atar muchos cabos sueltos. Entre otras cosas, pero principalmente, era necesario dar fundamento al método empleado para el análisis de los manuscritos y en particular para el análisis de la representación del cuerpo humano. Era inevitable partir de una comprensión del fenómeno Mixteca-Puebla, y también era preciso argumentar la inclusión de los manuscritos prehispánicos del Valle de México dentro de esa gran tradición. Sólo teniendo una idea clara del punto de partida se puede apreciar con justeza la magnitud del cambio producido en la pintura de manuscritos durante el siglo XVI.

1. Cambio y permanencia

Decía Herskovits, en una obra clásica de la antropología, que "la resistencia al cambio se revela, al menos por inferencia, en todo estudio referente al cambio".¹ Por obvio que esto parezca, no creo que esté de más recordarlo y reflexionar sobre ello: el cambio histórico no puede ser nunca otra cosa que un proceso de interacción, acomodo y -ocasionalmente- síntesis de lo que permanece y lo que

1. Herskovits, Melville J.: *El hombre y sus obras*, México, FCE, 1952, p. 526.

cambia. El conjunto de prácticas, valores y costumbres que impiden la transformación radical, súbita o arbitraria de una época y un agente histórico es aquello que los historiadores solemos llamar tradición.²

En el mismo texto de Herskovits que hemos citado hace un momento, hay algunas reflexiones de interés sobre el cambio en el arte. "Las directivas señaladas por cualquier estilo tradicional -dice Herskovits- obran sobre el artista inclusive cuando éste introduce cambios en sus formas".³ O, dicho de otra manera: "En arte, como en toda cultura, los patrones estilísticos preexistentes son los que impiden que los cambios se produzcan al azar".⁴

Ese límite que la tradición impone a los cambios, aflora continuamente en el estudio de los códices del valle de México; se manifiesta como un fondo común de fórmulas y trazos que da unidad al muy heterogéneo conjunto de los manuscritos pintados a partir de la conquista; su existencia permite identificar, en las páginas de todos los manuscritos pintados en el siglo XVI, vestigios de un sistema de registro y de un estilo que tenía siglos de arraigo en Mesoamérica.

2. No me interesa profundizar aquí en los aspectos dinámicos de la tradición; lo que quiero señalar es la capacidad de la tradición para neutralizar o impedir cierto tipo de cambios. Mi afirmación no supone que la tradición sea opuesta a todo cambio, pero sí, ciertamente, que impide, o tiende a impedir, que los cambios sean radicales, súbitos o arbitrarios.

3. *Ibid.*, p. 439.

4. *Ibid.*, p. 440.

Entre los problemas que este trabajo no ha pretendido resolver, se encuentra el de ordenar y clasificar los manuscritos en función de su mayor o menor cercanía con las antiguas formas y estereotipos. Sólo nos hemos aventurado a afirmar que no hubo una transformación paulatina que afectara simultáneamente a todas las obras: resultaría por lo tanto erróneo suponer que un manuscrito temprano será, necesariamente, más conservador que otro tardío. Es posible, por ejemplo, encontrar en algunos de los pintores que trabajaron para Sahagún hacia 1575 un estilo más conservador que el utilizado por el autor o los autores del *Mapa de Santa Cruz*, hacia 1555. También puede ocurrir que en un manuscrito de los años cuarenta, como el *Mapa Quinatzin*, encontremos innovaciones (como una fina línea de contorno, anatomías dibujadas con bastante detalle naturalista, rasgos menores de la figura humana como el huesecillo del tobillo, etc.) que no es fácil hallar en manuscritos pintados décadas después.

La coexistencia de varios estilos y diversos grados de familiaridad con las formas antiguas y con las nuevas se pone de manifiesto, con toda claridad, cuando observamos un manuscrito pintado por varias manos, lo cual es bastante frecuente. Uno de los mejores ejemplos en que puedo pensar es el del *Telleriano Remensis*; en lo tocante a la figura humana, el pintor de la primera parte de la sección histórica -referente a la migración mexicana- se encuentra en una posición diametralmente opuesta a la del pintor de la

segunda parte de dicha sección. Ya hemos visto, por ejemplo, que las proporciones que dibuja el primero llegan a ser muy esbeltas, mientras que las del segundo se apegan estrictamente a la tradición Mixteca-Puebla.

Tanto si observamos un conjunto de manuscritos del siglo XVI, como si observamos un solo manuscrito que sea obra de varios autores, pero incluso si observamos con detenimiento la obra de un solo pintor, en cualquier caso veremos oscilaciones. El movimiento oscilatorio es propio de ese proceso en el cual lo antiguo interactúa y busca acomodo al lado de lo nuevo o moderno: el proceso de cambio histórico.

En el siglo XVI mexicano, y muy especialmente en la cultura y en el arte indígenas de este siglo, puede apreciarse algo similar a lo que algunos historiadores del arte han denominado *Kunstwollen* o "volición artística".⁵ Riegl creó el concepto para referirse a la existencia de fuerzas que instruyen u orientan la producción artística, guiándola hacia determinadas metas estéticas en el contexto

5. El creador del concepto fue Alois Riegl, y lo han utilizado posteriormente otros autores, que han introducido matices a la idea original. Tal es el caso de Gombrich, Pächt y Panofsky. Ver al respecto Panofsky, Erwin: "The Concept of Artistic Volition" (1920), republicado en *Critical Inquiry*, v. 8, n. 1, Otoño de 1981, p. 17-33; Holly, Michael Ann: *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1984; Ginzburg, Carlo: "From Aby Warburg to E. H. Gombrich: a Problem of Method", reeditado en: Carlo Ginzburg: *Clues, Myths, and the Historical Method*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.

de una transición, en el proceso de construir un nuevo estilo.⁶

Al reflexionar sobre la propuesta de Riegl, Panofsky presentó una explicación bastante exacta sobre el vínculo entre la orientación de la voluntad hacia determinadas metas artísticas y la existencia de un fenómeno de crisis motivado por la coexistencia de paradigmas o modelos de diverso origen:

... el acto de voluntad asume siempre el carácter de una decisión. Sólo podemos hablar de un deseo (o de volición) cuando no existe un impulso unificado que haga inevitable determinado resultado; pues cuando tal impulso unificado existe no hay tendencias en conflicto potencialmente vivas dentro del sujeto, entre las cuales éste deba escoger. La afirmación consciente de particulares metas artísticas sólo será posible para aquellos artistas o épocas en quienes al menos una tendencia latente, opuesta a la necesidad artística original, sea despertada por una experiencia crucial (por ejemplo, por el contacto con la Antigüedad). Cuando diferentes posibilidades artísticas se iluminan una a otra en la mente del artista, y sólo entonces, el artista está en posibilidad de discriminar, evaluar, y tomar decisiones.⁷

Acaso no sea descabellado equiparar, en cierta forma, la situación del Renacimiento italiano con la del siglo XVI mexicano. En el orden de ideas propuesto por Panofsky, uno de los detonadores del nuevo estilo del Renacimiento sería el contacto con la Antigüedad, entonces re-descubierta. El efecto de las formas clásicas en la mente de los artistas del Renacimiento, puestas contra el fondo de la tradición

6. Panofsky: "The Concept of Artistic Volition", p. 19; Holly: *Panofsky and the Foundations...*, p. 74; Ginzburg: "From Aby Warburg...", p. 38.

7. Panofsky: "The Concept of Artistic Volition", p. 21.

gótica, podría compararse con el impacto de las imágenes europeas sobre las diferentes vertientes del arte mesoamericano, pero específicamente sobre la tradición Mixteca-Puebla. La crisis obliga a los artistas a juzgar y descartar, a tomar decisiones, a inclinarse por esta o aquella solución ante cada problema práctico que la obra presenta.

A diferencia de la Italia del Renacimiento, sin embargo, no puede hablarse de que los artistas indios de Nueva España, y del Valle de México en particular, estuvieran siguiendo una misma tendencia básica -hacia la naturalización, hacia la perspectiva, hacia el paisaje, etc.- o se orientaran siempre hacia metas estéticas comunes.⁸ El proceso de cambio, en el caso de la pintura indígena, resulta mucho más heterogéneo y contradictorio que en otros casos; ello se debe, seguramente, a la enorme distancia que existía entre las dos vertientes que entraron en contacto.

Por otra parte, un asunto crucial que se deriva de la situación colonial de la Nueva España del XVI, es el del carácter compulsivo o libre de los cambios que entonces tuvieron lugar. Creo que este problema debe ser ponderado en cada análisis y frente a cada obra concreta. Podemos afirmar, por ejemplo, como hemos hecho en capítulos

8. Alude a la idea de la unidad de actitud o propósito en los artistas de una época Carlo Ginzburg, cuando discute los conceptos de "volición artística" (*Kunstwollen*) y "voluntad (o deseo) de forma" (*Gestaltungs-Willen*). Ginzburg: "From Aby Warburg...", p. 38.

precedentes, que los españoles tenían un juicio negativo sobre las figuras que pintaban los indios; las consideraban desproporcionadas y monstruosas. De ese juicio negativo surgió un afán por hacer que los indios "se perfeccionasen" y pintaran "buenas imágenes". Cabe pensar que los cambios en las proporciones, apreciables en buena parte de los manuscritos del XVI, surgieran de cierta coacción ejercida por los españoles, sea durante los años de formación de los artistas indios o durante los días de elaboración de una obra concreta. Además, no hay duda de que tanto las enseñanzas de los frailes como los ejemplos de los grabados tendían a afirmar el predominio o el prestigio de un arte naturalista, en buena medida opuesto a la tradición Mixteca-Puebla, eminentemente conceptual.

Sin embargo, hay que decir que en el caso de la pintura de manuscritos la libertad de movimiento de los artistas indígenas era inmensamente superior a la que existía en el arte monástico. Cuando los indios hacían iglesias y les ponían imágenes, trabajaban en un recinto sagrado, debían reproducir un mensaje impuesto por el colonizador, siguiendo de cerca los modelos presentados por éste, y actuaban bajo una estricta supervisión. Por el contrario, los manuscritos que conocemos, pintados en el XVI, estaban básicamente desprovistos de una función religiosa; en ellos, eran los indios quienes ponían la materia o contenido, guiándose y, con frecuencia, copiando de sus propios modelos. En tales circunstancias, los patronos, que no siempre eran españoles

y no siempre eran frailes, no tenían que vigilar la adecuación a un proyecto o modelo ni la ortodoxia de un mensaje.

En suma, los pintores de manuscritos eran más libres en su trabajo. Cuando estudiamos el arte conventual del XVI podemos estudiar la adaptación de las formas europeas a la realidad novohispana y, sólo ocasionalmente, la presencia heterodoxa e intrusa de los temas y las formas indígenas. Cuando estudiamos la pintura de manuscritos nos encontramos frente a la cultura y la mentalidad indígenas en proceso de cambio, reaccionando o sometiéndose, interpretando y transformando la realidad para vivir bajo la situación colonial.

Es debido a la existencia de esa libertad, que al mirar los códices tenemos la sensación inequívoca de que los pintores han tomado decisiones.⁹ Un pintor decidió buscar la corrección anatómica izquierda-derecha, otro decidió poner cejas a sus personajes; un pintor decidió utilizar el estereotipo prehispánico para representar la tristeza, otro

9. Me ha sorprendido gratamente encontrar una coincidencia en este aspecto con Stewart Howe. Ella dice en un trabajo reciente: "La creación de las formas que constituyen el *Códice Mendoza* involucra decisiones de parte de los artistas. Las decisiones tomadas por un artista en el centro del remolino cultural creado por el colapso de las estructuras indígenas tras la invasión de los españoles ofrece una excelente oportunidad para observar la respuesta de una fuerte tradición indígena a las nuevas realidades culturales". Stewart Howe, Kathleen: "The Relationship of Indigenous and European Styles in the *Codex Mendoza*: An Analysis of Pictorial Style", en Frances F. Berdan y Patricia Rieff Anawalt: *The Codex Mendoza*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1992, v. 1, p. 25-33, p. 25.

más decidió buscar en su santoral a ese santo de nombre Cristóbal que le parecía tan semejante a los *teomamaque* de que le habían hablado sus antepasados.

Hay, en los códices, múltiples ejemplos que revelan la búsqueda deliberada de soluciones en una y otra vertientes; lo que resultó un verdadero desafío para los pintores indígenas del siglo XVI fue producir síntesis equilibradas y armónicas. En la encrucijada de dos caminos, entre la tradición y el cambio, había muchos obstáculos para producir una obra congruente. Muchos pintores indios tenían que representar contenidos de carácter tradicional o antiguo para satisfacer a sus patronos: los caciques les pedían que representaran genealogías,¹⁰ mapas,¹¹ planos de tierras y linderos,¹² historias;¹³ los españoles les pedían que representaran su calendario adivinatorio,¹⁴ que ejemplificaran sus ritos¹⁵ y, también, que relataran su historia¹⁶ y hablaran de sus tributos.¹⁷ Pero al mismo tiempo eran instados a pintar a la europea; ante sus ojos se presentaban paisajes, figuras sombreadas, ilusiones de tridimensionalidad.

Por otra parte, el proceso de colonización los había despojado de varios mecanismos tradicionales de transmisión

10. *Tlotzin, Cozcatz'in.*

11. *Quinatzin.*

12. *Plano parcial de la ciudad de México, Plano del Códice Kingsborough.*

13. *Xólotl, Tepechpan.*

14. *Telleriano, Borbónico.*

15. *Magliabechi, Tudela, Ixtlilxóchitl.*

16. *Telleriano, Mendocino.*

17. *Matrícula, Mendocino.*

del saber y los oficios, y los había privado -debido a la destrucción practicada- de muchos de los mejores ejemplos del arte antiguo. Pero los modelos de la tradición europea que estaban a su disposición no eran suficientes y tenían las limitaciones inherentes a su género: se trataba, en su mayoría, de grabados de unos cuantos centímetros por lado.

Los pintores indios estaban jaloneados por motivaciones distintas, y no se encontraban en condiciones idóneas para realizar un aprendizaje completo de ninguna de las dos vertientes estilísticas e iconográficas que se habían encontrado tras la conquista.¹⁸ Era más fácil yuxtaponer trazos y formas que fundirlos.

En esas circunstancias, llama poderosamente la atención la presencia de algunas obras provistas de bastante unidad, en las cuales las soluciones adoptadas en la primera página se mantienen hasta la última; obras que denotan una capacidad extraordinaria para armonizar las formas tradicionales y las nuevas, y un gran sentido del oficio: el que se precisa para crear, en unos pocos años, un estilo nuevo y personal. Pienso que los mejores ejemplos de este tipo de trabajo los encontramos en el *Códice Mendocino* y en el *Códice Kingsborough* o *Tepetlaoztoc*. Sus autores manifiestan pleno conocimiento de las reglas renacentistas para representar el cuerpo humano, enfrentan problemas

18. Se refiere a la falta de unidad característica de las obras de arte producidas en la coyuntura de dos corrientes o tradiciones distintas, Panofsky en "The Concept of Kunstwollen", p. 22.

relacionados con la verosimilitud de posturas y escorzos, tratan de dar una solución a la representación diferenciada de los dedos de los pies, utilizan una línea de contorno que les permite describir ciertas formas anatómicas; y al mismo tiempo conservan el sentido tradicional de las figuras estereotipadas, casi idénticas entre sí, de perfil, con cortes de pelo y mantos atildados e iguales; manejan un amplio repertorio de convenciones antiguas para las posturas, desplazamientos y ademanes de sus personajes, y dominan la representación de la glífica tradicional. En fin, ambos pintores hacen lo que muy pocos pudieron lograr plenamente: una síntesis.

La unidad y la armonía del estilo sincrético logrado por los pintores del *Mendocino* y del *Kingsborough* sólo volverá a aparecer a fines del siglo XVII, con el fenómeno *Techialoyan*, apasionante y todavía enormemente desconocido.

2. Propósitos y búsquedas

Quienes explican los cambios en el arte aludiendo al cambio en las intenciones de los artistas y de la sociedad a la que pertenecen, piensan también que detrás de esas intenciones existen ciertos valores y un clima mental determinado susceptibles de investigarse.¹⁹ Panofsky, en particular, considera que uno de los fines últimos de la historia del

19. Gombrich: *Art and Illusion*, p. 17-18 y 48; Ginzburg: "From Aby Warburg...", p. 40-41; Inversen, Margaret: *Alois Rigl. Art History and Theory*, Cambridge, The MIT Press, 1993, p. 8-11.

arte es el descubrimiento de la actitud hacia el mundo existente detrás de la producción artística; llega a afirmar que esa actitud subyacente es el significado esencial (*Wesenssinn*) de la obra de arte.²⁰

Si fuera posible descubrir una mentalidad y una idea del mundo a través del análisis de líneas y formas, a través del análisis de las decisiones, titubeos y afirmaciones practicados por el artista mediante el trazo; entonces la obra de arte sería un instrumento privilegiado para el estudio de algunos aspectos de la historia, porque sería un testimonio, el único mensaje dejado por algunos individuos y algunos grupos.

Estoy seguro de que el estudio del arte del siglo XVI, en general, habrá de proporcionar claves importantes sobre la situación de la cultura indígena, sobre su relación con el régimen colonial y, muy especialmente, sobre el orden de ideas que enlazaba a los frailes y a los indios en una suerte de alianza que Felipe Segundo, la Inquisición, el tifus y otros agentes quebrantaron. La iconografía y el estilo del arte del XVI nos habla, nos hablará cuando se le interrogue, sobre el "clima mental" en que españoles e indios vivían.

En el ámbito específico de la pintura de manuscritos, donde -según decíamos- la actuación del indio fue más libre, pueden apreciarse algunas huellas de la reacción indígena frente a la colonización. Detrás de las decisiones tomadas

20. Ginzburg: "From Aby Warburg...", p. 38-41.

por los pintores se perciben diferentes actitudes que podrían remitirnos a la situación de la mentalidad indígena de la época, más allá del papel.

Cultura e hipercorrección

Quizá valdría la pena empezar por referir con más detalle el uso del término hipercorrección en sociolingüística, de dónde yo lo he tomado.

Una de las conclusiones más relevantes derivadas de la práctica de la sociolingüística indica que "ciertas diferencias en el habla de los miembros de una comunidad pueden ser puestas en correlación de un modo sistemático con factores sociales específicos".²¹ Partiendo de ese postulado, William Labov realizó una investigación destinada a detectar e interpretar las variaciones en el habla de los diferentes grupos socio-económicos de la ciudad de Nueva York.²² Entre otras pautas descubiertas por Labov, resulta interesante la que se refiere al alófono "r". Veamos de que se trata.

La pronunciación de un sonido "r" claramente audible y diferenciado al final de ciertas palabras como *car*, *four* y *beard*, es un rasgo de comportamiento lingüístico que todos los grupos socioeconómicos consideran de prestigio (i.e.

21. Bynon, Theodora: *Lingüística histórica*, Madrid, Editorial Gredos, 1981, p. 275.

22. Los resultados de su investigación se presentan en Labov, William: *The Social Stratification of English in New York City*, Washington D. C., Center For Applied Linguistics, 1966. Se refiere a los resultados de Labov, Bynon: *Lingüística histórica...*, p. 274-293.

asociado a posiciones de ventaja para conseguir un empleo, etc.). Sin embargo, entre los miles de individuos entrevistados por Labov y su equipo, sólo aquellos pertenecientes a la clase alta pronuncian de manera muy frecuente ese sonido "r" en el habla común; la clase media baja y la clase obrera presentan un índice muy bajo de pronunciación de "r". Ahora bien, cuando a los mismos representantes de dichos grupos socio-económicos se les da la oportunidad de pronunciar listas de palabras, preparadas por los investigadores, en lugar de hablar coloquialmente sobre cualquier tema, resulta que la clase alta pronuncia "r" de la misma manera e incluso menos que en su habla común, mientras que la clase media baja se esmera extraordinariamente en producir el sonido "r", a diferencia de lo que hace en su habla coloquial y espontánea. La pronunciación de la clase obrera permanece prácticamente igual.

Abreviando un poco el asunto, una de las conclusiones que se derivan de la investigación de Labov es que en la clase media baja existe un afán de ascenso social y una búsqueda de prestigio que se expresan lingüísticamente en la imitación de ciertos rasgos del habla de la clase socialmente dominante. Labov denominó *hipercorrección* a esa pronunciación enfática de la "r" final, y utilizó el

término, en general, para referirse a la superrealización de un rasgo lingüístico por una comunidad de hablantes.²³

Al utilizar para la pintura el término acuñado por Labov, estoy asumiendo que existe una relación entre el fenómeno lingüístico y el fenómeno artístico, y que la realización de un trazo puede tener connotaciones significativas del mismo modo que las tiene la realización de un alófono.

Cuando, en capítulos anteriores, se ha hablado de hipercorrección ha sido en un sentido muy similar al que Labov le dio al término. Creo que lo que ocurre con las proporciones de la figura humana en el siglo XVI brinda muy buenos ejemplos. La mayoría de las figuras representadas en los manuscritos se encuentra dentro del rango 1:3 - 1:5; sin embargo, de manera excepcional vemos algunas figuras aisladas cuyas proporciones llegan muy cerca del 1:7. Cuando tal cosa sucede, parece que nos encontramos frente a pintores que han tomado conciencia del contraste entre las proporciones Mixteca-Puebla y las del Renacimiento europeo y que, a pesar de trazar la mayoría de sus figuras en un canon que podríamos llamar intermedio, ocasionalmente tratan de

23. Hablar de algo "correcto", y de su par implícito, lo "no correcto" o "incorrecto", hace pensar de inmediato en la existencia de un juicio de valor. Pero no es el investigador quien está calificando una manera de hablar como correcta y otra como incorrecta. Tal parece que es el comportamiento de la comunidad de hablantes el que construye, en todo caso, esa valoración. Lo que el investigador analiza es, estrictamente, la **superrealización** de un rasgo lingüístico, susceptible de medición objetiva.

alargar los cuerpos para llegar al canon preferido por los europeos.

Cuando los frailes se quejaban de las figuras de los indios y trataban de enseñarles a hacerlas distintas, y más aún, cuando clasificaban las figuras en perfectas (las de ellos) e imperfectas (las de los indios), lo que estaban haciendo era, obviamente, dotar de prestigio a su canon de proporciones, convertirlo en dominante. Cuando los indios pintores ponen un énfasis desmedido en representar proporciones esbeltas parecen estar realizando un esfuerzo por aproximarse a las exigencias de la cultura dominante.²⁴

Con frecuencia, los pintores que incurren en la hipercorrección de las proporciones lo hacen descuidando la armonía de la figura humana como conjunto; lo cual muestra en forma más evidente que la hipercorrección se está llevando a cabo: sus figuras serían naturalmente más "bajas", pero ellos las han prolongado en forma un tanto forzada. El dios patrono de la lámina 7 del *Borbónico* tiene unos brazos y, en general, una parte superior del cuerpo compatibles con los cánones Mixteca-Puebla, pero sus piernas se prolongan para crear una figura muy alta y con muy poca armonía (IX-38). Lo mismo sucede en cierta lámina de los

24. Ya Robertson había observado el posible contenido cultural y valorativo de la obra de algunos pintores de manuscritos muy cercanos al estilo europeo. Al referirse a ellos, Robertson dijo que debían tener un gran acercamiento e interés por la cultura española, un cierto desinterés por los valores indígenas, y necesariamente un alejamiento de la religión indígena, de su lenguaje y de sus formas. Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 38-39.

Primeros Memoriales, cuando se evoca la fiesta de Atamalqualiztli (IX-17): las piernas de varios personajes son un par de gigantescos apéndices, excesivamente largos y desproporcionados respecto al conjunto. De hecho, da la impresión de que a cuerpos concebidos de acuerdo con los cánones antiguos se les han agregado nuevas piernas; casi parecería tratarse de dos medios personajes yuxtapuestos.²⁵

Los pintores de la primera parte de la sección histórica del *Telleriano* y del libro VIII del *Códice Florentino* muestran más recursos para balancear sus figuras esbeltas; no vemos en estos artistas yuxtaposiciones tan bruscas como las citadas en el párrafo anterior; pero aún notamos que cuando intentan alargar sus figuras se produce una falta de armonía: un cazador del folio 25' v. del *Telleriano* (IX-19) ostenta una cabeza diminuta en contraste con un cuerpo esbelto, muy gruesos brazos y anchas caderas. Un efecto similar produce la esbeltísima mujer del folio 43 r., libro VIII, del *Códice Florentino* (XIV-1a, XIV-1b).

¿Será legítimo ver en ese énfasis puesto por algunos pintores en la esbeltez de las proporciones de ciertas figuras una actitud de adhesión o imitación de las formas de la cultura dominante? ¿No eran, en todo caso, los indios imitadores por obligación, seguidores de un modelo impuesto? Lo cierto es que muchos indios quisieron adoptar elementos de la cultura dominante como parte de su estrategia de

25. Ver *Primeros Memoriales*. *Códice Matritense del Real Palacio*, f. 254 r. Ambas imágenes se reproducen en nuestro capítulo IX.

adaptación al nuevo orden. El entusiasmo con que los caciques indios se vuelcan al Tribunal para solicitar que se les conceda el derecho a utilizar caballo, capa, espada y daga es un signo inequívoco de que la imitación y la incorporación de rasgos de la cultura dominante era parte de ciertas estrategias de adaptación.²⁶

Es muy importante el caso de Juan Gerson para mostrar que existe una relación entre la hipercorrección de las proporciones y la imitación de pautas culturales españolas. Juan Gerson, pintor indio, autor de las escenas del Antiguo Testamento y del Apocalipsis del sotocoro de la iglesia de Tecamachalco -verdadera Capilla Sixtina del arte indocristiano-, era noble y, según parece, hermano del cacique del lugar. Como noble solicitó autorización para montar a caballo y vestir en hábito de español. Y era pintor: valiéndose de los grabados de alguna o algunas biblias impresas en Lyon, decoró la bóveda del sotocoro, pintando sobre amates que luego fueron adheridos al techo. Sus figuras, sin embargo, se alejan del grabado en varias ocasiones; varias veces Juan Gerson alarga las piernas de sus personajes trastornando las proporciones de sus modelos (XIV-2a hasta XIV-3b). En algún caso puede verse todavía el pentimento: Gerson dudó, consideró que las piernas eran cortas todavía, y trazó piernas más largas.

26. Los documentos más comunes en el ramo Indios, correspondiente al antiguo Tribunal de Indios de la Nueva España, son peticiones de autorización para usar el caballo y el "habito de español" con espada y daga.

Detrás de las solicitudes para usar "hábito de español" -nótese la carga enorme del término- y detrás de los fenómenos de hipercorrección hay una línea de búsqueda que fue propia de ciertos indios y de ciertas comunidades en algunos momentos: adaptarse asumiendo e integrando los rasgos del dominador.

Vale la pena indicar, antes de concluir, que el caso de las proporciones no es el único en el cual se manifiesta la hipercorrección. Algo similar parece ocurrir cuando algunos pintores ponen énfasis en la representación de los dedos de los pies situados en segundo plano, y también cuando un pintor alardea del uso de las representaciones de figuras de espaldas. El que representa enfáticamente las espaldas, decía yo, refiriéndome al autor del *Azcatitlan* (XI-45, XI-51, XI-52), está dando metafóricamente la espalda a su tradición, aunque sólo sea en ese momento y en ese aspecto.

Pathosformeln o Fórmula "pathos"

Volvamos a considerar una observación del campo de la lingüística. Algún investigador reparó en el hecho de que cuando nuestras emociones son más fuertes, tenemos que usar una palabra procedente de otra raíz para expresarnos, no el superlativo de *bonum* a partir de la raíz *bon-*, sino *optimus* o *melior*.²⁷

27. Gombrich, Ernst: *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza Editorial, 19 , p.168.

Ese dato, recogido en alguna revista de lingüística, parece haber iluminado la mente de Aby Warburg en su búsqueda de respuestas para varios problemas del arte del Renacimiento. Cuando Ghirlandajo necesitaba una expresión más intensa o gestos más enfáticos -observó Warburg- no elaboraba material de su repertorio o de su época sino que acudía en busca de otra raíz para formar el superlativo. En efecto, Ghirlandajo utilizó modelos clásicos para aquellas figuras y composiciones a las cuales quería dotar de un dramatismo especial.²⁸

Ese uso de las fórmulas clásicas con el propósito de añadir a las escenas un grado suplementario de expresividad y de *pathos* -propio de Ghirlandajo pero también de otros artistas, como los del círculo de Mantegna- fue denominado por Warburg *pathosformeln* o fórmula-*pathos*. Entre otros ejemplos usados por Warburg puede citarse el caso de la pintura de Ghirlandajo sobre el tema de la Resurrección (XIV-4): el pintor renacentista copió la figura de un soldado romano en lucha, procedente de la Columna de Trajano (XIV-5), para representar al soldado romano que contempla azorado el milagro de la Resurrección.²⁹ En el dramatismo de la escena de la columna Trajana, el pintor vio una fórmula altamente expresiva, y optó por utilizarla como modelo; ello llevaba implícita la aceptación de que la representación

28. *Ibid.*, p. 168-171; Gombrich: *Art and Illusion*, p. 24; Ginzburg: "From Aby Warburg...", p. 37.

29. Ginzburg: "Froma Aby Warburg...", p. 171.

clásica había alcanzado un grado de perfección expresiva que era preferible imitar a tratar de superar.

Otro caso similar se refiere al uso de la postura clásica de Orfeo en su abatimiento y derrota. El tema de Orfeo asesinado por las ménades fue tratado en el arte clásico con una fórmula que se repitió con frecuencia en vasos y sarcófagos; en ella el músico, caído, se apoya con una mano en el piso y levanta el otro brazo para protegerse de un nuevo golpe (XIV-6). En busca de la mayor eficacia expresiva, los pintores del Renacimiento rescataron la fórmula clásica y representaron a Orfeo en idéntica postura; tal fue el caso, por ejemplo, de los artistas del círculo de Mantegna y de Durero (XIV-7).³⁰

¿Y qué tiene que ver esto con los manuscritos del siglo XVI? Creo que algunos pintores que conocían la tradición indígena actuaron en una forma similar a la que Warburg describe para los artistas del Renacimiento. Ciertamente que no podemos hablar de un fenómeno de *pathosformeln* siempre que aparecen en las páginas de los manuscritos del XVI posturas, gestos y soluciones compositivas del repertorio antiguo; pero creo que podemos hacerlo cuando concurren dos factores: a) cuando el pintor representa una escena que, por su tema, no tiene paralelo en la tradición mesoamericana de manuscritos; b) cuando dicha escena está connotada de un dramatismo, un *pathos* particularmente intenso.

30. *Ibid.*, p. 171-172.

Cuando el pintor del *Códice Mendocino* quiere explicar a los españoles lo severa que era la disciplina con los hijos antes de la conquista, compone una escena de regaño recurriendo a la fórmula antigua para representar la ceremonia de investidura de un nuevo gobernante: el futuro monarca solía representarse desnudo, encucillado, con los brazos cruzados y en actitud humilde, evocando el momento en que los nobles se dirigían a él para aleccionarlo, para recordarle que no era más que un servidor del dios y de sus gobernados (VIII-7). La misma fórmula es empleada para referir el regaño del padre y la actitud sumisa del muchacho (VIII-5).³¹

En los manuscritos del siglo XVI podemos ver dos casos similares a aquellos detectados por Warburg que se citaban arriba -el soldado romano de la Columna de Trajano y el Orfeo derrotado-. Son casos similares porque implican la representación de la violencia y porque en ellos es muy relevante la idea del movimiento corporal y ciertas formas de escorzo y desplazamiento de los brazos. Los comentaré por separado.

Entre los estereotipos empleados en Mesoamérica para registrar la conquista militar y la toma de cautivos en la guerra, uno bastante común fue la representación de un individuo que toma a otro por un mechón de pelo. Podemos verlo en las estelas mayas del Clásico, en obras mexicas

31. Ver, en el capítulo 10, el apartado "Sumisión y acatamiento"; la imagen del Mendoza está en el folio 59 r.

como la piedra del Arzobispado y la piedra de Tizoc y, desde luego, en los códices históricos mixtecos. Ese estereotipo, como hemos observado, se conservó durante la época colonial, y podemos verlo en escenas de guerra de obras como el *Códice Mendocino*, el *Manuscrito Tovar* y la *Historia...* de Durán. Lo más interesante es que dicho estereotipo no sólo sobrevivió para seguir cumpliendo la misma función que durante siglos había tenido, sino que los pintores lo aplicaron a una nueva situación: los abusos cometidos por los españoles sobre los indios.

A los indios debe haberles resultado intolerable la práctica de los ataques corporales espontáneos, a base de azotes, a que tenían derecho los españoles, tanto frailes como seglares; tal práctica contradecía la tradición jurídica indígena, en la cual, hasta donde tenemos noticia, todo acto de castigo con violencia física se encontraba precedido de un proceso jurídico, excepto en el caso de la educación de los muchachos. Por otro lado, resulta claro que los indios tenían un gran interés en presentar quejas y denuncias efectivas, conmovedoras y dramáticas ante las autoridades españolas.

Cuando uno de los pintores del *Códice Osuna* quiso representar el mal trato y castigos que el oidor Puga y su esposa dieron a cierto indio Miguel Chichimécatl por llevarles naranjas que no estaban buenas (X-29), se valió del estereotipo de conquista, y pintó a la esposa de Puga sosteniendo en vilo, por un mechón de pelo, al pobre

Miguel.³² El pintor del *Códice Kingsborough* utilizó también la antigua fórmula de conquista para representar de manera extraordinariamente dramática los malos tratos dados a los indios de Tepetlaoztoc por los encomenderos españoles (XIV-8, XIV-9, XIV-10). En los tres casos en que usó la fórmula el pintor agregó a las víctimas sendos chorros de sangre fluyendo de la boca.³³

Pero en el folio 222 v. (XIV-10) el pintor del *Kingsborough* hizo algo más -y éste es el segundo caso que quería comentar-; representó a uno de los indígenas abatido, muerto, por medio de una figura que parece flotar en el aire, produciendo cierto giro, y con un movimiento de las extremidades similar al de aspas. No estaba inventando una postura, sino siguiendo la antigua fórmula para representar la muerte; la misma que vemos en la piedra circular de la Coyolxauhqui, la que utilizaron para representar la muerte autores de pinturas de tema histórico como el pintor del *Manuscrito Tovar* y el del *Telleriano Remensis*.³⁴

Vale la pena que hagamos referencia una vez más a Juan Gerson. En una de las secciones de la bóveda del sotocoro de Tecamachalco, el pintor indio tuvo que representar la escena apocalíptica de la plaga de las langostas (XIV-11). En casi todos los elementos de su composición el artista siguió el modelo que le proporcionaba una biblia francesa (XIV-12); pero, a la hora de pintar al muerto que debía aparecer en

32. *Códice Osuna*, f. 12 v.

33. *Códice Kingsborough*, f. 222 v., 229 v. y 234 v.

34. Ver, en el capítulo 10, el apartado "Morir".

primer plano, sustituyó la figura de un hombre tendido que aparecía en el grabado por la de otro que parece flotar produciendo cierto giro y con uno de los brazos en esa forma, como de aspa, tan característica: teniendo en la mano un modelo que le resolvía la composición completa, Gersón prefirió acudir al repertorio antiguo en busca del superlativo.

Si la hipercorrección puede ser vista como síntoma de adhesión o imitación de las pautas de la cultura dominante, la búsqueda de fórmulas expresivas y dramáticas en la antigua tradición, por el contrario, es un indicador de la cercanía aún existente con la mentalidad prehispánica, y es un indicador asimismo de la vitalidad de la memoria y del respeto por las viejas reglas y las concepciones de los antepasados. Si la adhesión al pasado prehispánico convive con la imitación de la cultura conquistadora, es porque todo cambio entraña contradicciones y oscilaciones; porque en el proceso del cambio histórico siempre subsisten fuerzas que propenden hacia extremos distintos.

3. Los ríos profundos

Al observar manuscritos fuertemente influidos por el grabado europeo, pintados en los años setenta, como las ilustraciones elaboradas para las obras de Sahagún y Durán, resulta particularmente llamativa la presencia de estereotipos y soluciones de la tradición Mixteca-Puebla. Acaso lo que sucede es que la afirmación y el mejor manejo

de los recursos europeos, que resulta del uso intensivo del grabado, hace ver a los elementos Mixteca-Puebla un tanto aislados. En todo caso, cabe la pregunta, ¿por qué algunos elementos subsisten en forma bastante parecida a la antigua dentro de contextos sumamente modificados?

Provisionalmente encuentro dos respuestas para este hecho: 1) entre los pintores que conocían y empleaban intensamente los grabados europeos, existían aún quienes habían desarrollado una familiaridad suficiente con la antigua tradición como para considerarla propia: habían recibido instrucciones de algún mayor, conocían manuscritos antiguos y entendían ciertas fórmulas propias del lenguaje pictográfico. 2) Muchos elementos no tenían paralelo, no tenían rival -por así decirlo- en la tradición antigua, de manera que su representación se desarrolló hasta cierto punto al margen de los impulsos transformadores traídos por las enseñanzas y los grabados de los europeos. Este último sería el caso de la glífica.

Y cabe agregar aquí lo que, en mi opinión, es una conclusión relevante de este trabajo: el cuerpo y los glifos se encuentran en extremos estrictamente opuestos en lo que se refiere a la velocidad de la transformación estilística operada en la época colonial. Los religiosos se empeñaron en enseñar a los indios a pintar el cuerpo humano de otra manera, porque necesitaban la fuerza de trabajo indígena para pintar santos, vírgenes y dioses antropomorfos que cubrieran los altos muros de las innumerables iglesias que

pronto hubo en la Nueva España, pero también porque su criterio estético -el de los frailes- se había formado en el Renacimiento: el centro de la reflexión estética de aquella época era la figura humana. En el otro extremo, como decíamos, los glifos no podían recibir el impacto de los modelos europeos puesto que la mayoría de ellos eran motivos inexistentes en la tradición del Viejo Mundo, y porque cambiarlos no reportaba beneficio alguno.

Hablábamos, en nuestra respuesta número uno, de la presencia de pintores bien familiarizados con la tradición indígena que actuaban en obras fuertemente influidas por los modelos y recursos europeos. Robertson vio con mucha perspicacia la consistencia de los elementos indígenas en los libros VIII y IX del *Códice Florentino*, y llegó a hablar de un "aztec revival style" en las páginas de aquellos libros.³⁵ En efecto, llaman la atención varias figuras cuya forma, proporciones y postura de inmediato remite a manuscritos mucho más conservadores que el Florentino, como el *Telleriano Remensis*. Sobresalen especialmente los gobernantes sentados en sus equipales, pintados en los folios 33 v. y 36 v (XIV-13).

Pero más aún que los casos del libro VIII y IX me interesa mencionar el del libro XII, precisamente por tratarse del libro que tiene un estilo más europeo. En algunas escenas de la conquista, en las cuales podemos ver armaduras y vestimenta derivadas de grabados, el pintor

35. Robertson: *Mexican Manuscript Painting...*, p. 174-176.

utiliza el recurso de representar el cuerpo desmembrado y decapitado (XIV-14a, XIV-14b), siguiendo la tradición prehispánica³⁶ cuyo caso más conocido es seguramente el de la Coyolxauhqui.³⁷

Cuando el pintor ilustra la primera entrevista de Cortés con embajadores de Moctezuma, nos ofrece un ejemplo sumamente interesante de supervivencia de un rasgo antiguo casi sumergido en un contexto nuevo (XIV-15): después de recibir los presentes de los mensajeros, Cortés ordena que éstos sean prendidos. Vemos a un Cortés, con sombrero y adorno de plumas, hacer ademanes que sugieren agitación. Dos soldados se precipitan sobre los mensajeros indios con un martillo y unos grilletes. Los mensajeros aparecen sentados en el barco; a uno de ellos ya le han puesto los grilletes... casi nada en el dibujo parece tener antecedentes en los manuscritos prehispánicos, excepto un ademán: el mensajero que tiene los grilletes puestos se lleva la mano a la cara; vemos la mano surgir detrás del rostro de perfil; la mano está colocada a una altura que se encuentra entre el pómulo y la sien. No es el ademán

36. Recientemente he podido ver algunos grabados de batallas del siglo XVI, procedentes de biblias así como de libros de caballerías -ambos europeos, por supuesto-, en los cuales hay desmembramiento. Esto me lleva a pensar que el pintor del siglo XVI que representaba el cuerpo humano fragmentado no tenía necesariamente en mente sólo el modelo prehispánico, sino, quizá, ambos. En todo caso, sostendría que cuando los miembros flotan o giran, en torno a un eje imaginario, nos encontramos frente al estereotipo prehispánico. En los desmembramientos de las estampas europeas se presentan los miembros dispersos y tendidos en la línea del primer plano.

37. Ver *Códice Florentino*, l. XII, f. 33 r. y 33 v.

occidental de la melancolía que vimos en los *Primeros Memoriales*, sino el antiguo ademán de pesar al que nos hemos referido con detenimiento en el capítulo 13.³⁸

También en la obra de Durán pueden apreciarse algunas posturas y gestos reminiscentes de convenciones antiguas insertos en contextos y composiciones completamente nuevos. En la pintura que representa el asalto de una caravana de mercaderes, ocurrido en las cuestas de Coixtlahuaca (XIV-16), ni la composición, ni las posturas y desplazamientos de los personajes se basan en fórmulas antiguas; uno de los mercaderes, sin embargo, se lleva la mano a la frente para sostener el mecapal mientras con la otra mano toma el bastón en que se apoya: es la antigua convención para representar la travesía.³⁹

Sigamos con Durán. En la serie de imágenes referentes a los gobernantes de México, notables por sus baldosas y balcones italianos y por los teatrales ademanes manieristas de los personajes, aparece de pronto un vestigio de la antigua postura de acatamiento (XIV-17): uno de los nobles que escucha a Itzcóatl se cruza de brazos y encorva con humildad el cuerpo.⁴⁰

El pie, la piedra y el agua

Decíamos que los glifos se mostraron especialmente resistentes al cambio. Esto no quiere decir que no hayan

38. *Ibid.*, f. 8 v.

39. Durán: *Historia...*, v. 2, figura 50.

40. *Ibid.*, figura 10.

cambiado en absoluto sino que, en general, cambiaron más lentamente que el resto de las figuras, y con frecuencia se representaron en forma muy convencional, yuxtapuestos a escenas ya modificadas.

Mauricio Swadesh, fundador del método conocido como glotocronología o lexicoestadística, descubrió un grupo de veinte palabras con una enorme resistencia al cambio en todas las lenguas; palabras que se encontraban en forma muy semejante en las lenguas hermanas de una misma familia después de transcurridos alrededor de dos mil años desde la diversificación o separación de dichas lenguas de su tronco común o protolengua. Entre esas palabras se encontraban pie, piedra y agua.⁴¹ Curiosamente, los glifos que muestran mayor resistencia a cambiar o desaparecer en los manuscritos coloniales son los correspondientes a los conceptos piedra y agua, y algo similar ocurre con el glifo utilizado para indicar las huellas de los pies.

En el *Códice Azcatitlan* se experimentó con el paisaje, seguramente más que en ningún otro manuscrito del siglo XVI. En sus láminas, como hemos visto, se crearon escenarios de gran profundidad, en varios planos, para situar el paso de los mexicas por tierras ásperas y montañosas. La presencia del recurso occidental del paisaje no fue obstáculo para que el pintor se valiera de las huellas de los pies para indicar la ruta de la travesía (VIII-20).⁴²

41. Swadesh, Mauricio: *El lenguaje y la vida humana*, México, FCE, 1966, p. 362.

42. *Códice Azcatitlan*, lám. 3 y 4.

El dibujo de huellas en los caminos se utilizó también en el *Códice Florentino*: lo vemos en una escena de mercaderes que avanzan por una cuesta, en el muy conservador libro IX (XIV-18),⁴³ pero lo vemos igualmente en un par de paisajes de tipo muy europeo, usados para ilustrar el tema de los diferentes tipos de caminos (XIV-19).⁴⁴ Aquí, la representación naturalista de pequeñas figuras que evidentemente avanzan por el zig-zag de una larga vereda, se asocia con la tradicional representación de las huellas. Y más llamativa aún resulta la representación de las huellas en la escena que describe el asalto nocturno de los *temacpalitotique* (XIV-20),⁴⁵ porque en este caso no se dibuja el camino; las huellas son utilizadas con una función estrictamente conceptual para vincular dos escenas e indicar que después del asalto a la casa tiene lugar la fuga.

En algunas viñetas de la obra de Durán, inspiradas en grabados bíblicos y provistas de perspectiva, sombreado, multitudes, y otros recursos de origen europeo, vemos las huellas de los pies, que casi parecen manchas en aquel contexto tan distante de las escenas de los viejos códices.

La supervivencia del glifo piedra se debe en buena medida a su presencia en el topónimo de Tenochtitlan y en los de algunos otros lugares. Pero es interesante señalar que en varias obras del XVI el glifo se inserta en el paisaje o ámbito de la escena, dando lugar a una franca

43. *Códice Florentino*, l. IX, f. 8 r.

44. *Ibid.*, l. XI, f. 237 r.

45. *Ibid.*, l. IV, f. 60 v.

yuxtaposición: cuando los pintores al servicio de Diego Durán representan el hallazgo del sitio prometido en el islote de Tenochtitlan (XIV-21), dibujan una charca de agua ondulante, con un pez muy detallado que saca la cabeza del agua y un sapo que mira de frente. En el centro de la charca, la piedra sobre la cual crece el nopal es un glifo que contrasta con los demás elementos de la escena.⁴⁶ Uno de los ilustradores del libro II de la historia de Sahagún representó el baño ritual de los novicios en la fiesta de Etzalcualiztli (XIV-22).⁴⁷ Dos novicios se zambullen en el agua, otros dos se dirigen hacia ellos en una canoa, y en el centro de la escena un sapo se posa sobre el glifo piedra. La asociación de estos dos elementos debe hacer referencia a la localidad lacustre de Tetamazollan.

Pero también aparece en el *Códice Florentino* la piedra sin relación alguna a los topónimos. En cierta escena podemos ver a un hombre que llora amargamente sentado sobre el glifo piedra (XIV-23). La anatomía manierista del indio triste contrasta vivamente con el trazo estereotipado de la piedra.⁴⁸

Acaso la presencia más interesante del glifo piedra sea la que vemos en una página del *Códice Osuna*, en la cual se refieren algunas tareas constructivas realizadas por los indios para cimentar la "iglesia mayor" (XIV-24). Se pintaron alrededor de cuarenta piedras, entre las que son

46. Durán: *Historia...*, v. 2, figura 6.

47. *Códice Florentino*, l. II, f. 46 r.

48. *Ibid.*, l. IV, f. 25 r.

acarreadas en carretillas y las que se acumulan en los cimientos: todas ellas están cruzadas en su centro por un par de líneas ondulantes, vestigio inequívoco del glifo.⁴⁹ Algo muy similar ocurre en el *Florentino*, cuando el pintor no se decide entre representar una piedra en convenciones más naturalistas y representar el glifo (XIV-25): dibuja ciertas montañas, una luna y un bloque sombreado que quiere ser una piedra; para que no quepa duda, el pintor cruza este bloque con las líneas curvas del glifo.⁵⁰

El glifo agua está presente en casi todos los códices del siglo XVI y tiene la peculiaridad de que puede aparecer en forma muy convencional aun en los contextos más "europeos". El pintor del *Códice Kingsborough*, por poner un ejemplo, se esmera en modificar la figura humana de acuerdo con las convenciones europeas, diseña un molino pintando cuidadosamente los contrafuertes, los sillares, la noria de grueso eje, y vierte al fin sobre la noria, no un chorro de agua, sino el glifo utilizado en la tradición Mixteca-Puebla para representar el agua (XIV-26).⁵¹

En el *Códice Florentino* ocurre lo mismo. De un refugio rocoso rodeado de yerba fluye un glifo agua, provisto de caracoles y chalchihuites en todas sus crestas (XIV-27);⁵² de la vasija que sostiene un sacerdote salen gotas que son, en realidad, la combinación de una pequeña franja y un

49. *Códice Osuna*, f. 39 v.

50. *Códice Florentino*, l. XI, f. 214 v.

51. *Códice Kingsborough*, f. 252 v.

52. *Códice Florentino*, l. XI, f. 215 r.

chalchihuite (XIV-28).⁵³ En el libro IV, dedicado al *tonalpohualli*, vemos con frecuencia el agua debido a las escenas relacionadas con el bautismo e imposición del nombre a los niños; en una de las escenas (XIV-29) podemos ver la figura de un niño pequeño cuyo cabello, párpados y cejas han sido dibujados con esmero para producir una figura acorde con los cánones naturalistas; la figura circula por una corriente de agua dibujada de acuerdo con antiguas convenciones.⁵⁴ Si se compara esta escena con otras similares del *Códice Borbónico* (XIV-30) se podrá apreciar fácilmente cómo la figura humana ha cambiado mucho más que el chorro de agua.

4. Agonía de un lenguaje

Los manuscritos pintados en el siglo XVI son una fuente privilegiada para observar el diálogo entre las formas europeas y las mesoamericanas; son además un excelente reflejo de los cambios que se operaban en la mentalidad y la cultura indígenas en aquella época. Son un testimonio de la destrucción, de la crisis de una cultura; y una prueba de la capacidad de respuesta, de las alternativas de reconstrucción, supervivencia y adaptación de esa cultura. Ahora bien, ¿podemos seguir hablando de un arte de la pictografía en el siglo XVI?

53. *Ibid.*, l. II, f. 127 v.

54. *Ibid.*, l. IV, f. 57 v.

En primer lugar hay que decir que un hecho básico, característico de la pictografía mesoamericana, se conservó y aun floreció durante el siglo XVI: se siguió utilizando el recurso de transmitir ciertos mensajes y registrar cierta información, particularmente de carácter histórico, geográfico y catastral, por medio de la pintura de imágenes sobre papel. Pero dicha práctica, aunque extendida y frecuente, convivió con una práctica paralela, cada vez más intensa y detallada, del registro escrito, por medio del alfabeto fonético traído por los españoles. La difusión de la escritura tuvo consecuencias fundamentales sobre el arte de la pictografía al aligerar la carga de significado que ésta tenía la responsabilidad de llevar. Dicho de otra forma, acaso más exacta: el imperativo de claridad, lo que al comienzo de este trabajo llamábamos "la primacía del significado", que había dotado de rigor y fuerza expresiva al lenguaje pictográfico, disminuyó mientras crecía la importancia del texto escrito y de la glosa.

Es cierto que se conservó una parte del repertorio de escenas y estereotipos propios de las pictografías Mixteca-Puebla -y este trabajo ha querido contribuir, precisamente, a su rescate- pero hubo una simplificación muy notable a) en la composición de las láminas, b) en la complejidad de las escenas y c) en el número de figuras y glifos involucrados en ellas.

La mayoría de las figuras pintadas en los manuscritos conservan algunos rasgos del proceso de abstracción

pictográfico; incluso sucedió que se crearan nuevos estereotipos, como aquellos necesarios para referirse a los españoles o a las iglesias, pero el trazo de estas figuras carece de la disciplina antigua: titubea la línea y varían las formas de una página a otra.

La figura humana conserva rasgos del antiguo estereotipo pictográfico, y es posible encontrar formas, posturas, movimientos y ademanes de la antigua tradición, como lo hemos hecho en la última parte de este trabajo. Sin embargo, la presencia de estos elementos es bastante inconsistente: las formas antiguas, como la oreja-hongo y el pie doblado hacia abajo, se encuentran sólo en algunas figuras de algunos códices; las posturas y la representación del movimiento se simplifican, en términos generales, y no ocurre ya la variedad que era propia del antiguo arte; los ademanes, en fin, se ven claramente afectados por dos factores clave -entre otros-: 1) el tamaño de las manos se reduce drásticamente, restando claridad a todo lo que estas manos hagan, y 2) la impericia en el diseño naturalista de la mano lleva a los pintores, según parece, a practicar una suerte de autocensura, un ocultamiento de las manos bajo el manto.

Además, tanto la forma de la figura humana como la representación de sus posturas y movimientos se ve determinada, en el siglo XVI, por un nuevo imperativo que compite con el antiguo imperativo pictográfico de claridad: me refiero al imperativo de naturalizar las formas, derivado

de las enseñanzas y modelos traídos por los españoles y fundamentalmente por los frailes. Este imperativo de naturalización se pone de manifiesto cuando vemos a los pintores preocupados por las proporciones y por la verosimilitud anatómica de sus figuras. Esta última preocupación es particularmente evidente en el problema de la izquierda y la derecha y de los personajes zurdos.

En sentido estricto, el arte pictográfico se encontraba, durante el siglo XVI, en el Valle de México y en todo el territorio de la antigua Mesoamérica, en un proceso de descomposición o desintegración. De esta descomposición no era responsable tanto la mezcla de estilos en sí misma, cuanto, específicamente, la mezcla de dos tipos de arte, uno tendiente al estereotipo y la abstracción y otro tendiente al naturalismo; dos tipos de arte con funciones distintas: uno, el de los códices Mixteca-Puebla, que, sin perder de vista la evocación de los objetos reales, tenía una importante misión de registro, y otro, el de los libros y estampas europeos, que pretendía representar la realidad con fines metafóricos, simbólicos, con una misión de ilustrar el texto o de hacer propaganda, pero ciertamente no con una encomienda de registro del tipo que hemos analizado en las obras de la cultura mesoamericana.

La agonía, en todo caso, fue larga, porque el uso de alguna forma de pintura o dibujo sobre papel derivada de la antigua práctica de la pictografía sobrevivió hasta el siglo

XVIII. Para fines del siglo XVI, sin embargo, las señas de identidad Mixteca-Puebla habían quedado casi borradas.

Referencias bibliográficas

- ADELHOFER, Otto: *Codex Vindobonensis. History and Description of the Manuscript*, estudio, Graz, Austria, Ak., 1963.
- AGUILERA, Carmen: *Códice Cospi. Calendario messicano 4093*, Biblioteca Universitaria de Bologna, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, INAH-Centro Regional de Puebla, 1988.
- AGUILERA, Carmen: *El Tonalámatl de Aubin*, estudio, Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala, 1981.
- ALCINA FRANCH, José: *Fuentes indígenas de Méjico. Ensayo de sistematización bibliográfica*, sobretiro de *Revista de Indias*, año XV, n. 61-62, Madrid, 1956.
- Anales de Tlatelolco. Unos anales históricos de la nación mexicana y Códice de Tlatelolco*, versión de Henrich Berlin, con un resumen de los *Anales* y una interpretación del código por Robert H. Barlow, México, Antigua Librería Robredo, 1948.
- ANDERS, Ferdinand, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez: *Crónica mixteca. El rey 8 Venado Garra de Jaguar, y la dinastía de Teozacualco-Zaachila*, México, SEQC (España), Ak. (Austria), FCE (México), 1992.
- ANDERS, Ferdinand, Maarten Jansen y Luis Reyes García: *El libro del Cihuacóatl. Homenaje para el año del Fuego Nuevo. Libro explicativo del llamado Códice Borbónico*, México, SEQC (España), Ak. (Austria) y FCE (México), 1991.
- ANGULO, Jorge: *Un posible código de El Mirador, Chiapas*, México, INAH, 1970.
- Atlas de Boban. Ver Boban.*

- AUBIN, J. M. A.: *Mémoires sur la peinture didactique et l'écriture figurative des anciens Mexicains*, Paris, Imprimerie Nationale, 1885.
- ARTIGAS, Juan Benito: *La piel de la arquitectura: murales de Santa María Xoxoteco*, México, UNAM, Escuela Nacional de Arquitectura, 1979.
- BAIRD, Ellen Taylor: "The Artists of Sahagun's Primeros Memoriales: a Question of Identity", en *The Work of Bernardino de Sahagun, Pioneer Ethnographer of Sixteenth-Century Aztec Mexico*, ed. Jorge Klor de Alva, H. B. Nicholson y Eloise Quinones Keber, Albany, NY, Instituto for Mesoamerican Studies, The University of Albany, State University of New York, 1988.
- BARLOW, Robert H.: *El Códice Azcatitlan*, estudio, Paris, Musée de l'Homme, Société des Américanistes, 1949 (Sobretiro del *Journal de la Société des Américanistes*, Nouvelle Série, t. XXXVIII, 1949, p. 101-135).
- BARLOW, Robert H.: Interpretación de los Anales de Tlatelolco, ver *Anales de Tlatelolco*.
- BARLOW, Robert H.: *The Extent of the Empire of the Culhua Mexica*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1949.
- BARLOW, Robert y Byron Mac Afee: *Diccionario de elementos fonéticos en escritura jeroglífica (Codice Mendocino)*, Mexico, UNAM, IIH, 1949.
- BATRES, Leopoldo: "Exploraciones en las calles de las escalerillas", en Eduardo Matos Moctezuma, coord.: *Trabajos arqueológicos en el Centro de la Ciudad de México*, 2ª ed., México, INAH, 1990, p. 111-167.
- BAUDOT, Georges: *Utopía e historia en México. Los primeros cronistas de la civilización mexicana (1520-1569)*, Madrid, Espasa Calpe, 1983.
- BERDAN, Frances F. y Patricia Anawallt: *The Codex Mendoza*, 3 v., Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1992, v. 1, p. 25-33.

BERENSON, Bernard: *Seeing and Knowing*, New York, The Macmillan Company, 1953.

BERNAL, Ignacio: *El mundo olmeca*, México, Editorial Porrúa, 1968.

BERRIN, Kathleen, Clara Millon, Rene Millon, et al.: *Feathered Serpents and Flowering Trees. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, San Francisco, The Fine Arts Museums of San Francisco, 1988.

Biblia. Ad vetustissima exemplaria nunc recens castigata, Moenum, Francoforti ad, 1566.

Biblia. Concordantiae in eadem, ex tum veteri, tum Novo Testamento, Lugduni, Apud Iacobum Crozer, 1546.

Biblia sacra. Ad optima quae que veteris, vt vocant, Lugduni, Apud haeredes Iacobi Iuntae, 1562.

Biblia sacra ad vetustissima exempla, Veneto, Apud Guliel Rouillivm sub scuto, 1569.

BOBAN, Eugène: *Documents pour servir a l'histoire du Mexique. Catalogue raisonné de la Collection E. Eugène Goupil*, Paris, Ernest Leroux, 1891.

BOONE, Elizabeth H.: "Painted Manuscripts", en *Mexico Splendours of Thertee Centuries*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1991, p. 268-269.

BOONE, Elizabeth H.: "Pictorial Codices of Ancient Mexico", en Richard F. Townsend ed.: *The Ancient Americas. Art from Sacred Landscapes*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1992, p. 197-210.

BOONE, Elizabeth H.: *The Codex Magliabechiano and the Lost Prototype of the Magliabechiano Group*, Berkeley, Los Angeles y London, University of California Press, 1983 (Acompañado de un volumen facsimilar).

BOONE, Elizabeth H.: "Towards a More Precise Definition of the Aztec Painting Style", en Alana Cordy-Collins, ed.:

Pre-Columbian Art History. Selected Readings, Palo Alto California, Peek Publications, 1982, p. 153-168.

BOONE, Elizabeth y Walter D. Mignolo, eds.: *Writing without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, Durham y London, Duke University Press, 1994.

BROTHERSTON, Gordon: *Image of the New World. The American Continent Portrayed in Native Texts*, London, Thames and Hudson, 1979. (Incluye reproducción del Manuscrito del aperreamiento).

BROWN, Betty Ann: "Early Colonial Representations of the Aztec Monthly Calendar", en Alana Cordy-Collins, ed.: *Pre-Columbian Art History. Selected Readings*, Palo Alto California, Peek Publications, 1982, p. 169-191.

BYNON, Theodora: *Lingüística histórica*, Madrid, Editorial Gredos, 1981.

CALNEK, Edward E.: "The Localization of the Sixteenth Century Map Called The Maguey Plan", en *American Antiquity*, v. 38, n.2, abril de 1973, p. 190-195.

CAMELO ARREDONDO, Rosa, Jorge Guirria Lacroix y Constantino Reyes Valerio: *Juan Gerson, tlacuilo de Tecamachalco*, México, INAH, 1964.

CASO, Alfonso: "El mapa de Teozacoalco", *Cuadernos americanos*, v. XLVII, n. 5, 1949, p. 3-40.

CASO, Alfonso: *Interpretación del código Bodley*, México, SMA, 1960.

CASO, Alfonso: *Interpretación del Código Colombino* (seguido de "Las glosas del Codice Colombino, por Mary Elizabeth Smith), México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1966.

CASO, Alfonso: *Interpretación del Código Gómez de Orozco*, México, Talleres de Impresión de Estampillas y Valores, 1954.

- CASO, Alfonso: *Interpretación del Códice Selden*, México, SMA, 1964.
- CASO, Alfonso: "Las ruinas de Tizatlán, Tlaxcala", *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, n. 1, enero-febrero de 1927, p. 139-172.
- CASO, Alfonso: *Los calendarios prehispánicos*, México, UNAM, IIH, 1967.
- CASO, Alfonso: *Reyes y reinos de la mixteca*, 2 v., México, FCE, 1979.
- CASTILLO, Cristóbal del: *Fragmentos de la obra general sobre histotria de los mexicanos*, trad. de Francisco del Paso y Troncoso, Florencia, S. Landi, 1908.
- CASTILLO FARRERAS, Víctor M.: "Matrícula de tributos", en *Historia de México*, v. 2. *Nueve siglos de esplendor prehispánico*, Ignacio Bernal y Miguel León Portilla coords., México, Editorial Salvat, 1974, p. 231-296.
- CHADWICK, Robert E. L. y Richard Mac Neish: "Codex Borgia and the Venta Salada Phase", en *The Prehistory of the Tehuacan Valley*, ed. Douglas Byers, Austin, UTP, 1967, v. I, p. 114-131.
- CHIMALPAIN CUAUHTLEHUANITZIN, Domingo de San Antón Muñón: *Memorial breve acerca de la fundación de la ciudad de Culhuacan*, trad. Víctor Castillo, México, UNAM, IIH, 1991.
- Codex Cospi. Calendario Messicano 4093. Biblioteca Universitaria de Bologna*, estudio de K. A. Nowotny, Graz, Austria, Ak., 1968.
- Codex Egerton 2895. British Museum, London*, introducción C. A. Burland, Graz, Austria, Ak., 1965.
- Codex Fejérváry-Mayer. 12014 M, City of Liverpool Museums*, introducción C. A. Burland, Graz, Austria, Ak., 1971.

Codex Ixtlilxochitl, estudio Jacqueline de Durand-Forest, Graz, Austria, Ak., 1976.

Codex Laud. Ms. Laud Misc. 678. Bodleian Library, Oxford, introducción C. A. Burland, Graz, Austria, Ak., 1966.

Codex Magliabechiano, Graz, Austria, Ak., 1970.

Codex Mendoza, The..., 3 v. (En el tercer volumen se reproduce el manuscrito), Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1992 (ver Berdan y Anawallt).

Codex Mexicanus, Paris, Société des Américanistes, 1952.

Codex Peresianus (Codex Paris), Graz, Austria, Ak., 1968.

Codex Trocortesianus, Graz, Austria, Ak., 1967.

Codex Vaticanus 3773, Graz, Austria, Ak., 1972.

Codex Vindobonensis, Graz, Austria, Ak., 1963 (ver Adelhofer).

Códice Azcatitlan, Paris, Musée de l'Homme, Société des Américanistes, 1949 (Sobretiro del *Journal de la Société des Américanistes, Nouvelle Série*, t. XXXVIII, 1949, p. 101-135).

Códice Azoyu, estudio Constanza Vega Sosa, México, FCE, 1991.

Códices Becker I/II. Museum fur Volkerkunde, Wien. Inv. Nr. 60306 und 60307, comentario de K. A. Nowotny, Graz, Austria, Ak., 1961.

Códice Borbónico, México, Siglo XXI, 1979 (ver Paso y Troncoso).

Códice Borbónico, México, SEQC (España), Ak. (Austria), FCE (México), 1992 (ver Anders, Jansen y Reyes García).

Códice Borgia, estudio de Eduard Seler, México, FCE, 1963.

Códice Colombino, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1966.

Códice Cozcatzín, México, INAH, 1994 (ver Valero y Tena).

Códice de Dresde, México, FCE, 1983.

Códice Fernández Leal, estudio René Acuña, México, Ediciones Toledo, INAH, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.

Códice Franciscano. Siglo XVI, México, Salvador Chávez Hayhoe, 1889.

Códice Gómez de Orozco, México, Talleres de Impresión de Estampillas y Valores, 1954.

Códice de Huejotzingo (Ver John R. Hébert).

Códice Kingsborough. Memorial de los indios de Tepetlaoztoc al monarca español contra los encomenderos del pueblo, Madrid, Fototipia de Hauser y Menet, 1912.

Códice Nuttall, México, La Estampa Mexicana, 1974.

Códice Nuttall, México, SEQC (España), Ak. (Austria) y FCE (México), 1992 (ver Anders, Jansen y Pérez Jiménez).

Códice Ríos, en *Antigüedades de México basadas en la recopilación de Lord Kingsborough*, estudio de José Corona Núñez, 4 v., México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1964-1967, v. III, p. 7-313.

Códice Telleriano Remensis, en *Antigüedades de México basadas en la recopilación de Lord Kingsborough*, estudio de José Corona Núñez, 4 v., México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1964-1967, v. I, p. 151-337.

Códice de Tepetlaoztoc (Códice Kingsborough). Estado de México, Toluca, El Colegio Mexiquense, 1994 (ver Valle).

Codices de Tierras. Los lienzos de Tuxpan, estudio J. L. Melgarejo Vivanco, Mexico, Editorial La Estampa Mexicana, 1970.

Códice de Tlatelolco, con un estudio de Xavier Noguez y Perla Valle, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1989 (ver Noguez y Valle).

Códice de Tlatelolco, México, INAH, UAP, 1994 (ver Valle).

Códice Xólotl, estudio de Charles E. Dibble, 2 v., México, UNAM, IIH, 1980.

Códice de Yanhuitlán, edición y estudio de Wigberto Jiménez Moreno y Salvador Mateos Higuera, México, SEP, INAH, Museo Nacional, 1940.

Códice de Yanhuitlán, México, INAH, UAP, 1994 (ver. Sepúlveda y Herrera).

Códices de México, Los... (Catálogo parcial), México, INAH, 1979.

COE, Michael, Dean Snow y Elizabeth Benson: Atlas of Ancient America, New York, Facts on File, 1985...

Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las antiguas posesiones españolas de América y Oceanía, sacadas de los archivos del Reino y muy especialmente del de Indias, Madrid, s.e., 1864-1884, 42 v.

Concilio III Provincial Mexicano, anotado por el P. Basilio Arrillaga, México, Imprenta de Mariano Galván, 1870.

CONTRERAS MARTÍNEZ, José Eduardo: "Los murales y cerámica policromos de la zona arqueológica de Ocotelulco, Tlaxcala", en H.B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber,

eds.: *Mixteca-Puebla*, Culver City, California, Labyrinthos, 1994, p. 7-24.

COUCH, Christopher N. C.: *The Festival Cycle of the Aztec Codex Borbonicus*, Oxford, BAR, 1985.

DENNIS, Bryan: "Narrative Sequences in the Codex Borgia and the Codex Zouche-Nuttall", en H.B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber, eds.: *Mixteca-Puebla*, Culver City, California, Labyrinthos, 1994, p. 153-173.

DURÁN, fray Diego: *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, ed. A. M. Garibay K., 2 v., México, Editorial Porrúa, 1967.

DURAND FOREST, J.: *The Native Sources and the History of the Valley of Mexico* (Proceedings 44 International Congress of Americanists, Manchester, 1982), Oxford, BAR International Series, 1984.

EDMONSON, Munro S.: *Sixteenth Century Mexico. The Work of Sahagún*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1974.

ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel: "El friso monumental de Itzmiquilpan", en *Actes du XLII^e Congrès International des Américanistes*, Paris, 1976, v. X, p. 9-19.

ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel: "La pintura mural durante el Virreinato", en *Historia del Arte mexicano*, coord. Jorge Alberto Manrique, México, Salvat, 1986, 16 v., v. VII (Arte Colonial-III), p. 1011-1027.

ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel: "Las utopías educativas de Gante y Quiroga", en *El otro Occidente*, México, Telmex, 1992, p. 111-141

FLANNERY, Kent y Joyce Marcus, eds.: *The Cloud People. Divergent Evolution of Zapotec and Mixtec Civilizations*, New York, Academic Press, 1983.

FRANCO BRIZUELA, María Luisa: *Conservación del Templo Mayor de Tenochtitlan*, México, INAH, GV Editores, Asociación de Amigos del Templo Mayor, A.C., 1990.

- FUENTE, Beatriz de la: *Arte prehispánico funerario. El occidente de México*, México, El Colegio Nacional, 1994.
- FUENTE, Beatriz de la: "Retorno al pasado tolteca", en *Artes de México*, n. 7, primavera de 1990, p. 36-53.
- FUENTE, Beatriz de la: *Peldaños en la conciencia: rostros en la plástica prehispánica*, México, UNAM, IIE, 1985.
- FUENTE, Beatriz de la, coord.: *México en el mundo de las colecciones de arte. Mesoamérica*, 2 v., México, Editorial Azabache, 1994.
- FURST, Jill Leslie: *Codex Vindobonensis Mexicanus I: A Commentary*, Albany, NY, Institute for Mesoamerican Studies, State University of New York, 1978.
- GALARZA, Joaquín: *Estudios de escritura indígena tradicional azteca-náhuatl*, México, AGN, CIS-INAH, 1980.
- GANTE, Fray Pedro de: *Doctrina Christiana en lengua Mexicana*, México, Centro de Estudios Históricos Fray Bernardino de Sahagún, 1981 (Edición facsimilar de la de Juan Pablos, de 1553).
- GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín: *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- GARCÍA VEGA, Blanca: *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII*, 2 v., Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1984.
- Gates of Mystery. The Art of Holy Russia*, ed., Roderick Grierson, Fort Worth, Texas, Inter Cultura, 1993.
- GENDROP, Paul: *Arte prehispánico en Mesoamérica*, 3ª ed., Editorial Trilla's, 1979.
- GERHARD, Peter: *Geografía histórica de la Nueva España, 1519-1821*, México, UNAM, IIH, 1986.
- GERLERO: Ver Estrada de Gerlero.

- GINZBURG, Carlo: "From Aby Warburg to E. H. Gombrich: a Problem of Method", reeditado en (Carlo Ginzburg): *Clues, Myths, and the Historical Method*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.
- GLASS, John B.: "A Census of Native Middle American Pictorial Manuscripts", en Howard F. Cline ed.: *Handbook of Middle American Indians*, v. XIV. *Guide to Ethnohistorical Sources. Part three*, Austin, University of Texas Press, 1975, p. 81-252.
- GLASS, John B.: *Catalogo de la colección de códices*, México, INAH, 1964.
- GOMBRICH, E. H.: *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.
- GOMBRICH, E. H.: *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- GOMBRICH, E. H.: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- GOMBRICH, E. H.: *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- GOMBRICH, E. H.: *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, London, Phaidon Press, 1963.
- GÓMEZ CANEDO, Lino: *La educación de los marginados durante la época colonial. Escuelas y colegios para indios y mestizos en la Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1982.
- GÓMEZ DE OROZCO, Federico: "La pintura indoeuropea de los códices Techialoyan", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 16, 1948, p. 57-64.
- GÓMEZ DE OROZCO, Federico: "Quién fue el autor material del Códice Mendocino", en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, v. 5, 1941, p. 43-52.

GONZALBO AIZPURU, Pilar: *Historia de la educación en la época colonial. El mundo indígena*, México, El Colegio de México, 1990.

GONZÁLEZ ARAGÓN, Jorge: *La urbanización indígena de la ciudad de México. El caso del plano en papel de maguey*, México, UAM-Xochimilco, 1993.

GROVE, Michael: *Chalcatzingo. Excavations on the Olmec Frontier*, London, Thames and Hudson, 1984.

GRUZINSKI, Serge: *Painting the Conquest*, Paris, Unesco, Flammarion, 1992.

GRUZINSKI, Serge: *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, México, FCE, 1991.

GUIL'LIEM ARROYO, Salvador: "Descubrimiento de una pintura mural en Tlatelolco", en *Antropológicas*, n. 3, 1989, p. 145-150.

Handbook of Middle American Indians, vs. 14 y 15, *Guide to Ethnohistorical Sources. Part Three y Part Four*, ed. Robert Wauchope, ed. v. Howard F. Cline, Charles Gibson y H. B. Nicholson, Austin, Texas, UTP, 1975.

HÉBERT, John R., coord.: *Códice de Huexotzinco. Huexotzinco Codex*, México, The Library of Congress (Washington), Coca-Cola Export Corporation (Sucursal México), Ediciones Multiarte, 1995.

HERSKOVITS, Melville J.: *El hombre y sus obras*, México, FCE, 1952.

HIRTH, Kenneth y Ann Cyphers Guillén: *Tiempo y asentamiento en Xochicalco*, México, UNAM, IIA, 1988.

Historia tolteca-chichimeca, ed de Paul Kirchhoff, Lina Odena Güemes y Luis Reyes García, México, INAH-SEP, 1976.

- HOCHBERG, Julian: "The representation of things and people", en E. H. Gombrich, J. Hochberg y M. Black: *Art, Perception, and Reality*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1972, p. 47-94.
- HOLLY, Michael Ann: *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1984.
- INVERSEN, Margaret: *Alois Rigl: Art History and Theory*, Cambridge, The MIT Press, 1993.
- IRUROZQUI, Pedro: *Series totivs historiae sacri Evangelli...*, Anverez, Stellae, exc. Adrianus, 1557.
- JIMÉNEZ MORENO, Wigberto y Salvador Mateos Higuera: *Códice de Yanhuítlán*, estudio, México, SEP, INAH, Museo Nacional, 1940.
- JIMÉNEZ MORENO, Wigberto: "Síntesis de la historia pretolteca de Mesoamérica", en *Esplendor del México antiguo*, Raúl Noriega, Carmen Cook y Julio Rodolfo Moctezuma eds., 2 v., México, Centro de Investigaciones Antropológicas de México, 1959, v. 2, p. 1019-1108.
- KOBAYASHI, José María: *La educación como conquista: empresa franciscana en México*, México, EL Colegio de México, 1974.
- KUBLER, George: *The Art and Architecture of Ancient America. The Mexican, Maya and Andean Peoples*, New York, Penguin Books, 1975.
- KUBLER, George: *The Iconography of the Art of Teotihuacan*, Washington, DO, 1967.
- KUBLER, George: "Indianism, Mestizaje, and Indigenismo as Classical, Medieval and Modern Traditions in Latin America", en *Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler*, ed. Thomas Reese, New Haven y London, Yale University Press, 1985, p. 75-80.
- KUBLER, George: "On the Colonial Extinction of the Motifs of Precolumbian Art", en *Stuides in Ancient American and*

European Art. *The Collected Essays of George Kubler*, ed. Thomas Reese, New Haven y London, Yale University Press, 1985, p. 66-74.

LADRÓN DE GUEVARA, Sara: *La mano. Símbolo multivalente en Mesoamérica*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1995.

LANDA ABREGO, María Elena: *Juan Gerson, tlacuilo*, México, Gobierno del Estado de Puebla, 1992.

LANGLEY, James: *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of Writing in a Mesoamerican Culture of the Classic Period*, Oxford, BAR International Series, 1986.

LEÓN PORTILLA, Miguel y Salvador Mateos Higuera: *Catálogo de los códices indígenas del México Antiguo, Suplemento del Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda*, año 3, n. 111, junio de 1957.

LIND, Michael D.: "Cholula and Mixteca Polychromes: Two Mixteca-Puebla Regional Sub-Styles", en H.B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber, eds.: *Mixteca-Puebla*, Culver City, California, Labyrinthos, 1994, p. 79-99.

LÓPEZ DE COGOLLUDO, Diego: *Historia de Yucatán, México*, Editorial Academia Literaria, 1957 (Edición facsimilar de la de 1688).

MANRIQUE, Jorge Alberto: "La estampa como fuente del arte en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. XIII, n. 50/1, 1982.

MANRIQUE, Jorge Alberto: "The Progress of Art in New Spain", en *Mexico Splendours of Thertee Centuries*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1991, p. 237-242.

MANRIQUE CASTAÑEDA, Leonardo: "Ubicación de los documentos pictográficos de tradición náhuatl en una tipología de sistemas de registro y de escritura", en Carlos Martínez Marín, ed.: *Primer Coloquio de Documentos Pictográficos de Tradición Náhuatl*, México, UNAM, IIH, 1989, p. 159-170.

Manuscrito del aperreamiento (ver Brotherston).

- MARCUS, Joyce: *Mesoamerican Writing Systems. Propaganda, Myth, and History in Four Ancient Civilizations*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1992.
- MARTINEZ, José Luis: *El Códice Florentino y la Historia General de Sahagún*, México, AGN, 1989.
- MARTÍNEZ MARÍN, Carlos: *Códice Laud*, introducción, selección y notas por..., México, INAH, 1961.
- MARTÍNEZ MARÍN, Carlos: "La fuente original del Lienzo de Tlaxcala", en Carlos Martínez Marín ed.: *Primer Coloquio de Documentos Pictográficos de Tradición Náhuatl*, México, UNAM, IIH, 1989, p. 147-157.
- MARTÍNEZ MARÍN, Carlos: "Los libros pictóricos de Mesoamérica", en *Historia del Arte Mexicano, Arte prehispánico*, v. 4, 2ª ed., México, SEP, Salvat, 1986, p. 524-539.
- MARTÍNEZ MARÍN, Carlos: *Tetela del Volcán, su historia y su convento*, 2ª ed., México, UNAM, IIH, 1984.
- MARTÍNEZ MARÍN, Carlos, ed.: *Primer Coloquio de Documentos Pictográficos de Tradición Náhuatl*, México, UNAM, IIH, 1989.
- Matrícula de tributos (Códice de Moctezuma)*, comentarios de Frances Berdan y Jacqueline de Durand Forest, Graz, Austria, Ak., 1980.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo: "El águila, el jaguar y la serpiente", en *Artes de México*, n. 7, primavera de 1990, p. 54-66.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo: *Guía oficial. Templo Mayor*, México, INAH, Salvat, 1989.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo: "Los edificios aledaños la Templo Mayor", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, n. 17, 1984, p. 15-21.

- Mc CAFFERTY, Geoffrey G.: "The Mixteca-Puebla Stylistic Tradition at Early Postclassic Cholula", en H.B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber, eds.: *Mixteca-Puebla*, Culver City, California, Labyrinthos, 1994, p. 35-77.
- MENDIETA, Fray Gerónimo de: *Historia eclesiástica indiana*, México, Editorial Porrúa, 1971 (Edición facsimilar de la publicada por García Icazbalceta, en la Antigua Librería Portal de Agustinos, en 1870).
- MILLER, Arthur: *On the Edge of the Sea. Mural Painting at Tancah-Tulum, Quintana Roo, Mexico*, Washington, D.C., DO, 1982
- MILLER, Arthur: *The Mural Painting of Teotihuacan*, Washington, DO, 1973.
- MILLER, Mary Ellen: *The Art of Mesoamerica, From Olmec to Aztec*, London, Thames and Hudson, 1986.
- MOLINA, Alonso de: *Confesionario mayor, en lengua mexicana y castellana*, México, Antonio de Espinosa, 1565.
- MOLINA, Alonso de: *Confesionario mayor en lengua mexicana y castellana* (1569), edición facsimilar con una introducción de Roberto Moreno de los Arcos, México, UNAM, 1972 (Suplemento del Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas).
- MONAGHAN, John: "The Text in the Body, the Body in the Text: The Embodied Sign in Mixtec Writing", en Elizabeth Hill Boone y Walter D. Mignolo, eds.: *Writing without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, Durham y London, Duke University Press, 1994, p. 87-101.
- MOTOLINIA, Fray Toribio: *Historia de los indios de la Nueva España*, (atribuido a Fray Toribio...), ed. de Edmundo O'Gorman, México, Editorial Porrúa, 1979.
- MOYSSÉN, Xavier: "Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gerson", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. IX, n. 33, 1964.

- NAVARRETE LINARES, Federico: "Estudio historiográfico de la obra de Cristóbal del Castillo", tesis de licenciatura en Historia, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1988.
- NICHOLSON, H. B.: "The Eagle claw/tied Double Maize Ear Motif: the Cholula Polychrome Ceramic Tradition and some Members of the Codex Borgia Group", en H.B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber, eds.: *Mixteca-Puebla*, Culver City, California, Labyrinthos, 1994, p. 101-116.
- NICHOLSON, H. B.: "The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re-Examination", reimpresión publicada en *Pre-Columbian Art History Selected Readings*, ed. Alana Cordy-Collins y Jean Stern, Palo Alto, CA, Peek Publications, 1977.
- NICHOLSON, H. B.: "The Mixteca-Puebla Concept Revisited", en *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico*, Elizabeth Hill Boone, ed., Washington D.C., DO, 1982, p. 227-254.
- NICHOLSON, H.B.: "The Problem of the Provenience of the Members of the Codex Borgia Group: a Summary", en *Summa Anthropologica en homenaje a Roberto Weitlaner*, México, INAH, 1966, p. 145-158.
- NICHOLSON, H.B. y Eloise Quiñones Keber, eds.: *Mixteca-Puebla. Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, Culver City, California, Labyrinthos, 1994.
- NOGUERA, Eduardo: *La cerámica arqueológica de Cholula*, México, Guaranía, 1954.
- NOGUERA, Eduardo: *La cerámica arqueológica de Mesoamérica*, México, UNAM, 1975.
- NOGUEZ, Xavier: "Los códices coloniales del centro de México", en *Universidad de México*, n. 525-526, octubre-noviembre de 1994, p. 5-9.
- NOGUEZ, Xavier: "El Códice de Huexotzinco", en John R. Hébert, coord.: *Códice de Huexotzinco. Huexotzinco*

Codex, México, The Library of Congress (Washington),
Coca-cola Export Corporation (Sucursal México),
Ediciones Multiarte, 1995.

Ordenanza del Señor Cuauhtemoc, ver Silvia Rendón.

PADDOCK, John: "Mixteca-Puebla Style in the Valley of Oaxaca", en John Paddock et al.: *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica*, New Orleans, Tulane University, MARI, 1982, p. 3-6.

PADDOCK, John, Robert Chadwick, Donald Brockington et al.: *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica*, New Orleans, Tulane University, MARI, 1982.

PALOMERA, Esteban: *Fray Diego Valadés o.f.m., evangelizador humanista de la Nueva España. El hombre y su época*, México, Editorial Jus, 1963.

PANOFSKY, Erwin: "The Concept of Artistic Volition" (1920), *Critical Inquiry*, v. 8, n. 1, Autumn 1981, p. 17-33.

PARADINUM, Gulielmum: *Historiarum memorabilium ex Genesi*, Lugduni, Apud Joan Tornaesium, 1558.

PASO Y TRONCOSO, Francisco del: *Descripción, historia y exposición del Códice Borbónico* (1898), estudio, edición facsimilar con un comentario de E. T. Hamy, México, Siglo XXI, 1979.

PASZTORY, Esther: "Abstraction and the Rise of a Utopian State at Teotihuacan", en *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, Janet Catherine Berlo, ed., Washington D. C., DO, 1992, p. 281-320.

PASZTORY, Esther: *Aztec Art*, New York, Harvey N. Abrams Publishers, 1983.

PEÑAFIEL, Antonio: *Nombres geográficos de México*, México, 1885.

- PEÑAFIEL, Antonio: *Nomenclatura geográfica de México*, 2 v., México, 1897.
- PETERSON, Jeanette Favrot: "The Florentine Codex imagery and the Colonial Tlacuilo", en *The Work of Bernardino de Sahagun. Pioneer Ethnographer of Sixteenth-Century Aztec Mexico*, ed. Jorge Klor de Alva, H. B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber, Albany, N. Y., Institute for Mesoamerican Studies. The University of Albany, State University of New York, 1988, p. 273-293.
- PETERSON, Jeanette Favrot: *The Paradise Garden Murals of Malinalco. Utopia and Empire in Sixteenth-Century Mexico*, Austin, UTP, 1993.
- Pre-Columbian Art History. Selected Readings*, ed. Alana Cordy-Collins y Jean Stern, Palo Alto, California, Peek Publications, 1977.
- Proceso inquisitorial del cacique de Tetzaco*, edición preparada por Luis González Obregón, México, AGN, Eusebio Gómez de la Puente, Editor, 1910.
- Procesos de indios idólatras y hechiceros*, ed. de Luis González Obregón, México, AGN, 1912.
- PUGA, Vasco de: *Cedulario de la Nueva España*, edición facsimilar de la de 1563, México, Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, 1985.
- QUIÑONES KEBER, Eloise: "Art as History: the Illustrated Chronicle of the Codex Telleriano-Remensis as a Historical Source", en J. Durand Forest, ed.: *The Native Sources and the History of the Valley of Mexico*, Oxford, BAR International Series, 1984, p. 95-116.
- QUIÑONES KEBER, Eloise: "The Codex Telleriano-Remensis and Codex Vaticanus A: Thompson's Prototype Reconsidered", en *Mexicon*, v. 9, n. 1, 1987, p. 8-16.
- RAMSEY, James R.: "An Examination of Mixtec Iconography", en Stone, Doris ed.: *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica*, New Orleans, MARI, 1982, p. 33-42.

- RENDÓN, Silvia: *Ordenanza del señor Cuauhtemoc* (paleografía, traducción y noticia introductoria de S.R.), en *Philological and Documentary Studies* (Middle American Research Institut, Tulane University), v. II, n. 2, 1952, p. 13-40.
- REYES VALERIO, Constantino: *Arte indocristiano. Escultura del siglo XVI en México*, México, INAH, 1978.
- REYES VALERIO, Constantino: *El pintor de conventos. Los murales del siglo XVI en le Nueva España*, México, INAH, 1989.
- ROBERTSON, Donald: "A Preliminary Note on the Codex Tulane", New Orleans, Tulane University, MARI, s/f.
- ROBERTSON, Donald: "Some Comments on Mixtec Historical Manuscripts", en John Paddock et al.: *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica*, New Orleans, Tulane University, MARI, 1982, p. 15-26.
- ROBERTSON, Donald: *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period*, New Haven, Yale University Press, 1959.
- ROBERTSON, Donald: "The Mixtec Religious Manuscripts", en John Paddock ed.: *Ancient Oaxaca: Discoveries in Mexican Archaeology and History*, Stanford, Stanford University Press, 1966, p. 295-312.
- ROBERTSON, Donald: "The Style of the Borgia Gorup of Mexican Pre-Conquest Manuscripts", en *Latin American Art, and the Baroque Period in Europe. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, v. III, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1963, p. 148-164.
- RUSSELL, Stella Pandell: "Mesoamerican Mural Painting: A Study in Pre-Columbian Art", Columbia University, Ph. D., Fine Arts, 1972.
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de: *Historia general de las cosas de la Nueva España*, ed. Angel María Garibay K., México, Editorial Porrúa, 1989.

- SCHAPIRO, Meyer: *Theory and Philosophy of Art: Style, Artists, and Society. Selected Papers*, New York, George Braziller, 1994.
- SCHAVELZON, Daniel: *El complejo arqueológico Mixteca-Puebla. Notas para una redefinición cultural*, México, UNAM, 1980.
- SEBASTIÁN, Santiago: *Iconografía del indio americano, siglos XVI-XVII*, Madrid, Editorial Tuerco, 1992.
- SELER, Eduard: "Codex Cospi: the Mexican Picture Manuscript of Bologna", en *Eduard Seler: Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, Frank E. Comparto, ed., 5 v., Culver City, California, Labyrinthos, 1990-1993, v. 1, p. 74-80.
- SELER, Eduard: *Comentarios al Códice borgia*, 2 v., México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- SELER, Eduard: "Some Excellently Painted Old Pottery Vessels of the Sologuren Collection", en *Eduard Seler: Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, Frank E. Comparto, ed., 5 v., Culver City, California, Labyrinthos, 1990-1993, v. IV, p. 285-290.
- SELER, Eduard: "The Codex Borgia", en *Eduard Seler: Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, Frank E. Comparto ed., 5 v., Culver City, California, Labyrinthos, 1990-1993, v. 1, p. 54-73.
- SELER, Eduard: "The Codex Borgia and Allied Aztec Picture Writing", en *Eduard Seler: Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, Frank E. Comparto, ed., 5 v., Culver City, California, Labyrinthos, 1990-1993, v. 1, p. 39-44.
- SISSON, Edward B. y T. Gerald Lilly: "The Mural of the Chimaltes and the Codex Borgia", en H.B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber, eds.: *Mixteca-Puebla*, Culver City, California, Labyrinthos, 1994, p. 25-44.
- SEPÚLVEDA Y HERRERA, María Teresa: *Códice de Yanhuitlán*, estudio, México, INAH, UAP, 1994.

- SOLÍS OLGUÍN, Felipe: "The Formal Pattern of Anthropomorphic Sculpture and the Ideology of the Aztec State", en *The Art and Iconography of the Late Post-Classic Central Mexico*, ed. Elizabeth Hill Boone, Washington D. C., DO, 1982, p. 73-110.
- SPRANZ, Bodo: "Archaeology and the Art of Mexican Picture Writing", en *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico*, ed. Elizabeth Hill Boone, Washington D. C., DO, 1982, p. 159-173.
- STEVENSON DAY, Jane: "Central Mexican Imagery in Greater Nicoya", en H.B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber, eds.: *Mixteca-Puebla*, Culver City, California, Labyrinthos, 1994, p. 235-248.
- STEWART HOWE, Kathleen: "The Relationship of Indigenous and European Styles in the *Codex Mendoza*: an Analysis of Pictorial Style", en Frances Berdan y Patricia Anawalt: *The Codex Mendoza*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1992, v. 1, p. 25-33.
- STONE, Doris: "Cultural Radiations from the Central and Southern Highlands of Mexico into Costa Rica", en John Paddock et al.: *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica*, New Orleans, Tulane University, MARI, 1982, p. 61-76.
- Tesori del Messico. Le civiltà zapoteca e mixteca (1500 a. C. - 1521 d. C.)* (Catálogo), Milán, Electa, 1991.
- Tira de Tepechpan*, estudio de Xavier Noguez, 2 v., México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1978.
- Tonalámatl de Aubin, el*, edición no facsimilar, Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala, 1981.
- TORQUEMADA, Fray Juan de: *Monarquía indiana*, 7 v., México, UNAM, IIH, 1975-1983.
- TOSCANO, Salvador: *Arte precolombino de México y Centroamérica*, 2ª ed., México, IIE, UNAM, 1952.

TOUSSAINT, Manuel: *Arte colonial en México*, México, UNAM, IIE, 1983.

TOUSSAINT, Manuel: *Pintura colonial en México*, edición de Xavier Moyssén, México, UNAM, IIE, 1983.

TOUSSAINT, Manuel, Federico Gómez de Orozco y Justino Fernández: *Planos de la ciudad de México. Siglos XVI y XVII*, México, UNAM, Departamento del Distrito Federal, 1938.

TROIKE, Nancy P.: "The Interpretation of Postures and Gestures in the Mixtec Codices", en *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico*, Washington, D. C., DO, 1982, p. 175-206.

VAILLANT, George C.: "A Correlation of Archaeological and Historical Sequences in the Valley of Mexico", en *American Anthropologist*, v. 40, n. 4, 1938, p. 535-573.

VAILLANT, George C.: "Patterns in Middle American Archaeology", en *The Maya and Their Neighbors*, New York, 1940, p. 295-305.

VAILLANT, George: *Aztecs of Mexico*, New York, 1941.

VALADÉS, Fray Diego: *Retórica cristiana*, trad. de Tarsicio Herrera Zapién, estudio de Esteban Palomera, México, FCE, UNAM, Quinto Centenario, 1989.

VALERO DE GARCÍA LASCURÁIN, Ana Rita y Rafael Tena: *Códice Cozcatzin*, estudio y paleografía del primer autor, paleografía y traducción de textos nahuas del segundo autor, México, INAH, UAP, 1994.

VALLE, Perla: *Códice de Tepetlaoztoc (Códice Kingsborough)*. Estado de México, estudio, Toluca, El Colegio Mexiquense, 1994.

VALLE, Perla: *Códice de Tlatelolco*, estudio, México, INAH, UAP, 1994.

- VELÁZQUEZ, Primo Feliciano: *La aparición de Santa María de Guadalupe*, México, Imprenta Patricio Sanz, 1931.
- VENTURI, Lionello: *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- VOLLEMAERE, Antoon: "Interrelation des manuscrits mayas et non-mayas", en J. Durand Forest, ed.: *The Native Sources and the History of the Valley of Mexico*, Oxford, BAR International Series, 1984, p. 229-249.
- WARREN, Benedict, ed.: *The Harkness Collection in the Library of Congress. Manuscripts concerning Mexico. A Guide*, Washington, Library of Congress, 1974.
- WHITECOTTON, Josph: *Los zapotecos: príncipes, sacerdotes y campesinos*, México, FCE, 1985.
- WILKERSON, S. Jeffrey K.: "The Ethnographic Works of Andrés de Olmos, Precursor and Contemporary of Sahagún", en Munro Edmonson ed.: *Sixteenth-Century Mexico*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1974, p. 27-77.
- WINNING, Hasso von.: "Rituals Depicted on Polychrome Ceramics from Nayarit", en *Pre-Columbian Art History. Selected Readings*, ed. Alana Cordy-Collins y Jean Stern, Palo Alto, CA, Peek Publications, 1977.
- WÖLFFLIN, Heinrich: *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art*, New York, Dover Publications Inc., s.f.
- YATES, Frances A.: *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus Ediciones, 1974.
- YONEDA, Keiko: *Los mapas de Cuauhtinchan y la historia cartográfica prehispánica*, México, CIESAS, FCE, 1981.

Siglas

AGN	Archivo General de la Nacion
Ak.	Akademische Druck - u. Verlagsanstalt.
BAR	
CIESAS	Centro de Investigaciones Superiores en Antropología Social
CIS-INAH	Centro de Investigaciones Superiores del INAH
DO	Dumbarton Oaks. Antes: Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University
FCE	Fondo de Cultura Económica
IIA	Instituto de Investigaciones Antropológicas
IIE	Instituto de Investigaciones Estéticas
IIH	Instituto de Investigaciones Historicas. Antes Instituto de Historia.
INAH	Instituto Nacional de Antropologia e Historia
MARI	Middle American Research Institute
MIT	Massachusetts Institute of Technology.
SEP	Secretaría de Educación Pública
SEQC	Sociedad Estatal Quinto Centenario
UAP	Universidad Autónoma de Puebla
UNAM	Universidad Nacional Autonoma de Mexico.
UTP	University of Texas Press

Indice

Dedicatoria	3
Introducción.	5
<i>La idea original y el proyecto modificado</i>	5
<i>El esquema de este trabajo.</i>	7
<i>Nota sobre el corpus documental</i>	12
<i>Si el corpus fuera más amplio</i>	15
Capítulo 1. Los códices y el registro pictográfico.	17
1. Registro y memoria.	17
2. El lenguaje pictográfico.	25
<i>El mensaje</i>	29
<i>Las escenas.</i>	31
<i>La mano del artista.</i>	34
3. Antecedentes de los códices del periodo Posclásico	35
Capítulo 2. La tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla.	43
1. El concepto Mixteca-Puebla, noticia historiográfica y toma de posición	43
2. Estilo e iconografía.	51
<i>El estilo.</i>	52
<i>La iconografía</i>	54
3. Origen y difusión de la tradición Mixteca-Puebla	55
<i>El área original</i>	56
<i>La tradición difundida</i>	60
Capítulo 3. Los códices en la tradición Mixteca-Puebla	67
1. Un asunto aparte.	68
2. Los códices mixtecos.	71
3. El falso grupo Borgia	73
<i>La primera formulación de Seler.</i>	75
<i>La segunda formulación y la asignación de un origen</i>	77
<i>Retorno de la ambigüedad</i>	77
<i>La historiografía posterior al primer trabajo de Seler</i>	79
<i>Procedencia de los códices rituales del denominado grupo Borgia.</i>	83
<i>Los códices Fejérváry y Laud</i>	87
4. Unidad estilística e iconográfica de los códices Mixteca-Puebla	89
<i>El estilo.</i>	90
<i>La iconografía</i>	93
<i>El lenguaje pictográfico</i>	95

Capítulo 4. Los antiguos códices del Valle de México.	97
1. El método de Donald Robertson	98
2. La tradición Mixteca-Puebla en Tenochtitlan	102
<i>La iconografía</i>	102
<i>El estilo</i>	104
3. Huellas de la tradición Mixteca-Puebla en los códices del Valle de México.	107
<i>El estilo</i>	108
<i>La iconografía</i>	112
<i>El lenguaje pictográfico</i>	115
<i>Algunas conclusiones</i>	117
4. La cuestión del naturalismo nahua	120
5. Un código mexicana pintado a fines del siglo XV	130
Consideraciones finales.	134
Capítulo 5. La manzana de la discordia o los incunables del nuevo arte.	139
1. Código Borbónico	141
2. Matrícula de tributos	154
<i>Las manos de la Matrícula.</i>	159
<i>El Código Mendocino y la Matrícula</i>	161
<i>Conclusiones</i>	163
3. Tira de la peregrinación o Código Boturini.	164
4. El llamado Plano en papel de maguey	169
Capítulo 6. Los españoles y los libros de los indios	175
1. Destrucción y ocultamiento de los códices	175
2. Aceptación de la pictografía como recurso práctico.	185
3. Los frailes y los códices	193
Capítulo 7. Las nuevas imágenes y el aprendizaje de los oficios	201
1. La exhibición de imágenes	201
2. La habilidad artística de los indios.	205
3. La enseñanza formal de los oficios	209
<i>San José</i>	209
<i>Otras escuelas</i>	215
<i>El caso de Tlatelolco.</i>	218
4. Los códices y la enseñanza de artes y oficios en el siglo XVI.	222
Capítulo 8. Los modelos y el grabado europeo en los códices del siglo XVI	229
1. Origen de los modelos usados en los códices	229
2. Modelos europeos en los códices del siglo XVI	235
3. El grabado en obras cercanas a la tradición indígena.	241
<i>"Nuestra Señora" en el Código de Huejotzingo</i>	242

La multitud	243
El árbol	246
4. El grabado en obras de transición	248
Teomama y santo	248
La peregrinación y el Antiguo Testamento	252
Leviathán	253
El Espíritu Santo	254
Misericordia	254
5. El grabado en las ilustraciones de Sahagún y Durán	255
Sangre y lágrimas	256
Sombras	259
El paisaje	260
Reyes, armaduras y soldados	262
El Hijo y el Espíritu Santo.	265
Adoraciones	268
Otras composiciones y tópicos sagrados	270
Etcétera	271
Capítulo 9. Dos tradiciones frente al cuerpo	273
1. La figura humana en la pictografía prehispánica	273
El problema de las proporciones.	279
2. La transformación de la figura humana	283
La naturalización de la forma	284
El peso	288
Las formas	291
El problema de las proporciones	294
Capítulo 10. Postura y movimiento	301
1. Formas de estar	301
2. Formas de andar	306
3. Formas de hacer la guerra	311
4. Morir	314
5. Sumisión y acatamiento	315
6. Genuflexión y salto	319
7. Variación y alternancia	321
Los ciento doce aliados	324
Los signos del tonalpohualli	326
Vestigios	329
Capítulo 11. Brazo derecho y mano izquierda.	331
1. Izquierda, derecha, anatomía y pictografía	331
¿Qué hacer?	334
La hipercorrección	338
2. El guerrero zurdo y la espalda.	343
Espalda, giro y escorzo	346
Capítulo 12. Los personajes hablan	351
1. En busca del significado	353
Mi crítica a la propuesta de Nancy Troike.	355
Primer razonamiento	359
Segundo razonamiento	361

2. La conversación y los ademanes en el siglo XVI	364
3. Algunos ademanes de la antigua tradición. .	369
<i>Contar</i>	369
<i>Señalar</i>	371
<i>Mandar</i>	372
<i>Saludar</i>	376
<i>Repudiar</i>	380
<i>Ofrenda</i>	381
<i>Ademanes coloniales</i>	384
 Capítulo 13. La expresión, la tristeza y el gozo	 389
1. El rostro pictográfico.	390
<i>La expresión colonial</i>	393
2. La tristeza	395
<i>El llanto antiguo</i>	396
<i>El llanto en la época colonial</i>	400
<i>El pesar</i>	406
3. El gozo	409
 14. Conclusiones y últimas reflexiones	 413
1. Cambio y permanencia.	413
2. Propósitos y búsquedas.	423
<i>Cultura e hipercorrección</i>	425
<i>Pathosformeln o Fórmula "pathos"</i>	431
3. Los ríos profundos	437
<i>El pie, la piedra y el agua</i>	441
4. Agonía de un lenguaje	446
 Referencias bibliográficas	 451

O 1085

V-2
4
28)

EL TRAZO, EL CUERPO Y EL GESTO

LOS CÓDICES MESOAMERICANOS Y SU TRANSFORMACIÓN
EN EL VALLE DE MÉXICO EN EL SIGLO XVI.

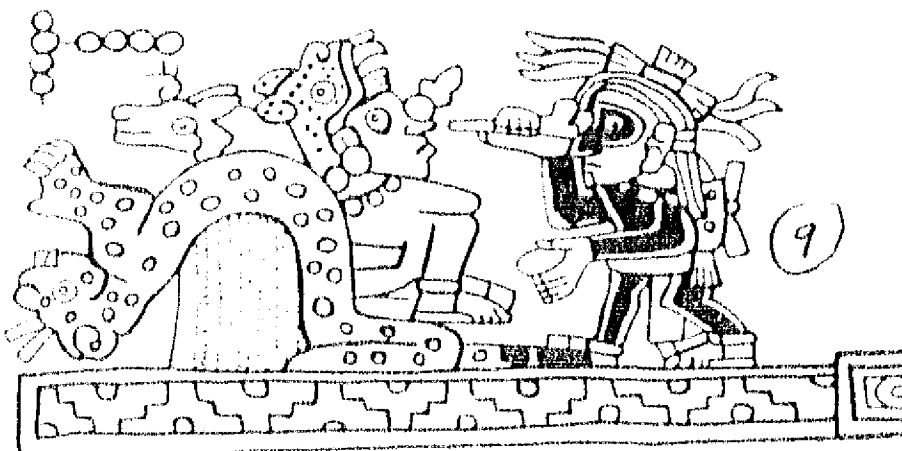
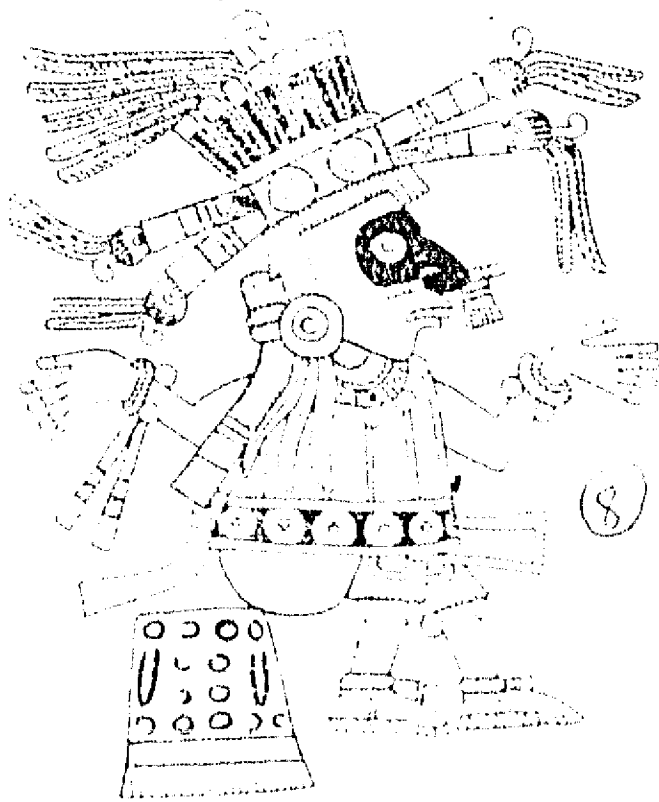
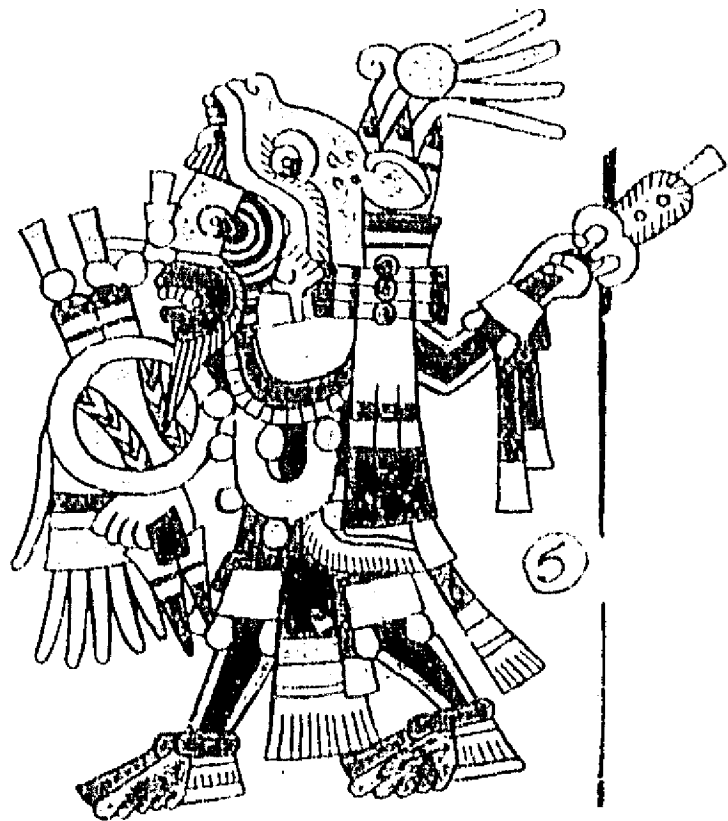
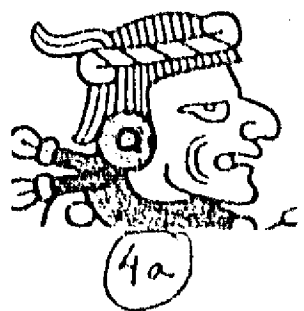
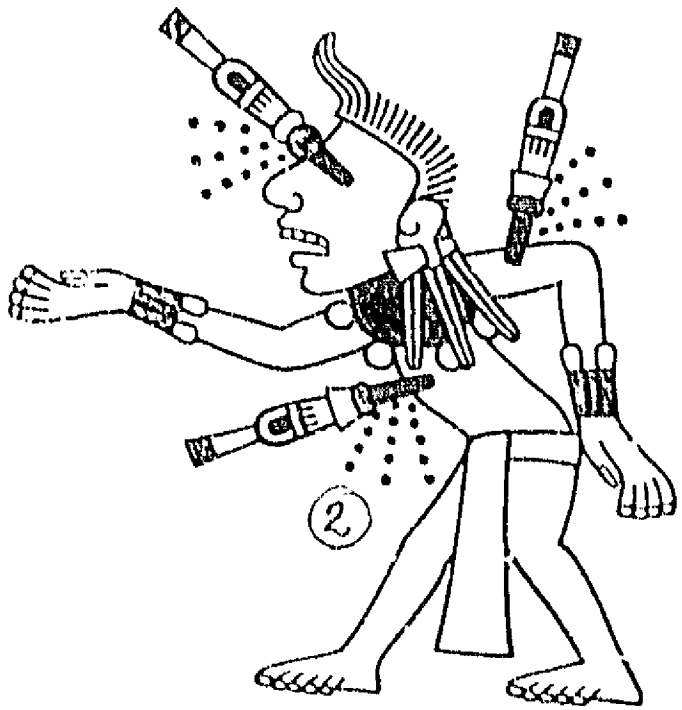
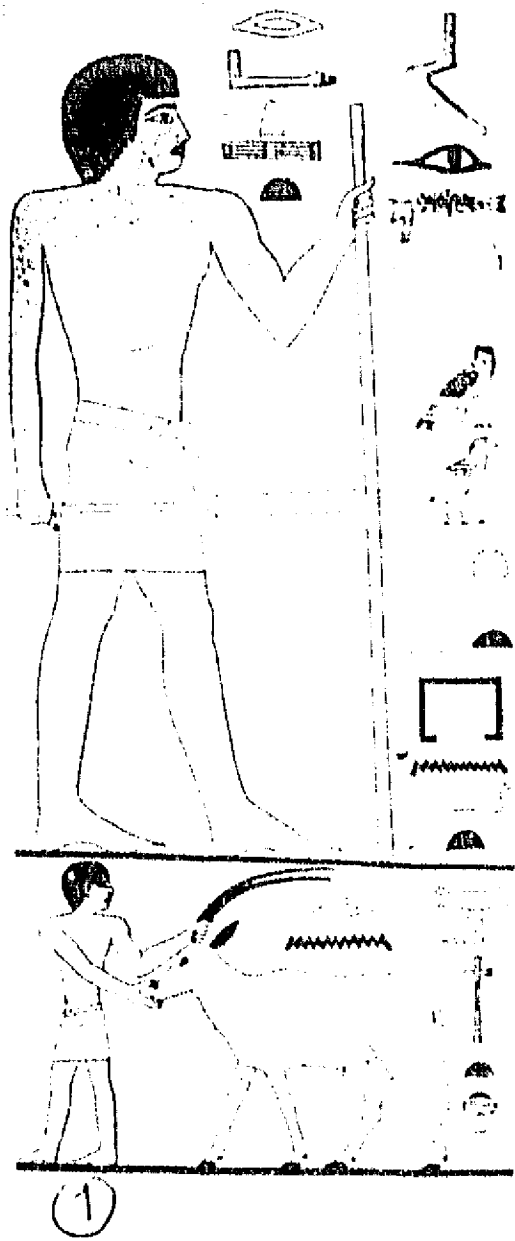
Un análisis del cambio histórico en el arte de la
pictografía, con especial dedicación al problema de la
representación del cuerpo humano, sus formas,
sus posturas y sus ademanes.

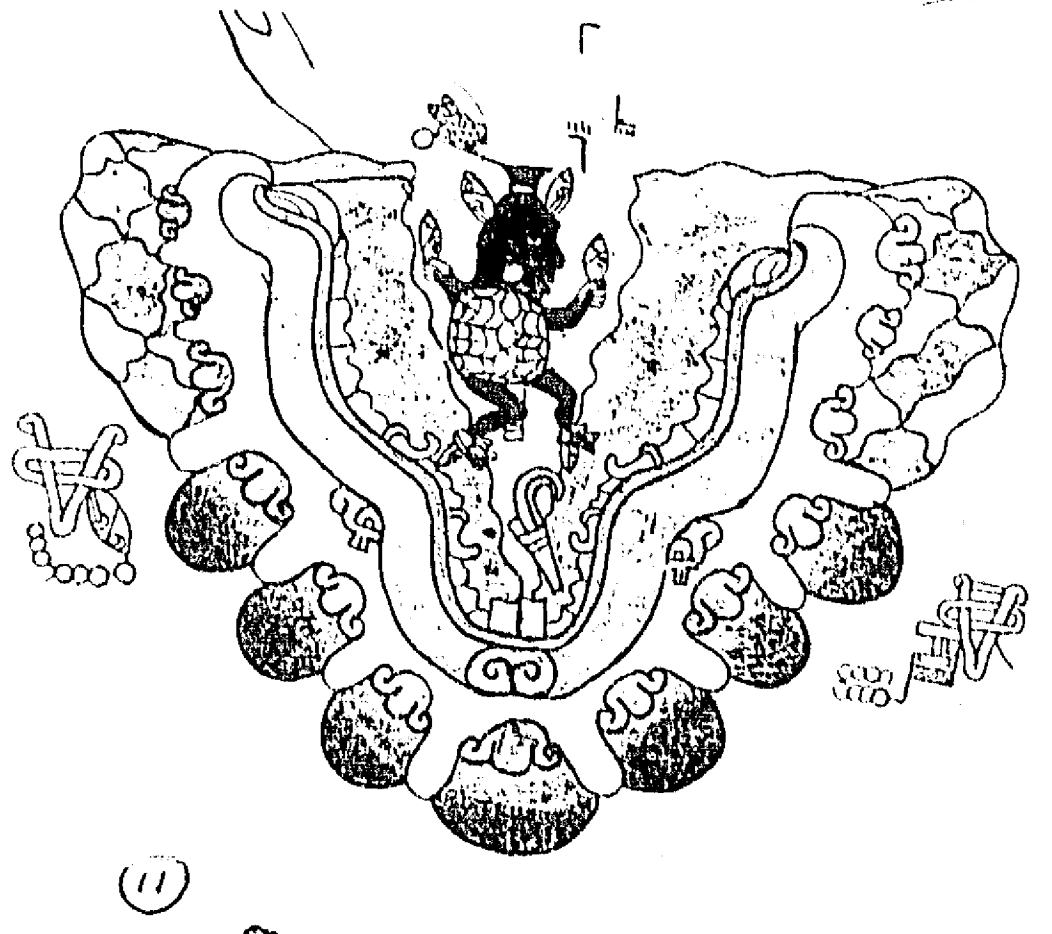
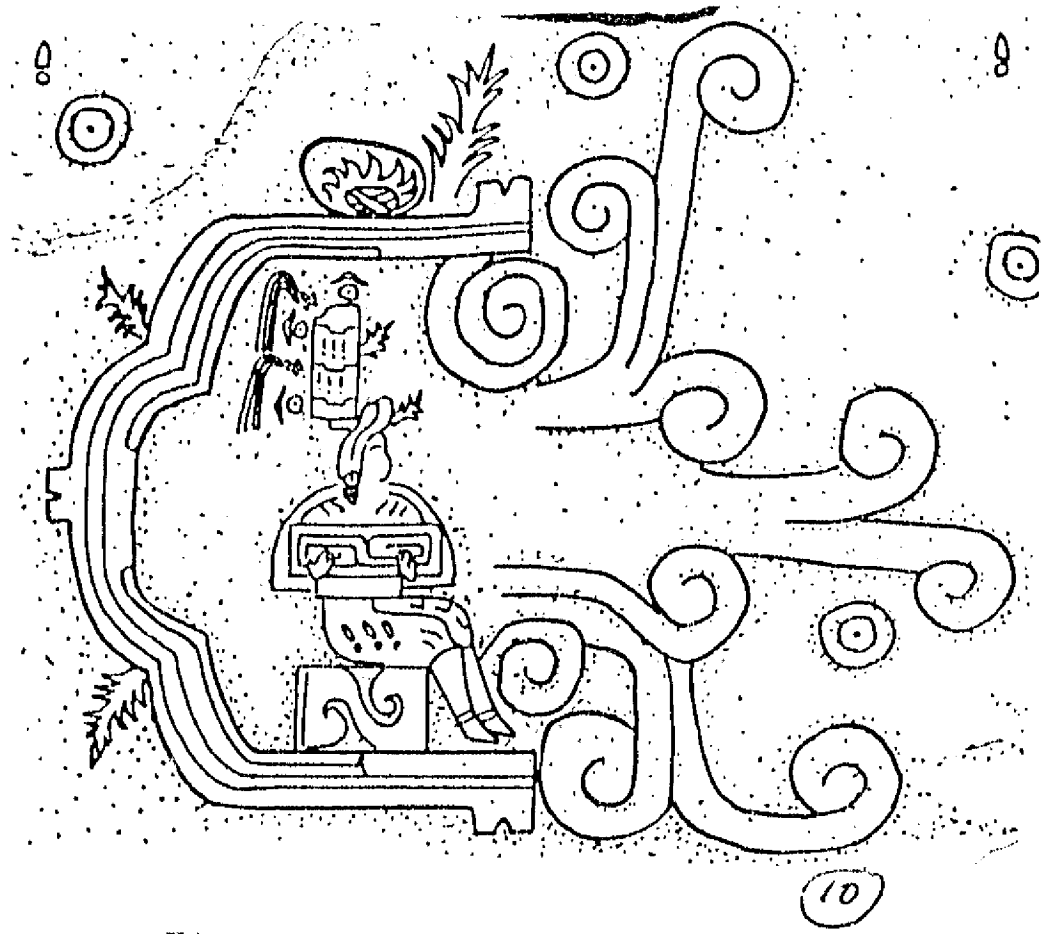
Tesis elaborada por Pablo Escalante Gonzalbo,
para optar por el grado de Doctor en Historia, bajo la
dirección de Carlos Martínez Marín y con la asesoría de
Beatriz de la Fuente y Xavier Noguez

División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y
Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996

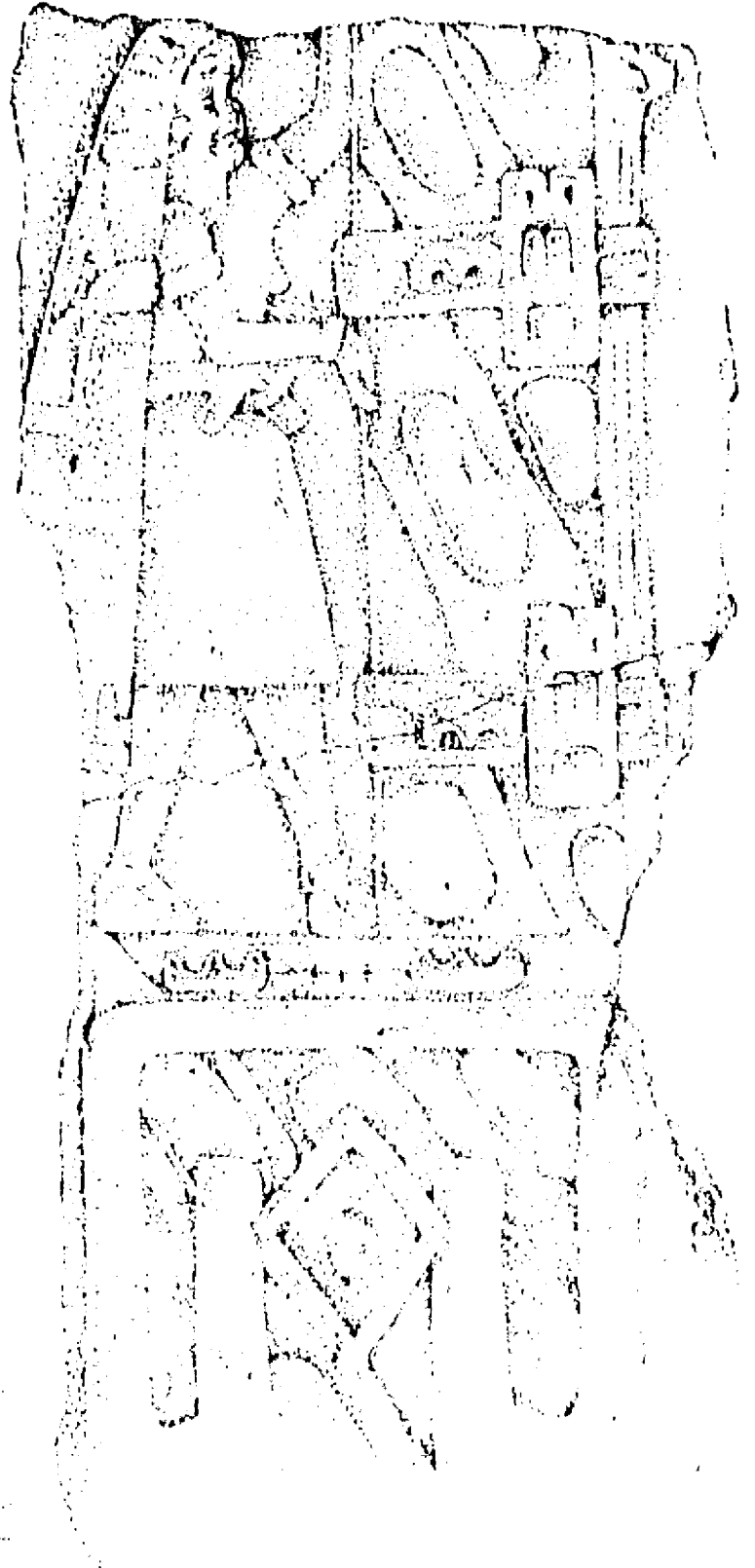
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





let q' aq'uy na'cah
a'um de'zou' q' a'cah



12



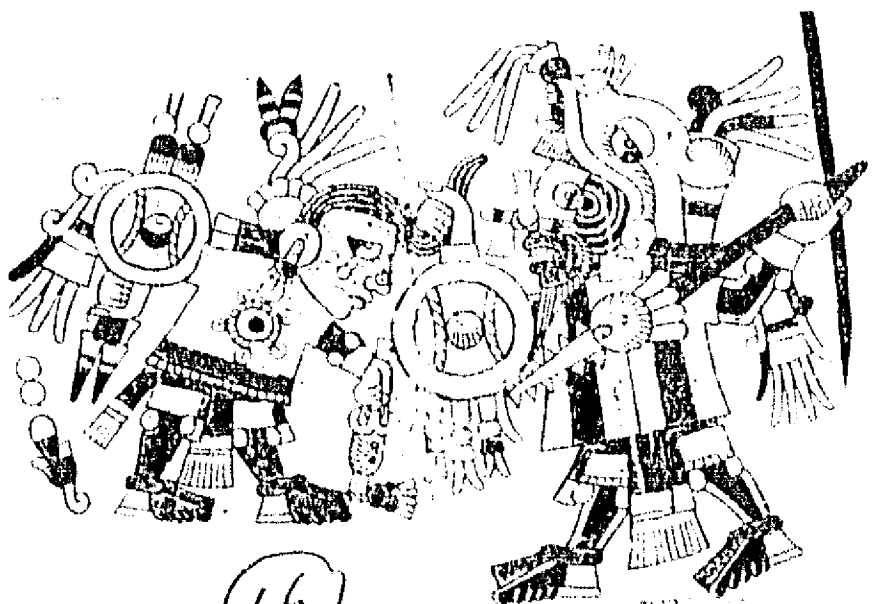
13



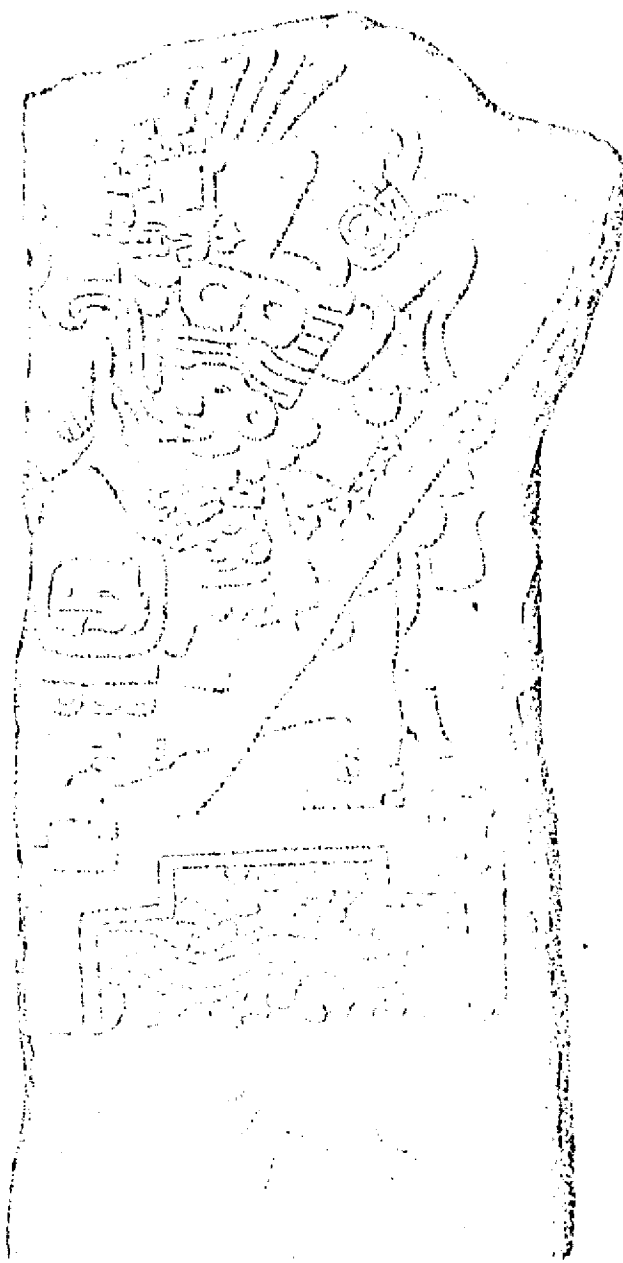
14



15



16



17



18a

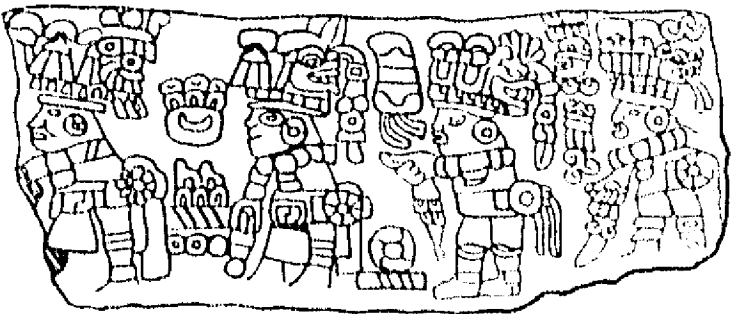


18b

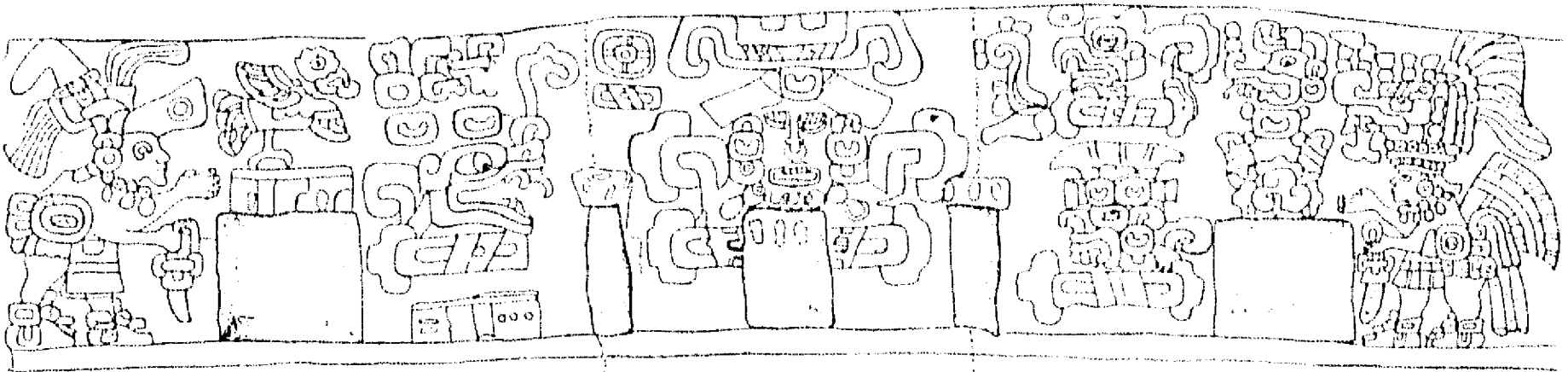


18a

19



20



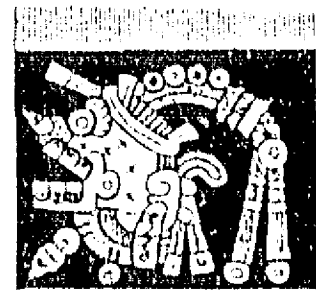
21



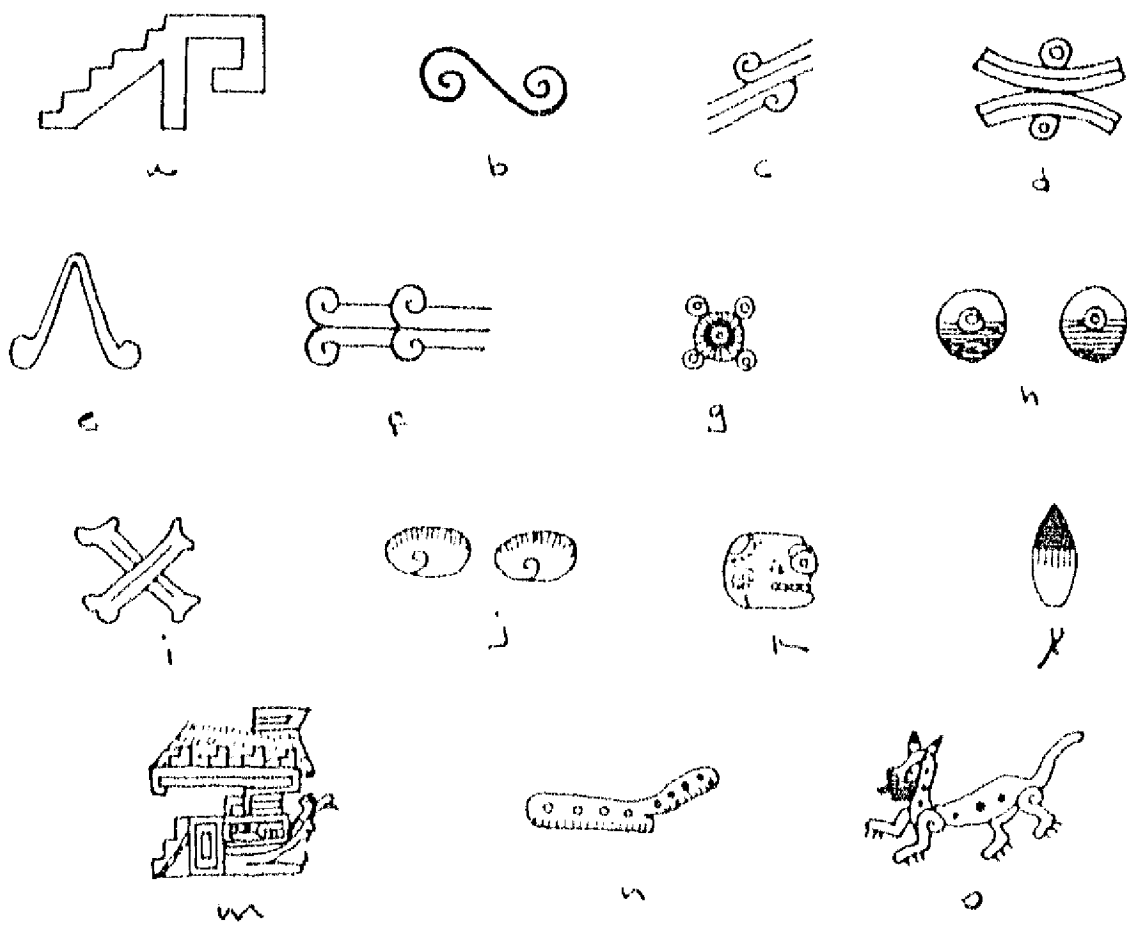
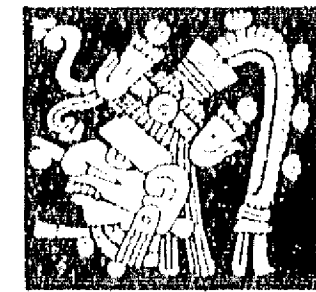
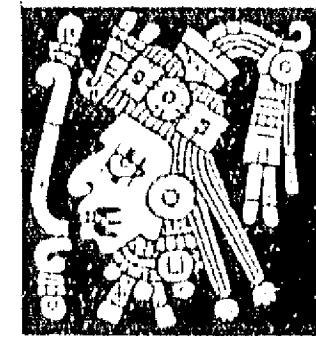
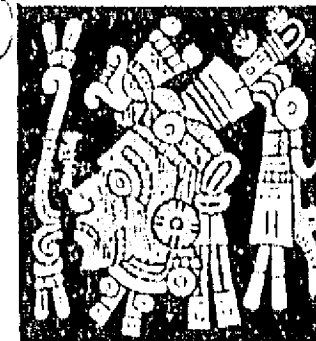
①



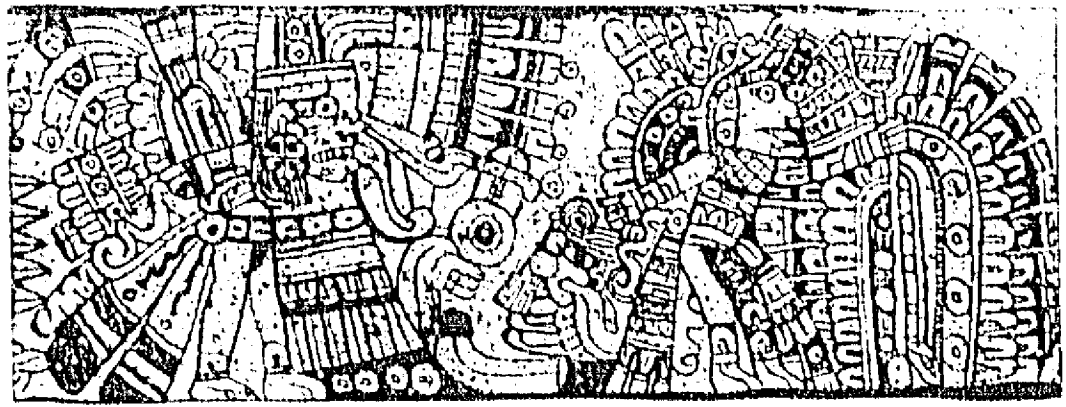
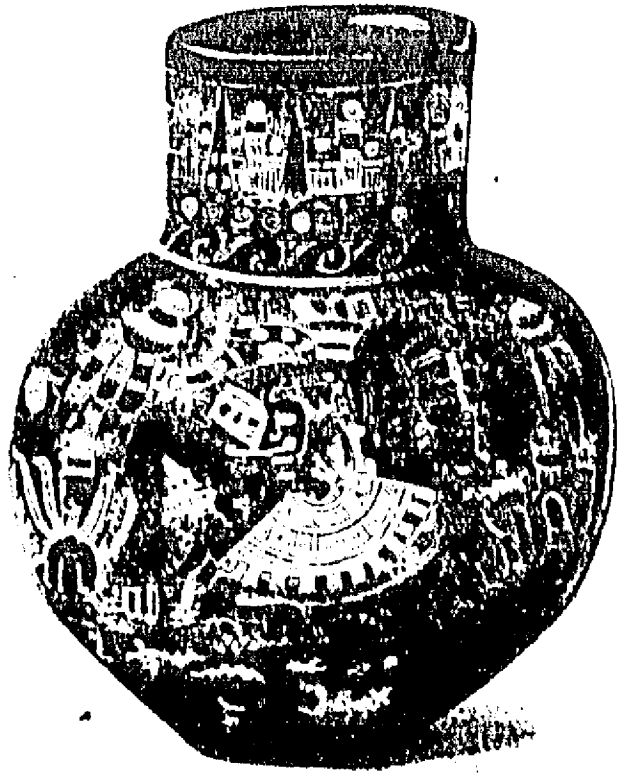
②



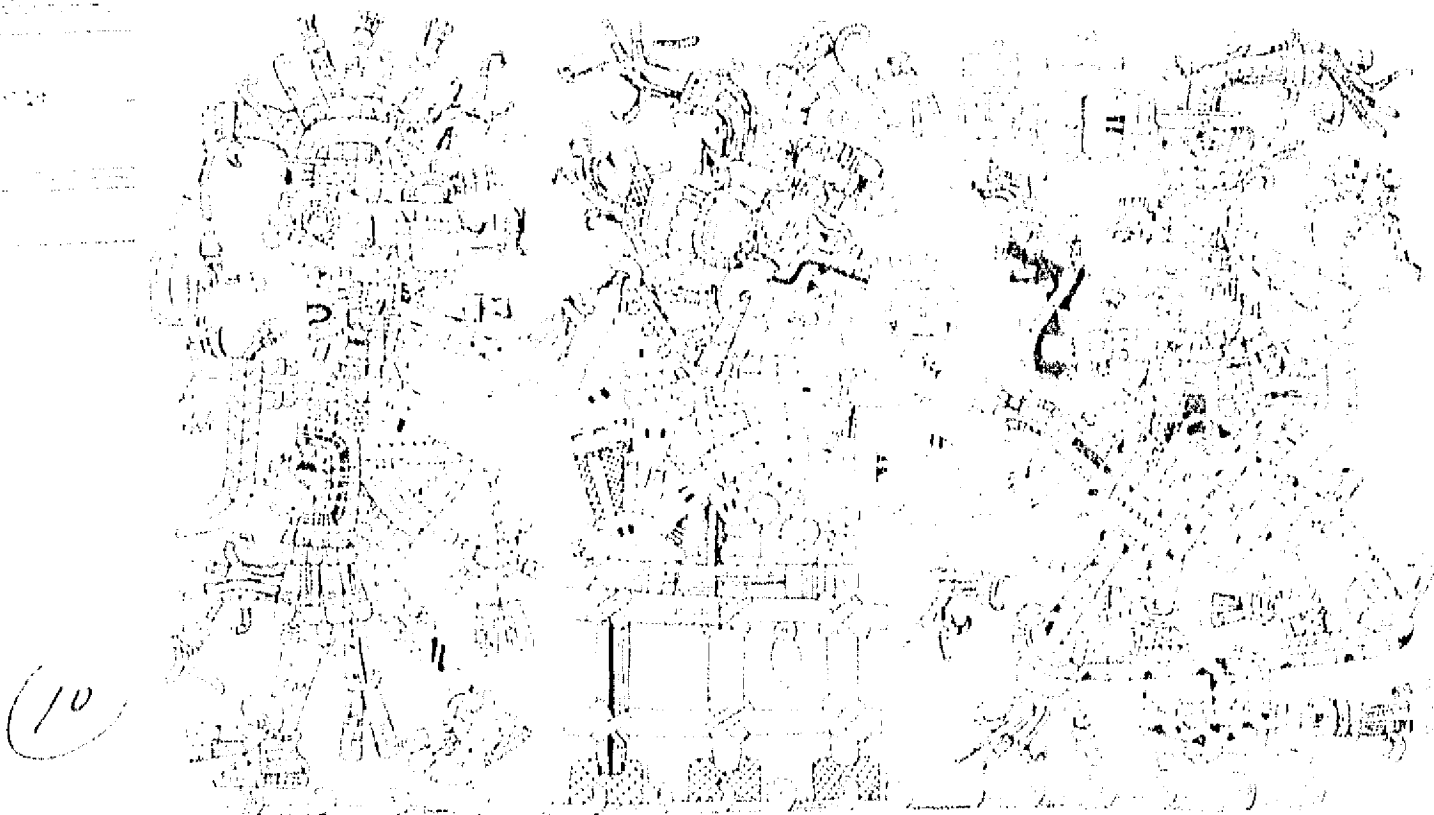
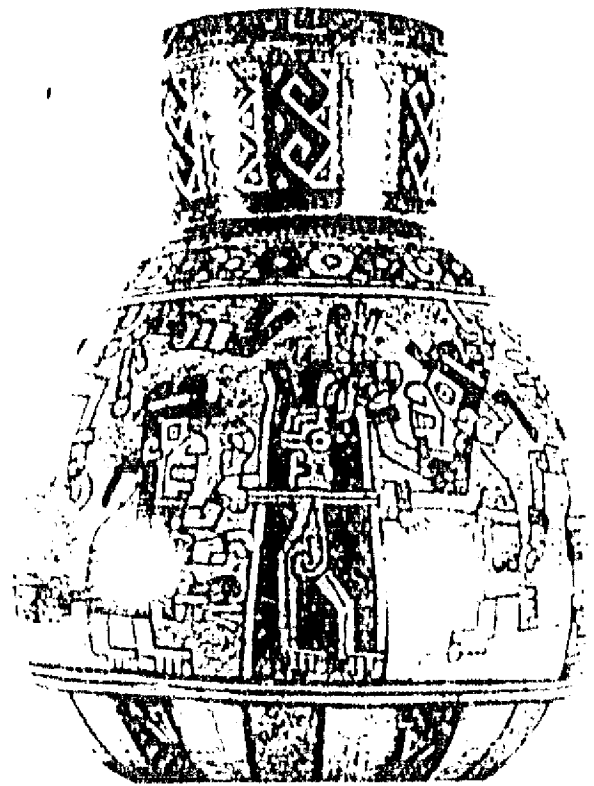
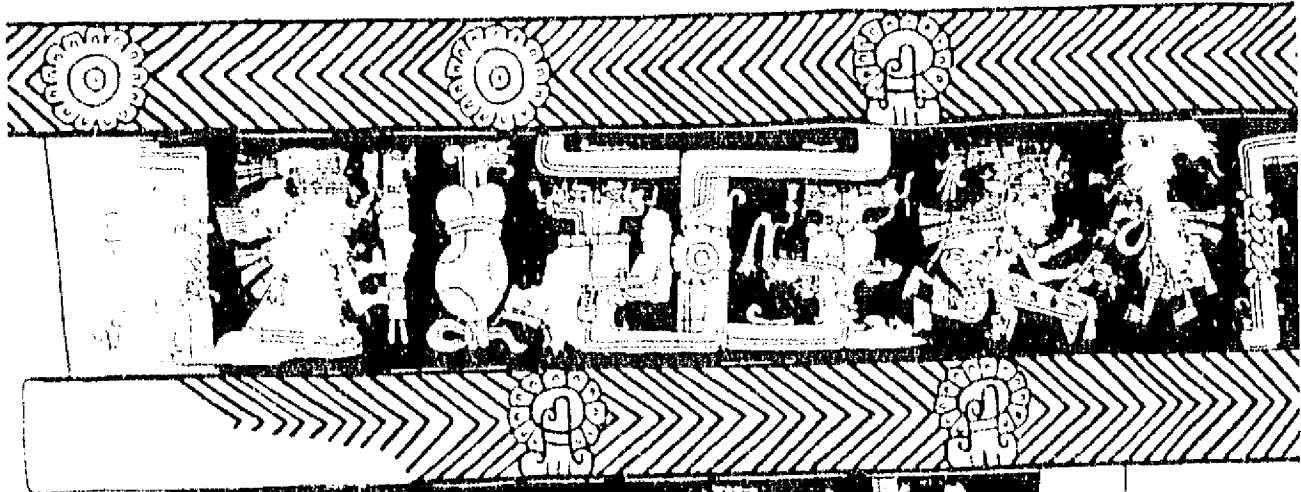
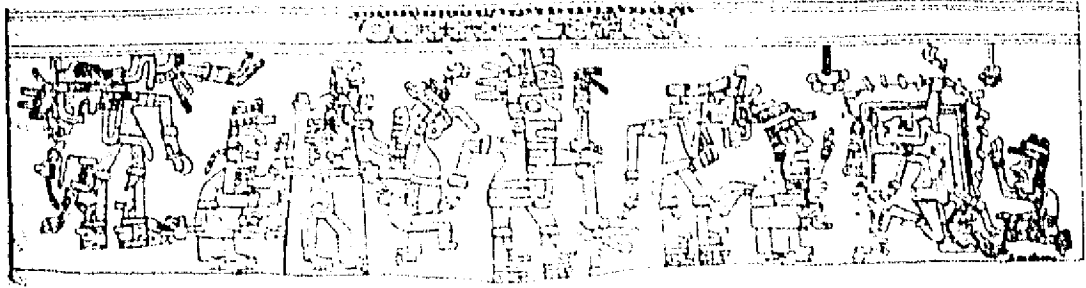
③

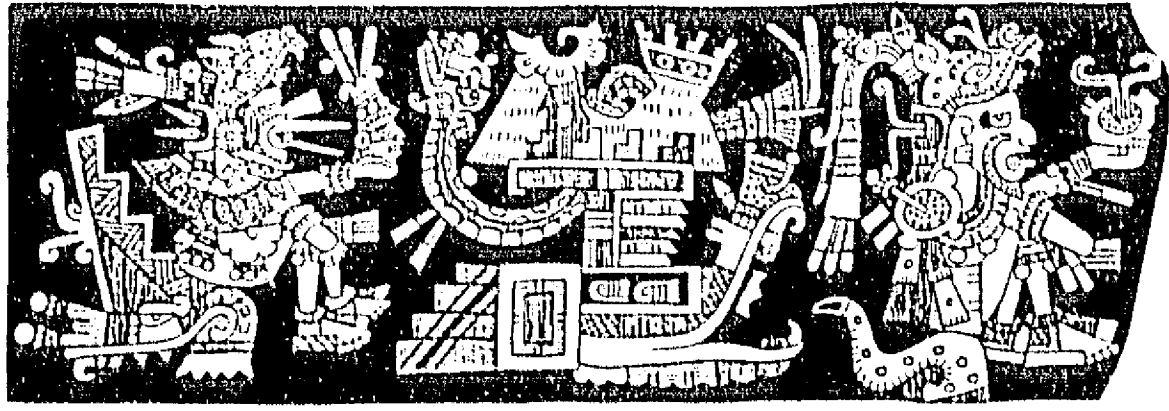


④



II

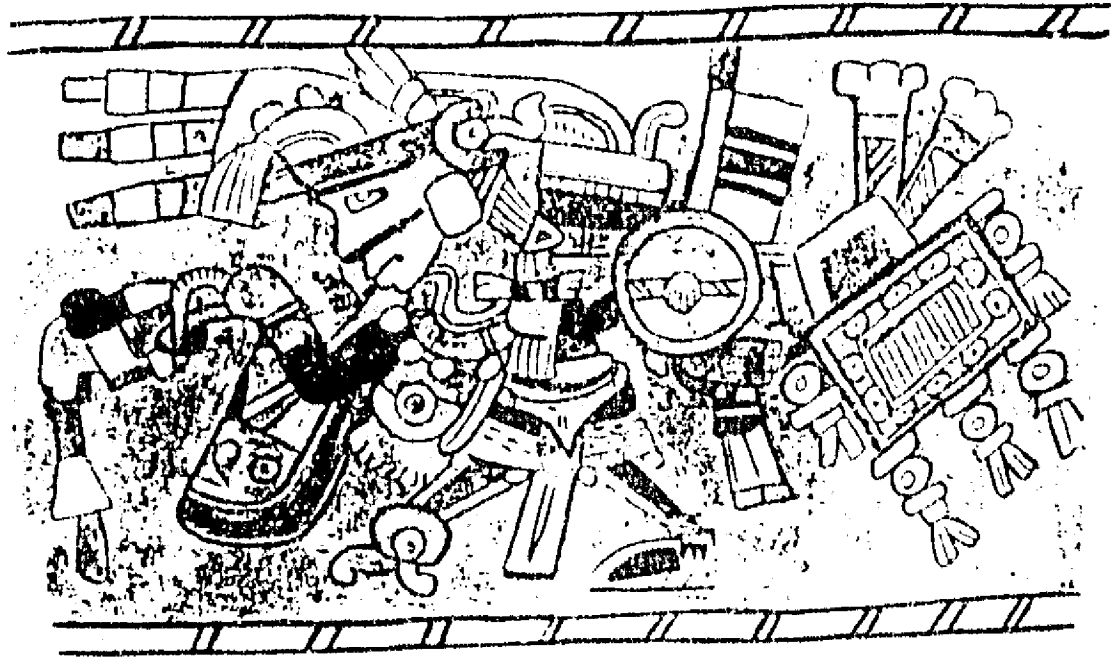




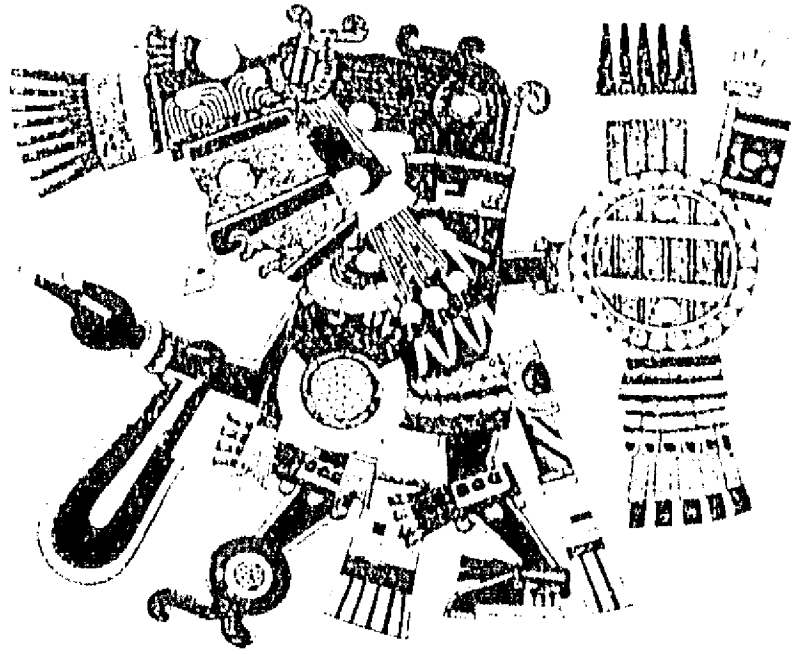
1



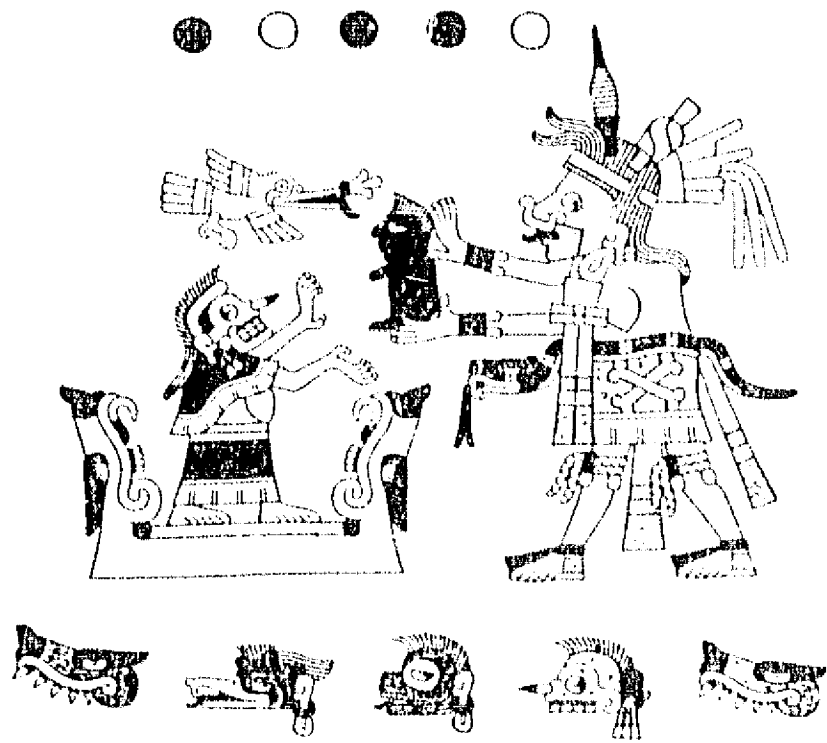
2



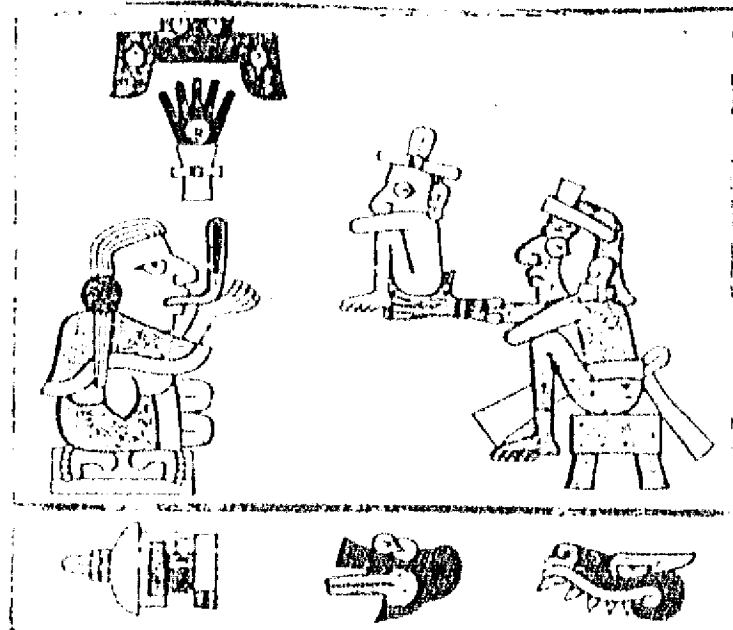
3



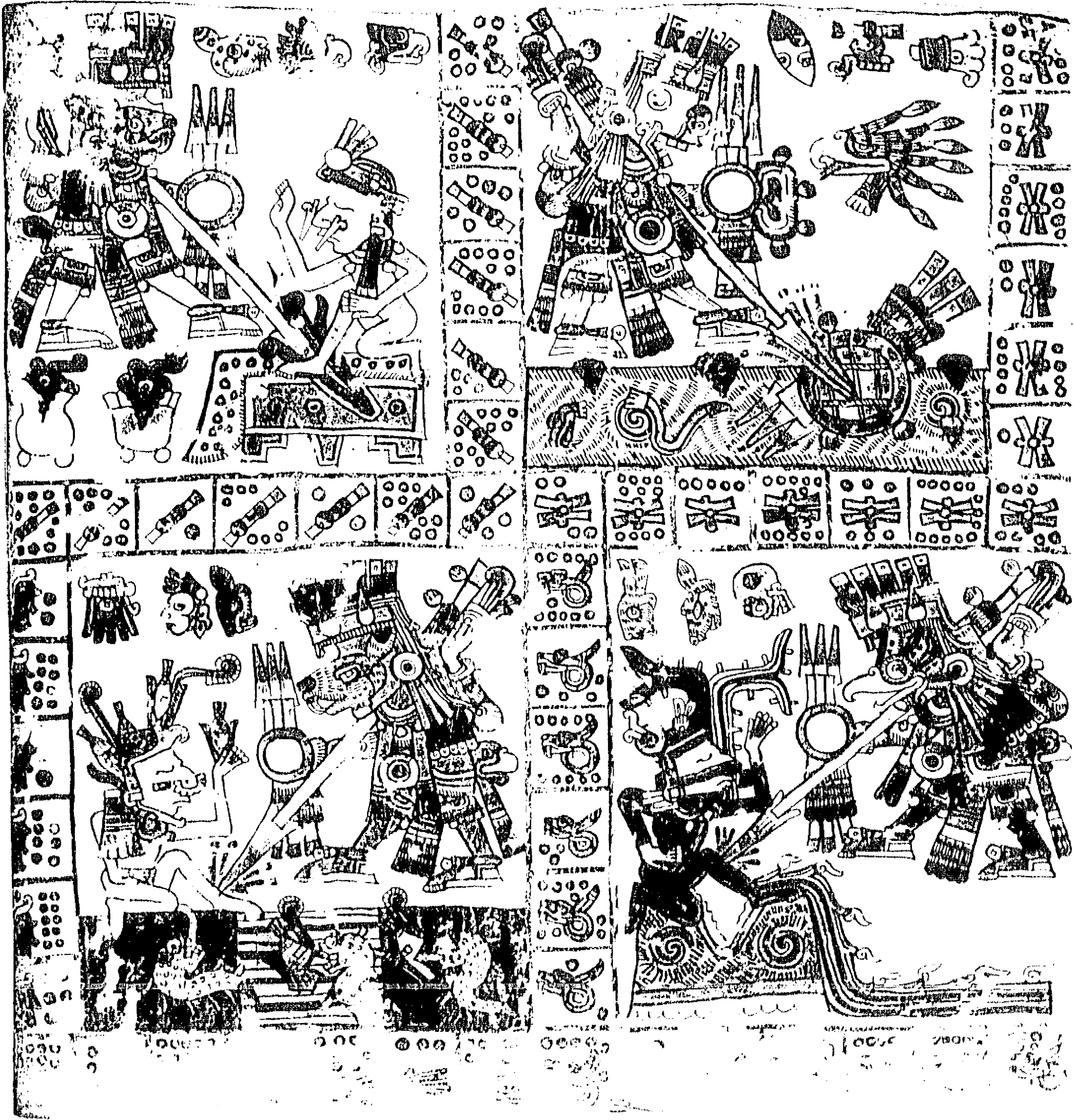
4



5

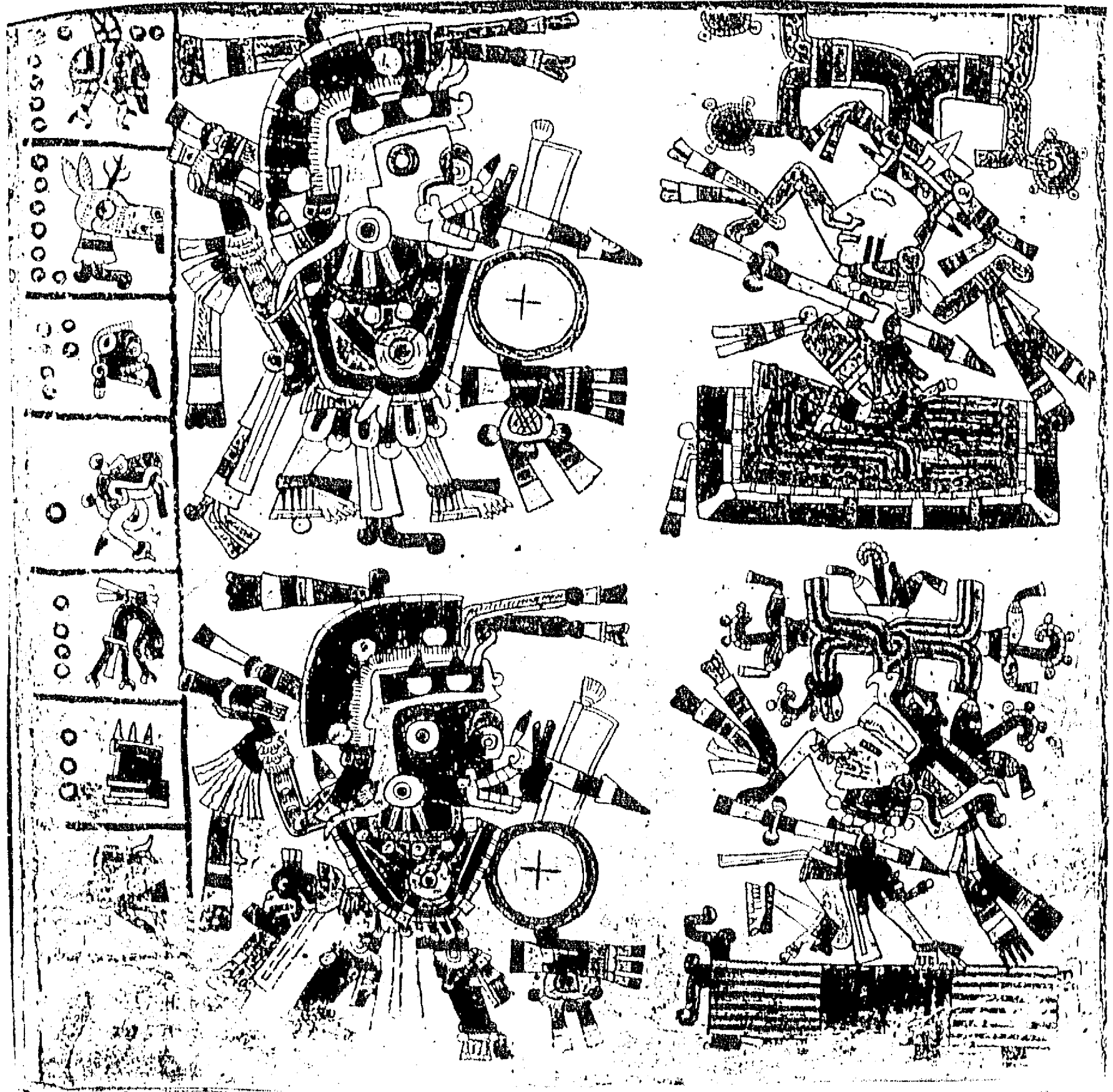


6



C. BURGIA

(1)

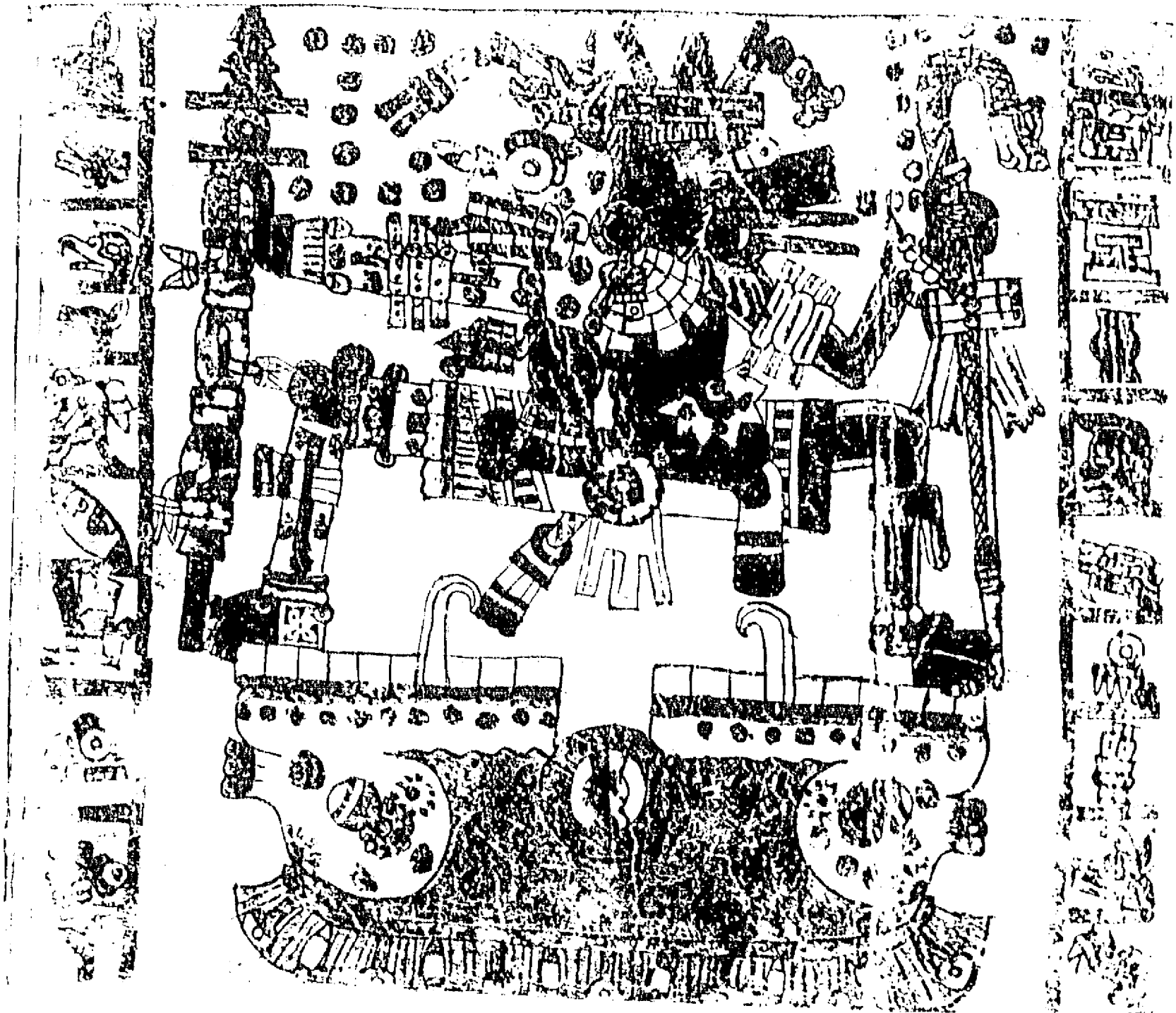


C. COSPI

8

III

9

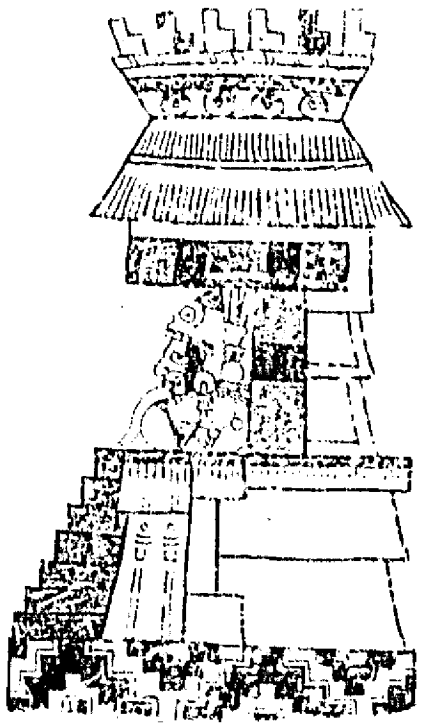


C. VATICANO



C. BORGIA

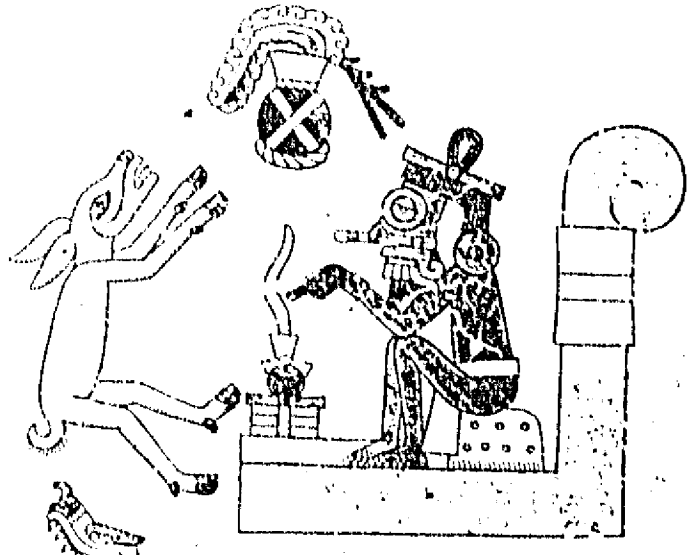
10



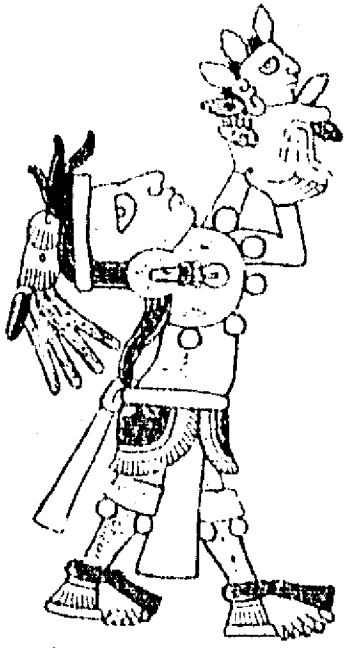
11



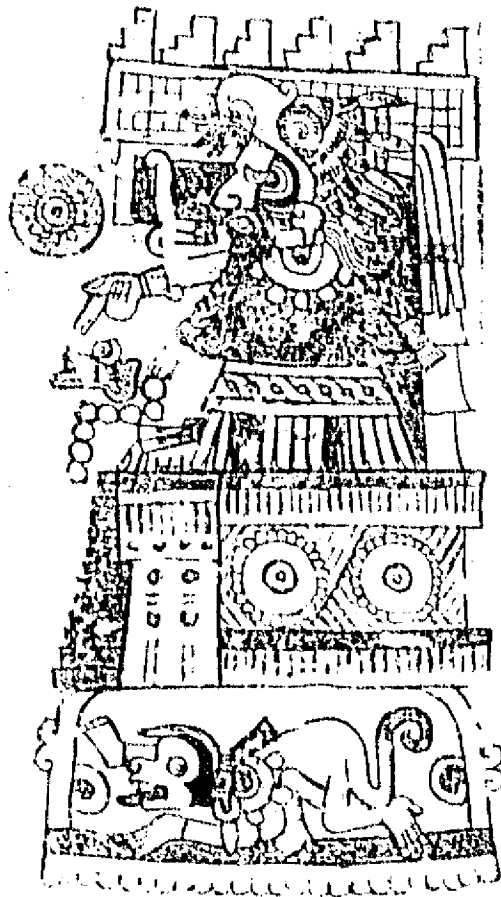
12



13



14



15



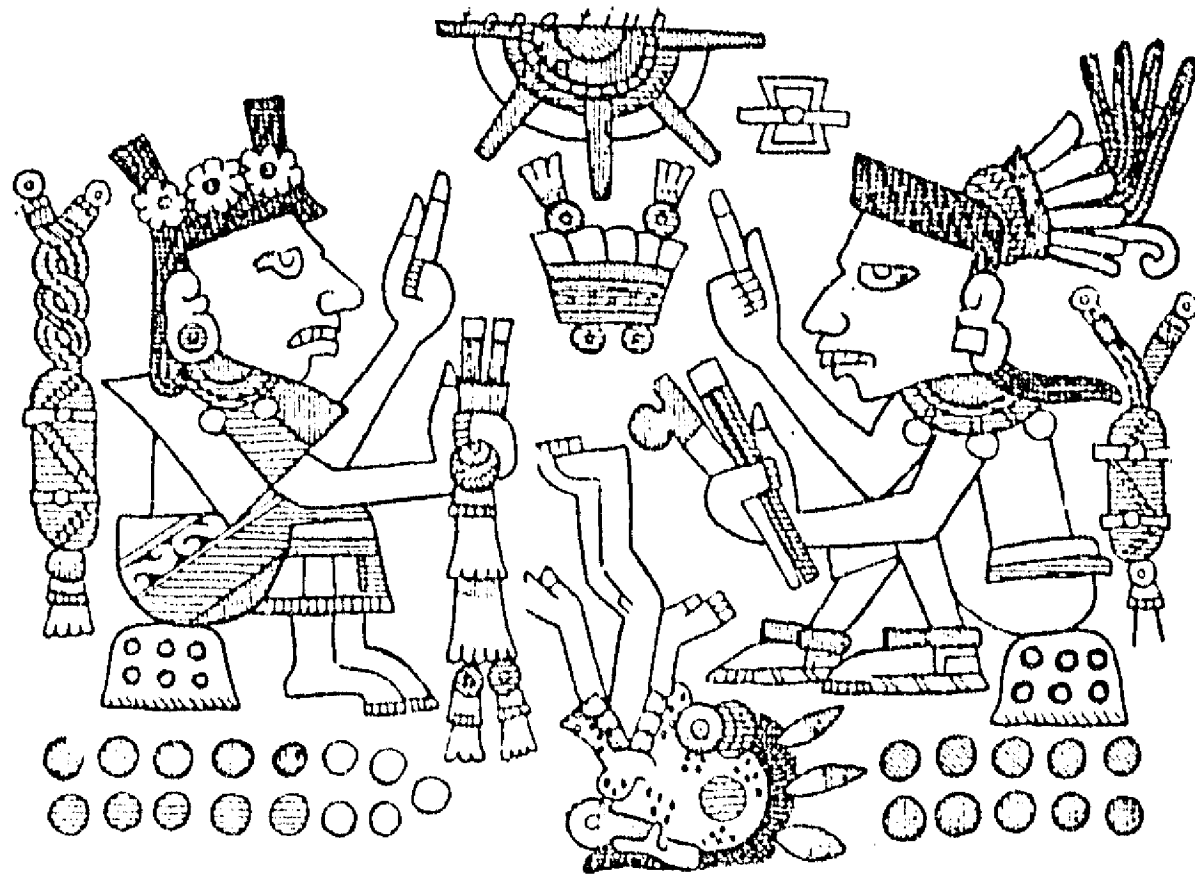
16

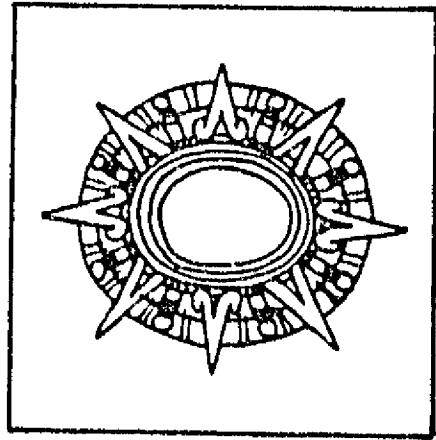


17

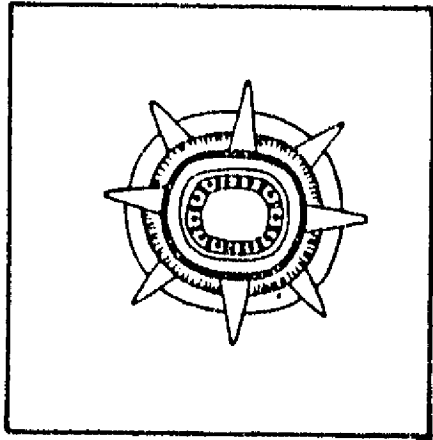


18

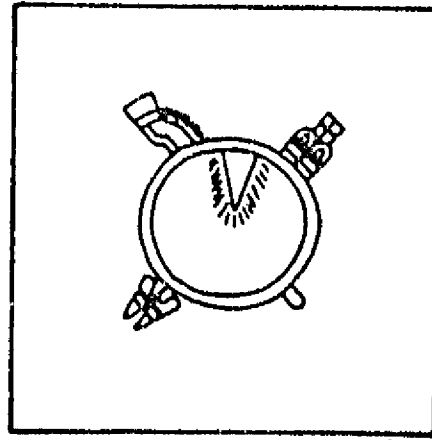




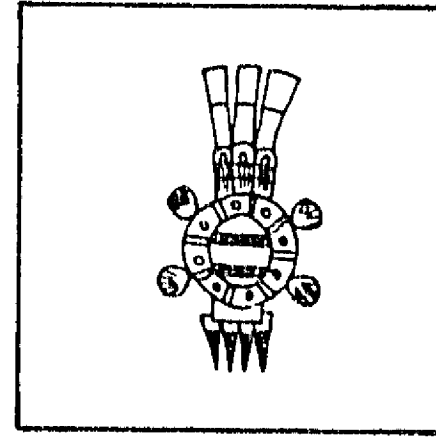
1a



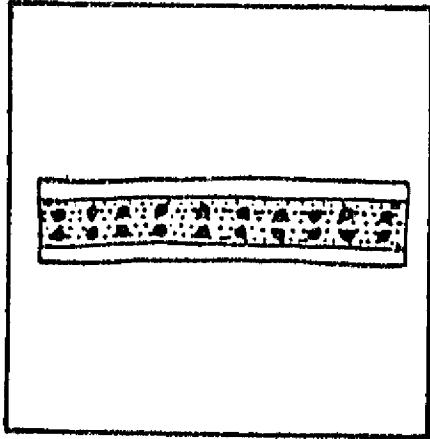
1b



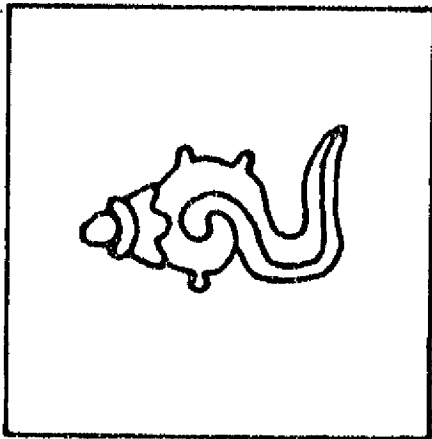
6a



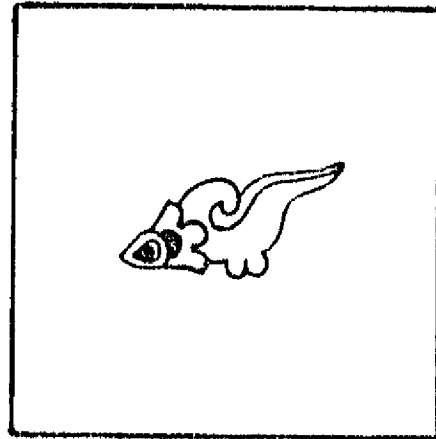
6b



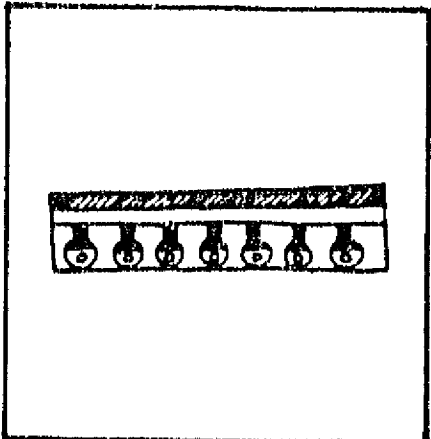
2a



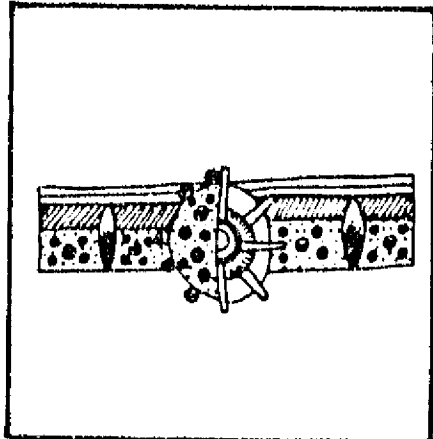
7a



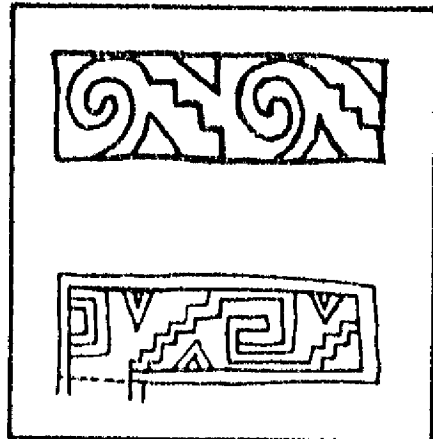
7b



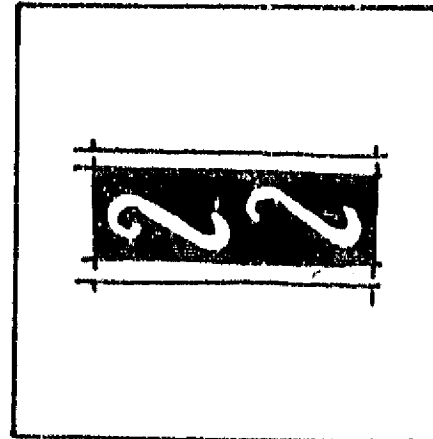
3a



3b



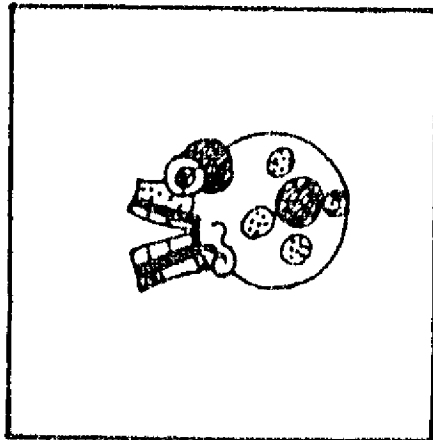
8a



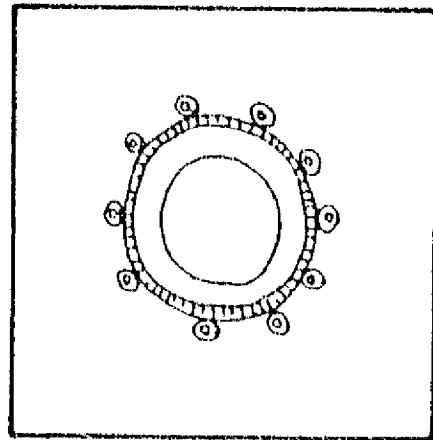
8b



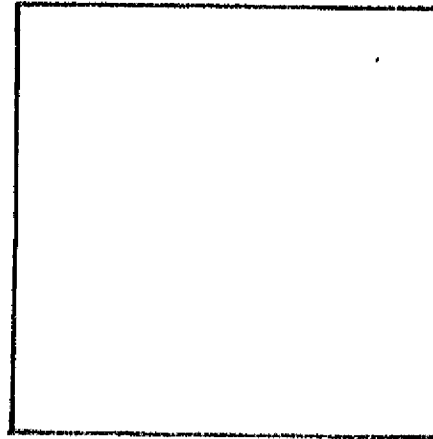
4a



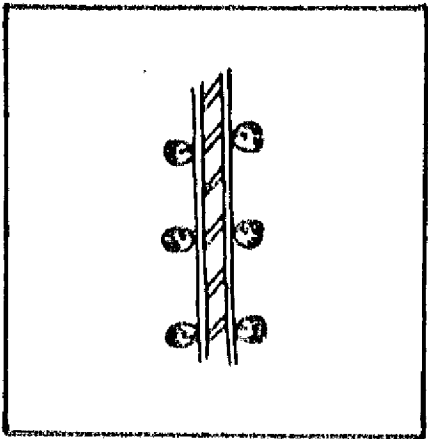
4b



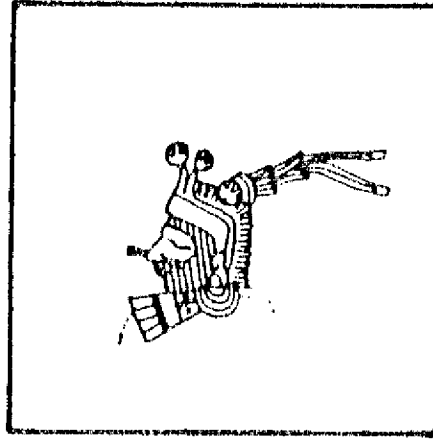
9a



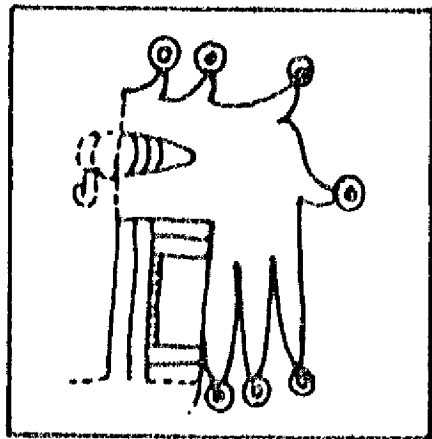
9b



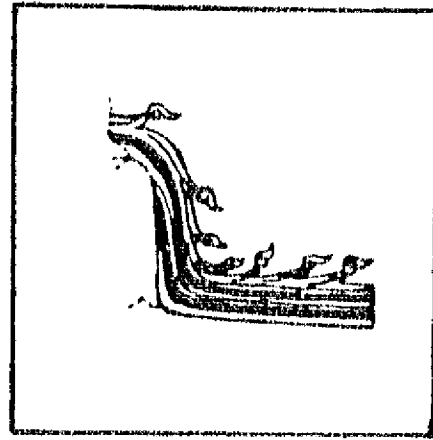
5a



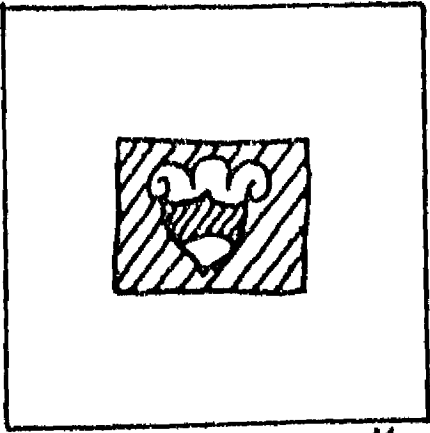
5b



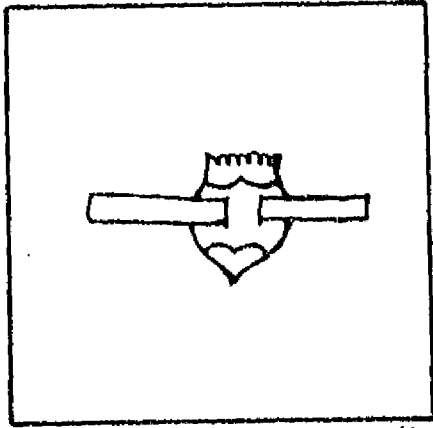
10a



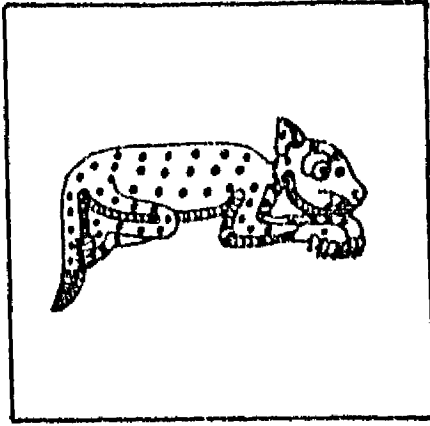
10b



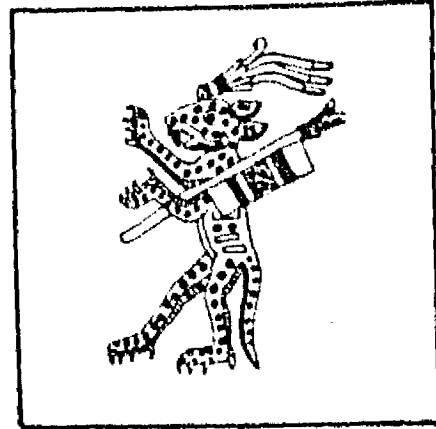
11a



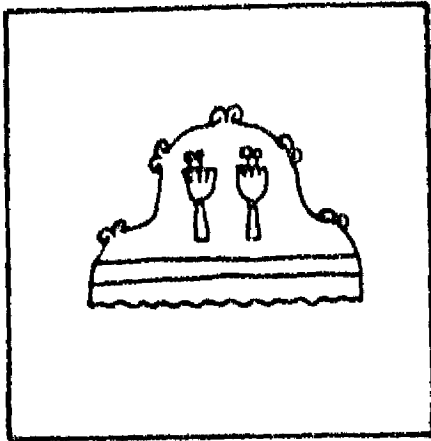
11b



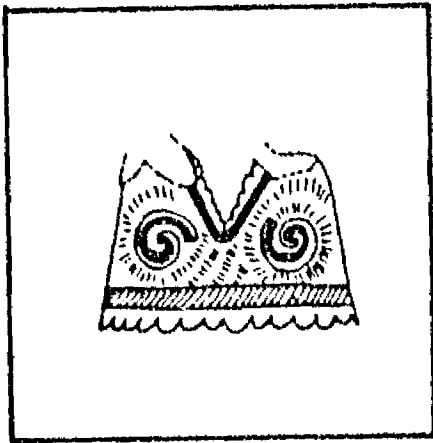
16a



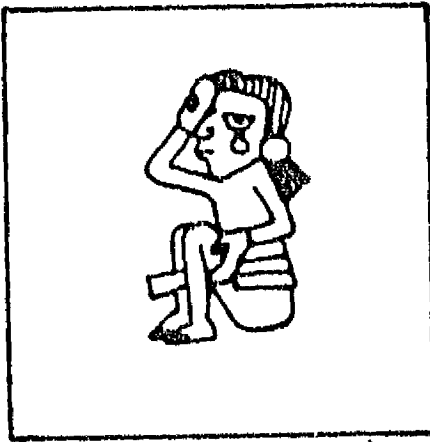
16b



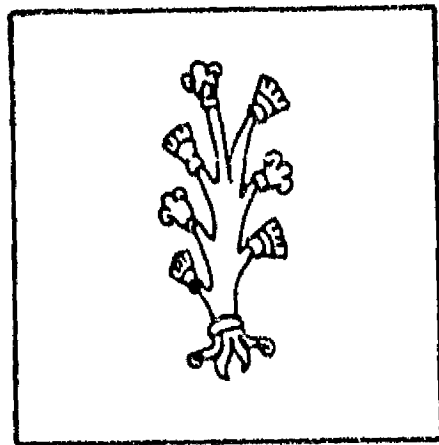
12a



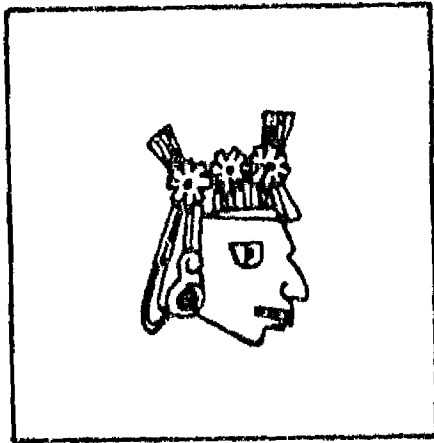
12b



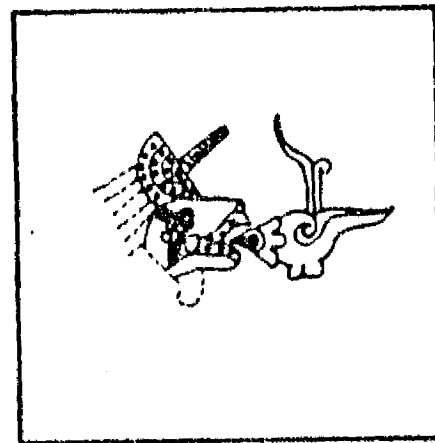
17a



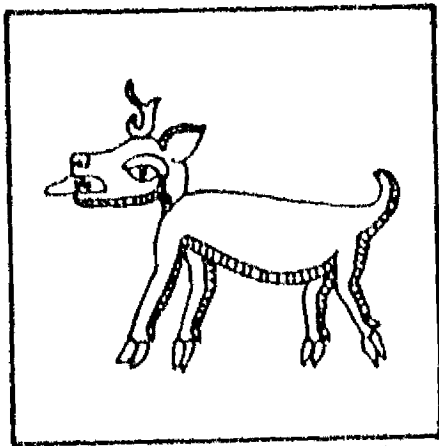
13a



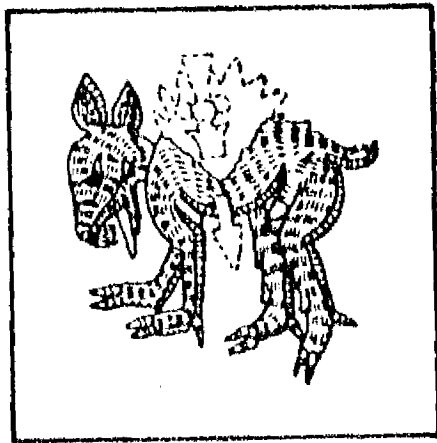
13b



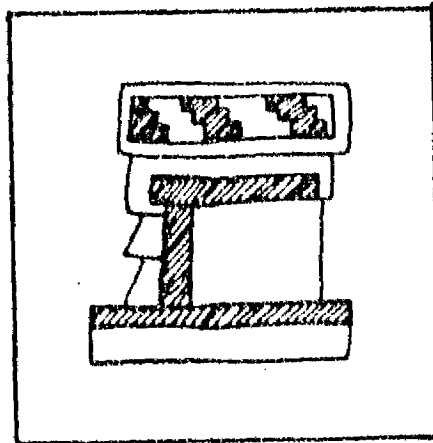
18b



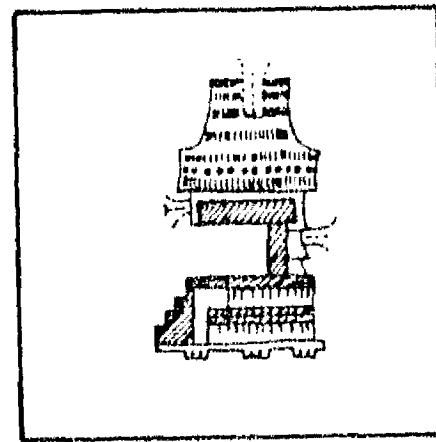
14a



14b



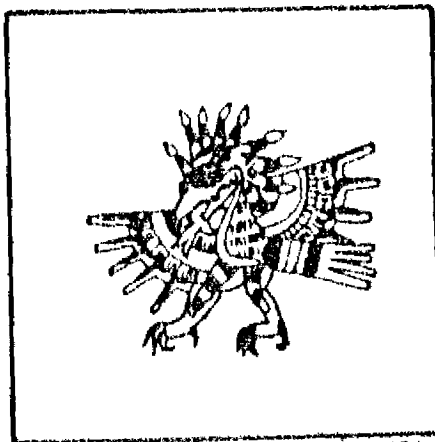
19a



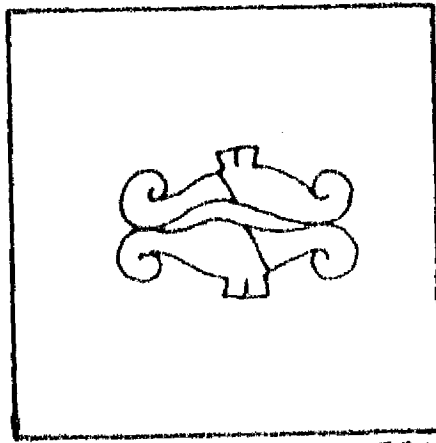
19b



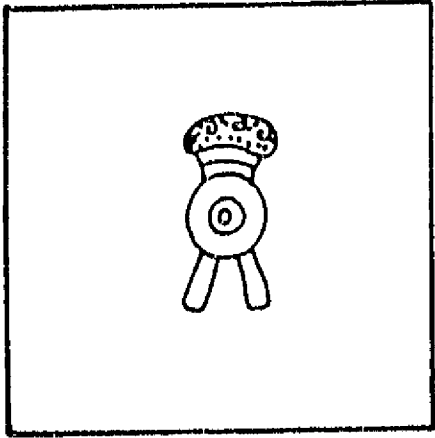
15a



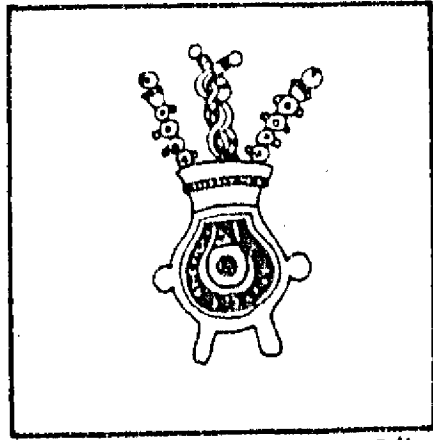
15b



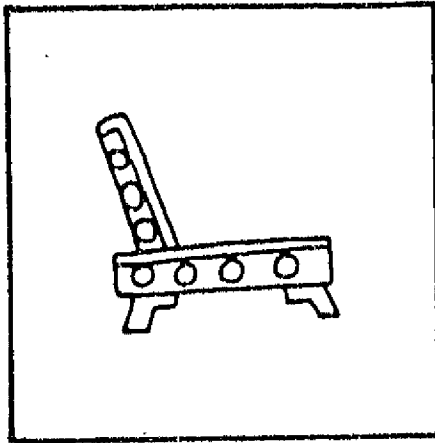
20a



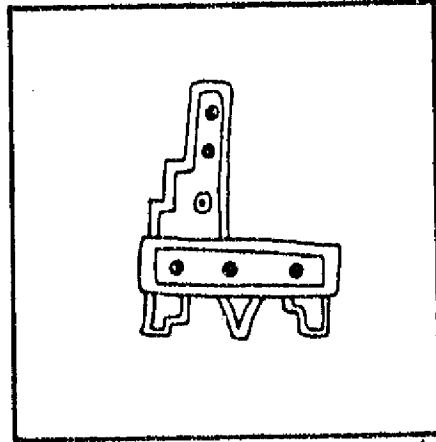
21a



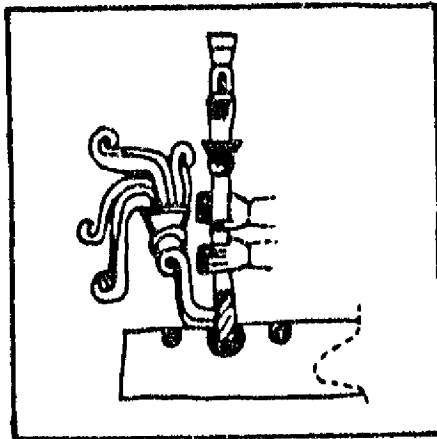
21b



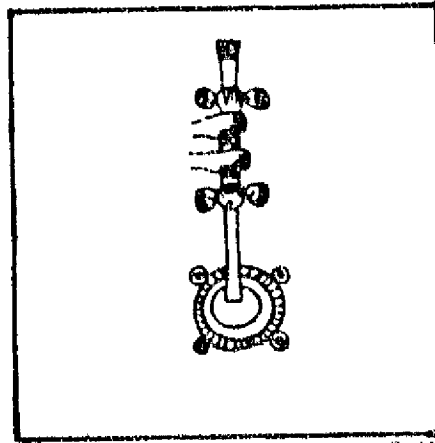
22a



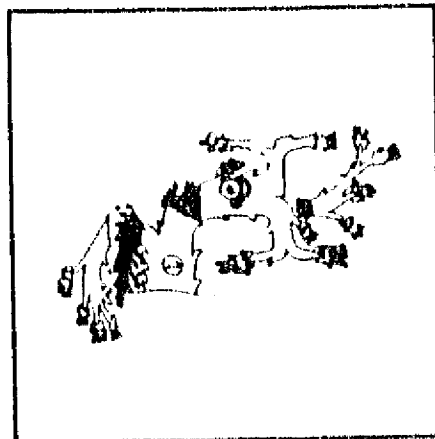
22b



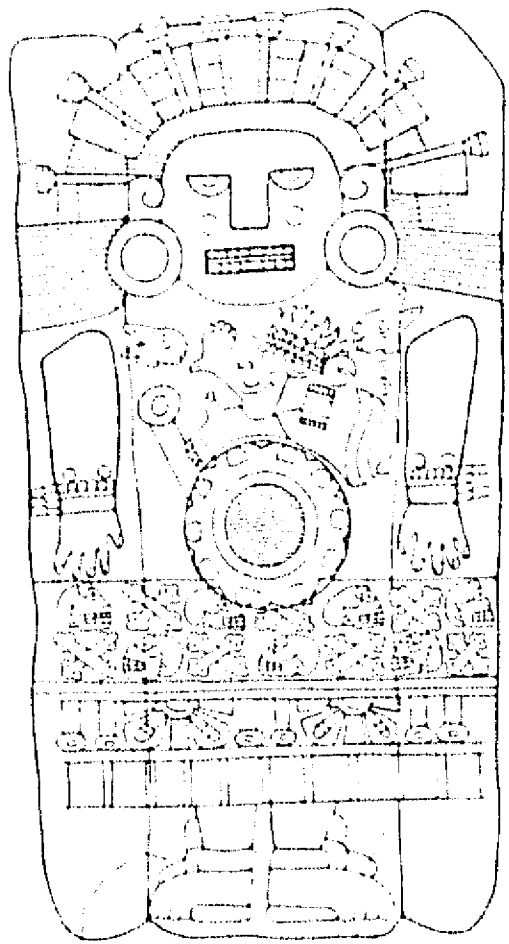
23a



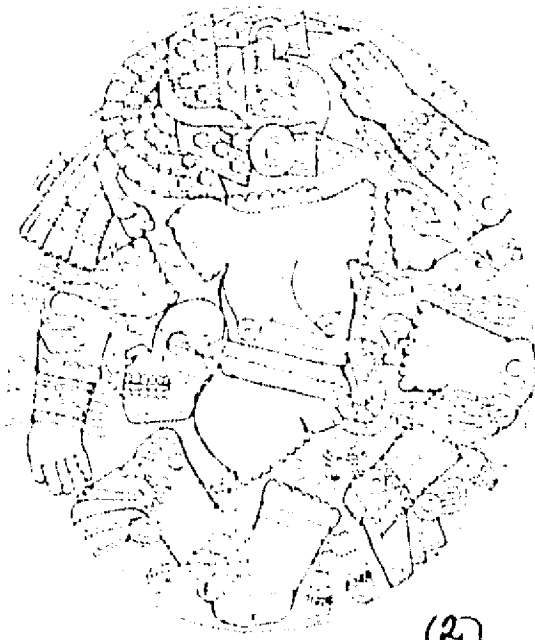
23b



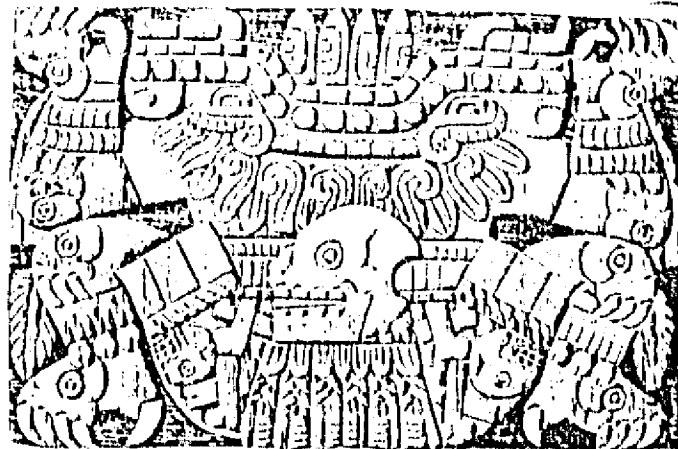
24b



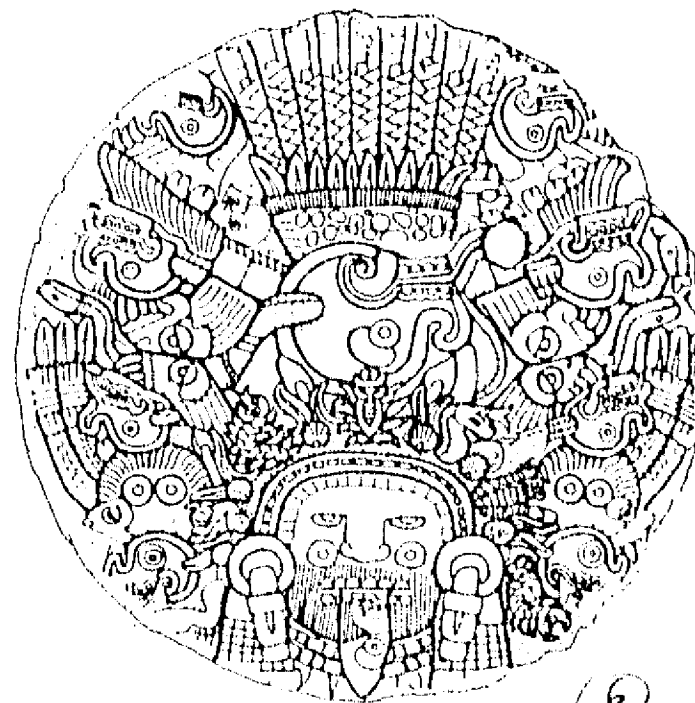
1



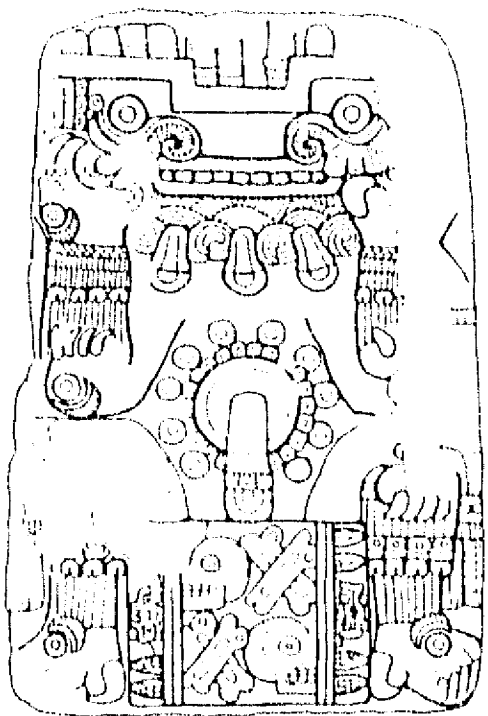
2



3



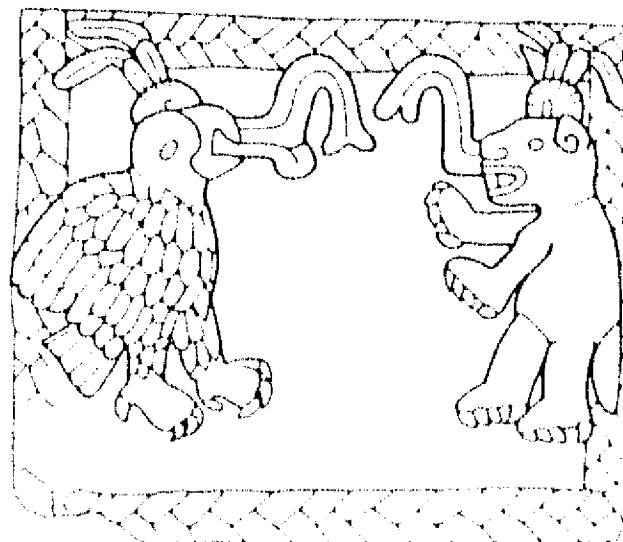
6



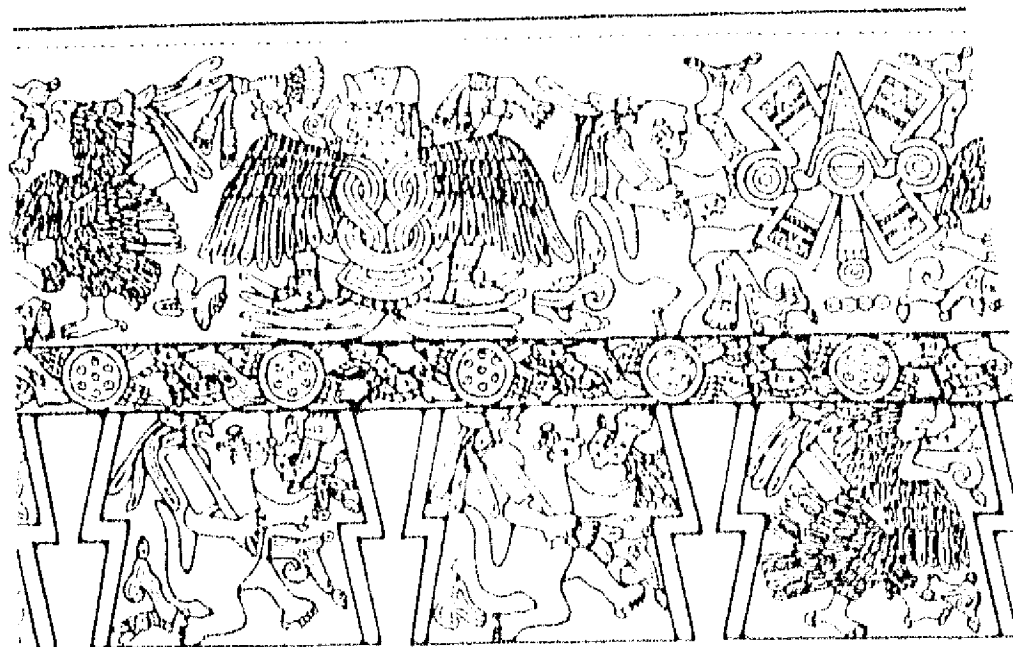
4



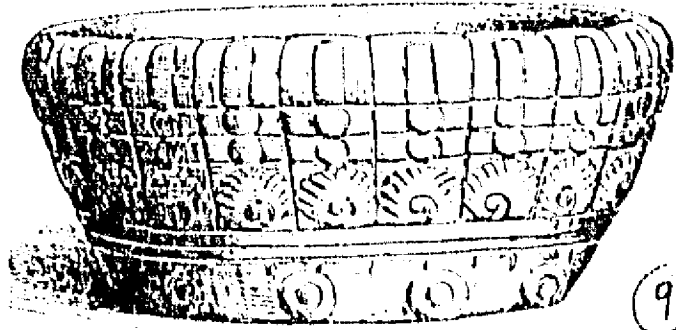
5



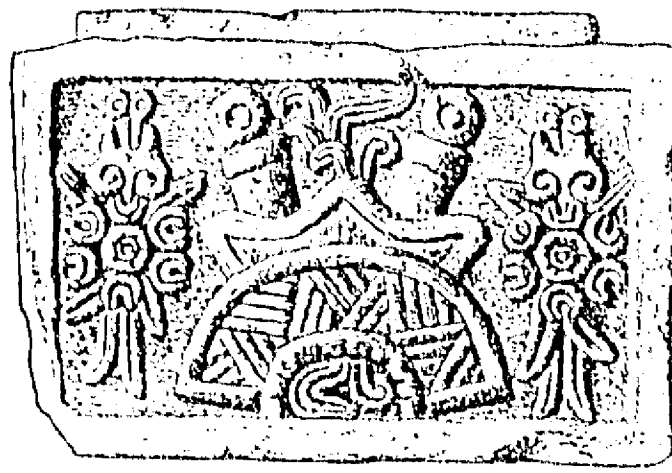
7



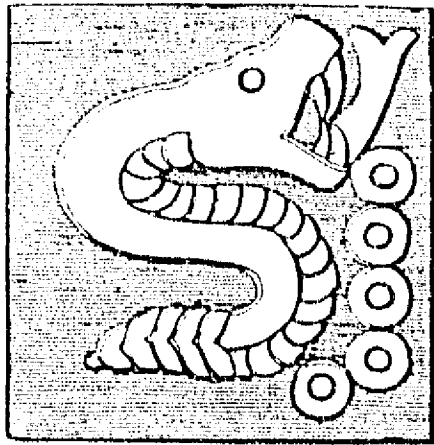
8



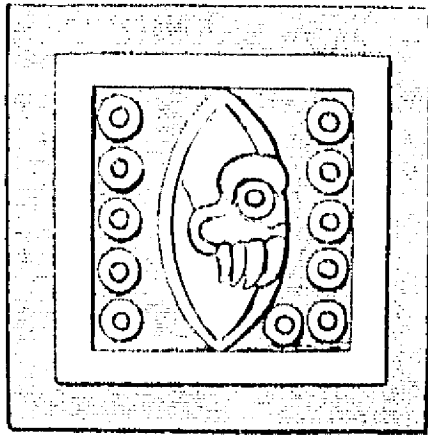
9



10



11



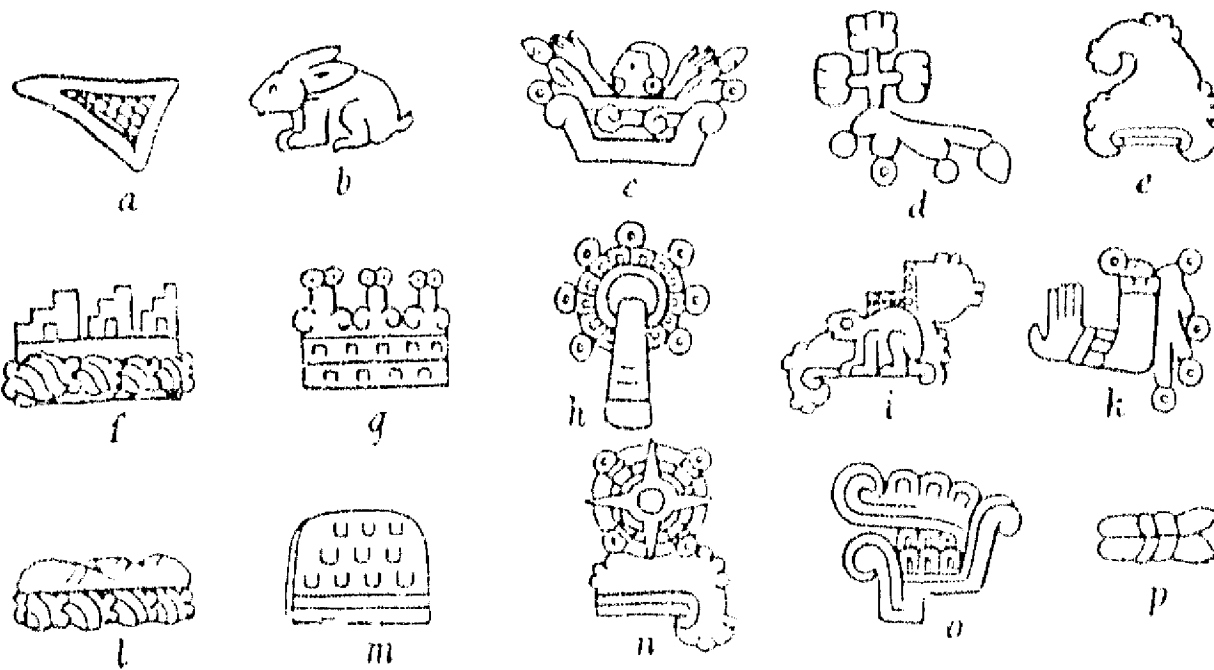
12



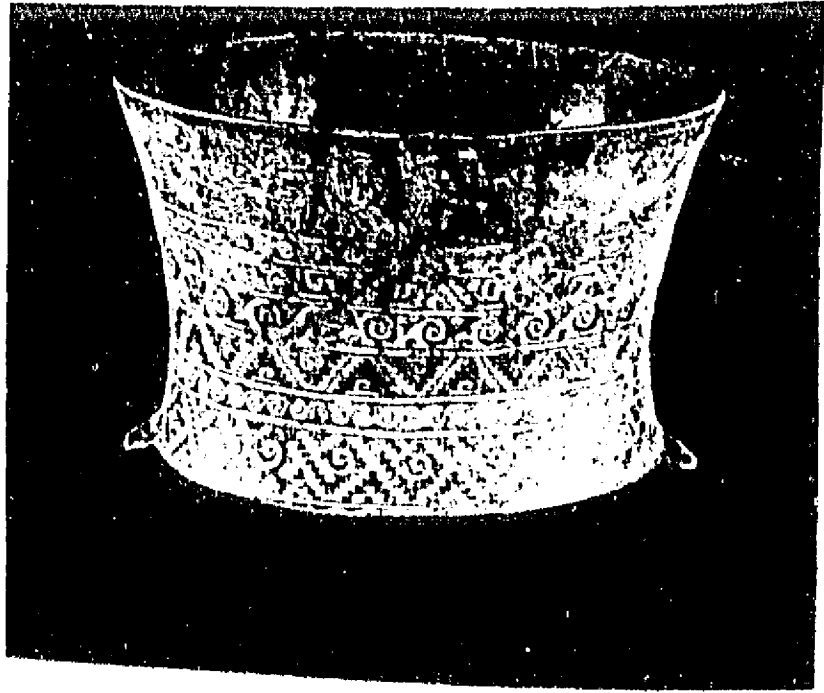
13



14



15



16

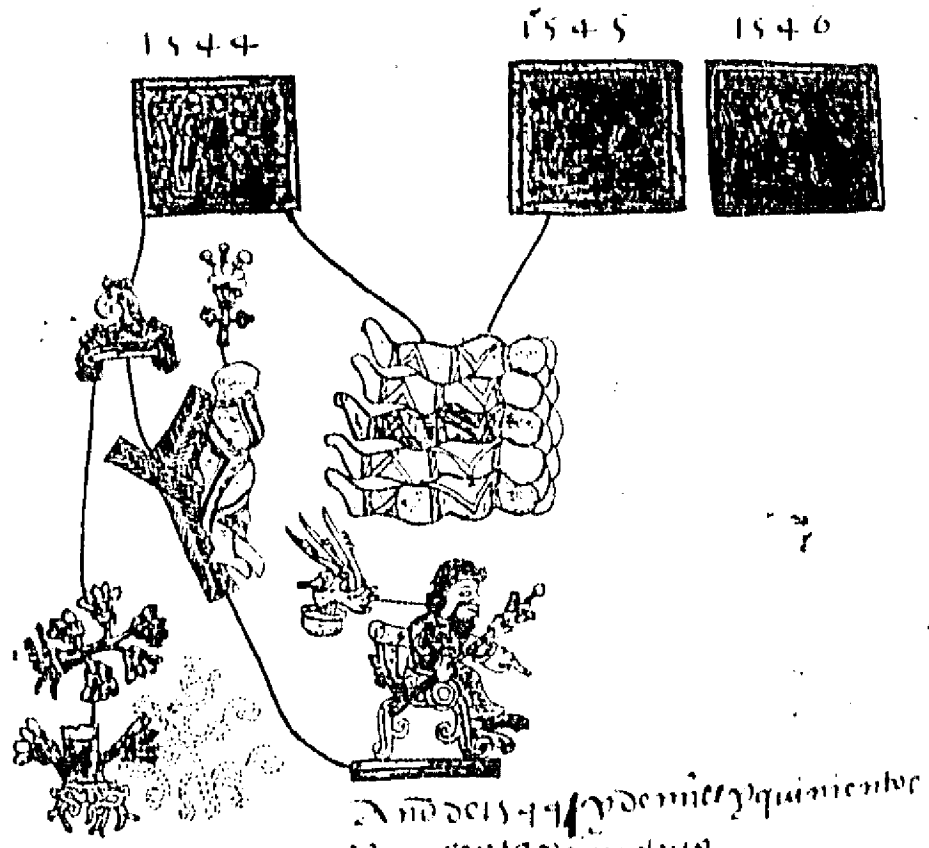


17

10



18



Anno d. 1544 epidemia quinquies
 y quarentena de mudo
 y gran mortandad En
 octubre y no por

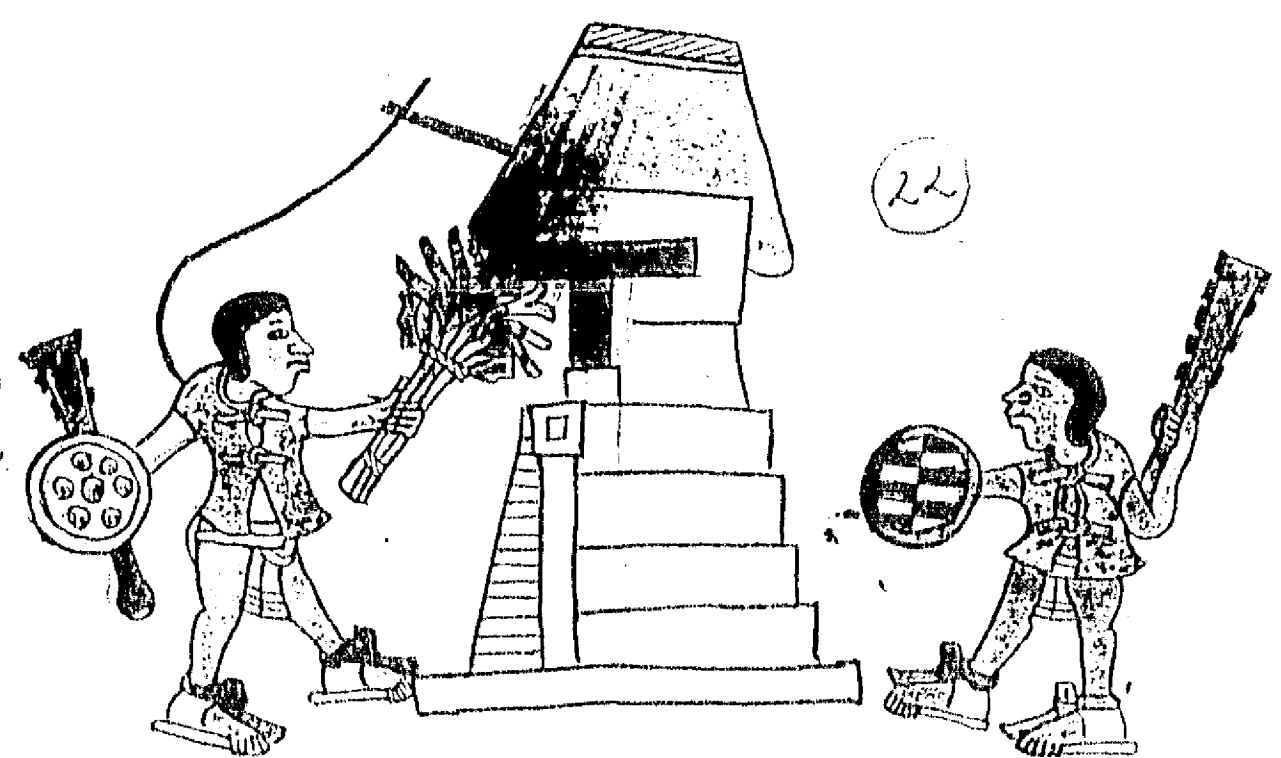
19



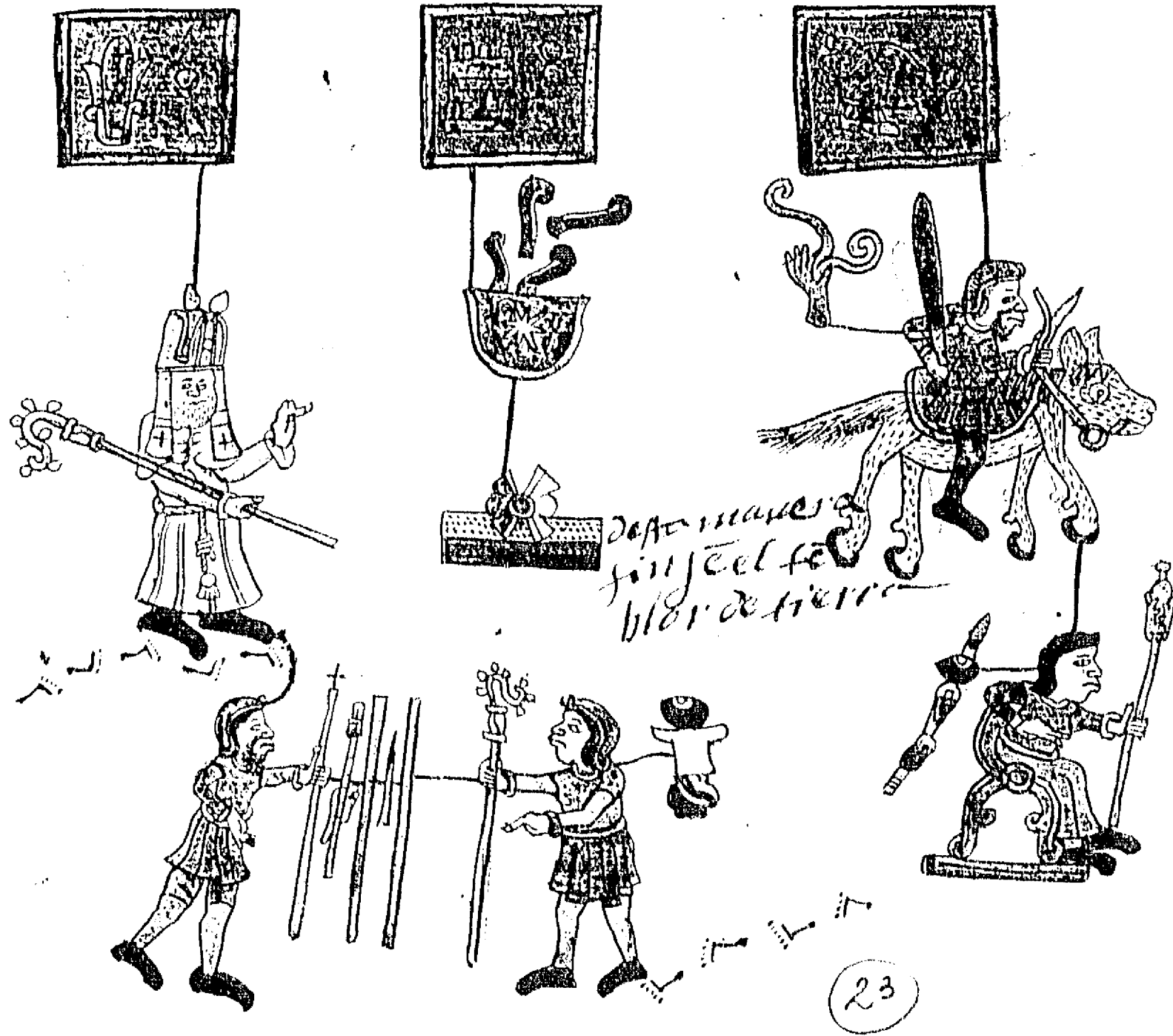
20



21



22



23



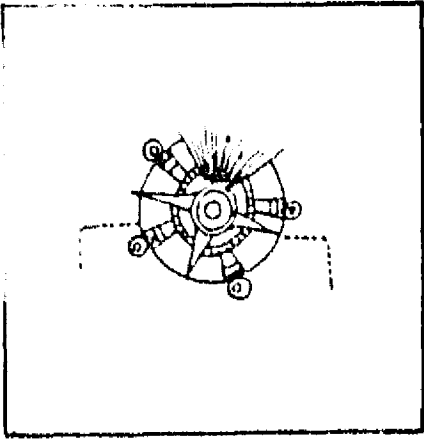
24



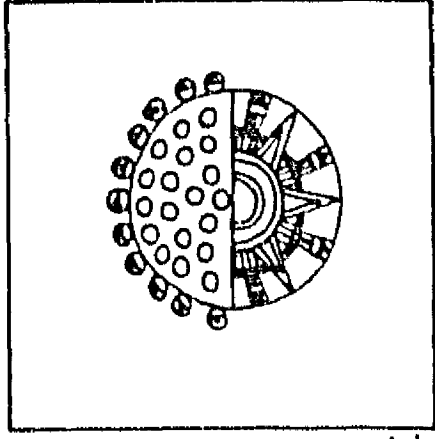
25



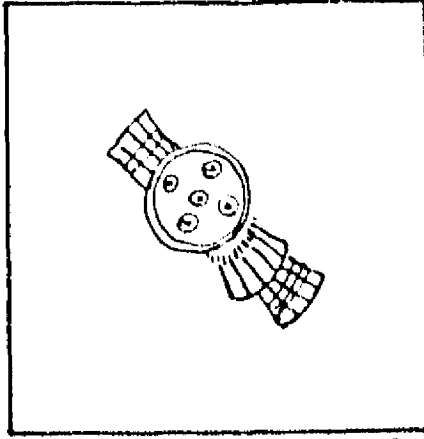
26



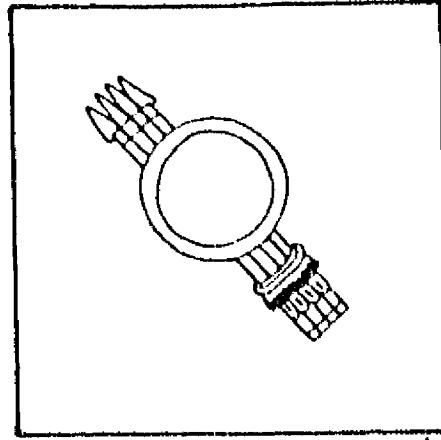
1c



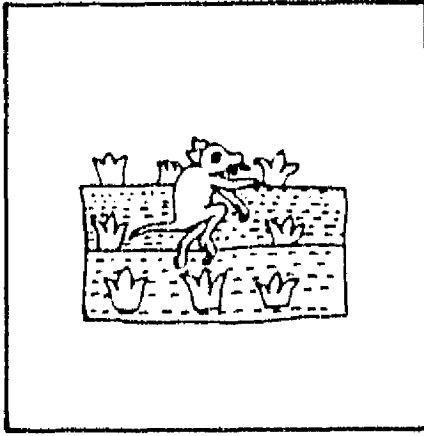
1d



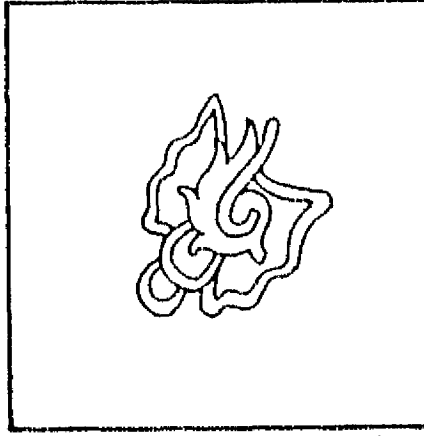
6c



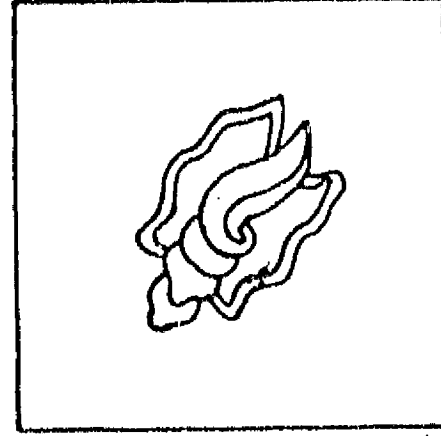
6d



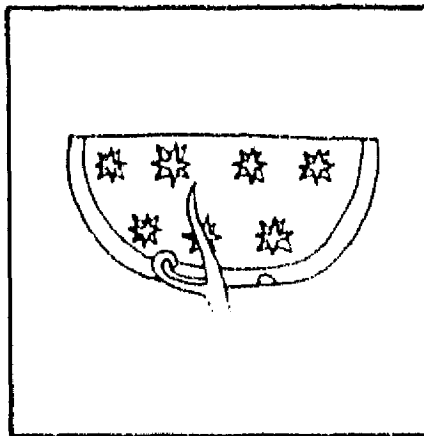
2c



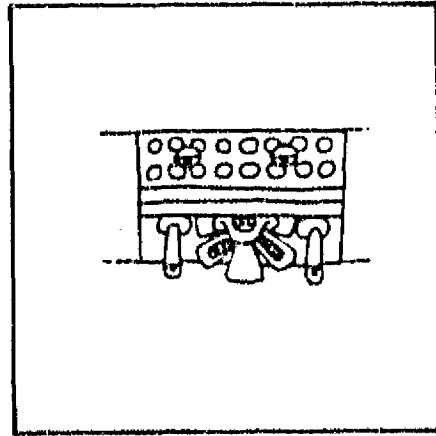
7c



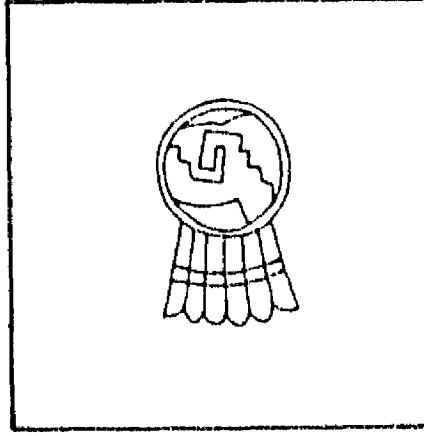
7d



3c



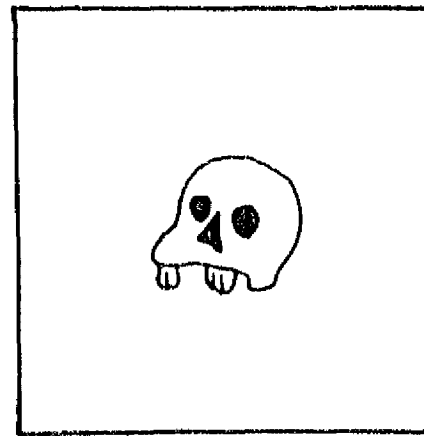
3d



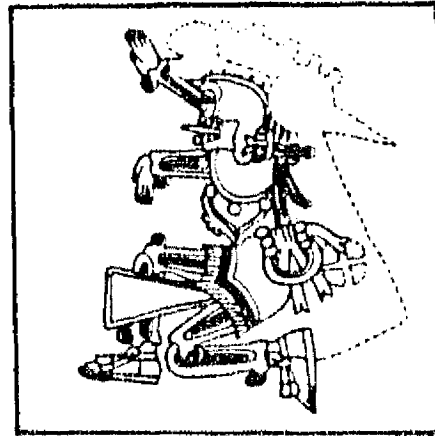
8c



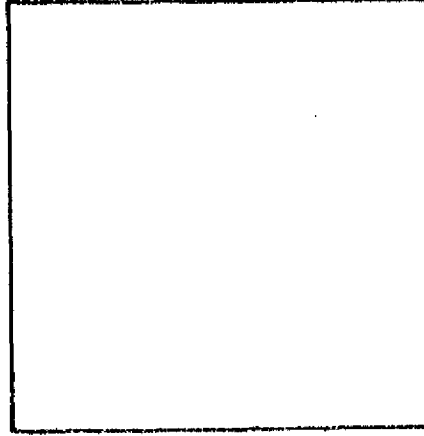
8d



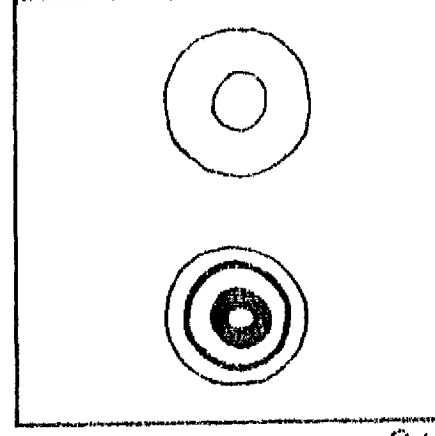
4c



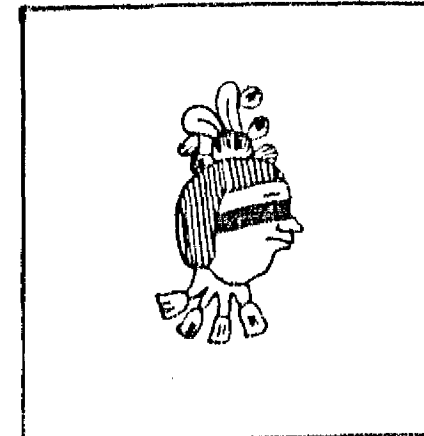
4d



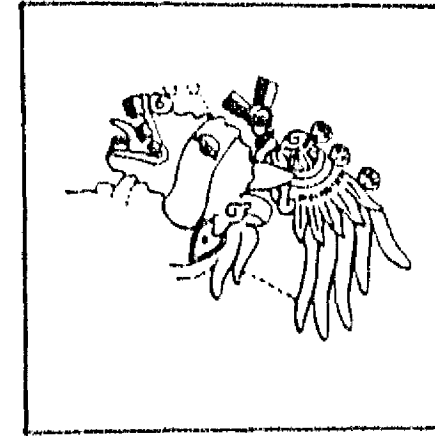
9c



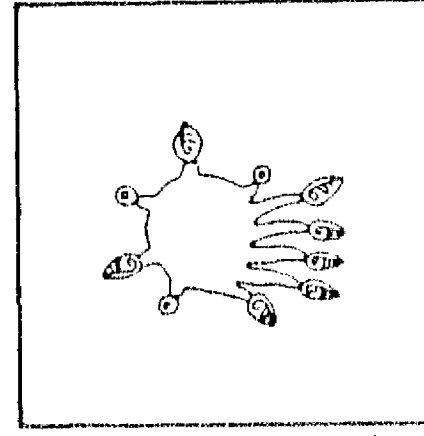
9d



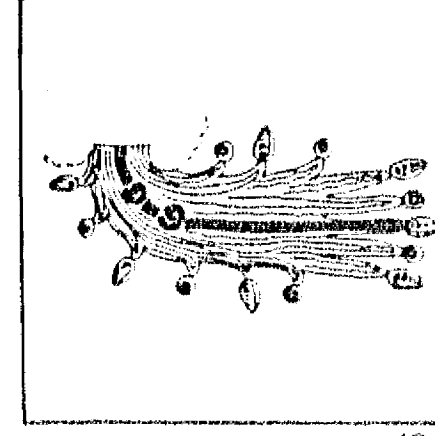
5c



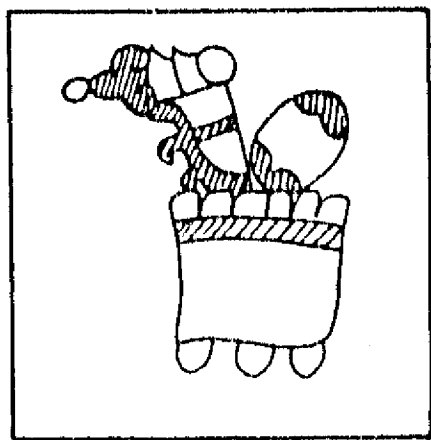
5d



10c



10d



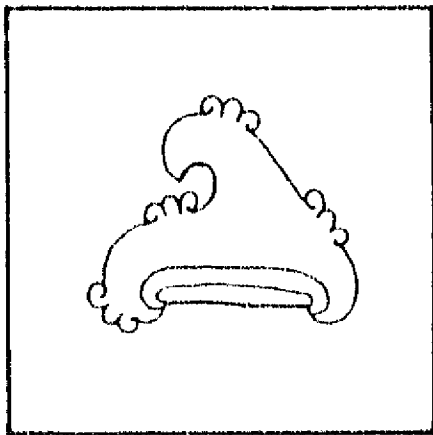
11d



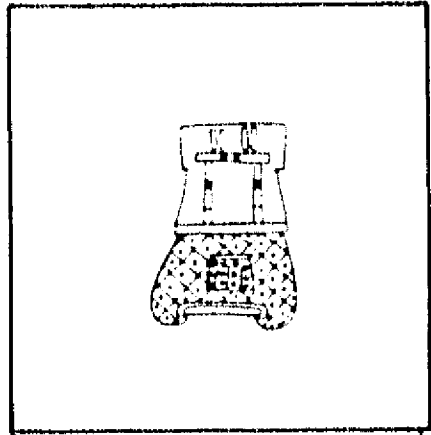
16c



16d



12c



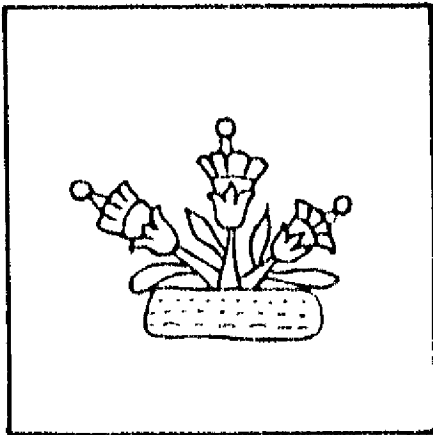
12d



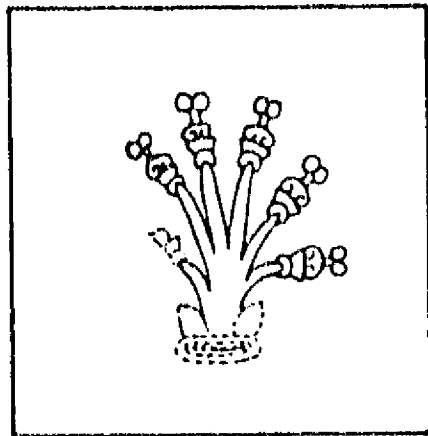
17c



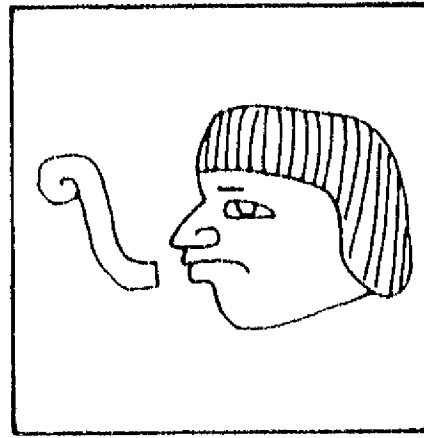
17d



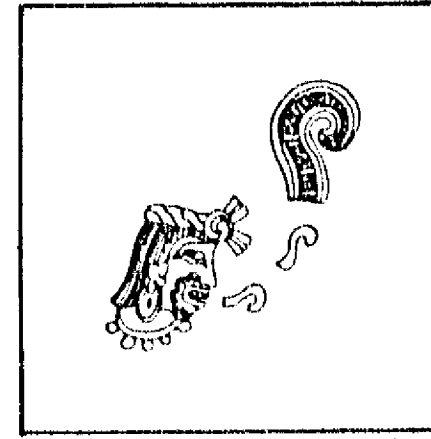
13c



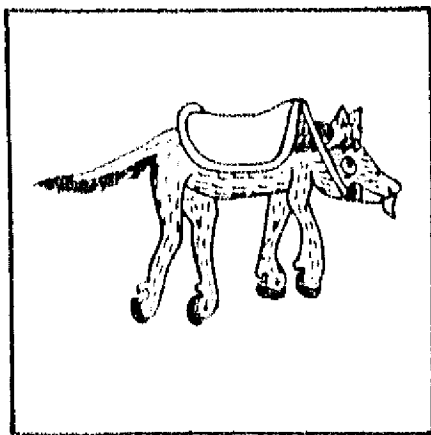
13d



18c



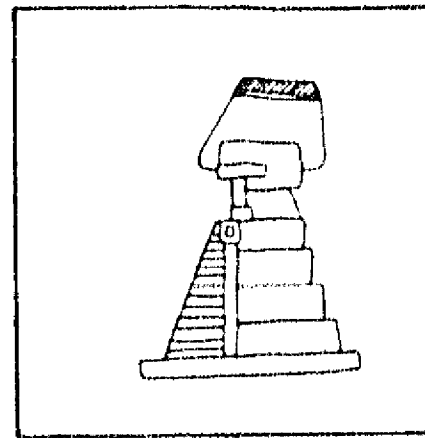
18d



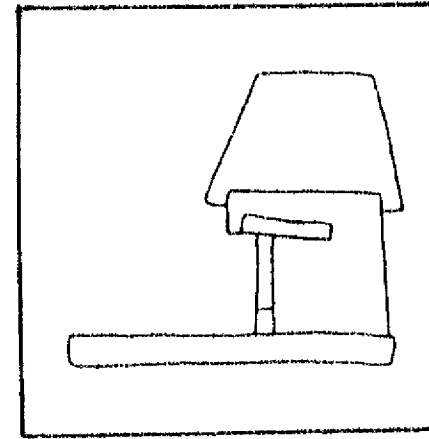
14c



14d



19c



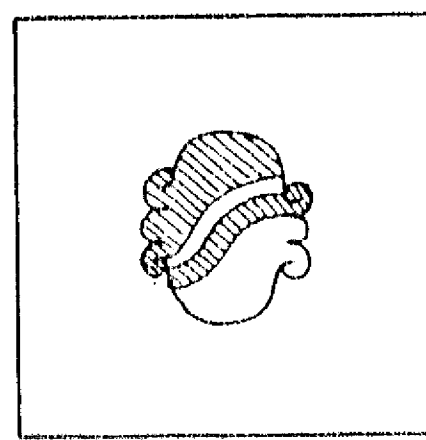
19d



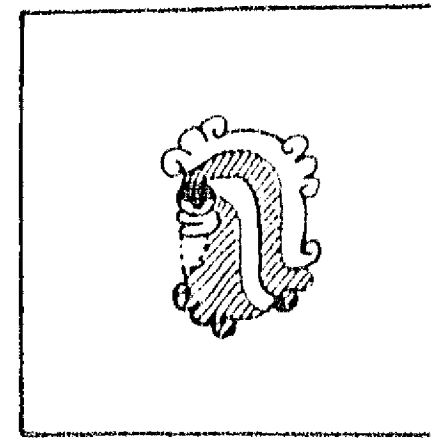
15c



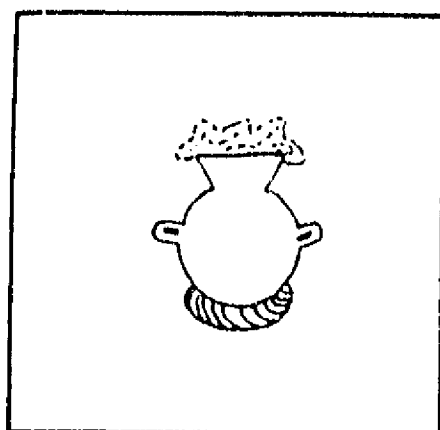
15d



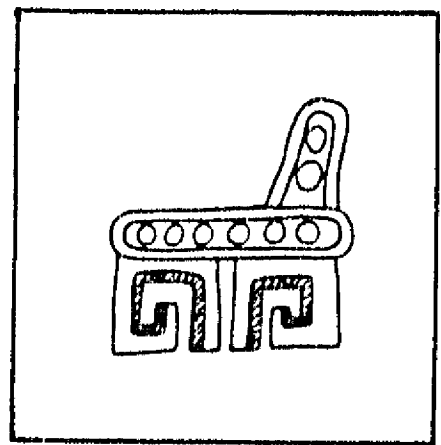
20c



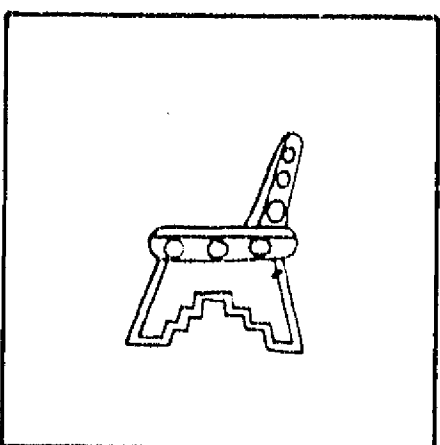
20d



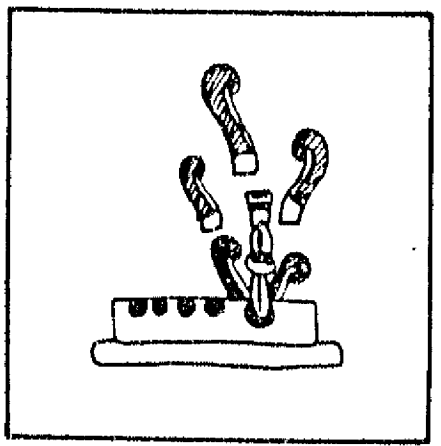
21d



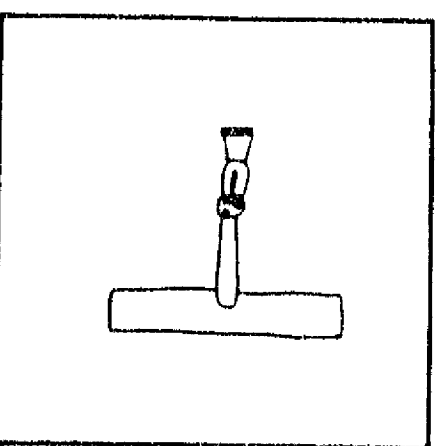
22c



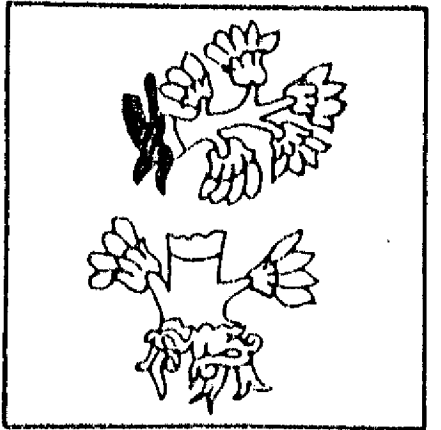
22d



23c

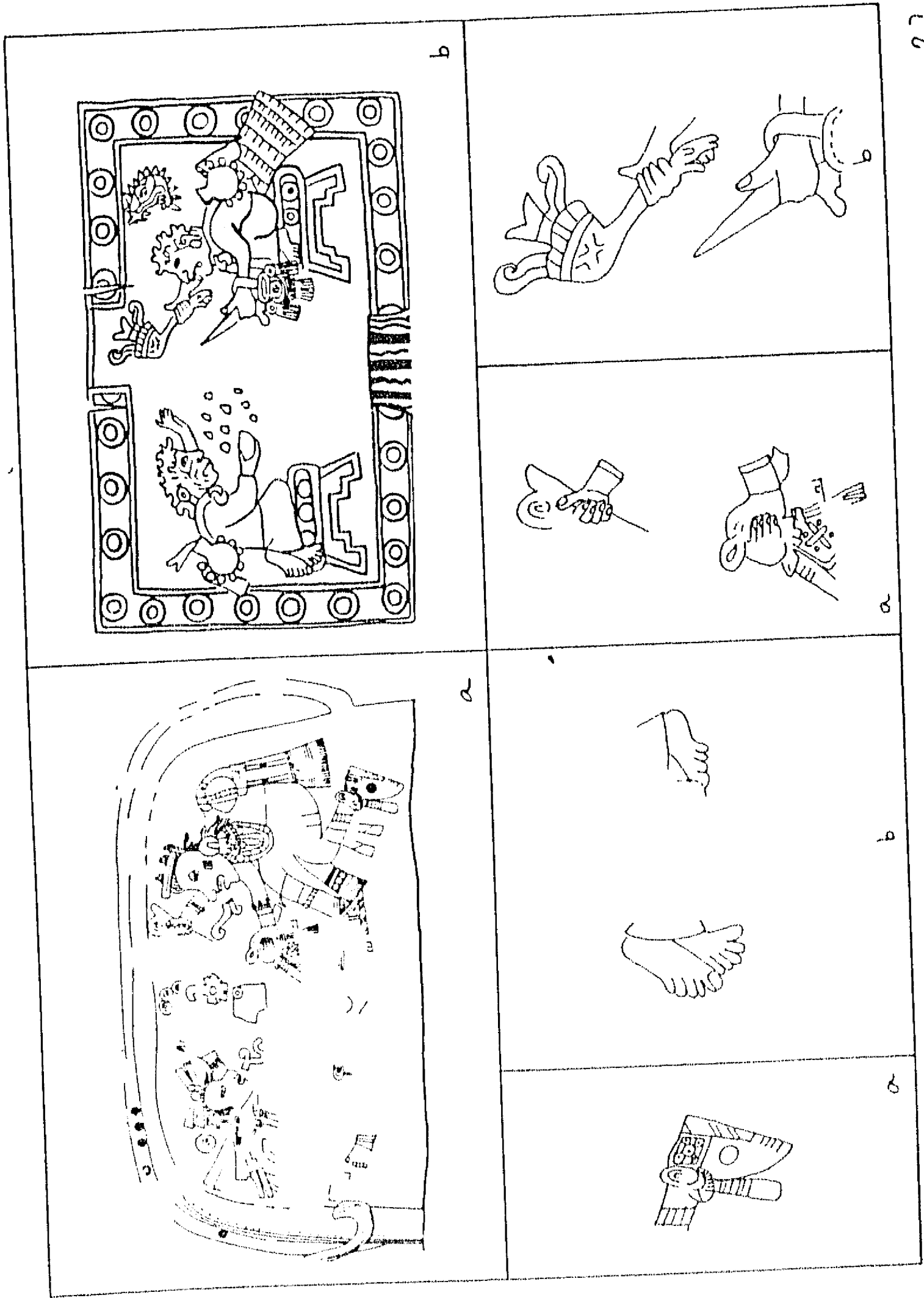


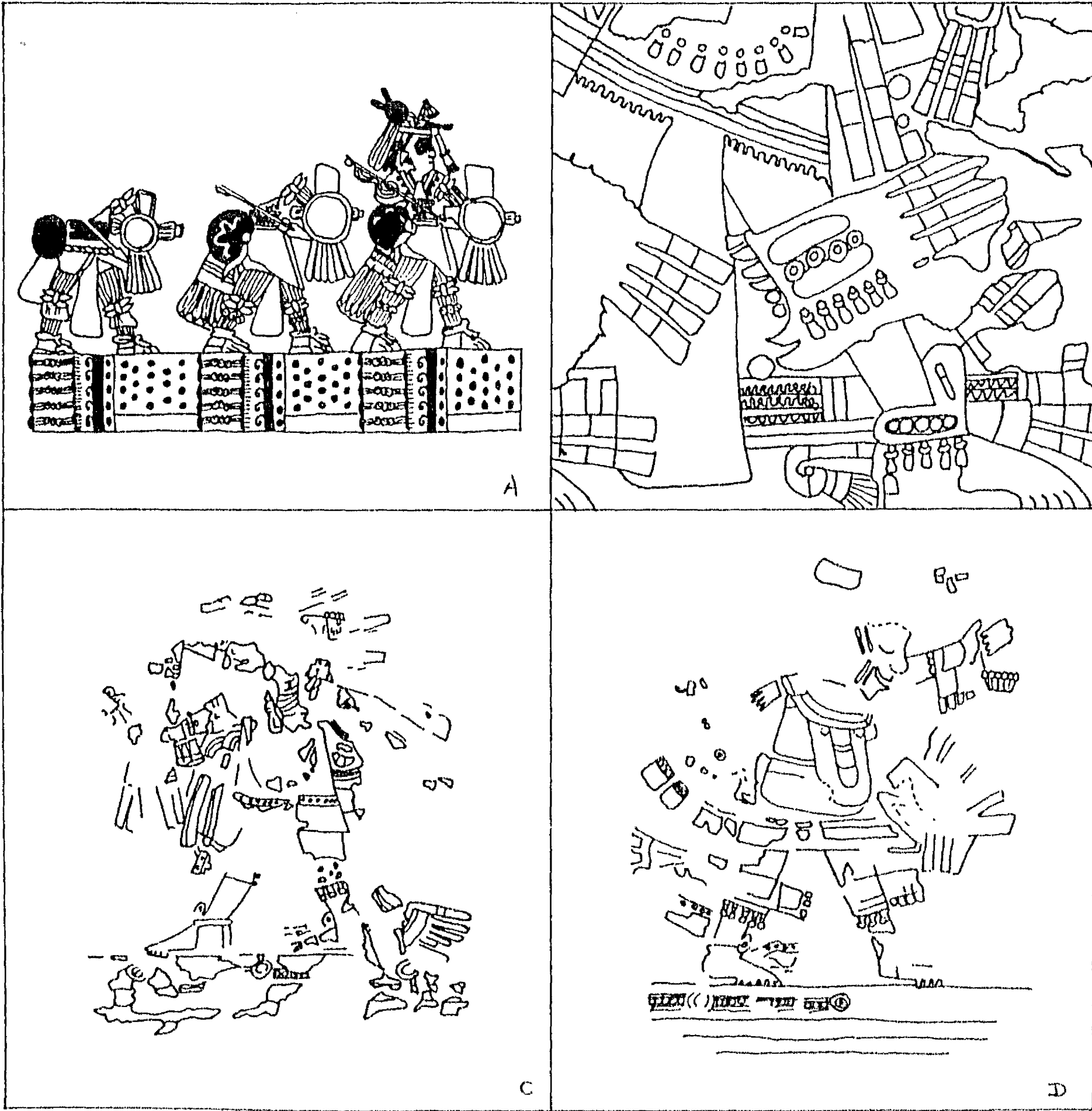
23d



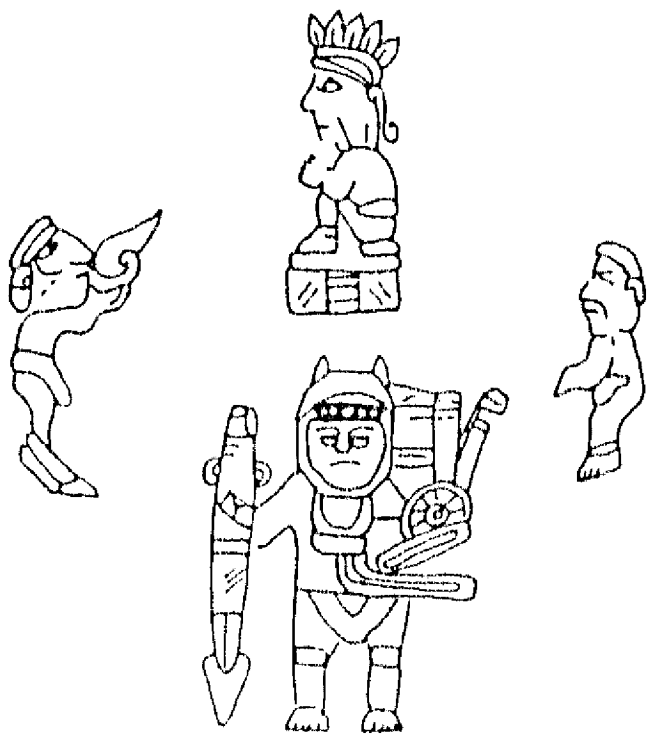
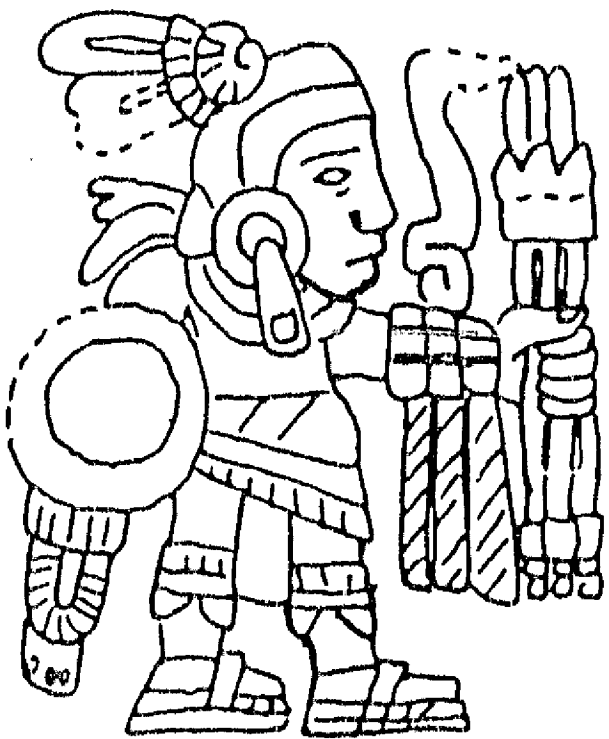
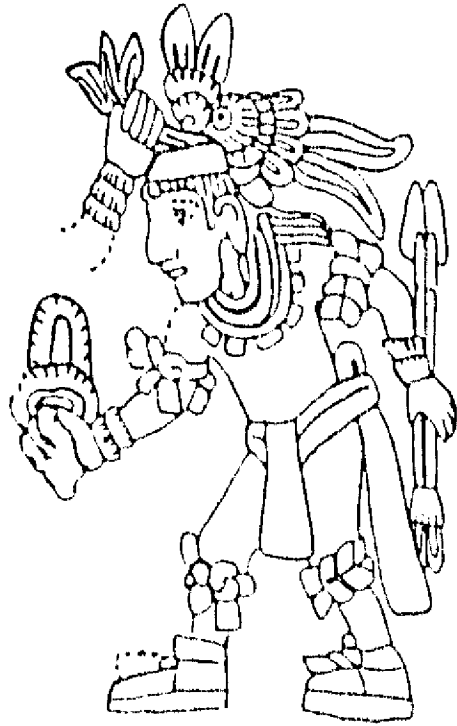
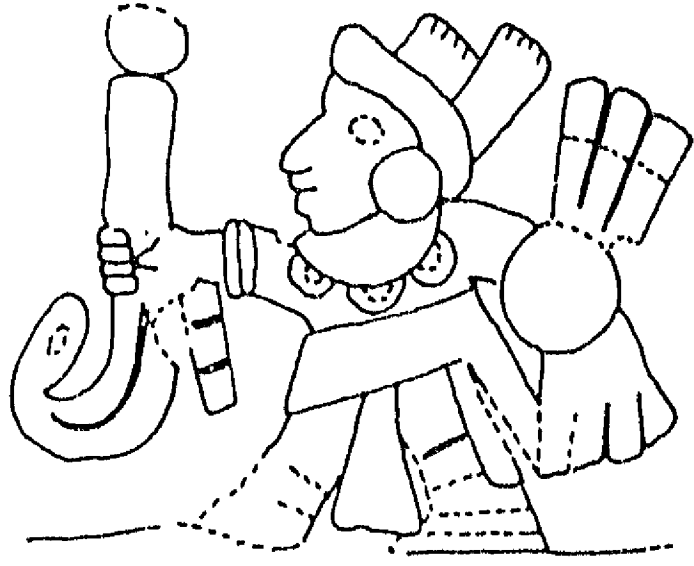
24c

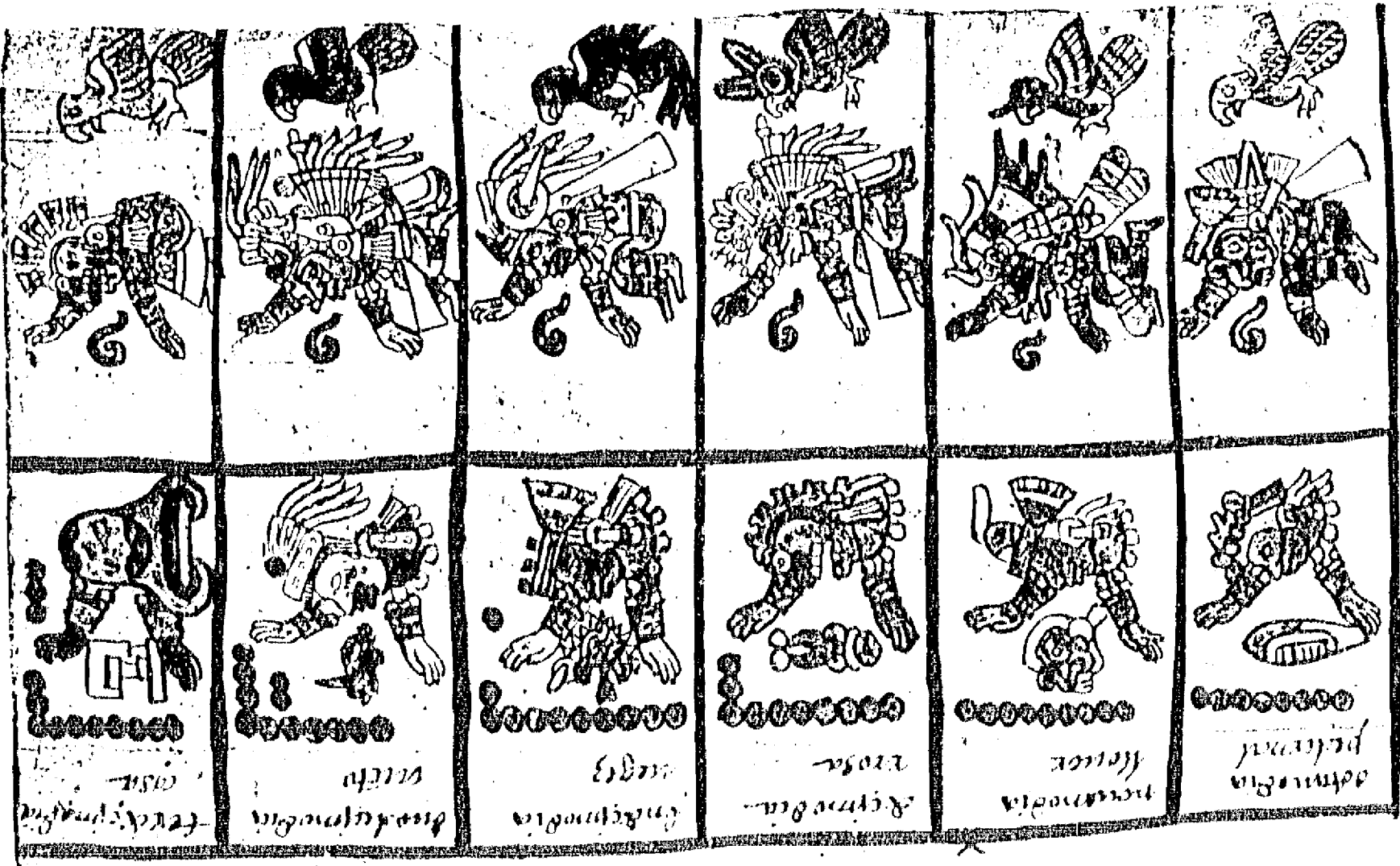
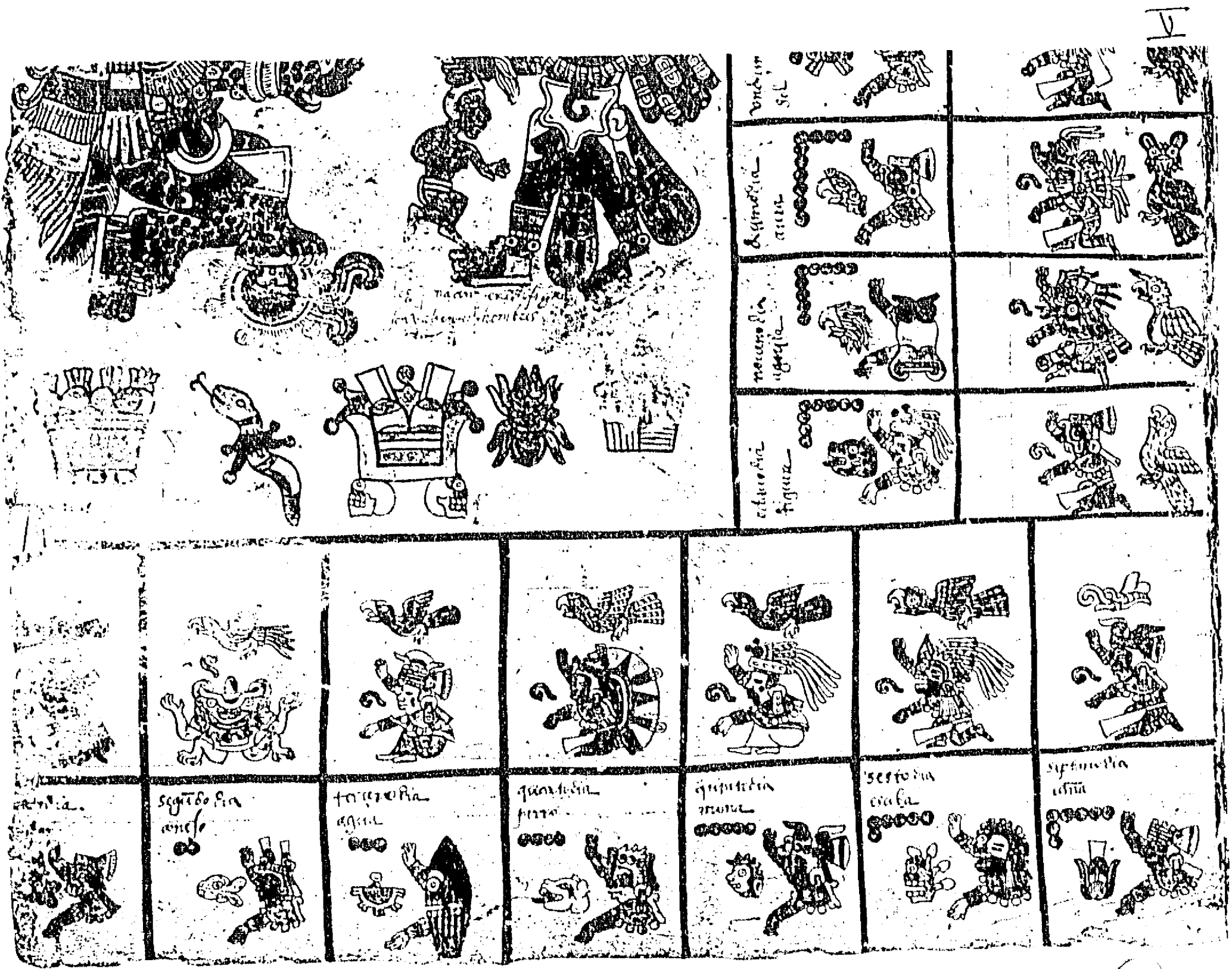
27

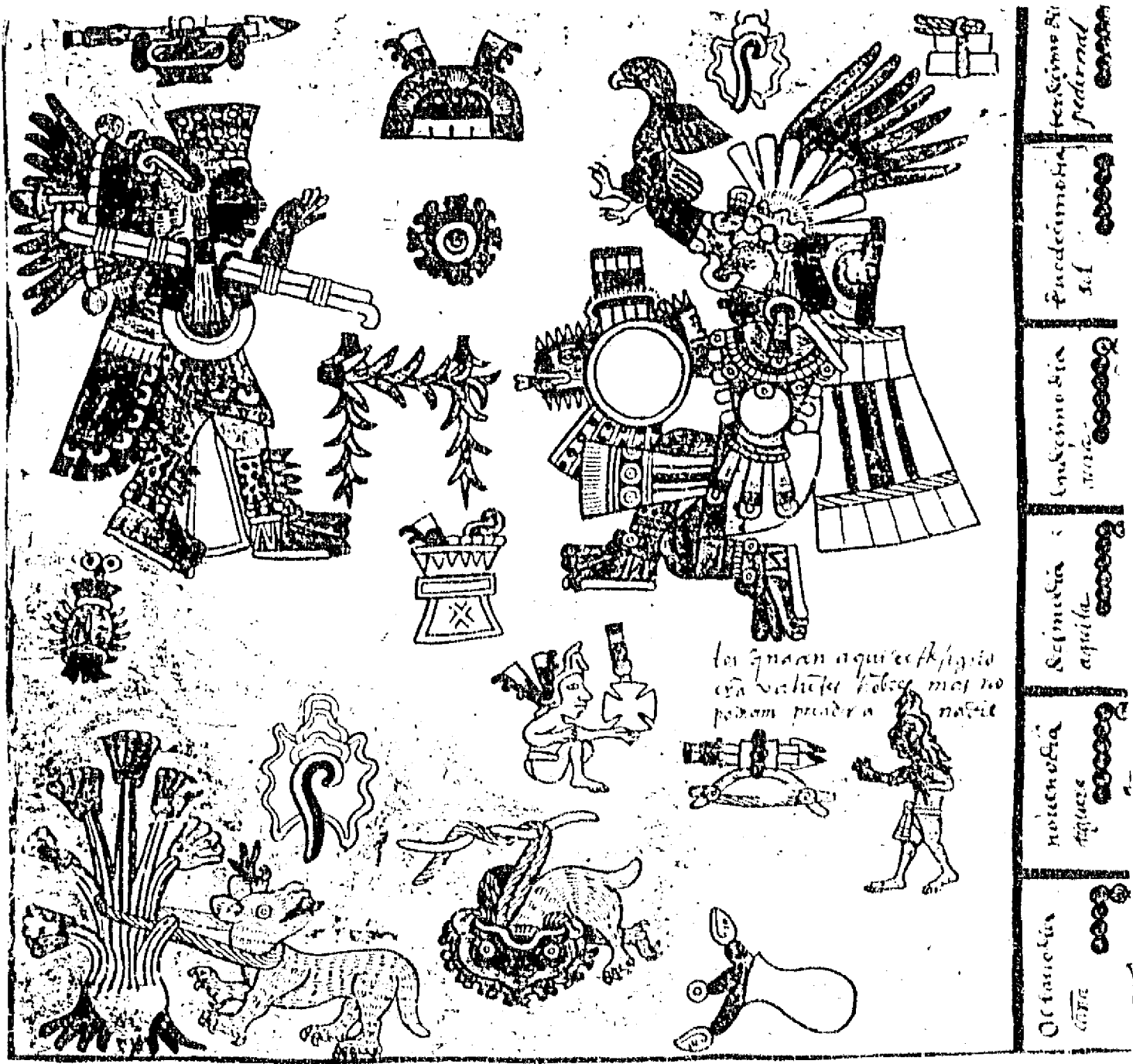




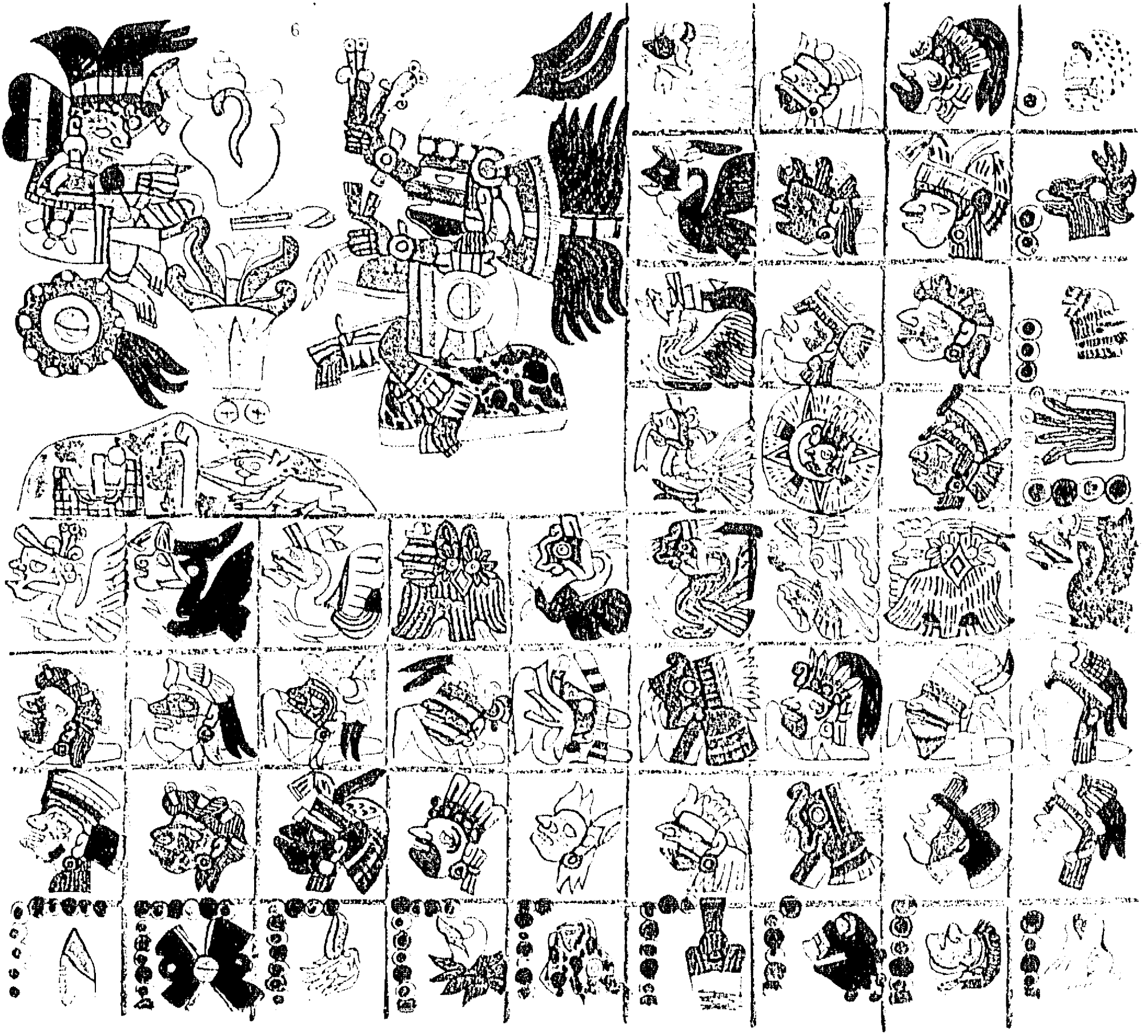
- A. MALINALCO
- B. TLATELOLCO
- C. T. MAYOR
- D. T. MAYOR

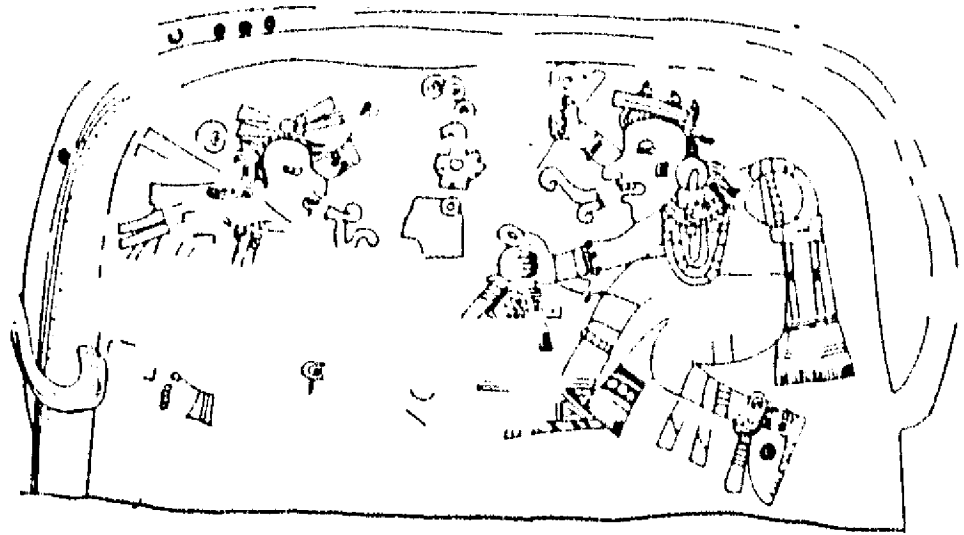




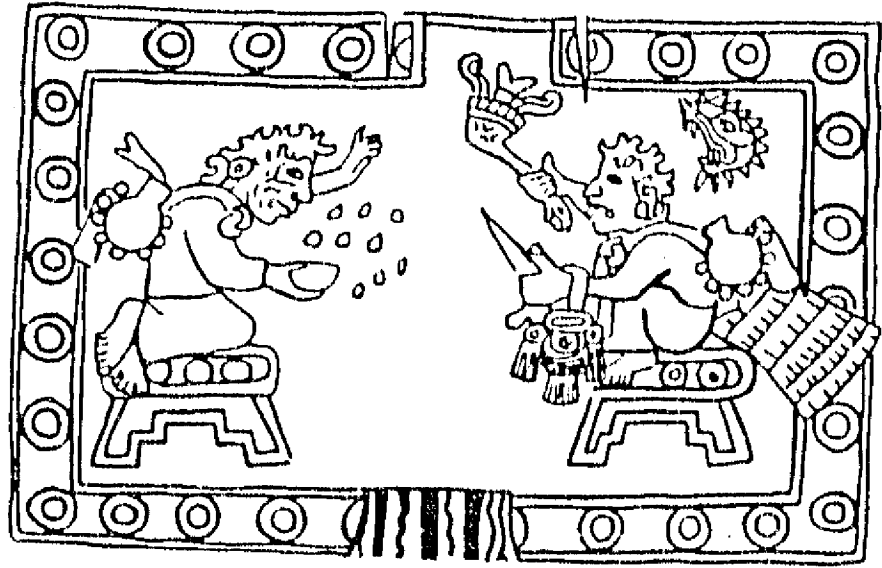


3

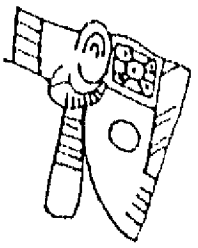




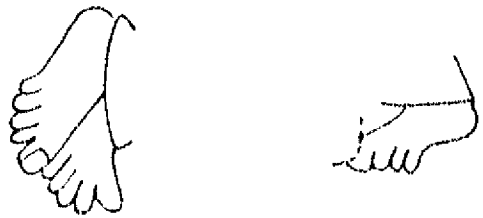
a



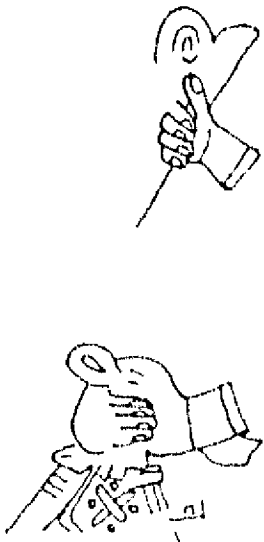
b



a



b



a



b

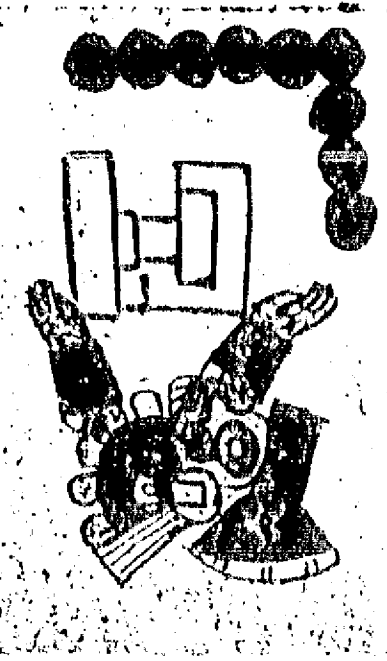
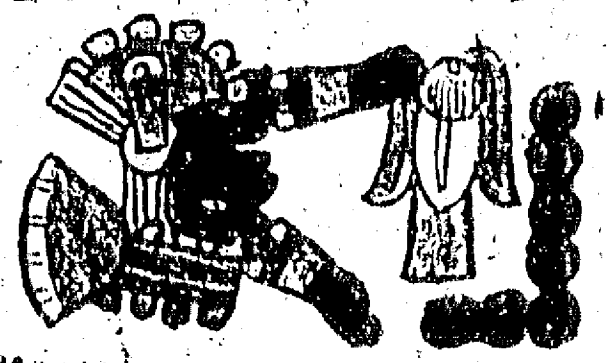
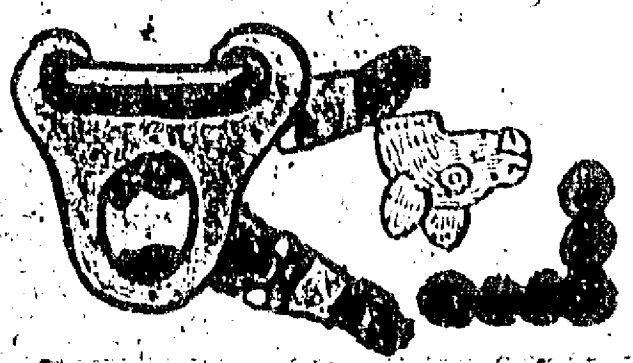
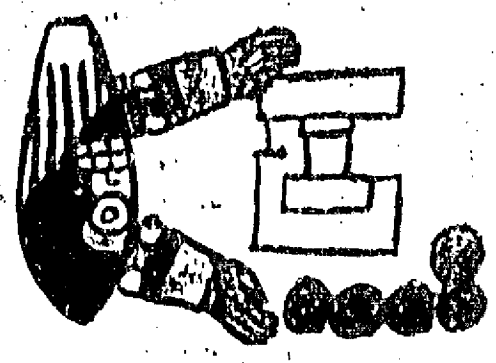
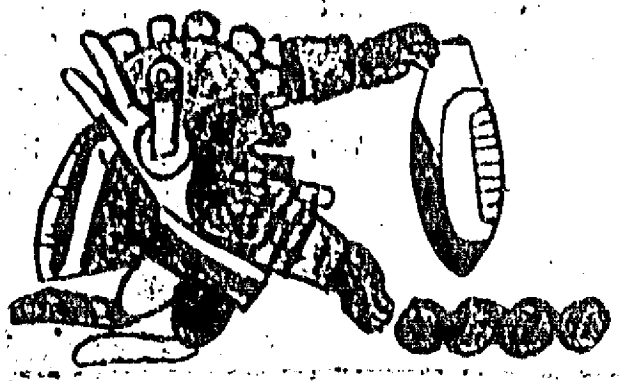
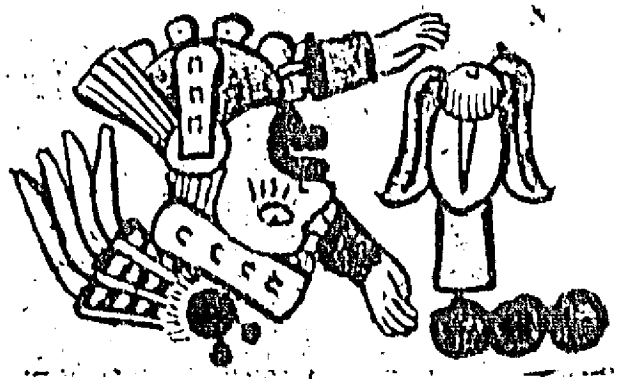
(b)

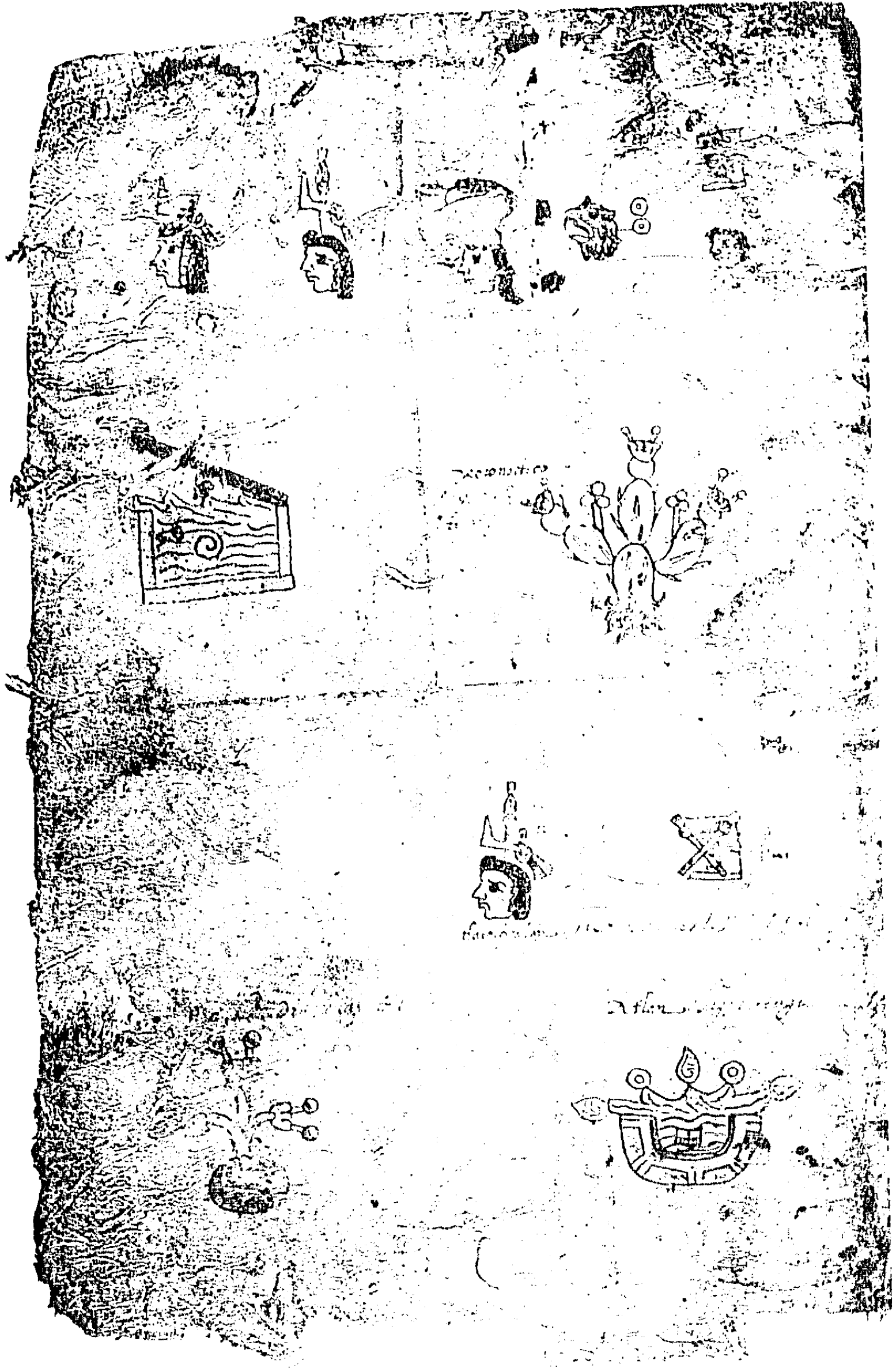


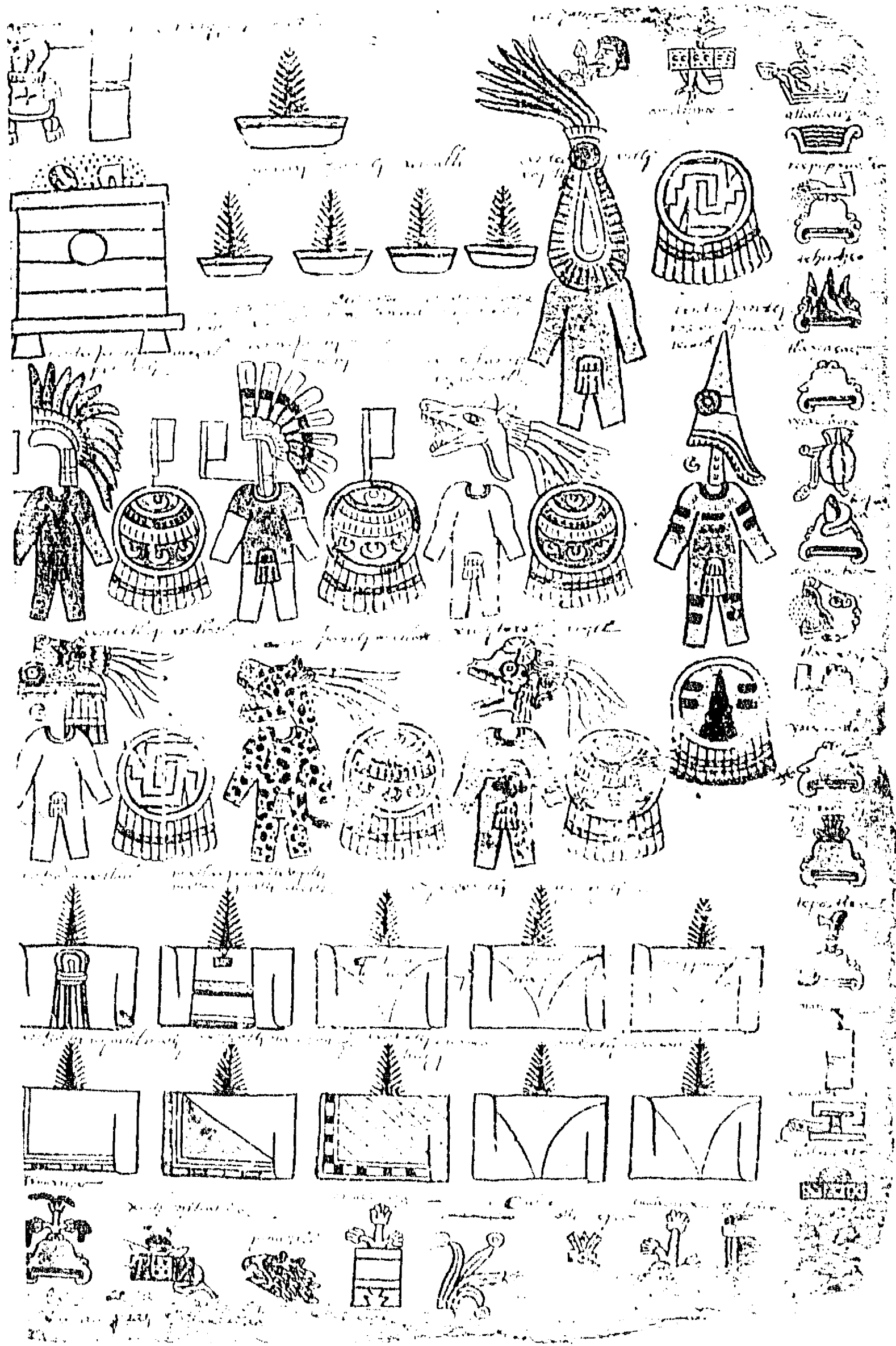
7

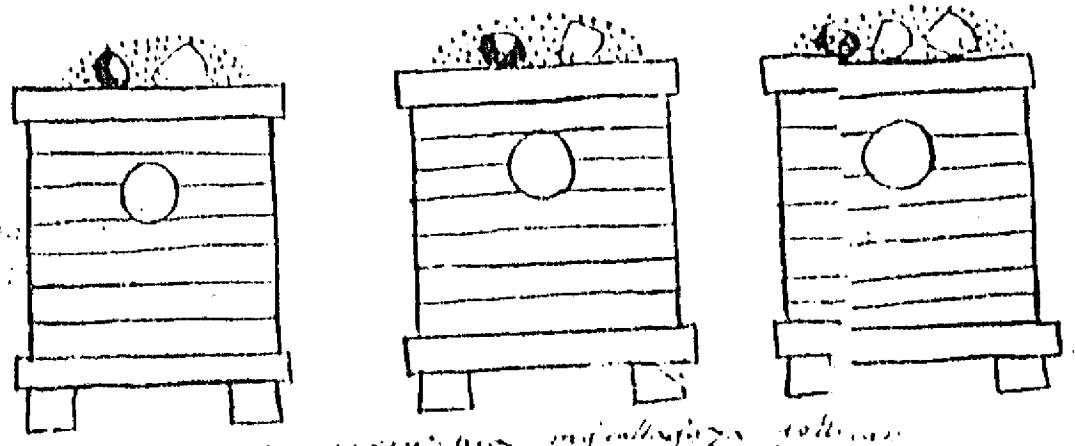


8

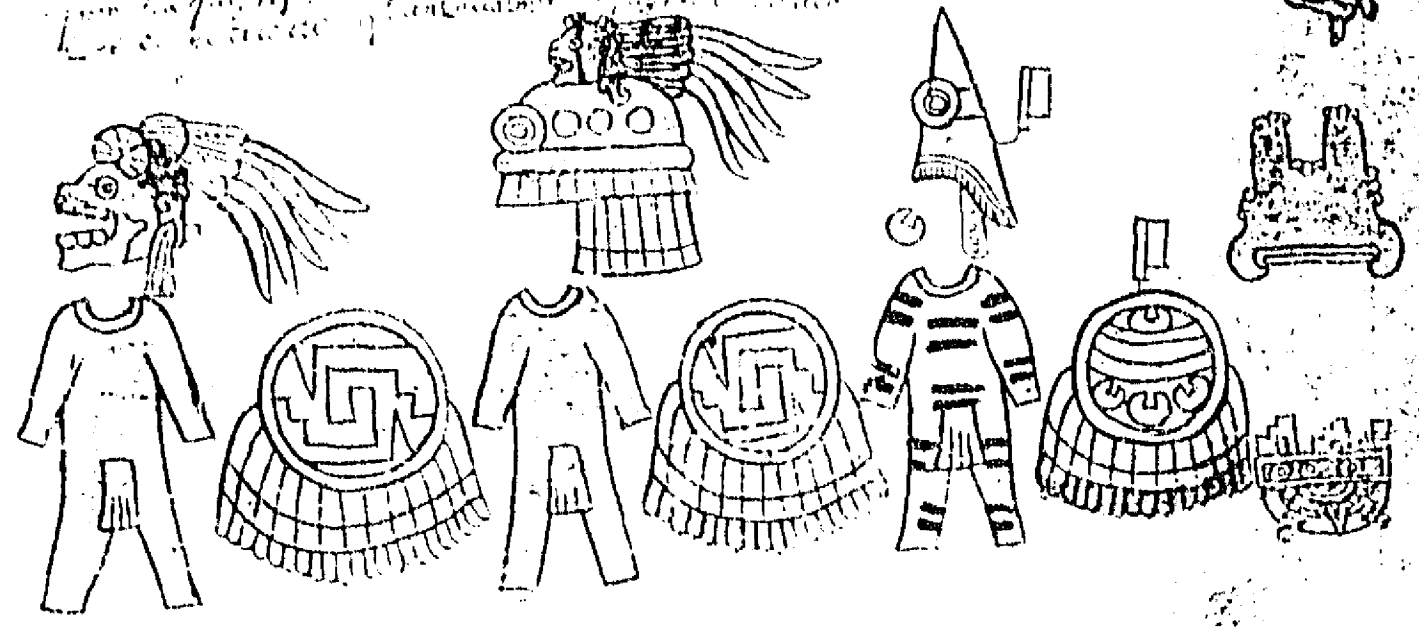




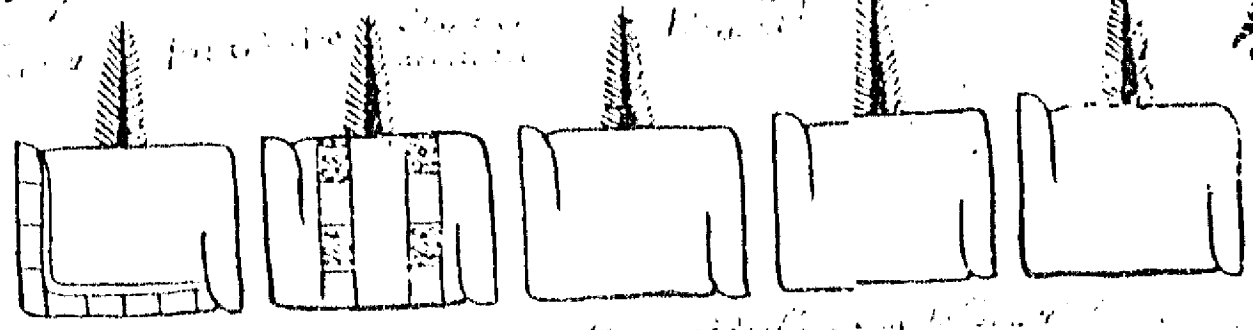




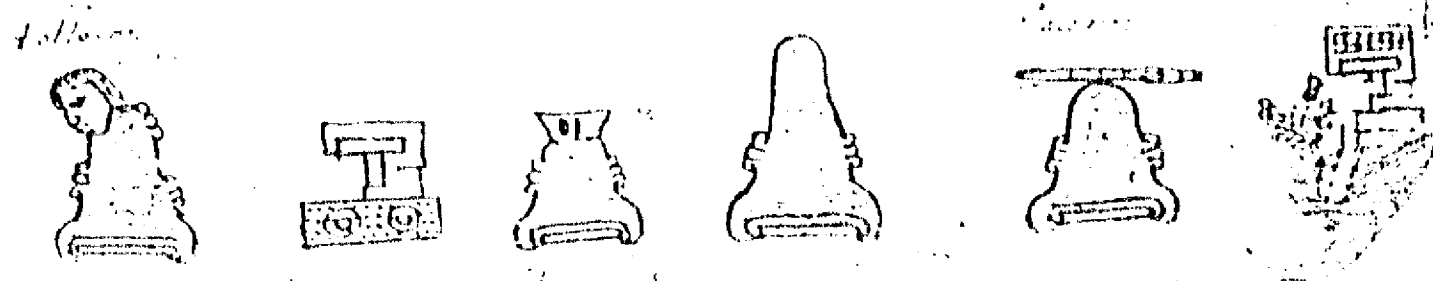
Handwritten text in a cursive script, likely Nahuatl, describing the objects above.



Handwritten text in a cursive script, likely Nahuatl, describing the figures and objects below.



Handwritten text in a cursive script, likely Nahuatl, describing the objects above.





13a



13b



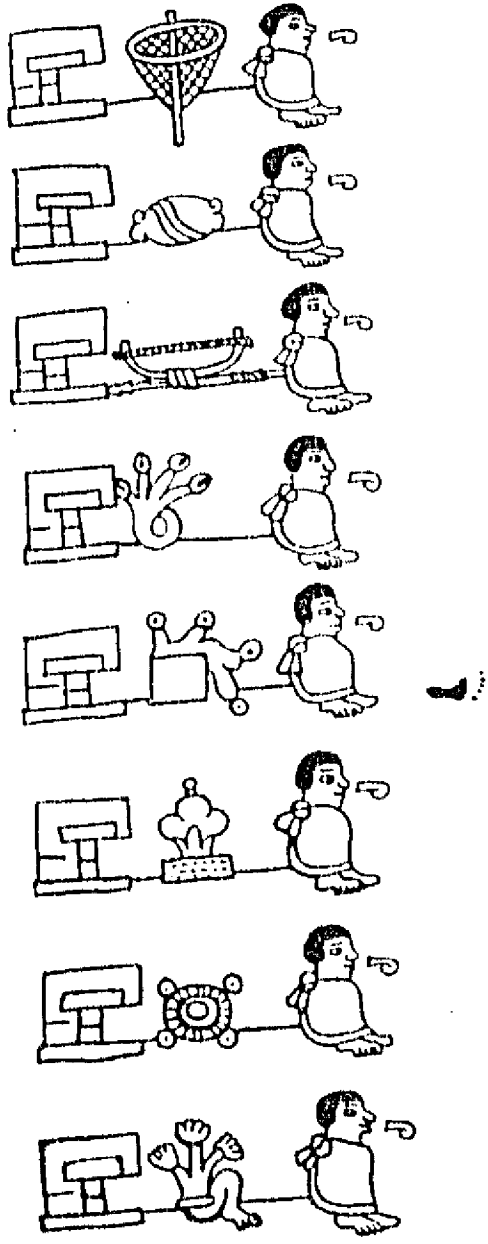
14



15a



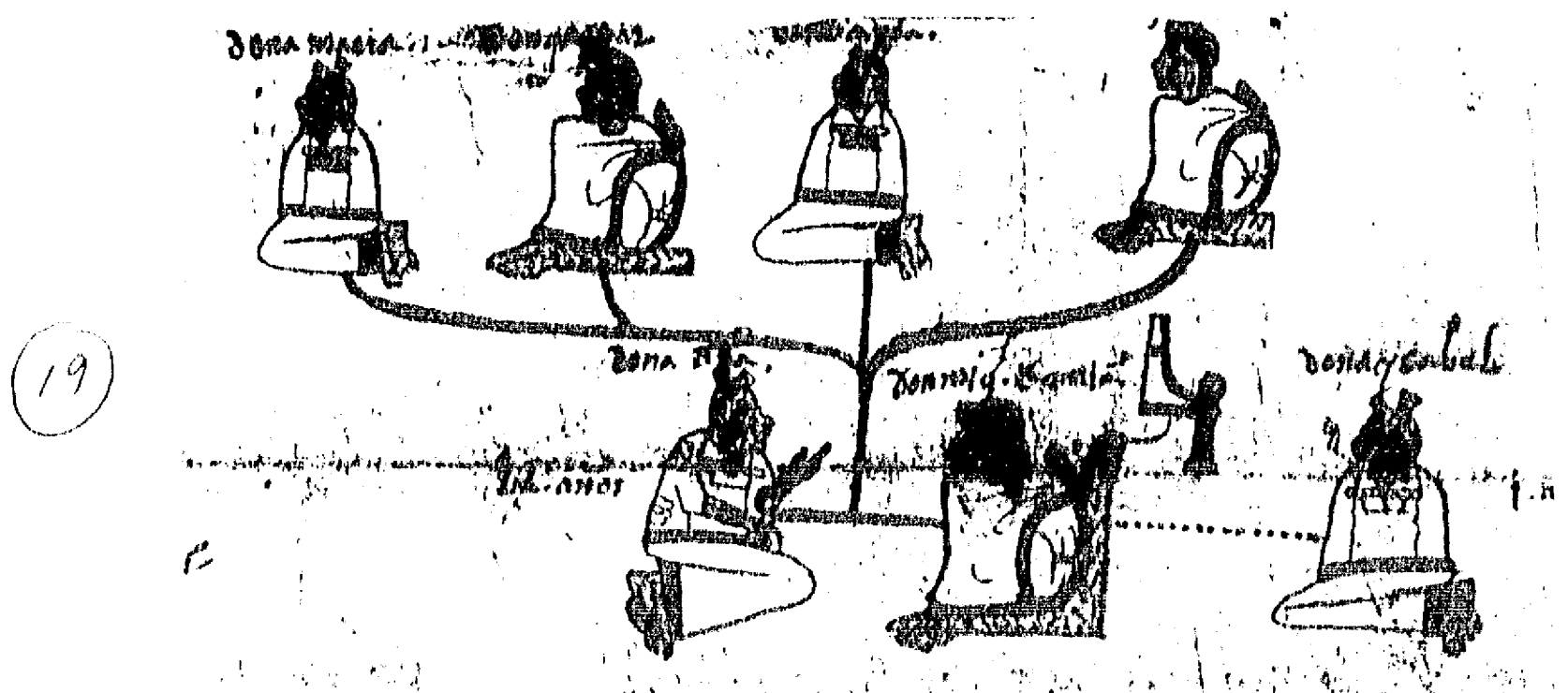
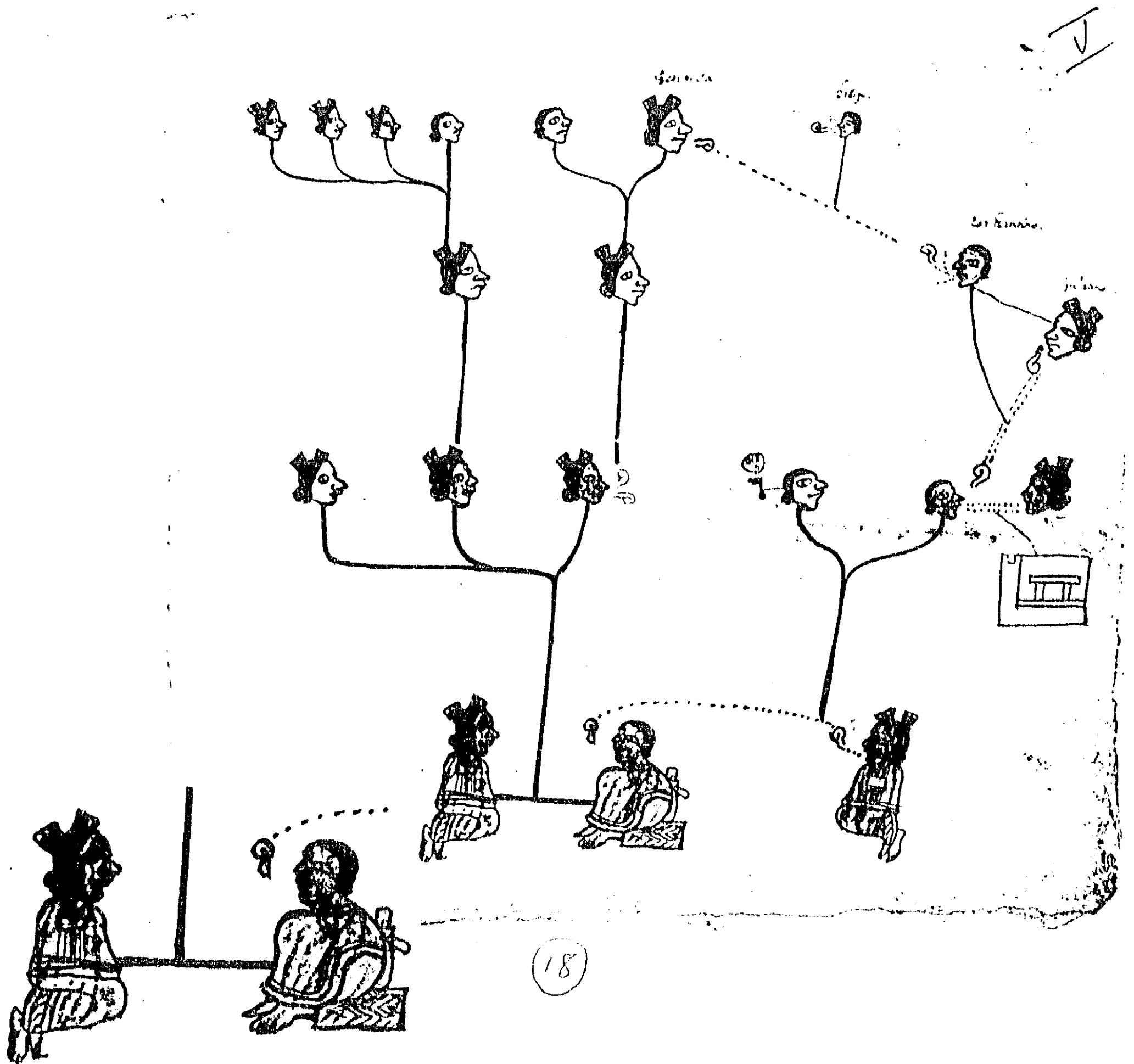
15b

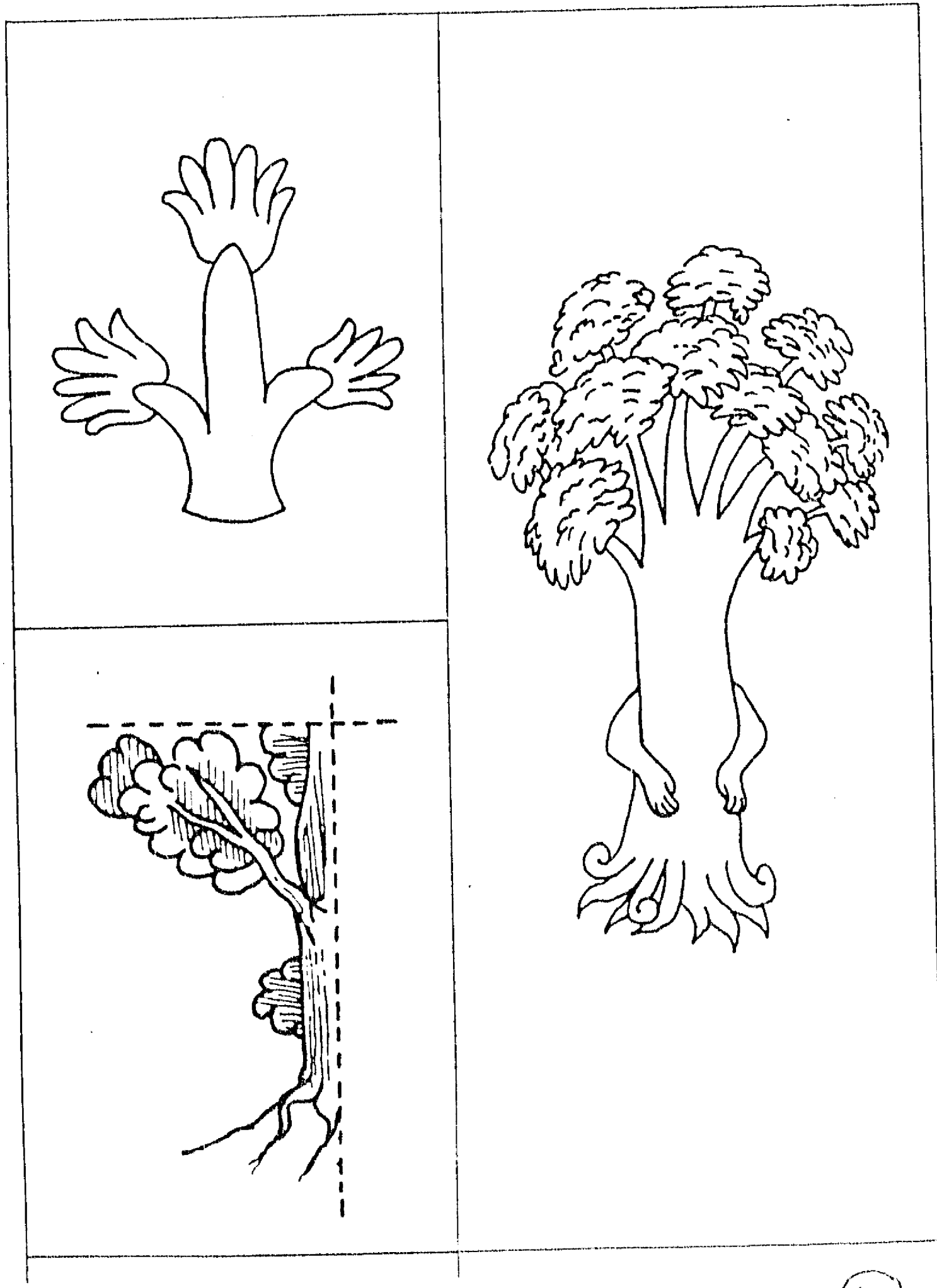


16



17



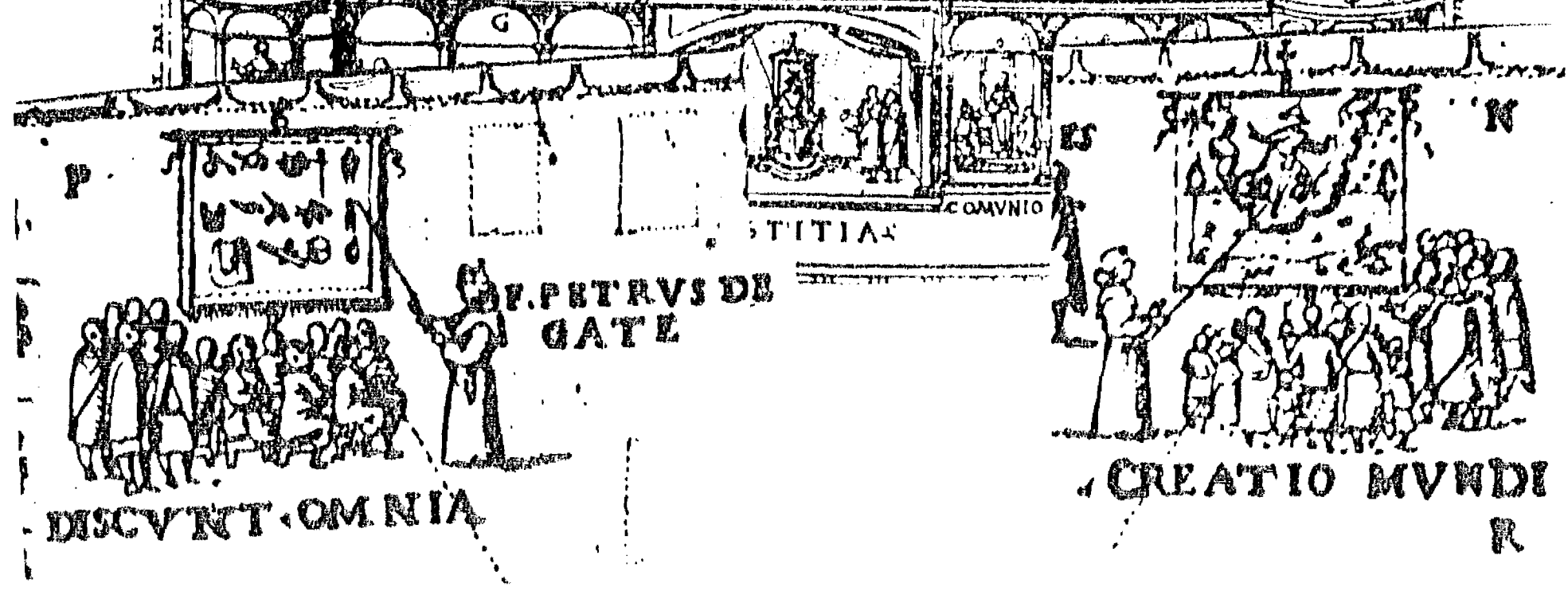
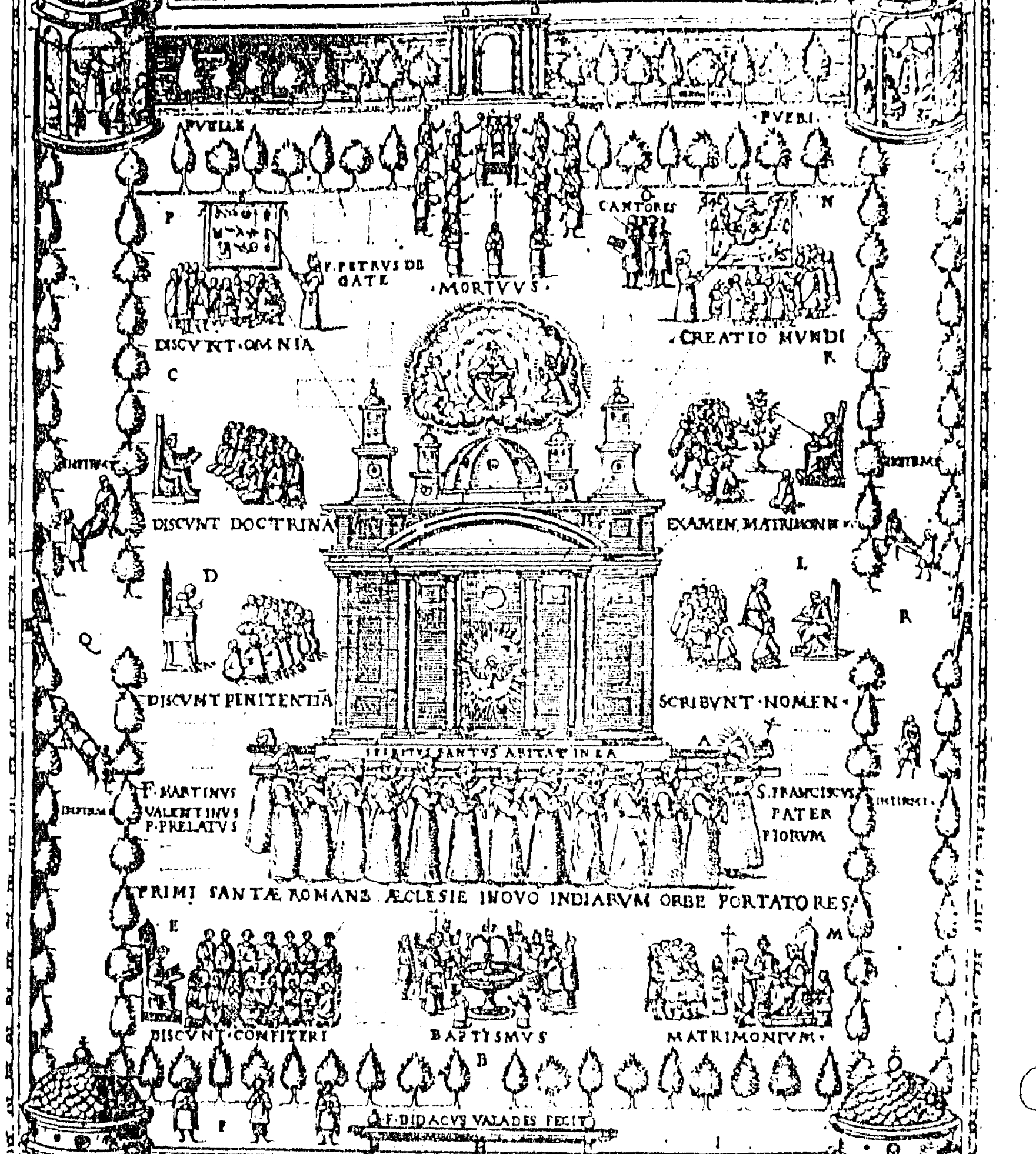


a

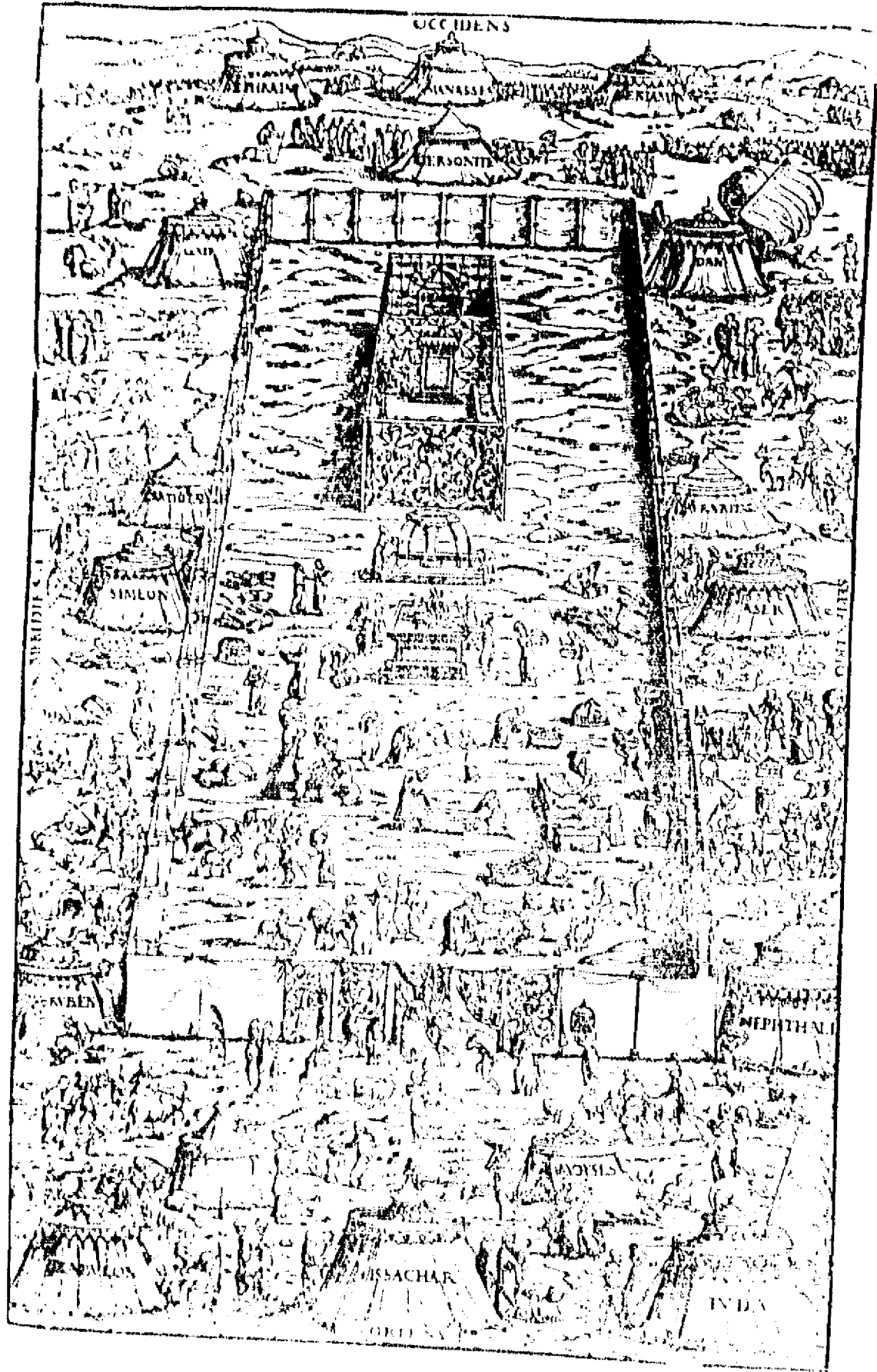
b

c

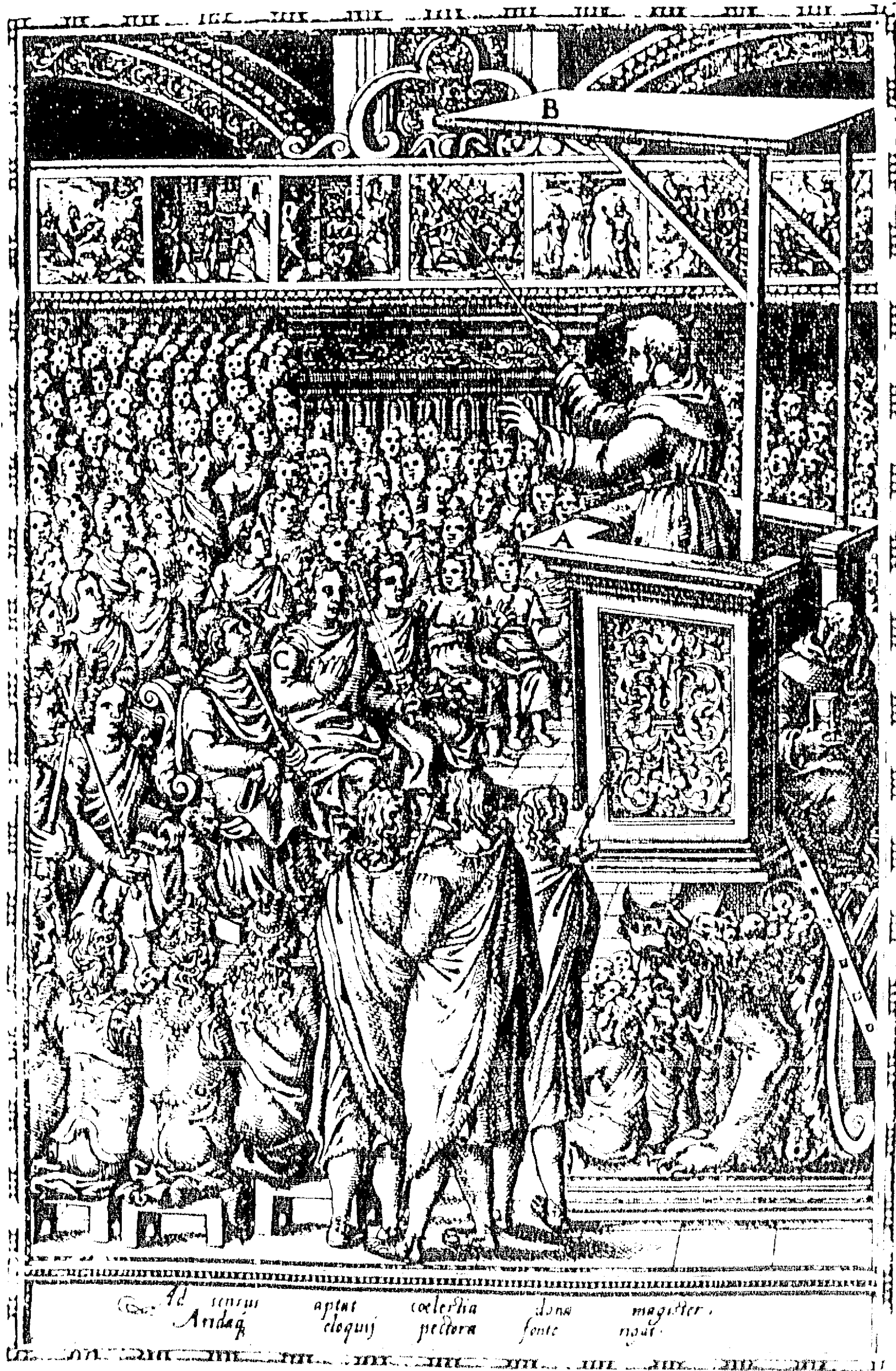
PIVS ROYVM QVE FRATES FACIUNT INOVO INDIARVM ORBE QVA DICTVM EST DILATABERUS
AD ORIENTEM OCCIDENTEM SEPTENTRIONEM AC MERIDIAM ET INCVSOS TVVS ET
TYORVM



1



1 bis



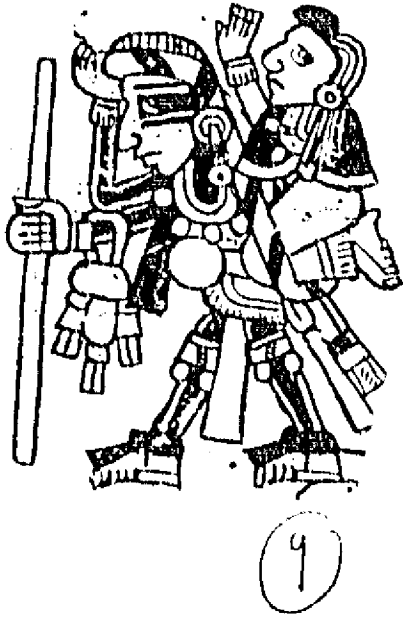
2



F. Duval del.

Vulnus hinc repesit sanguine terram
Quo Deus humanam per hunc omne genus

3





10a



10b



12a

1111



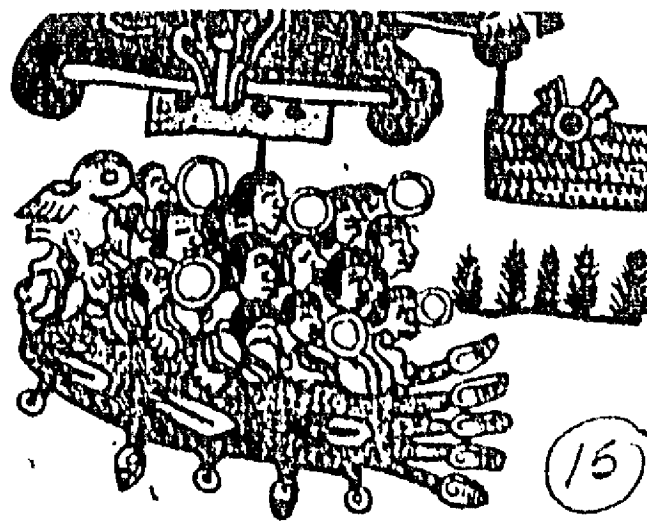
126



12c

111

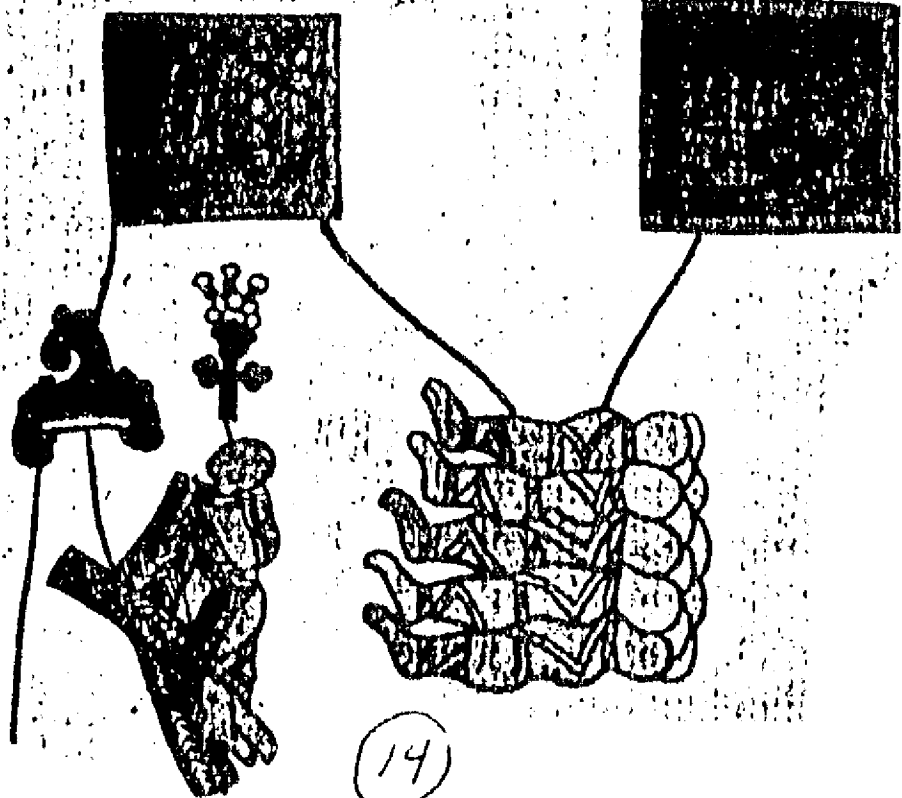
13



15

1544

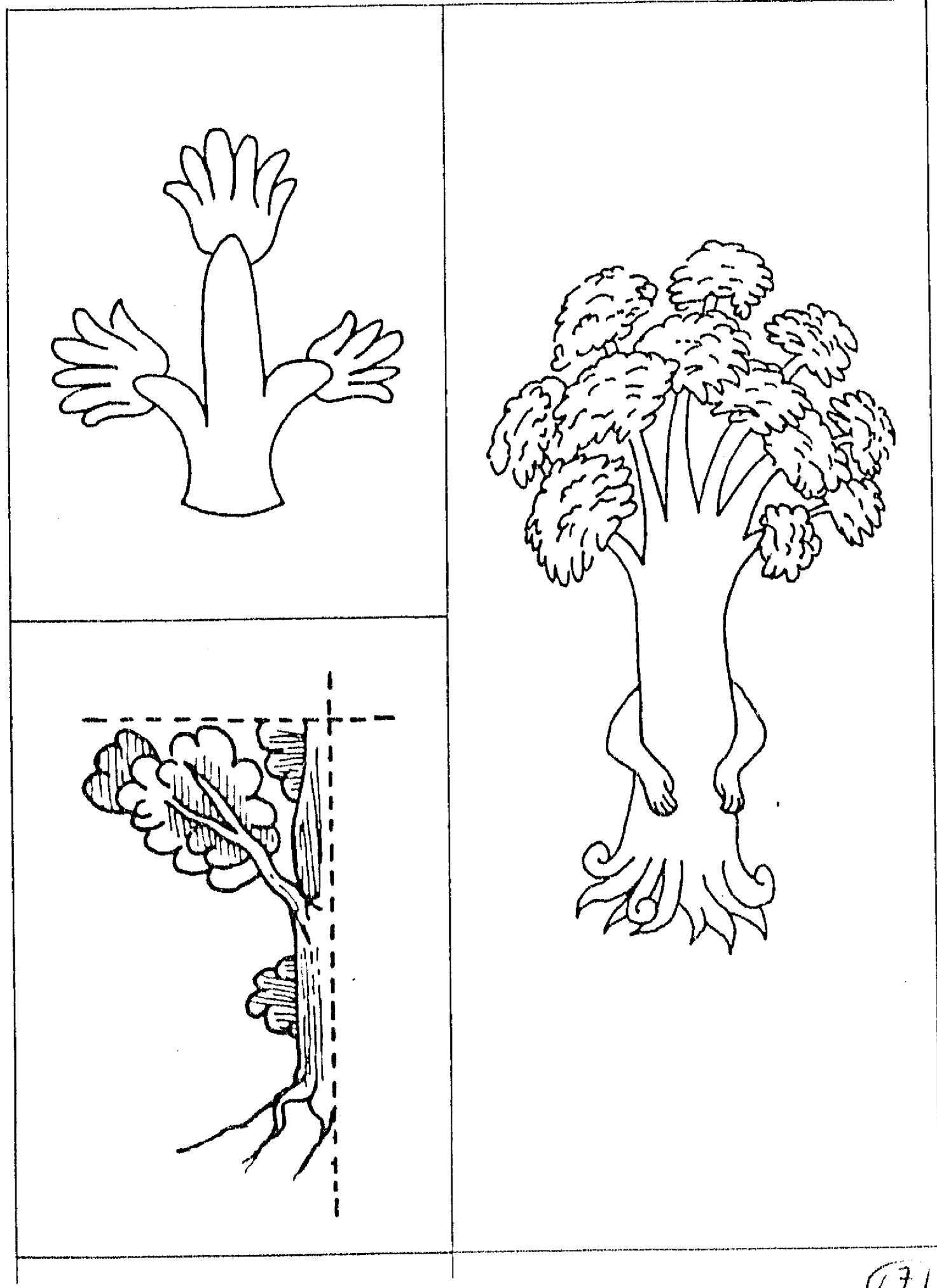
1545



14



16



17a

17b

(17)

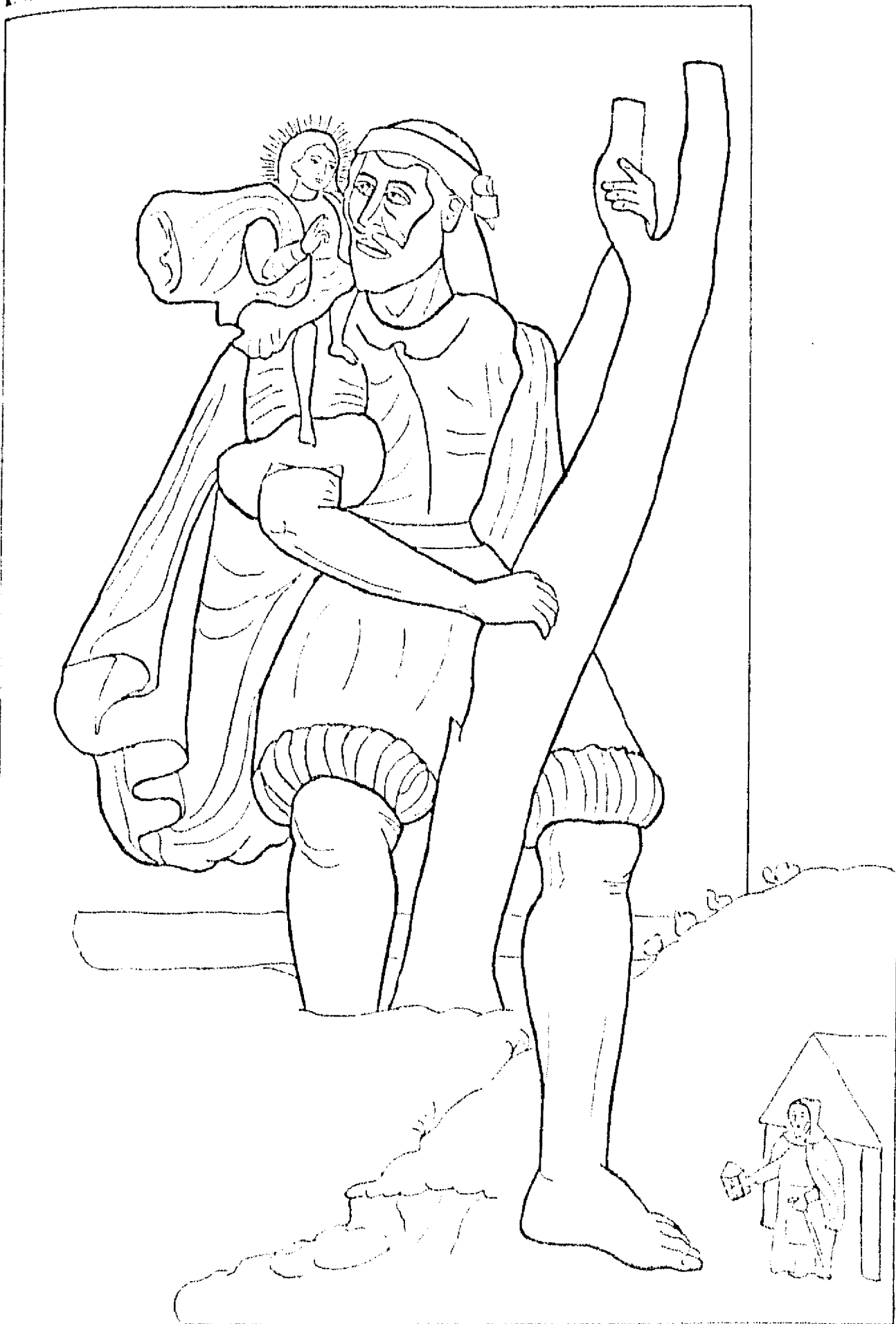


18



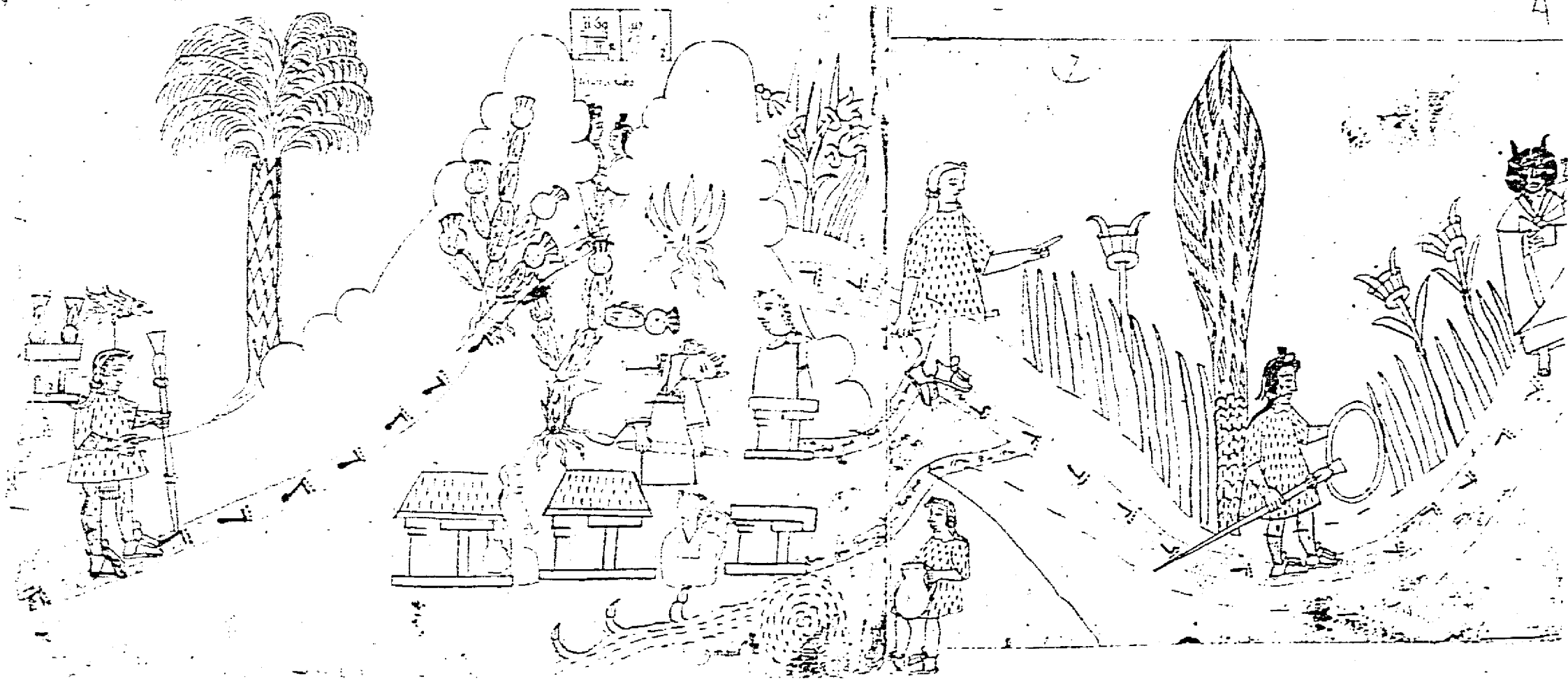
18

19





1910



20

III



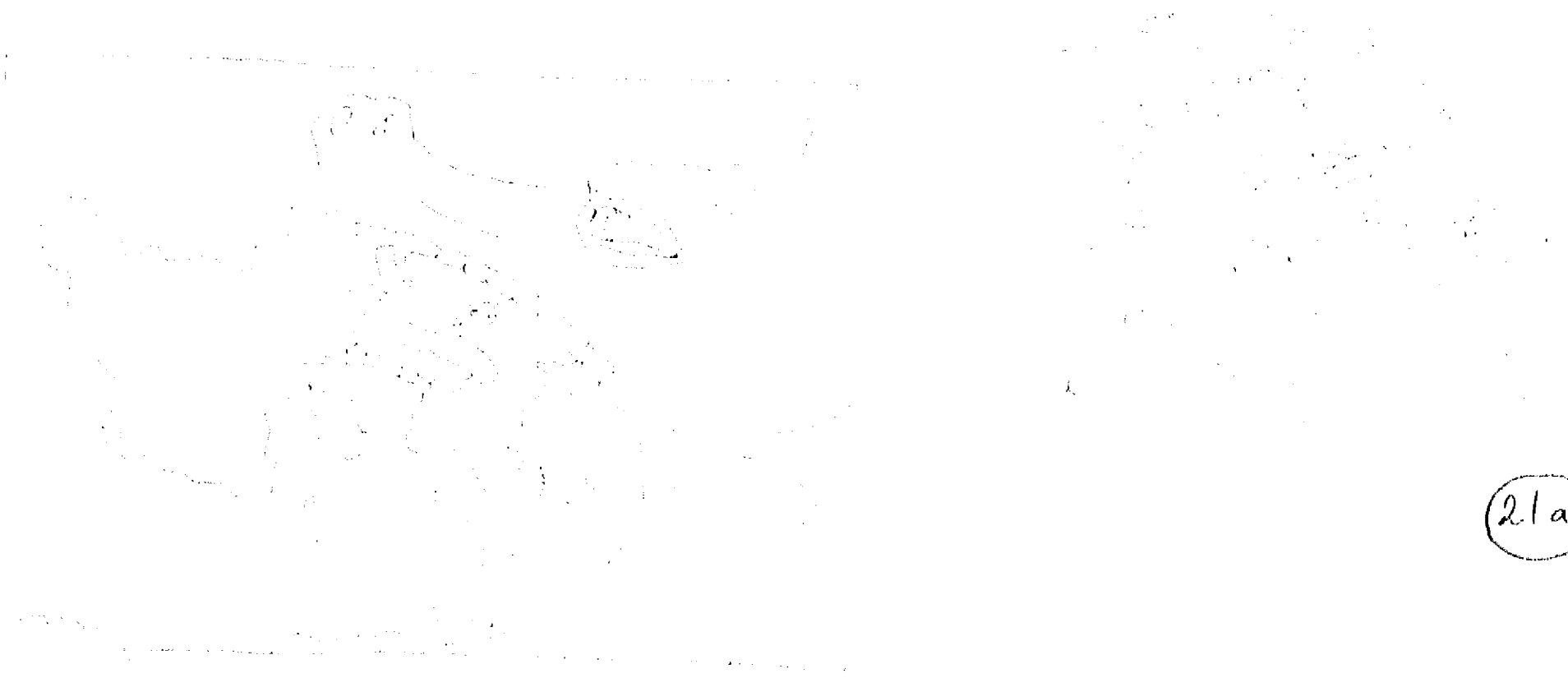
20a



20b

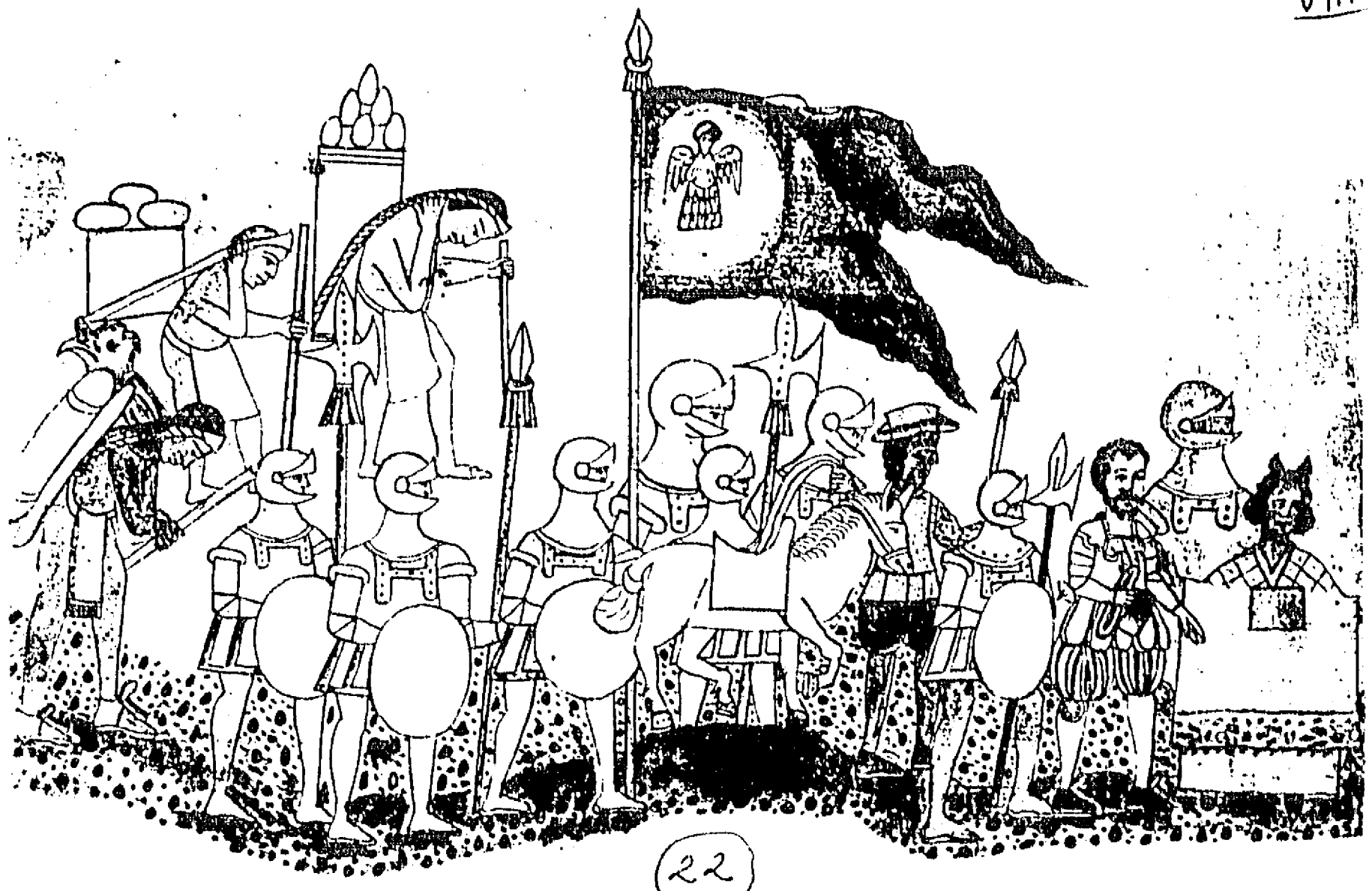


21



21a

21b

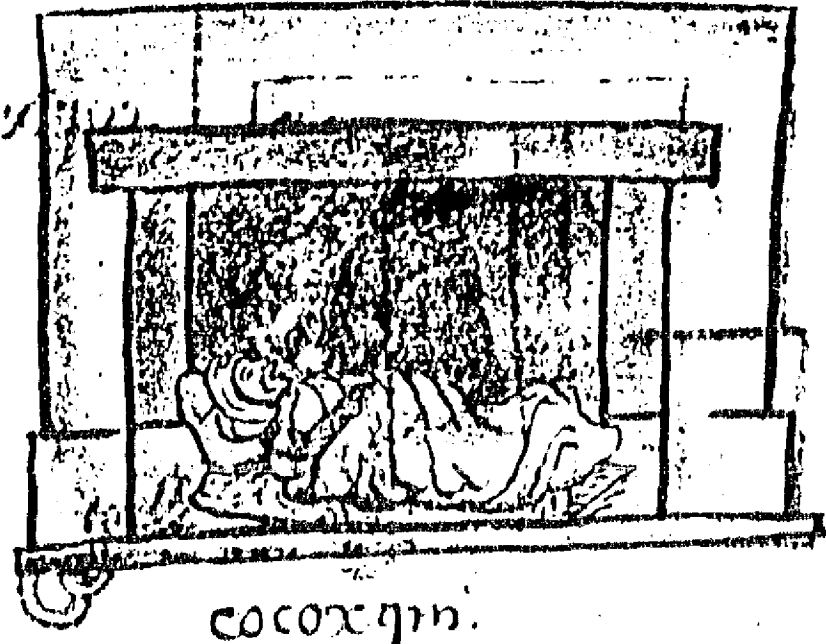


22



24

ospital de hys yndios



cocoxim.

23



25



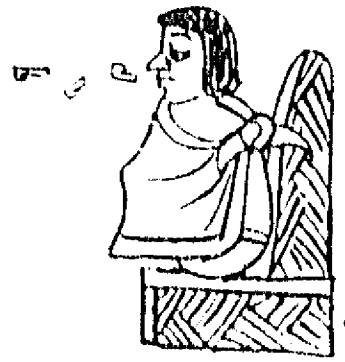
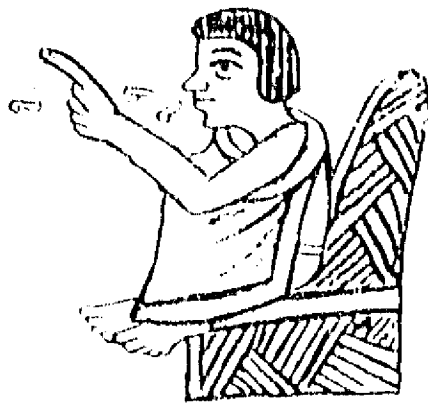
26



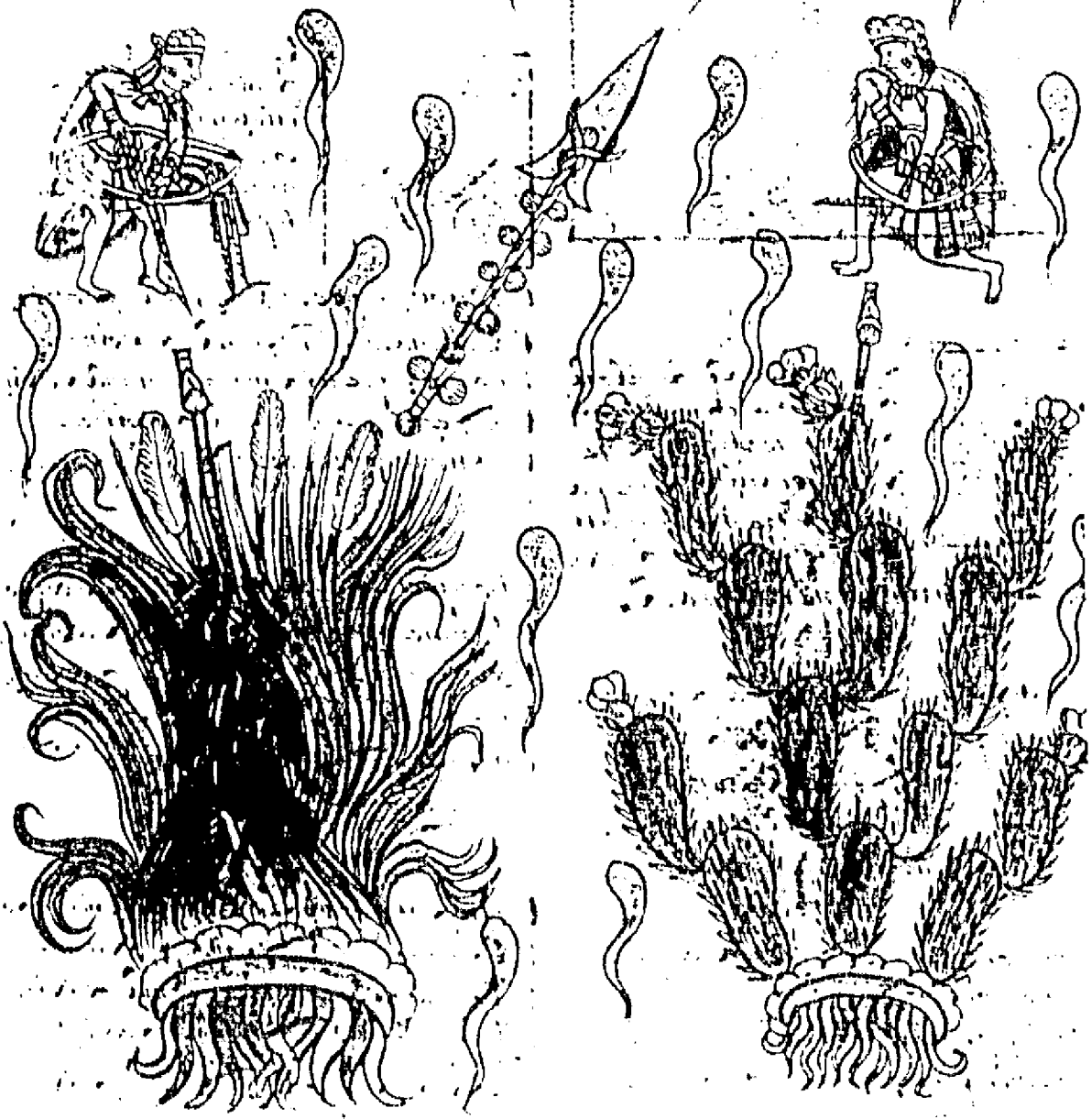
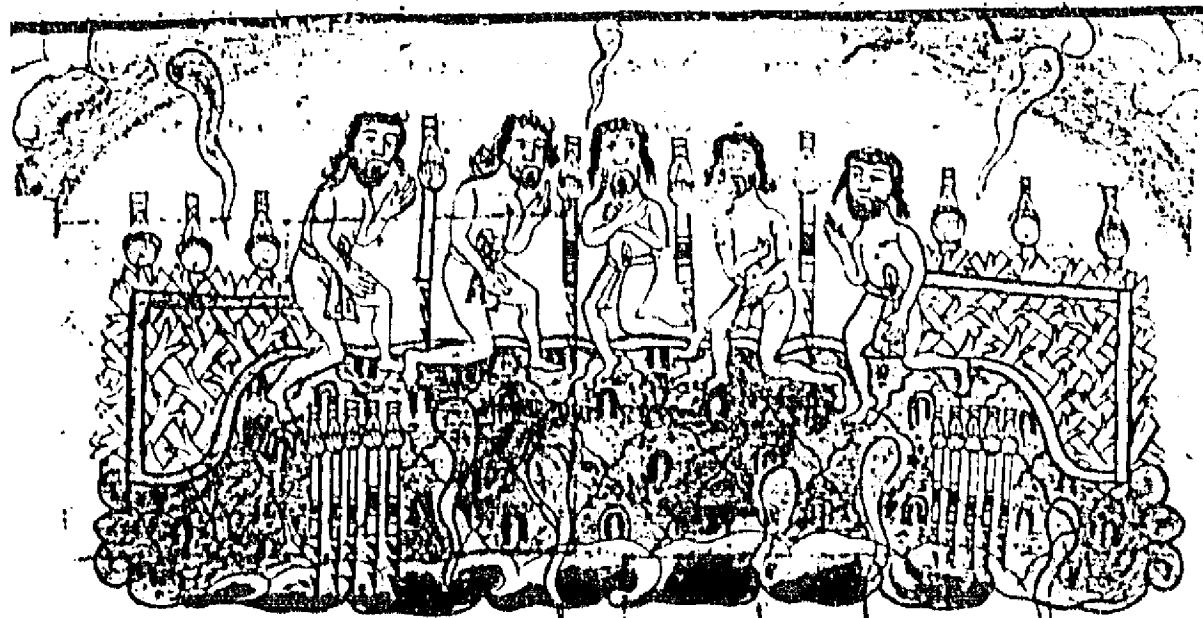
27



28



29





31a



31b



32



33



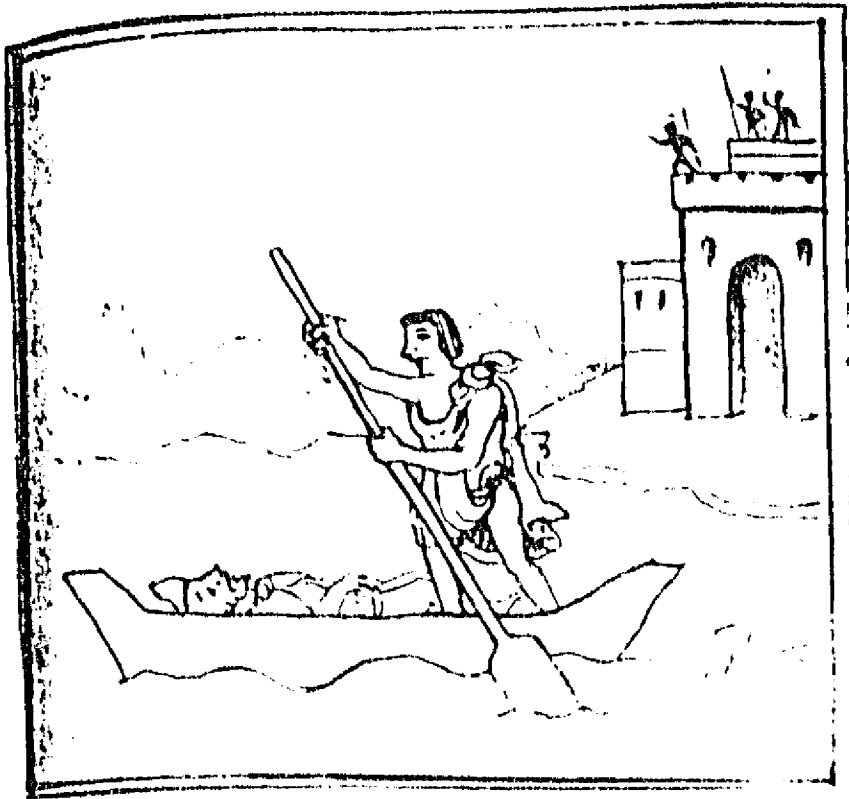
34



35

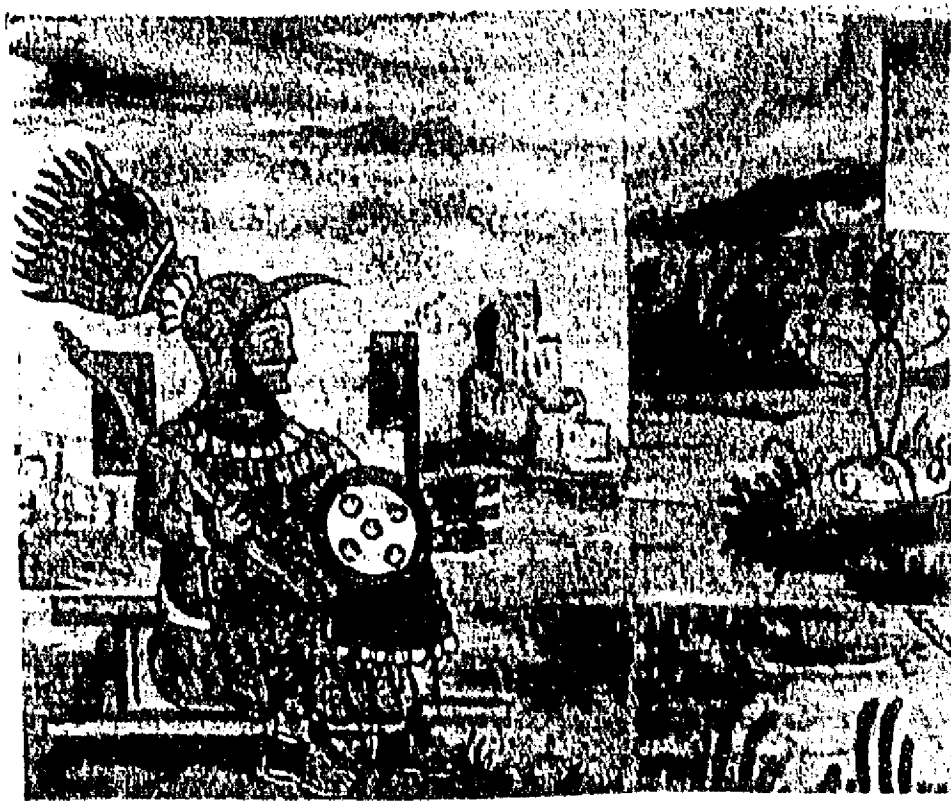


36



37a

37b



38



39a



39b

39d



39c





40



41







43



Capitulum...

44a



...

44b



45a



45b



En esta sala se representa...

46a

De aquí cuerpo y algunas...



46b



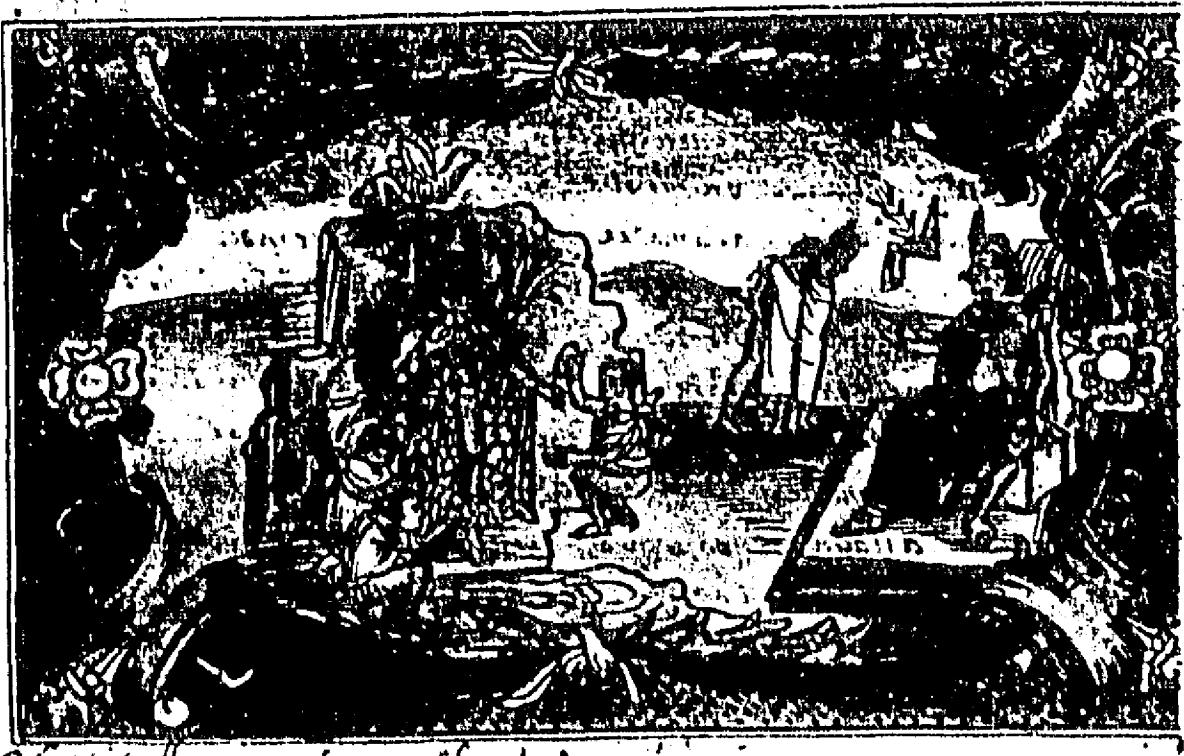
46c



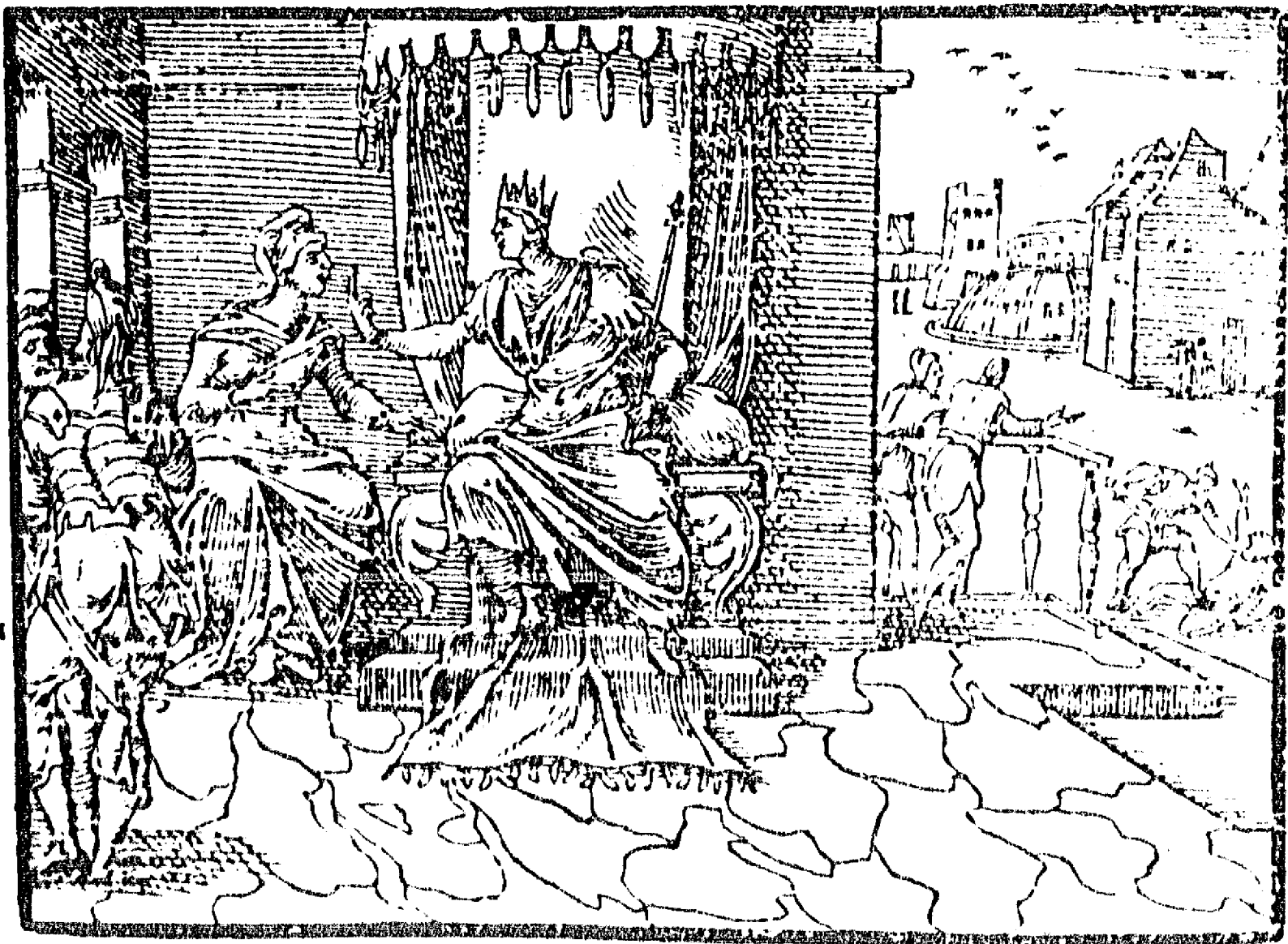
46d



46e



46 f



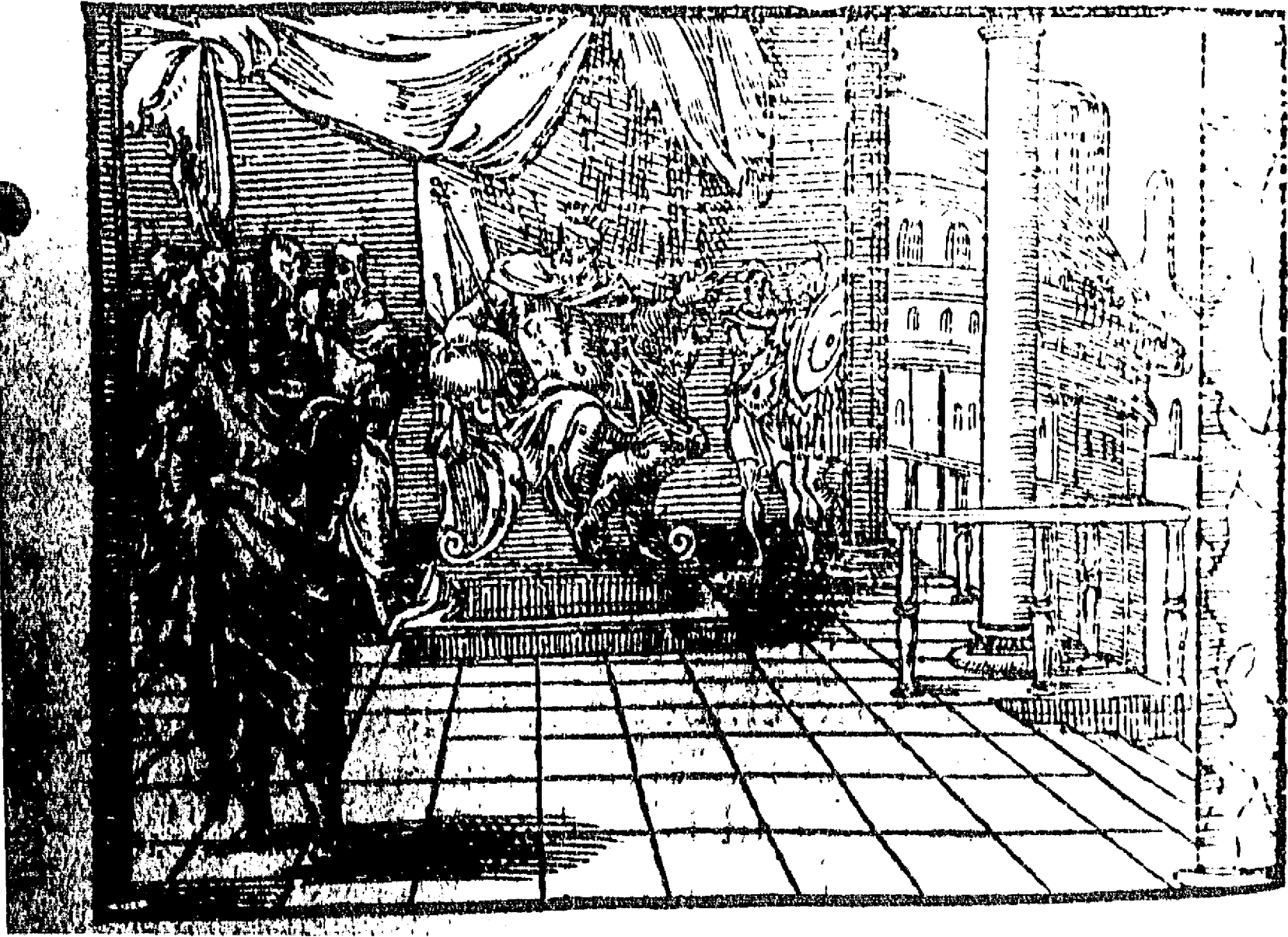
46 g



46 h



46 i



46 J



46 K



168



48

47







50a



50b



50c



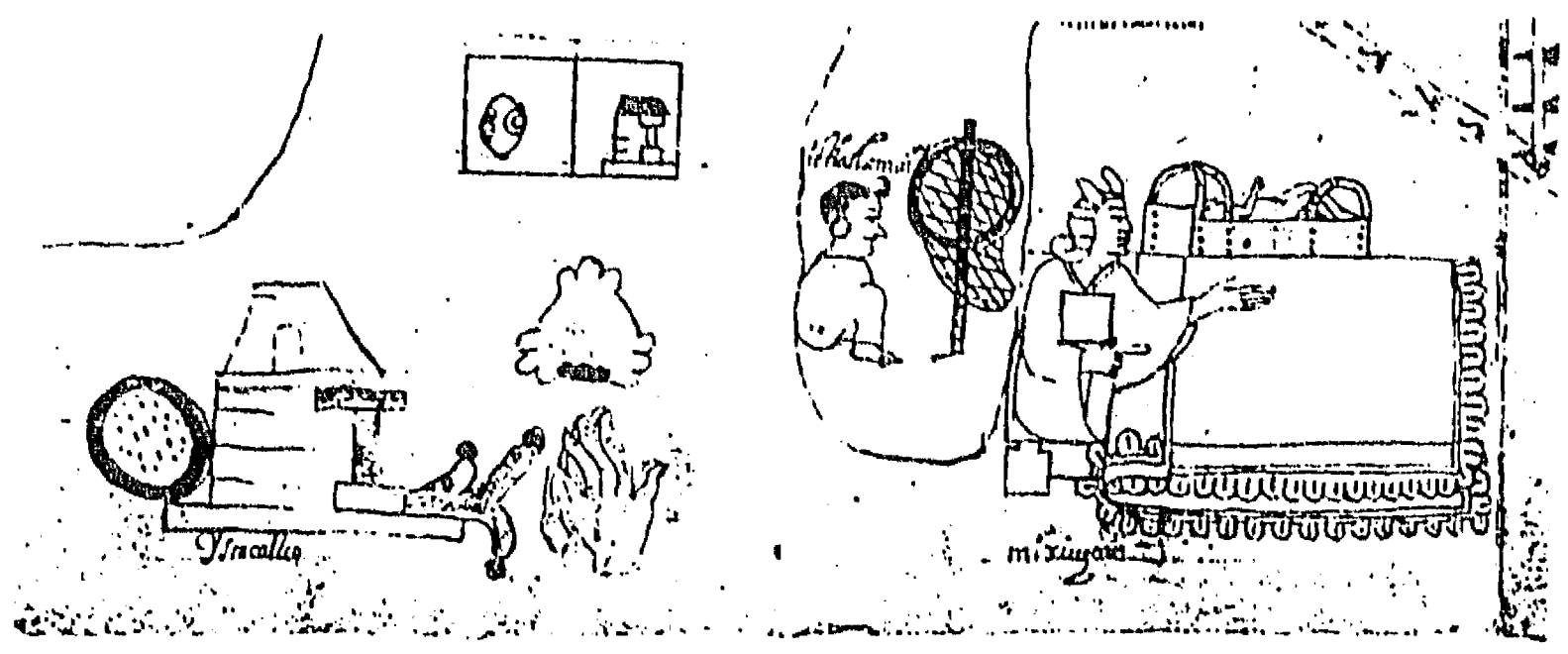
51a



51b



51c



52

53



54



55



56

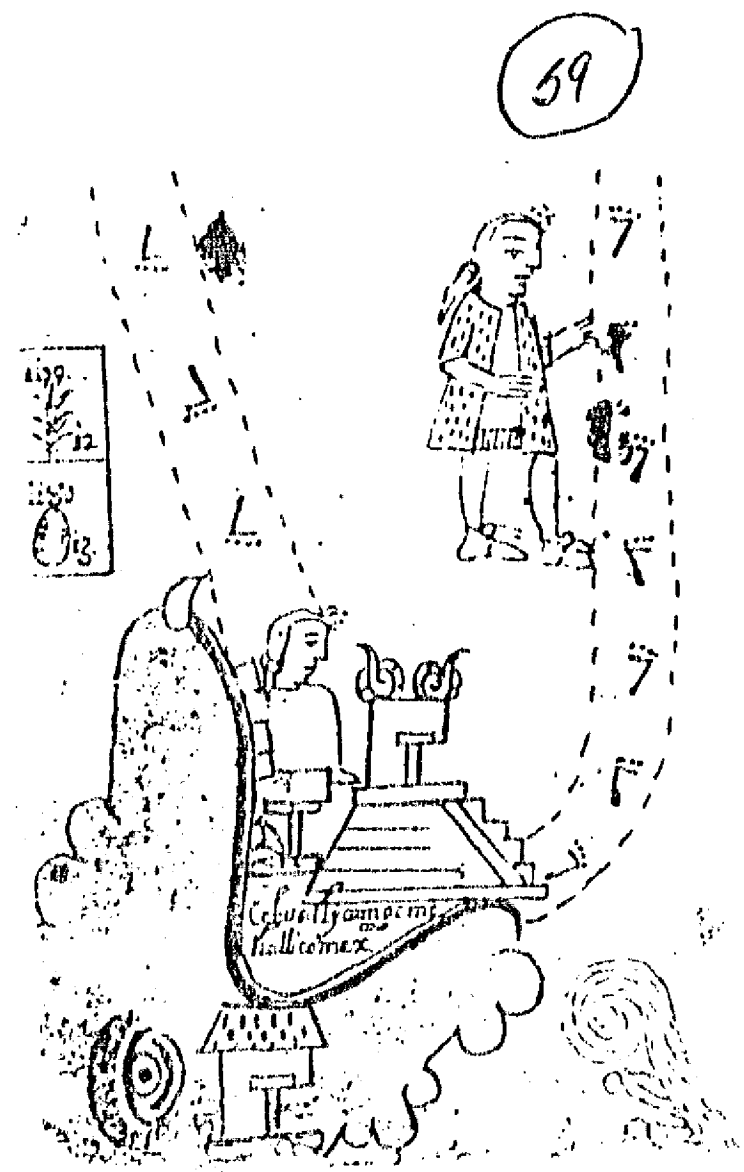


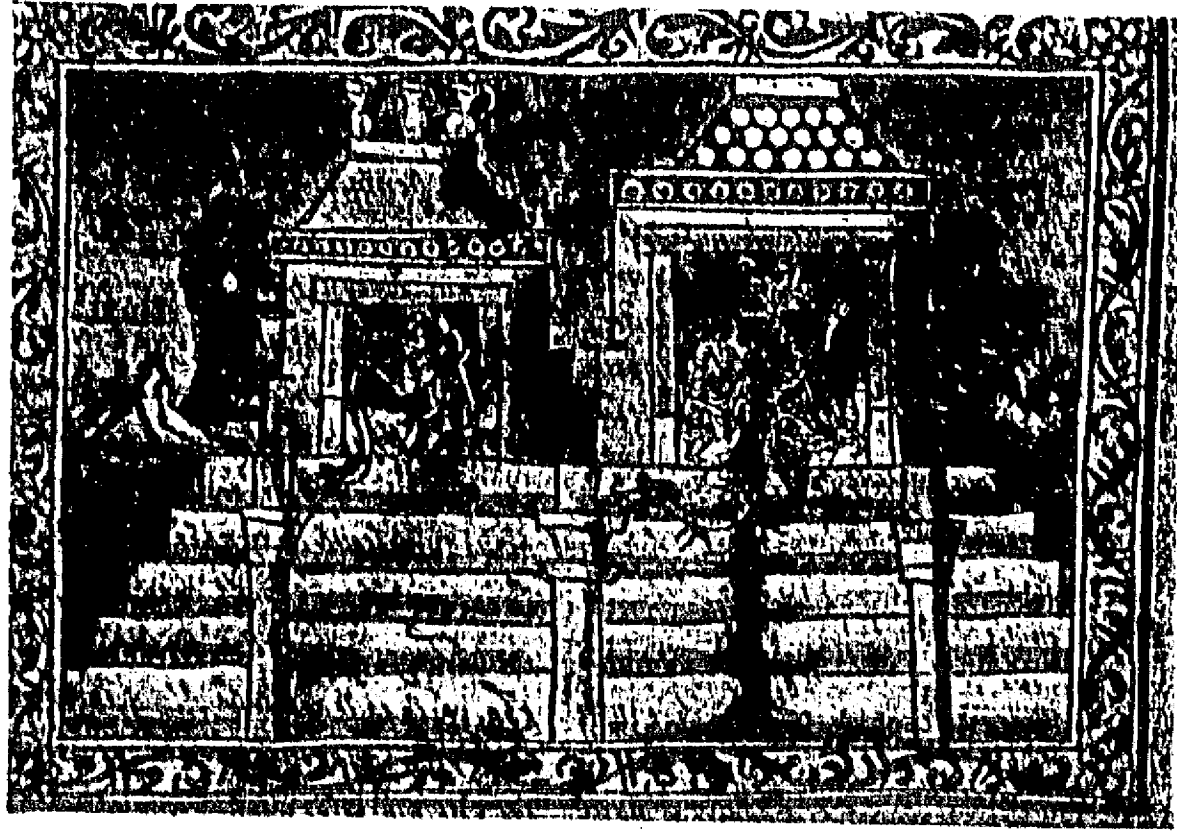
57



58

59





60



61



62



63



64



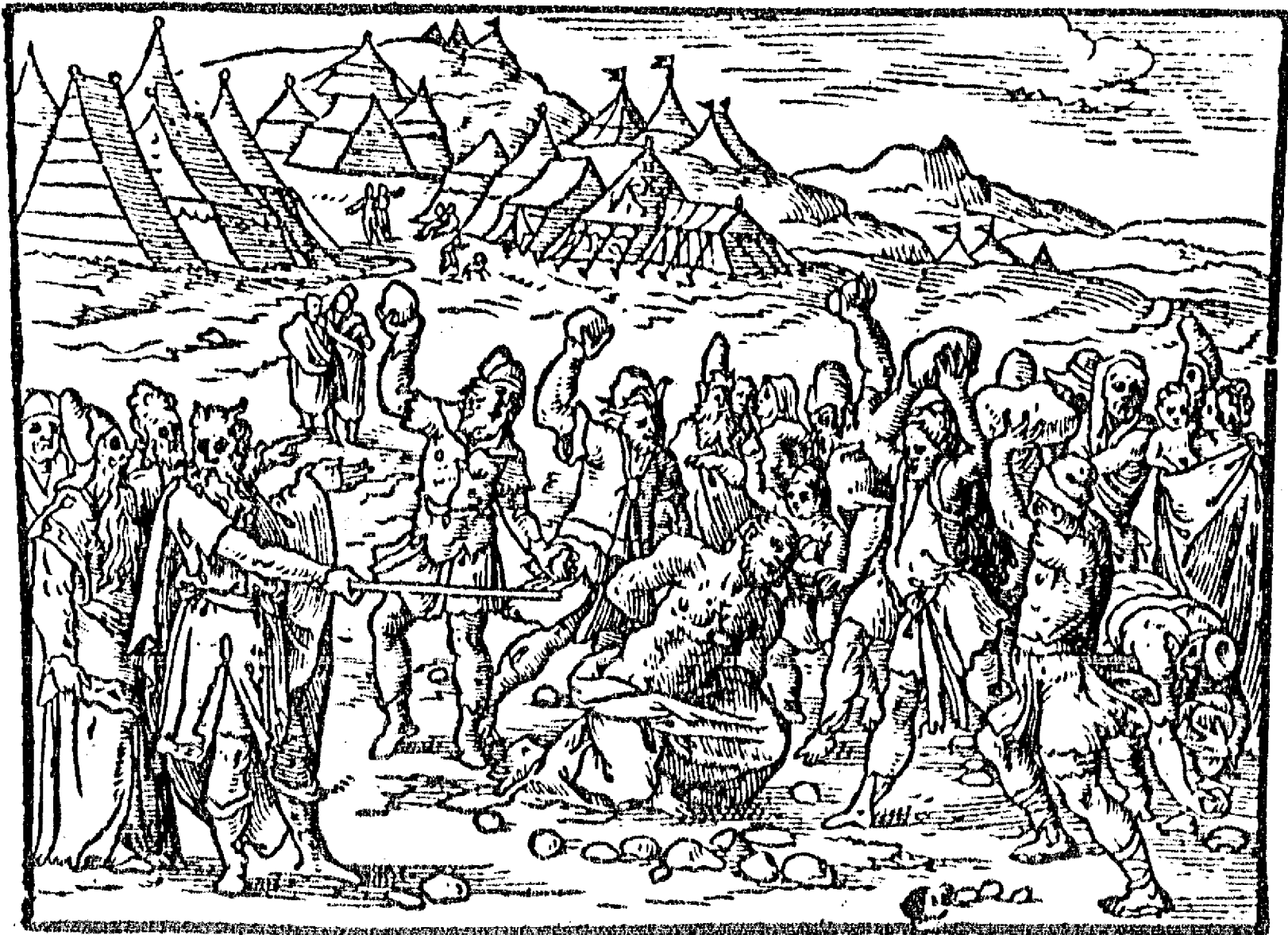
65a



656



66



67



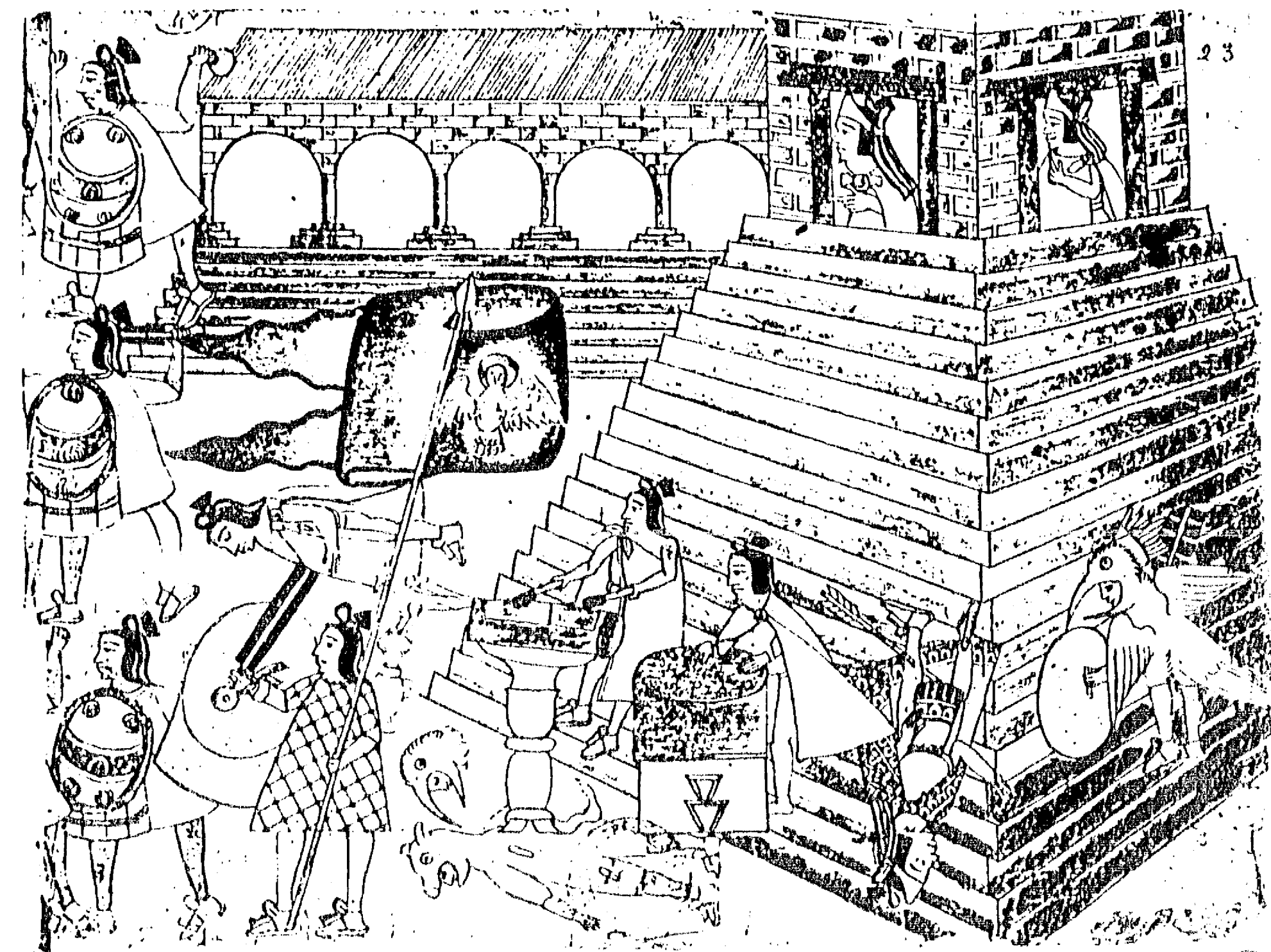
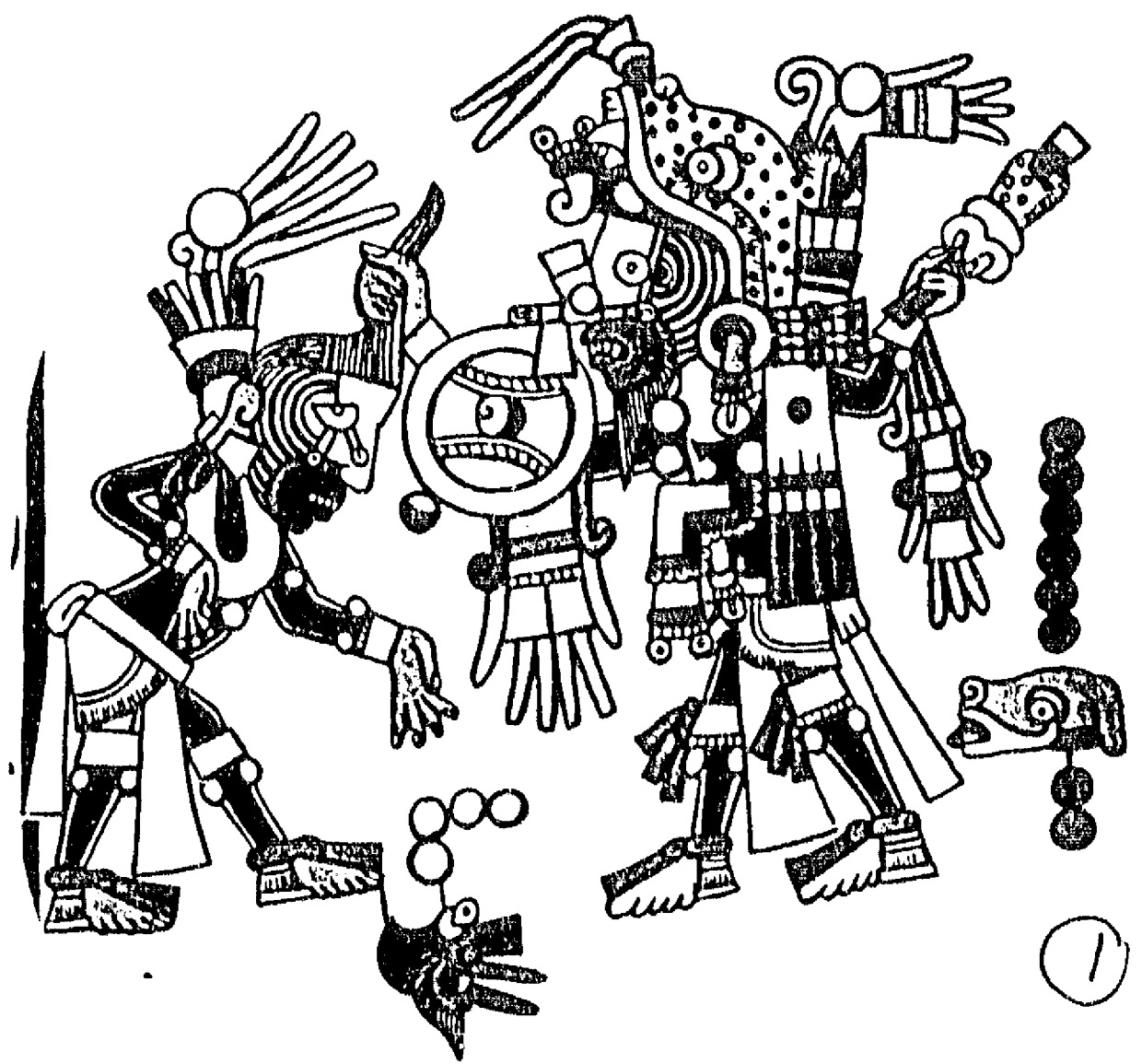
68

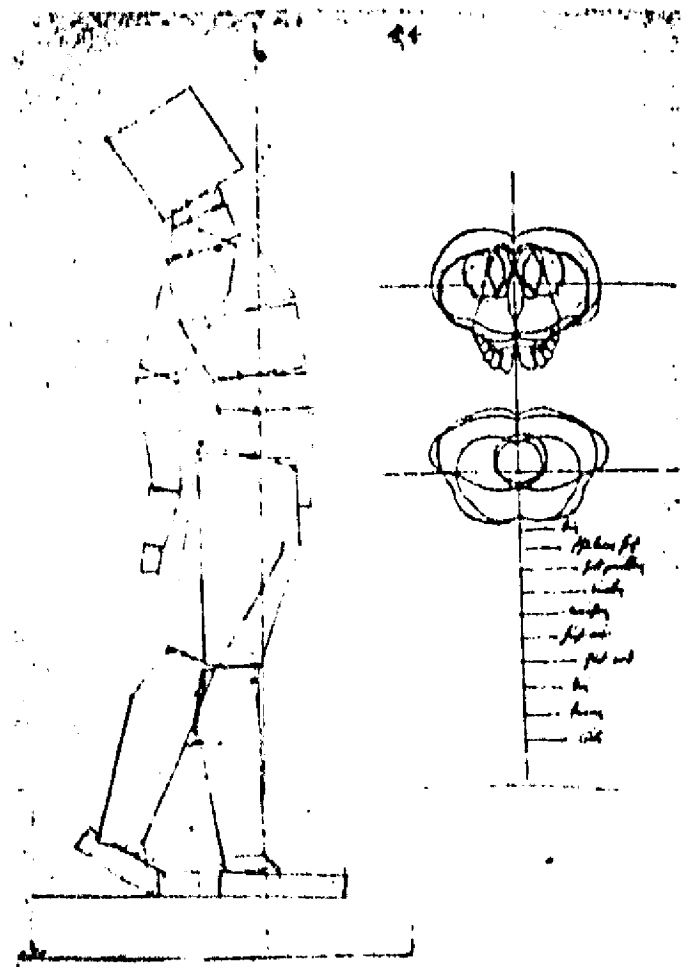


69



70

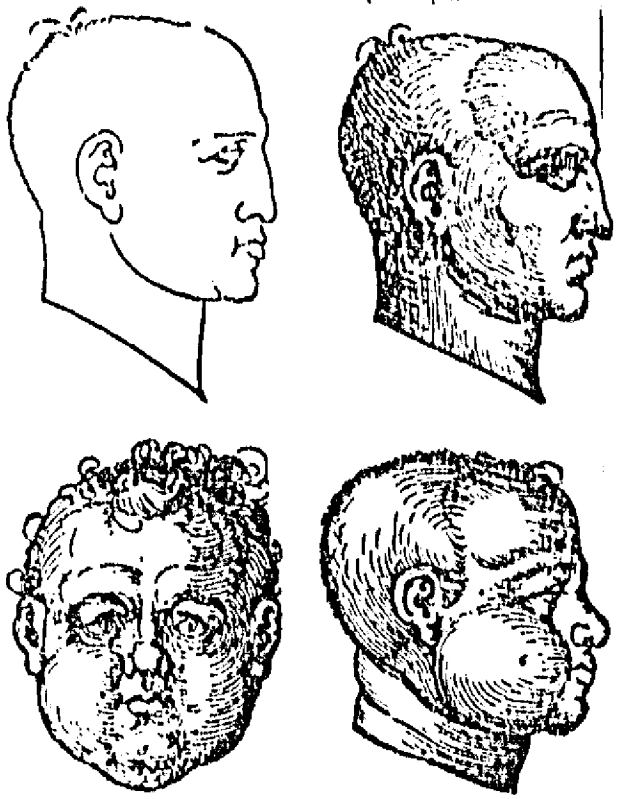




DÜRER: Study in proportions. About 1513

4

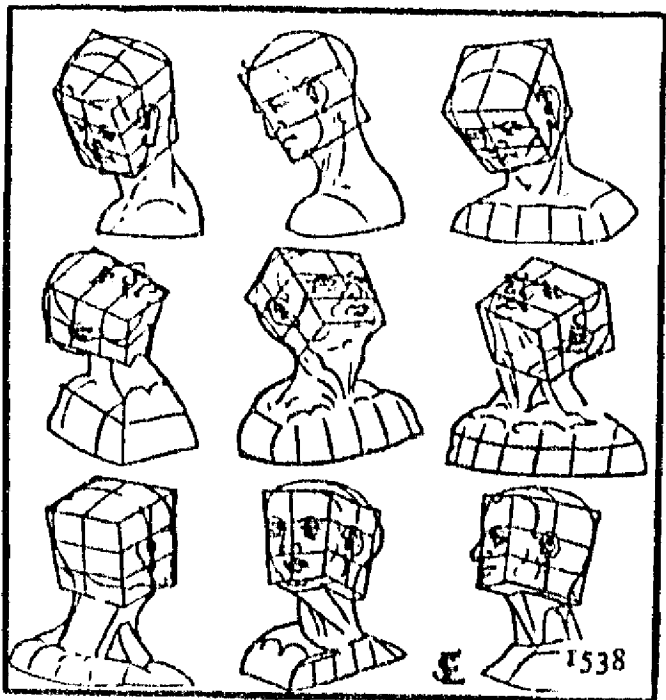
Kunst und Leben Zeichnungen



BEHAM: Profiles. 1565

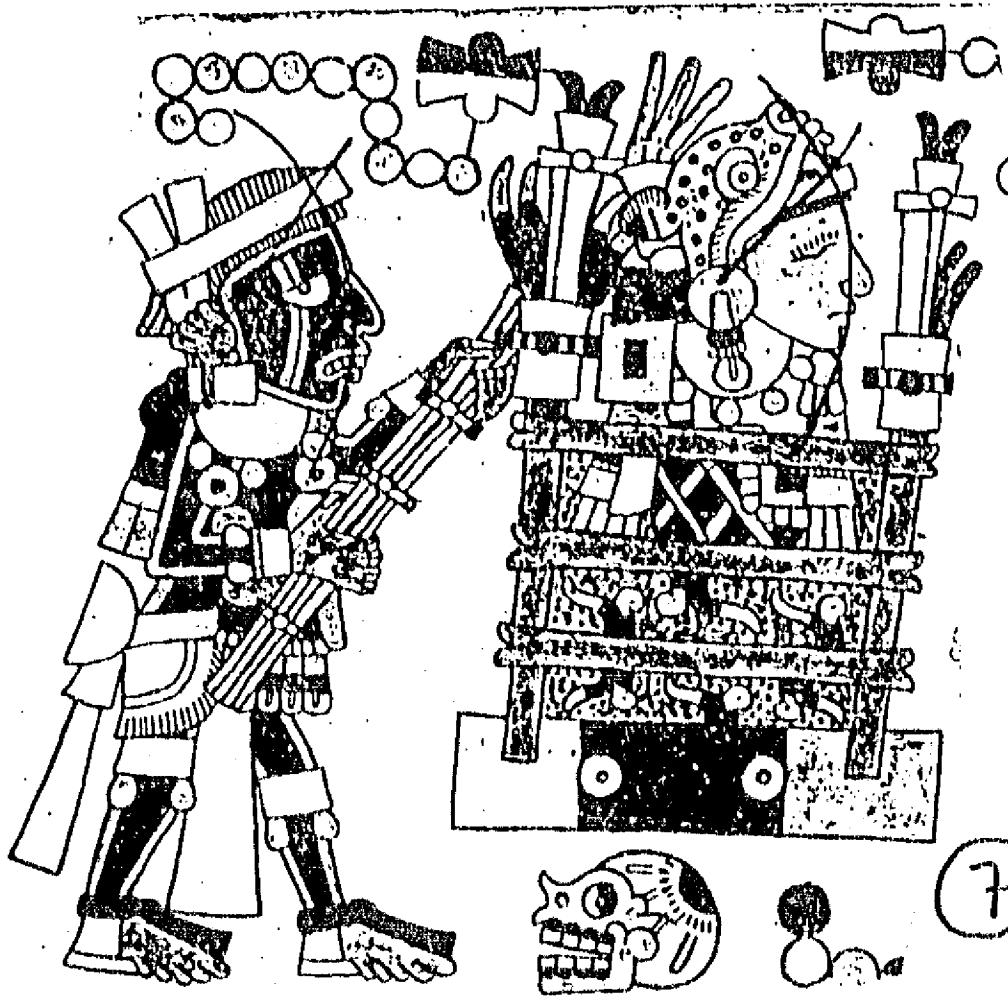
5

IX



SCHÖN: Schematic heads

6



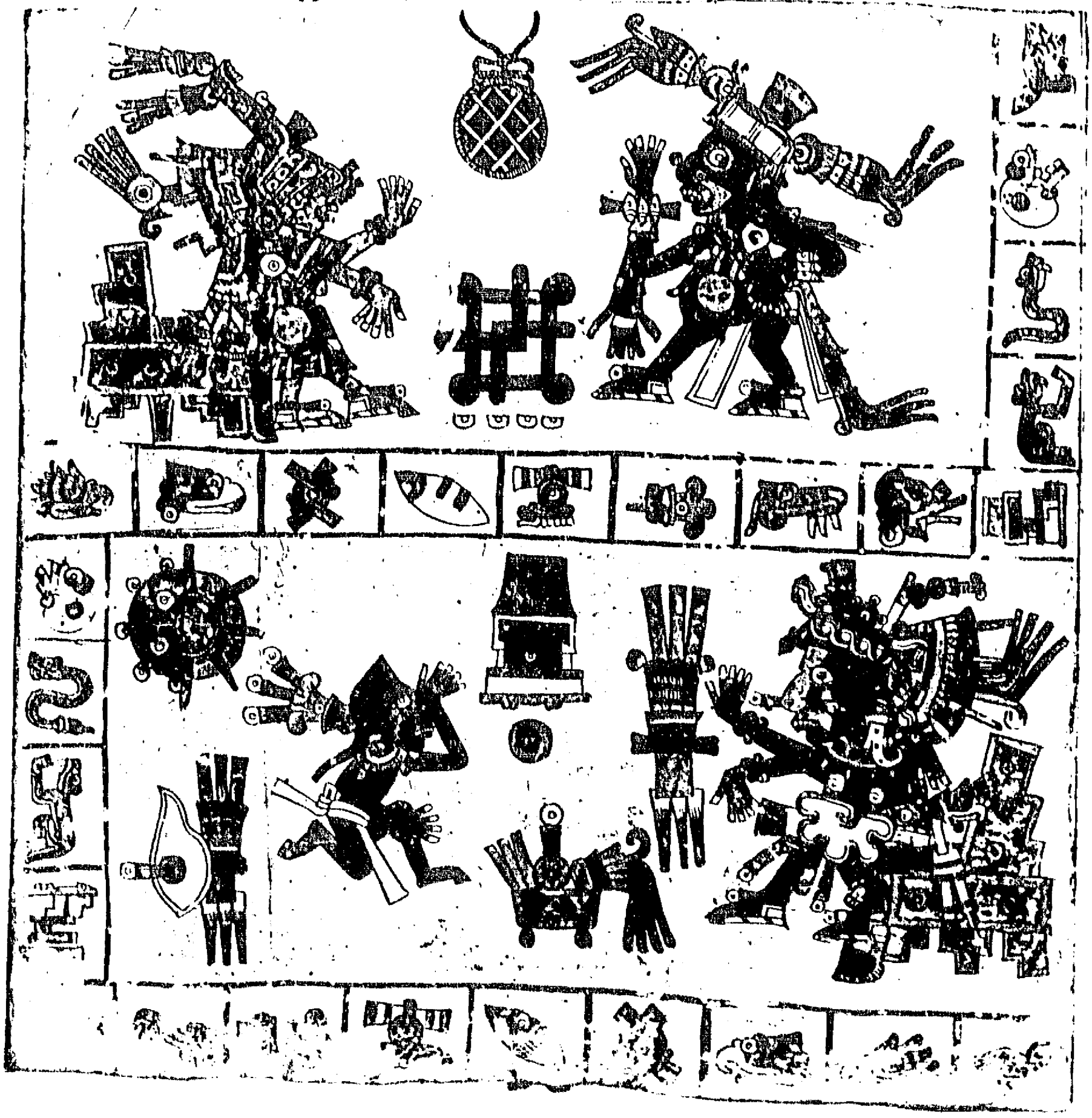
7



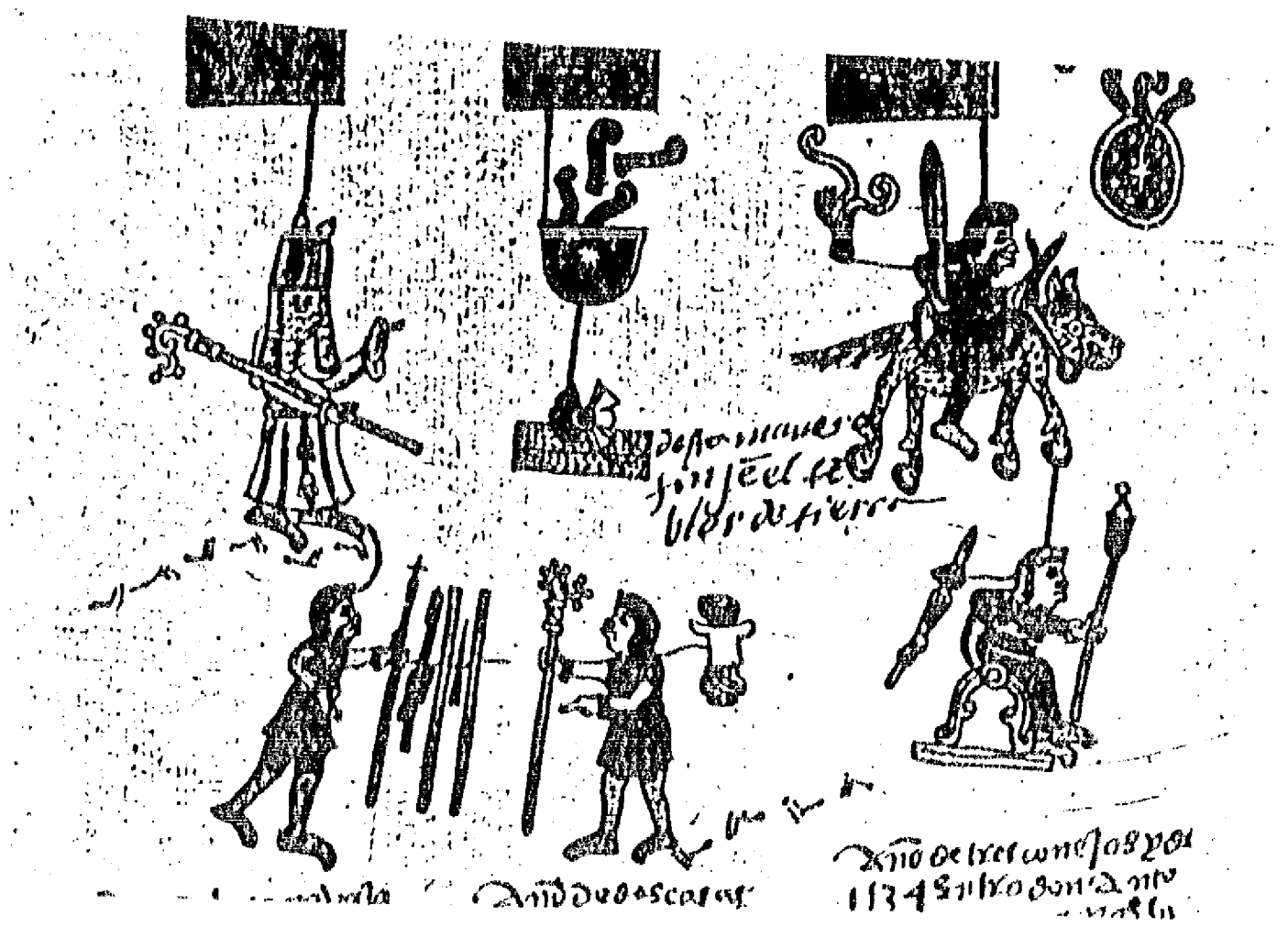
8



9



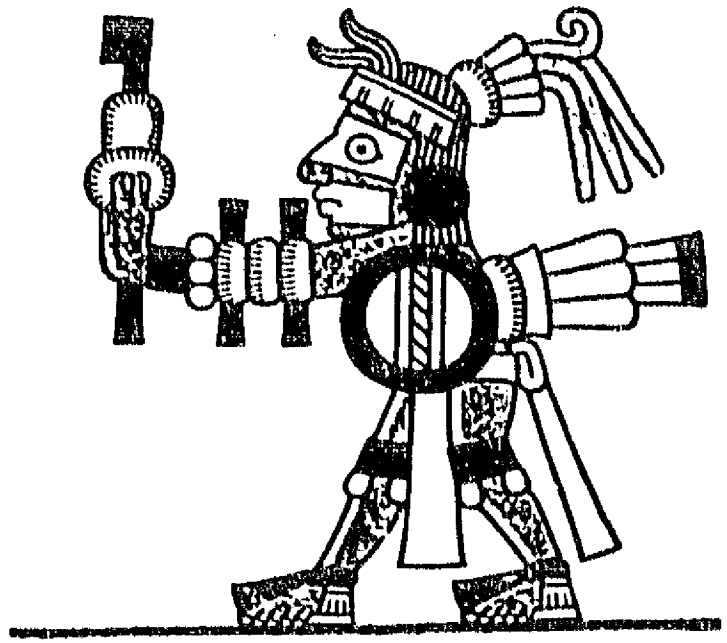
10



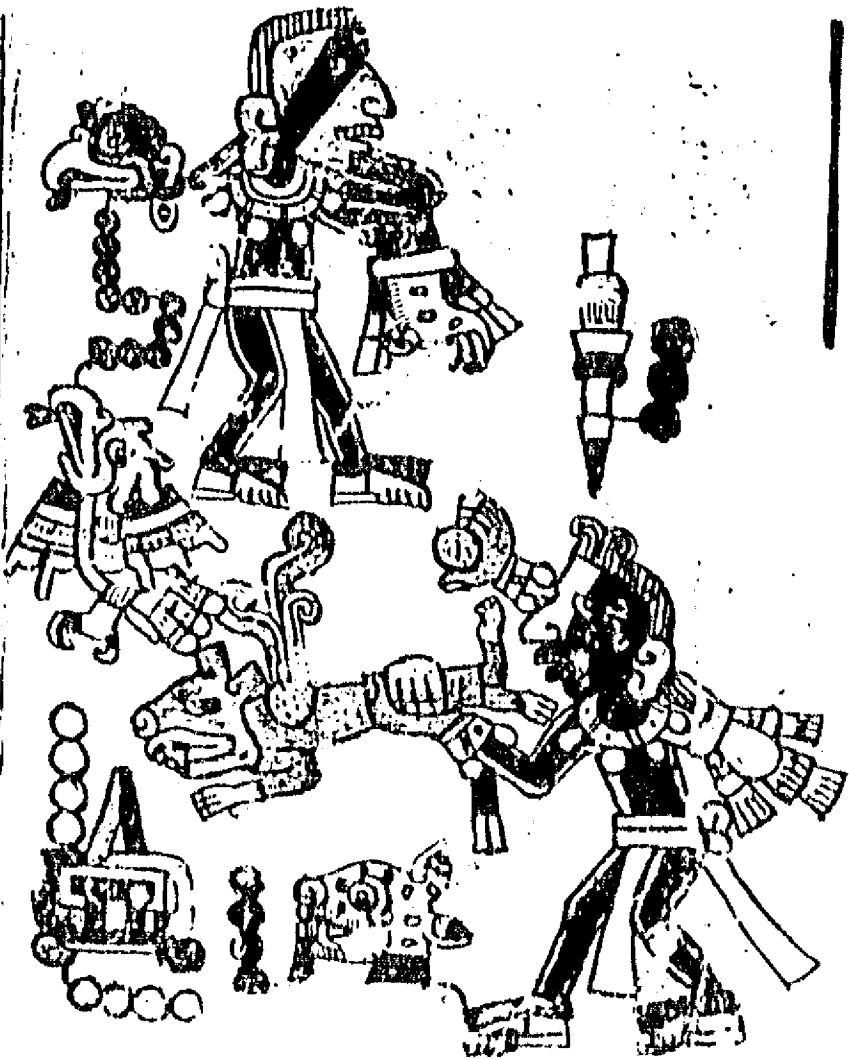
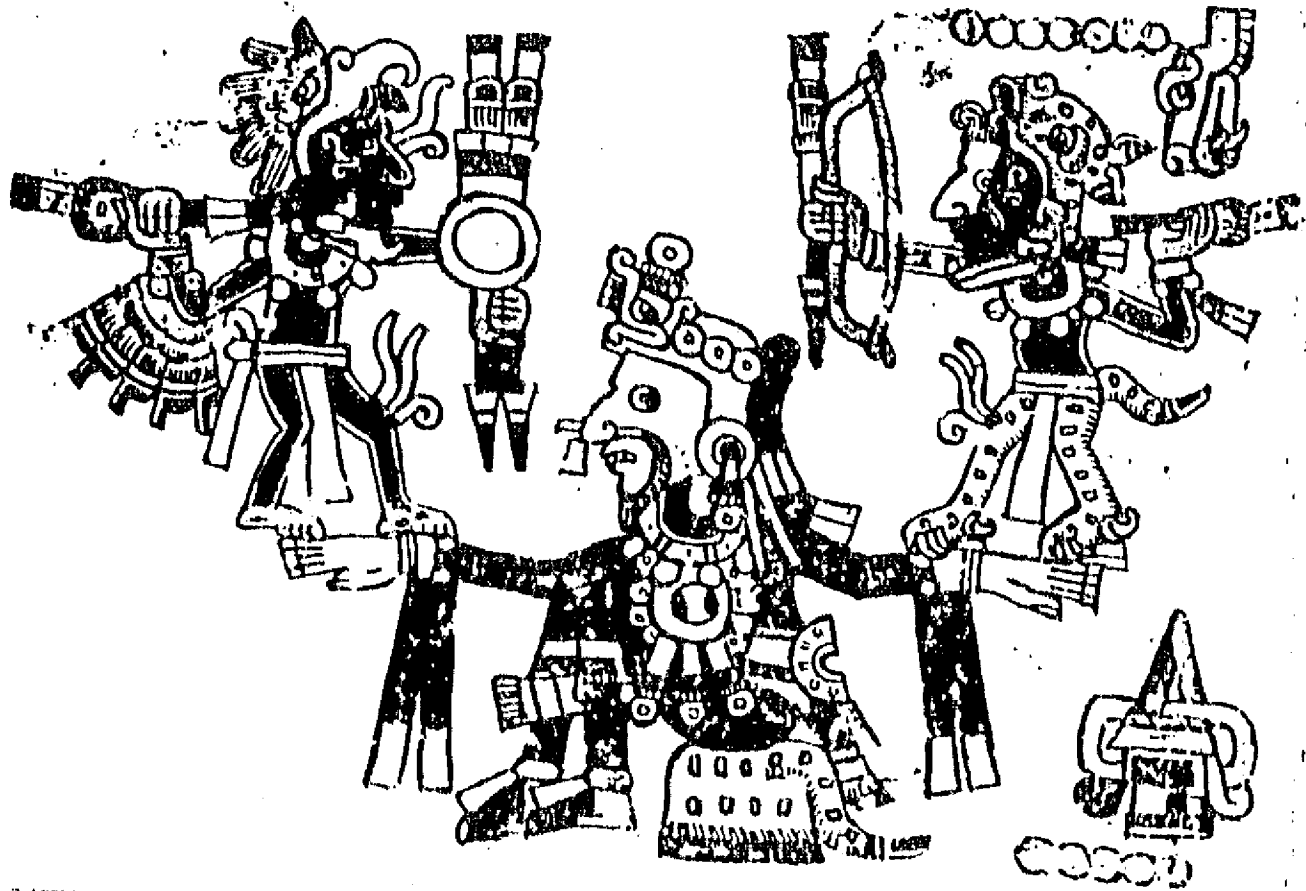
depo...
son...
bl... de...

...
1134...

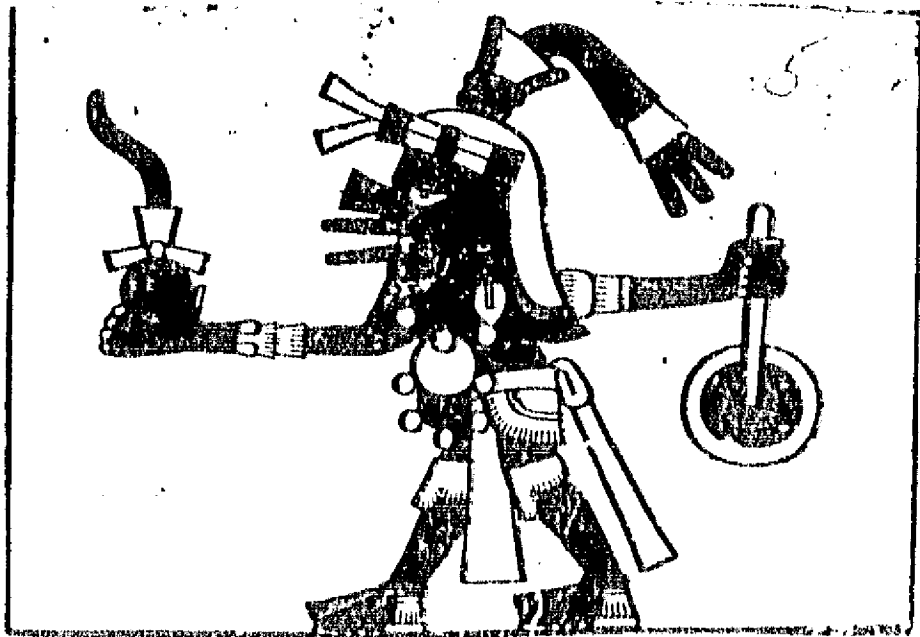
11



12



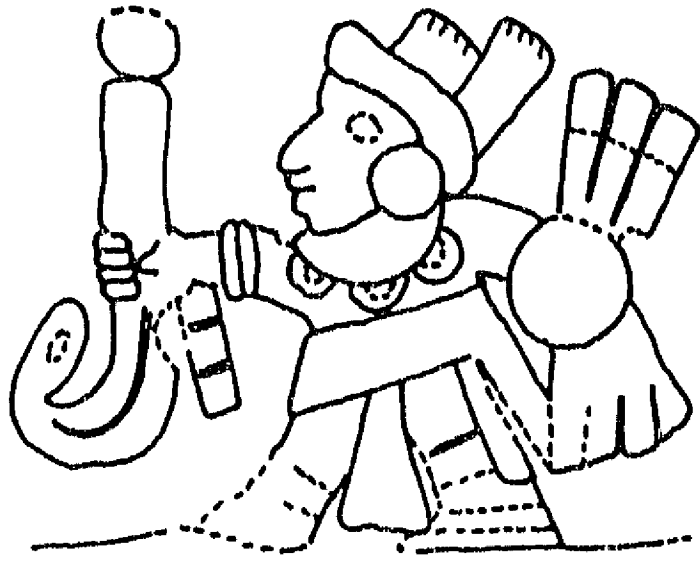
13



14



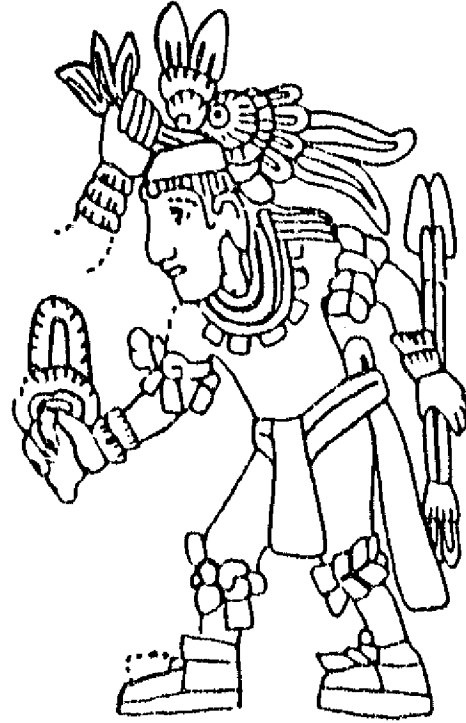
a



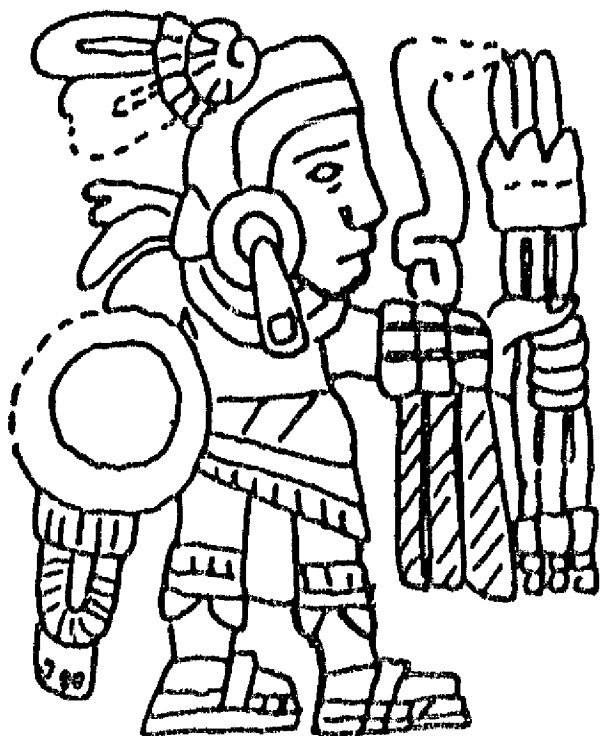
b



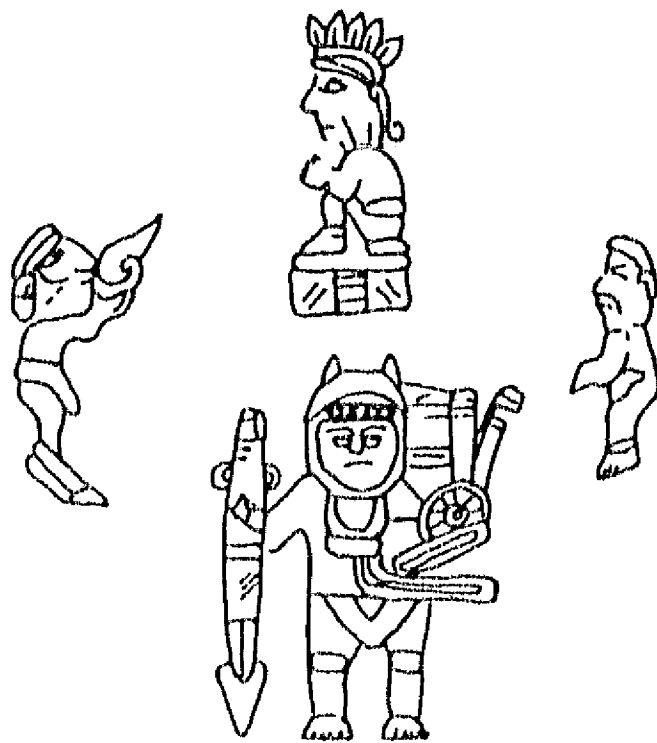
c



d



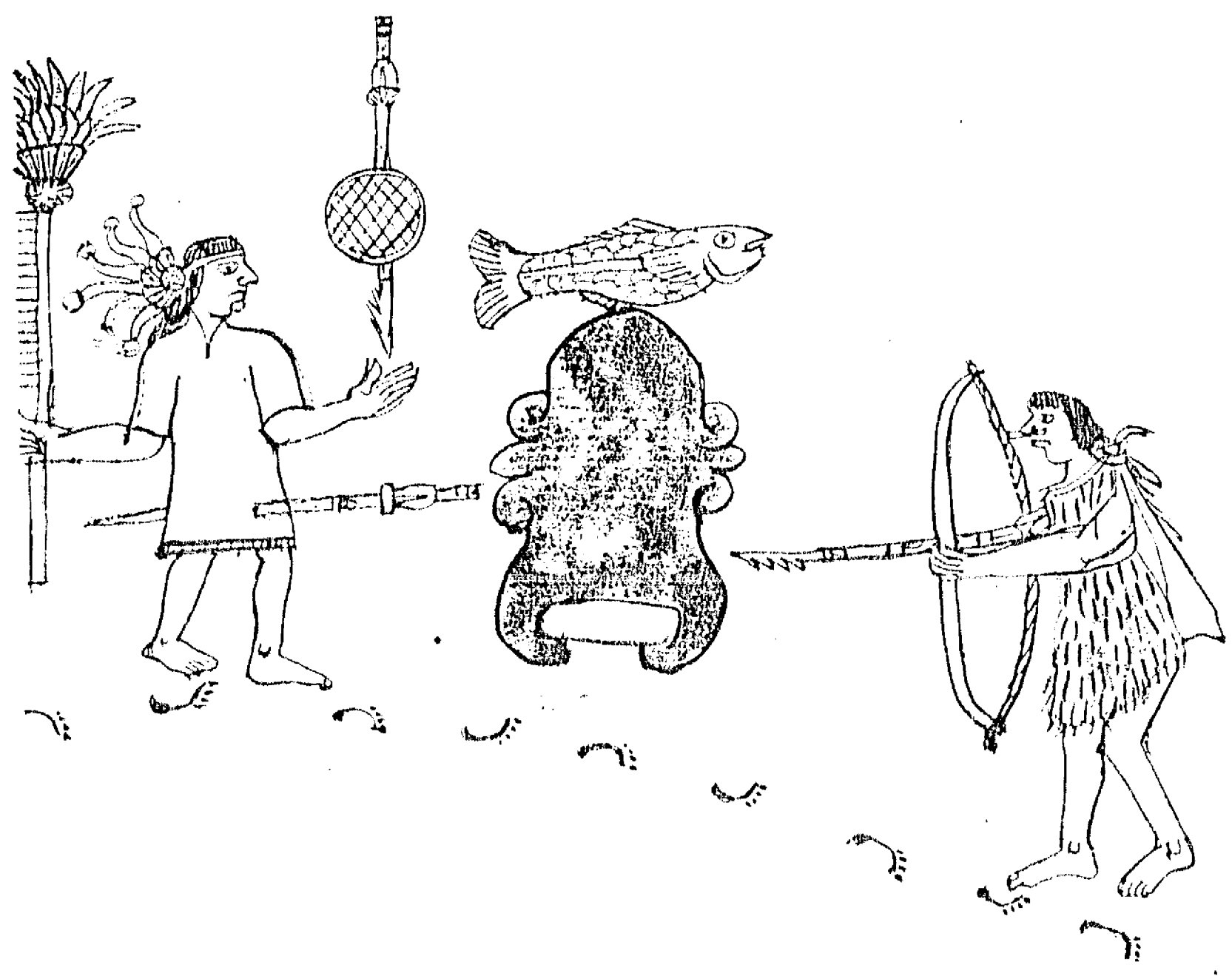
e

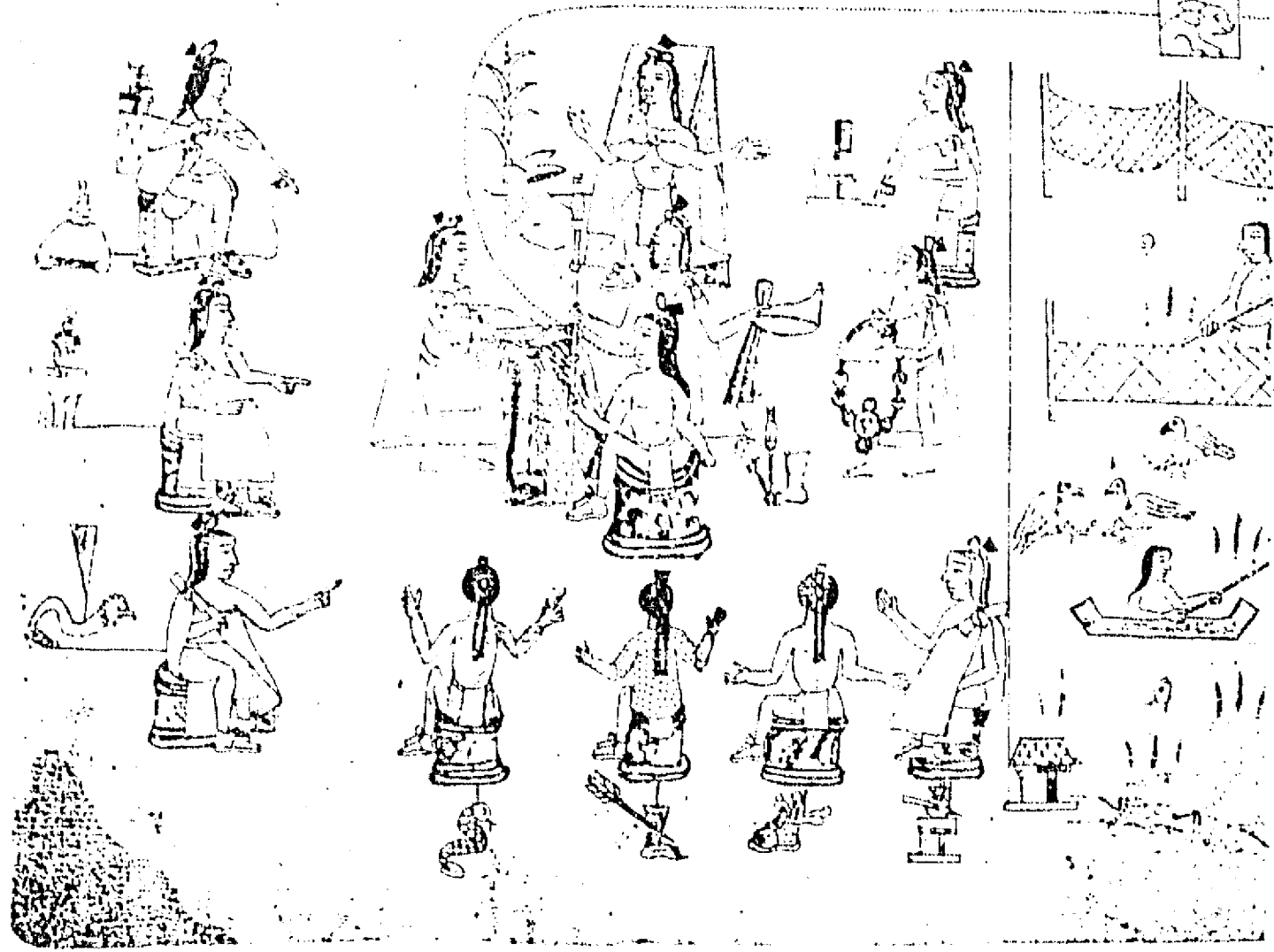


f



7







21



22



23



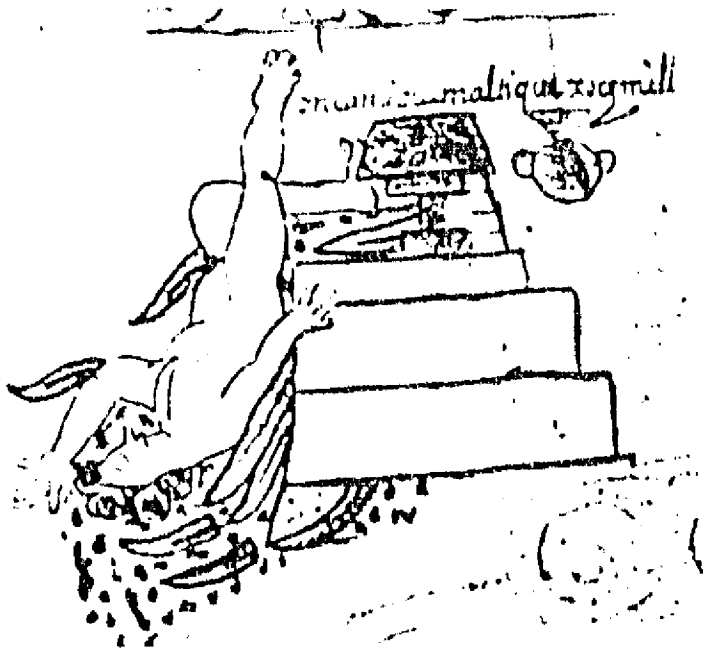
24



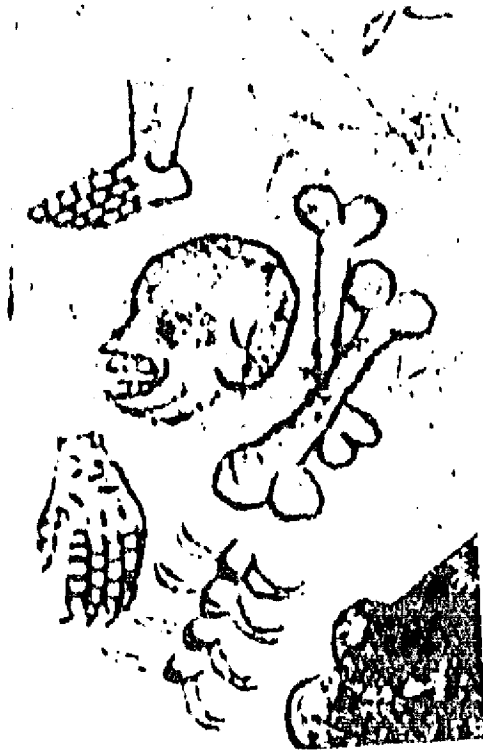
25



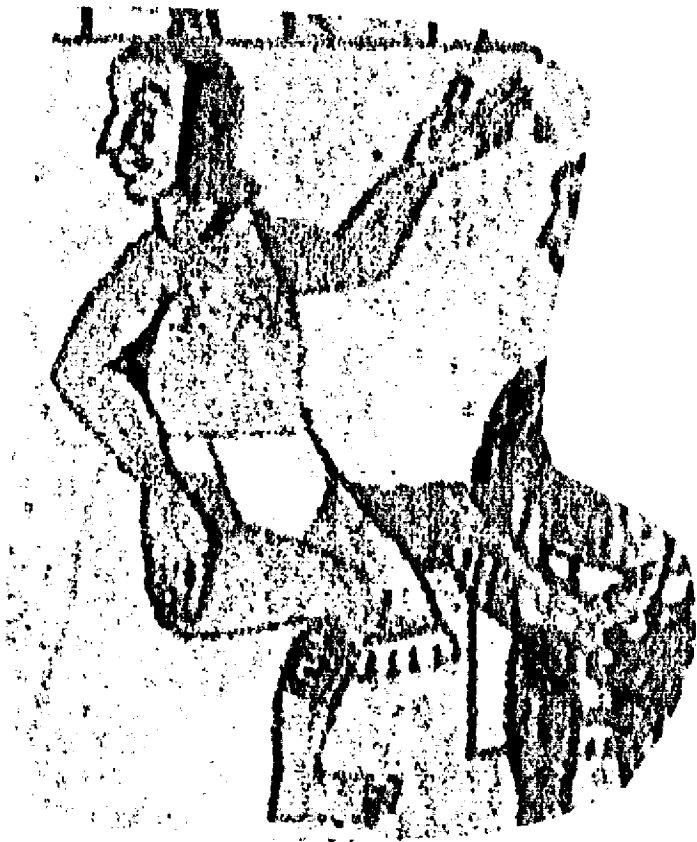
26



27



28



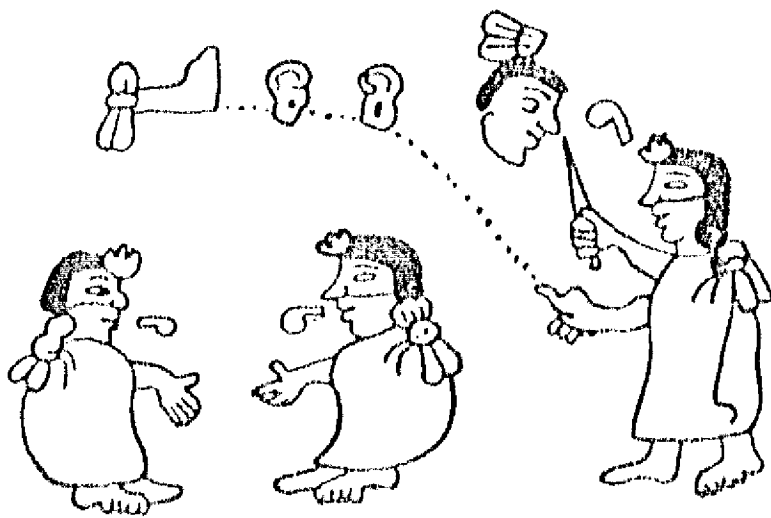
29



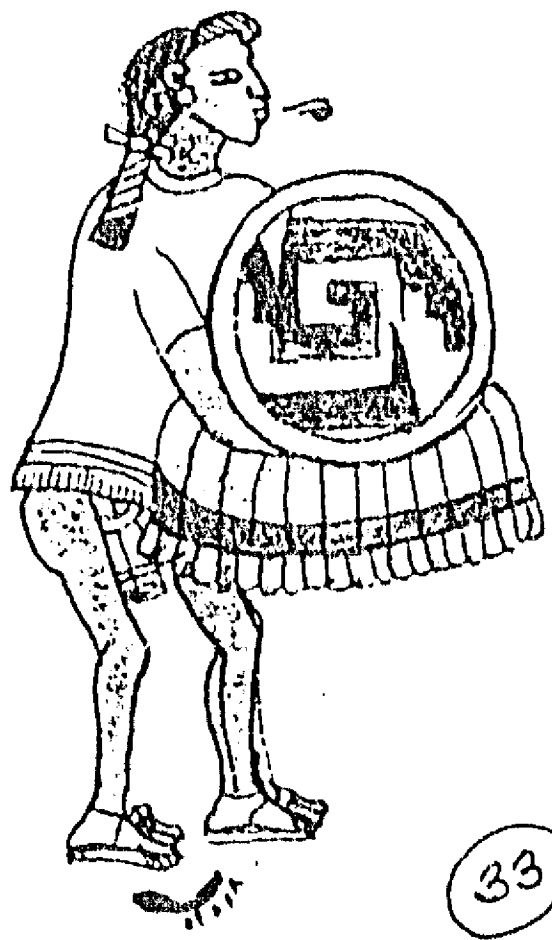
30



31



32



33



34

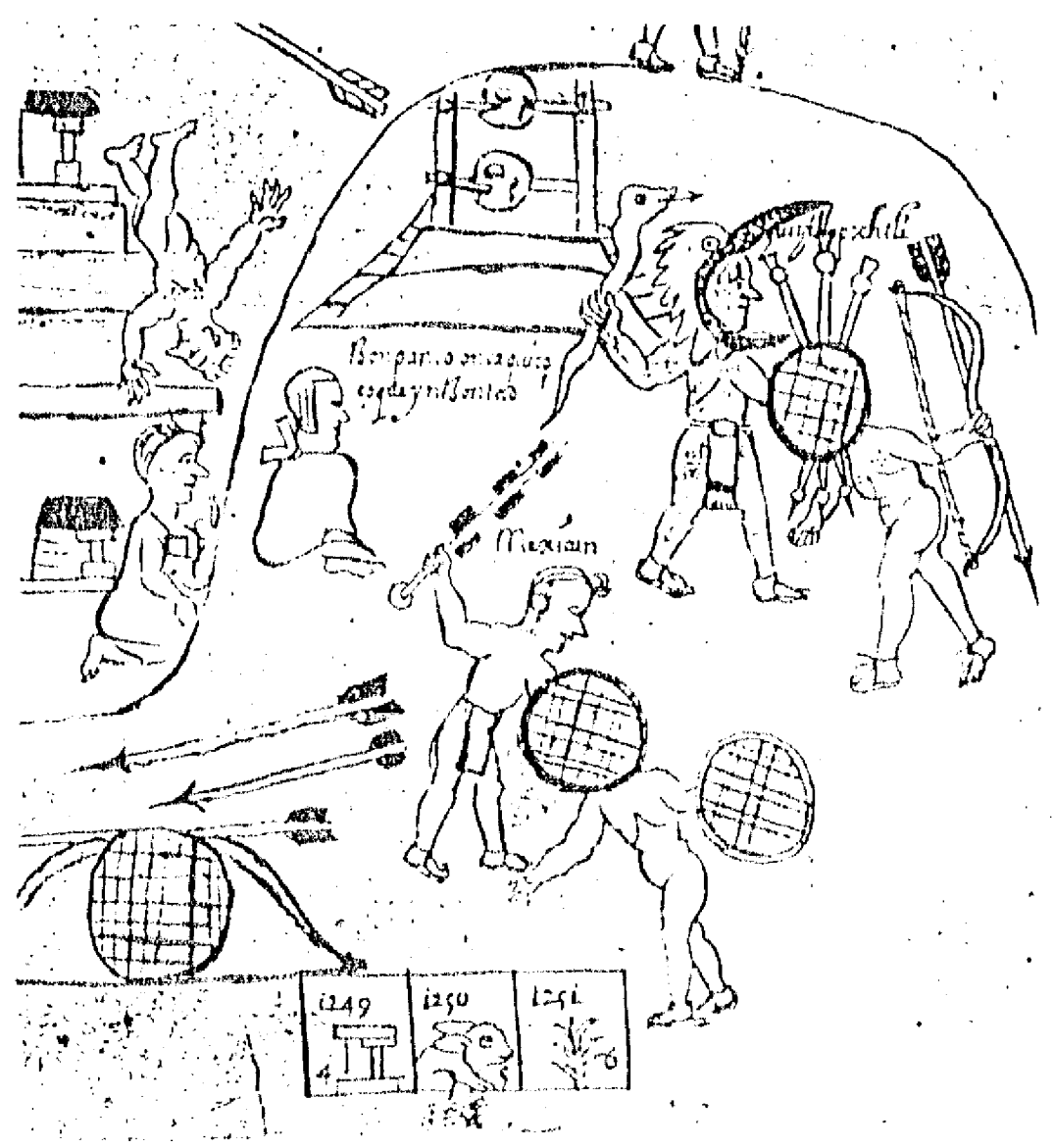
don diego tilpocanqui



don luis dezeta

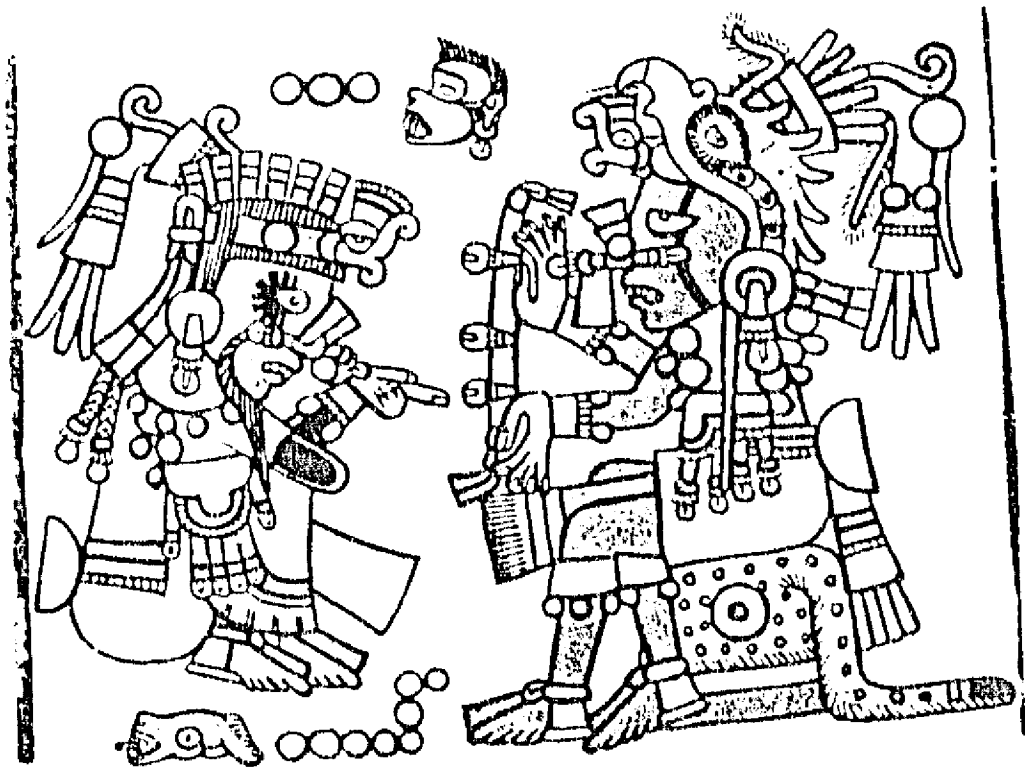


35



36

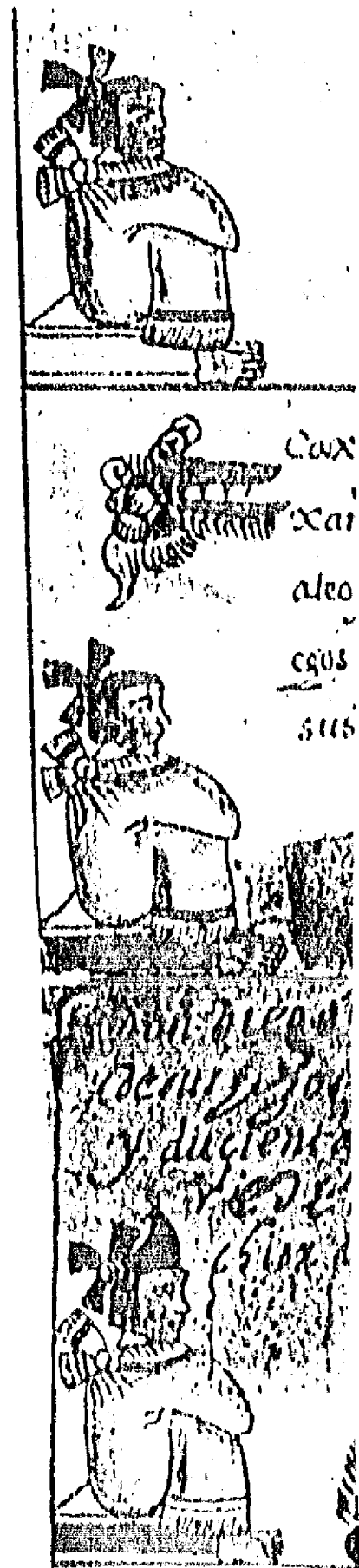
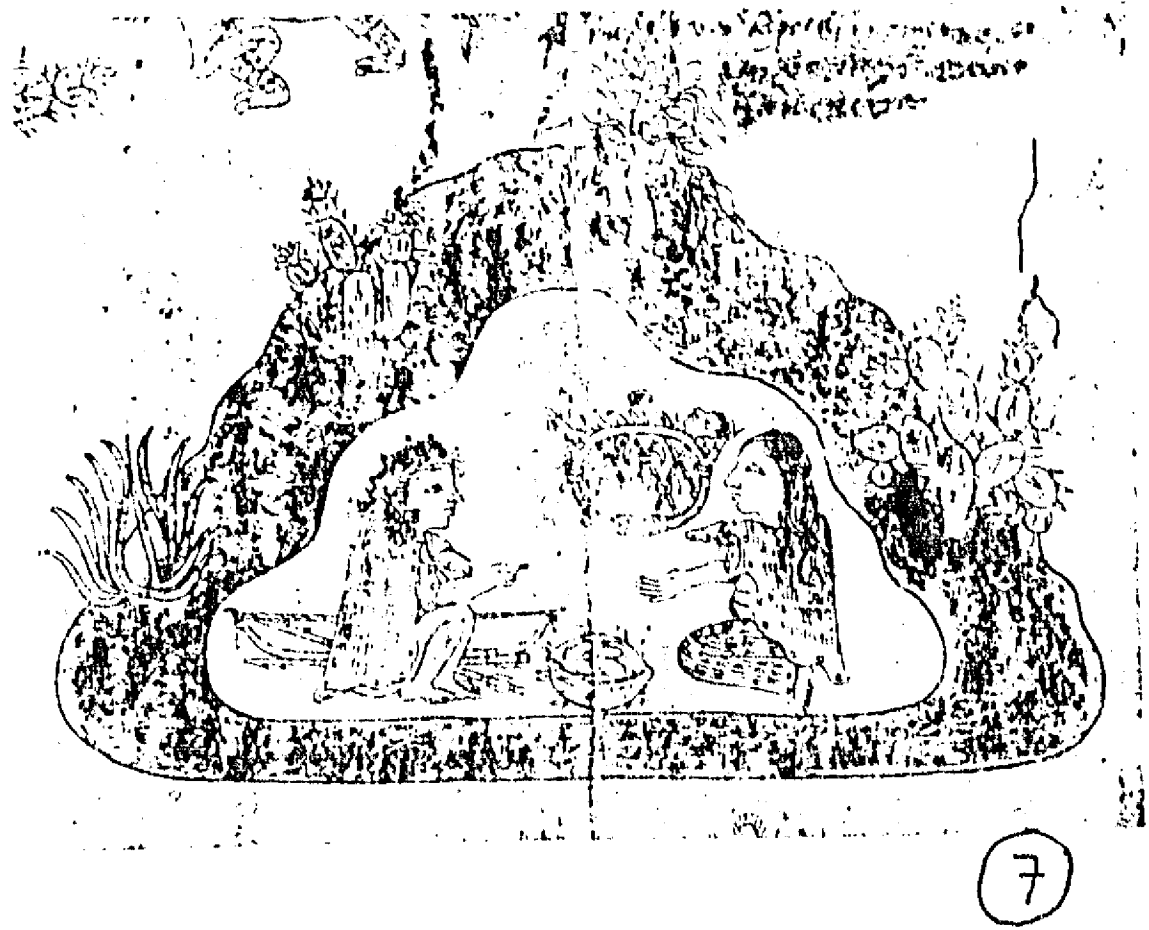
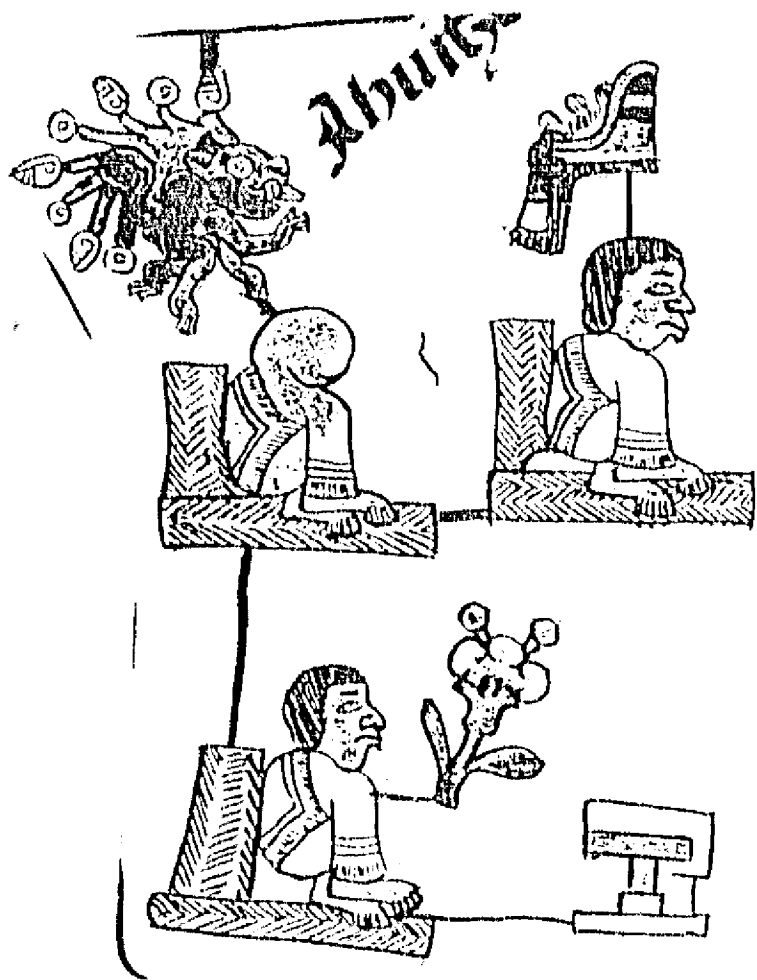
1249	1250	1251

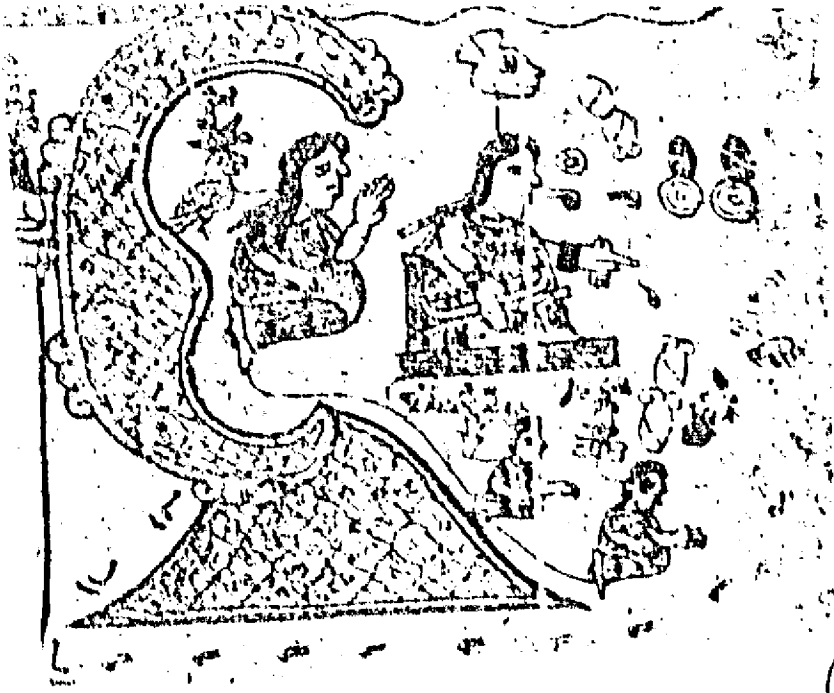


1

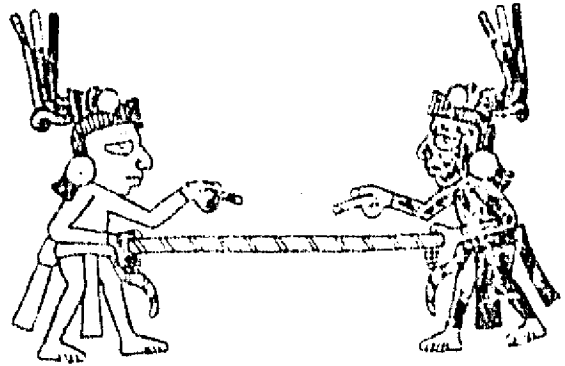


2





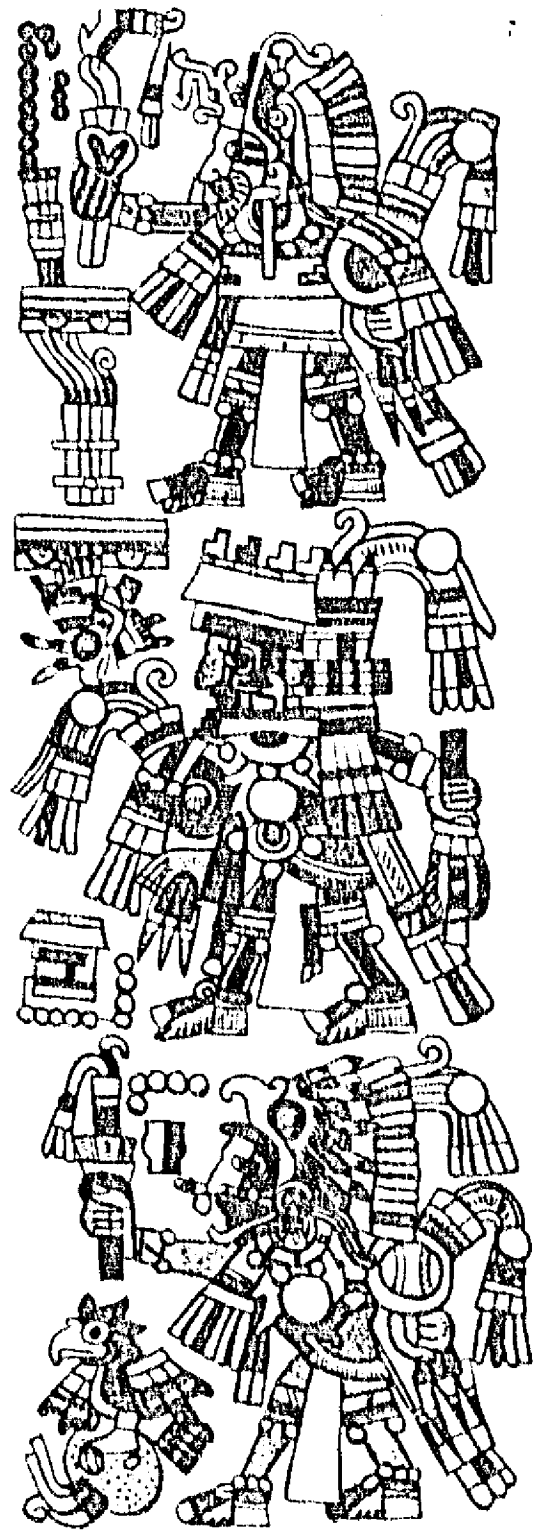
8



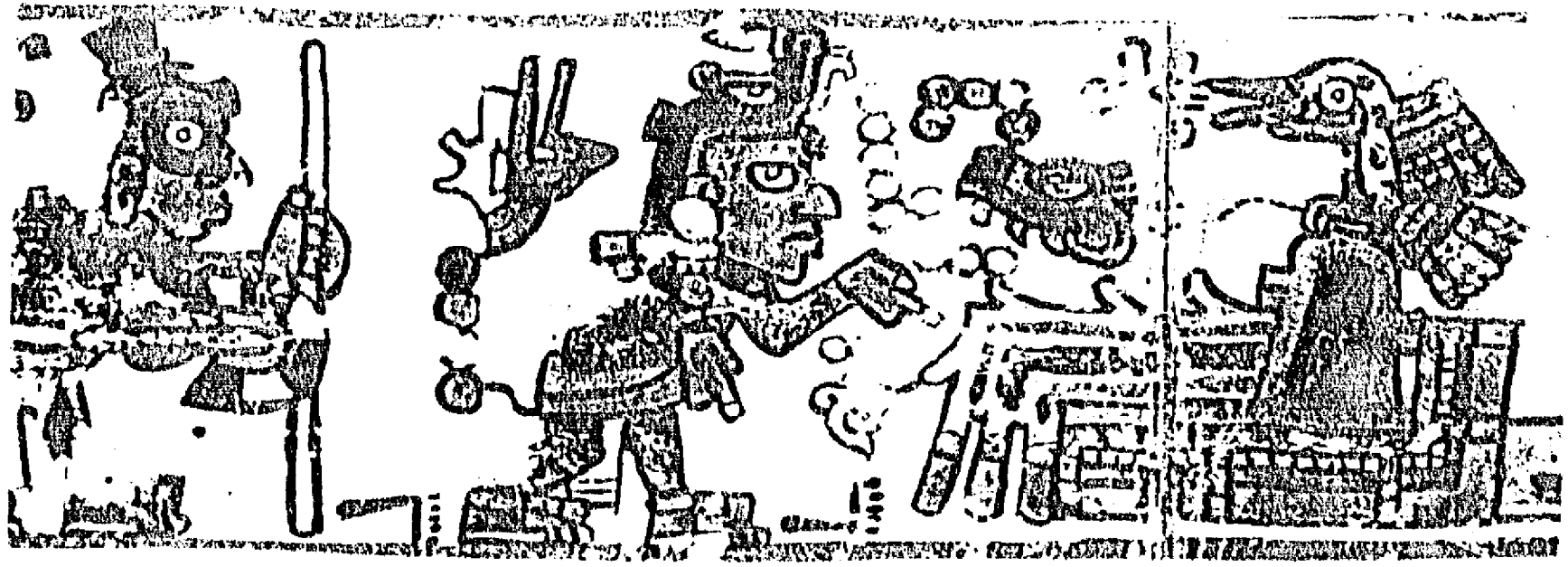
10



11



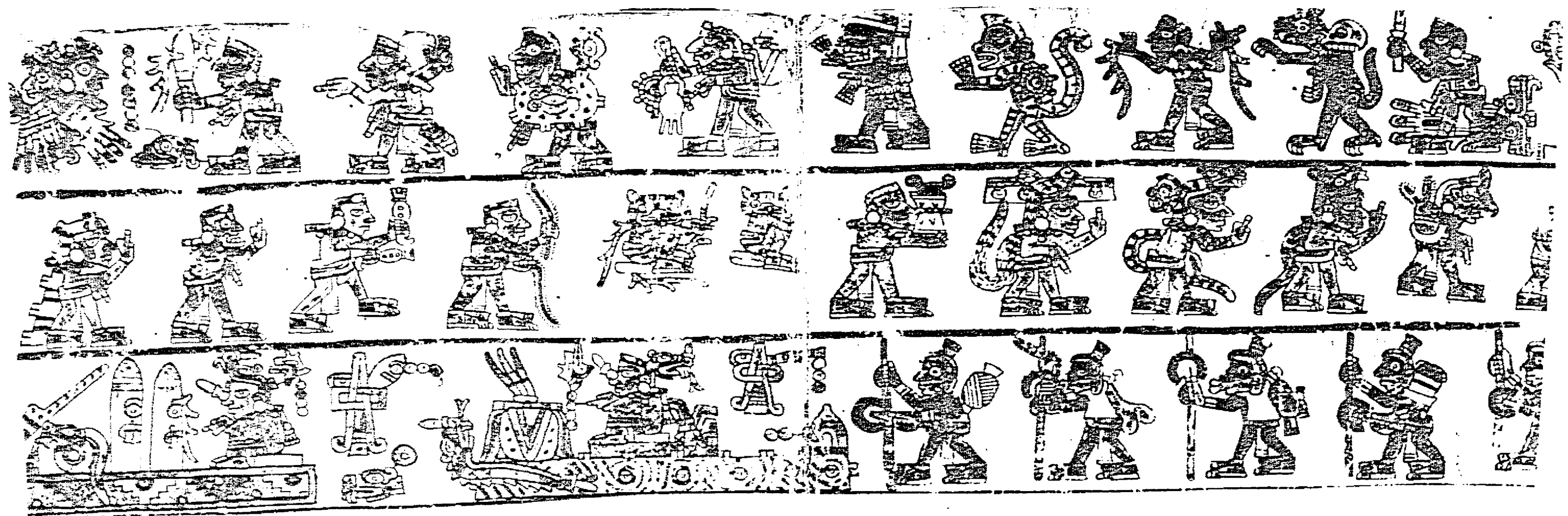
9



12

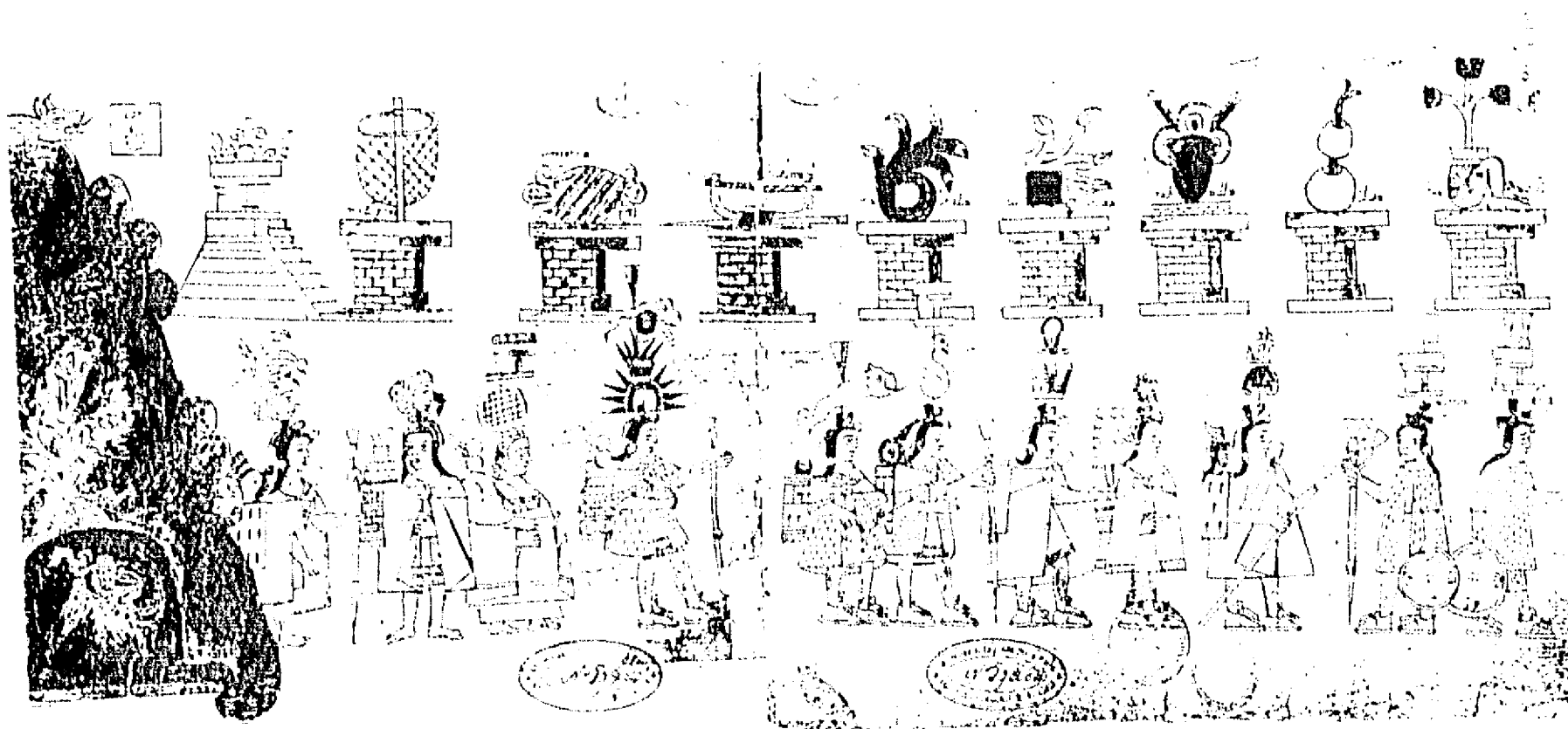


13





15



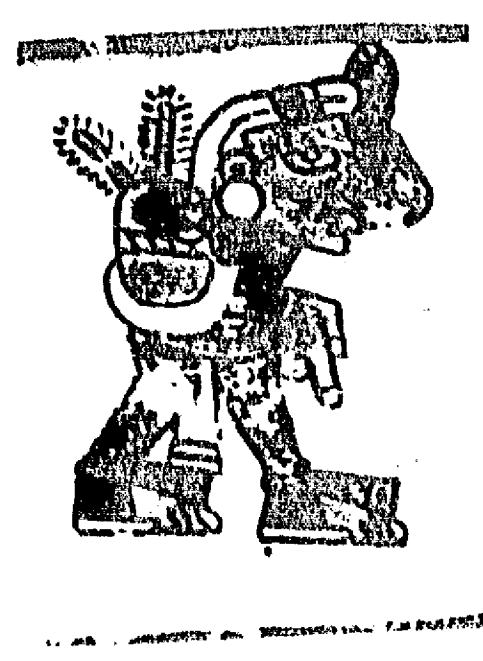
16



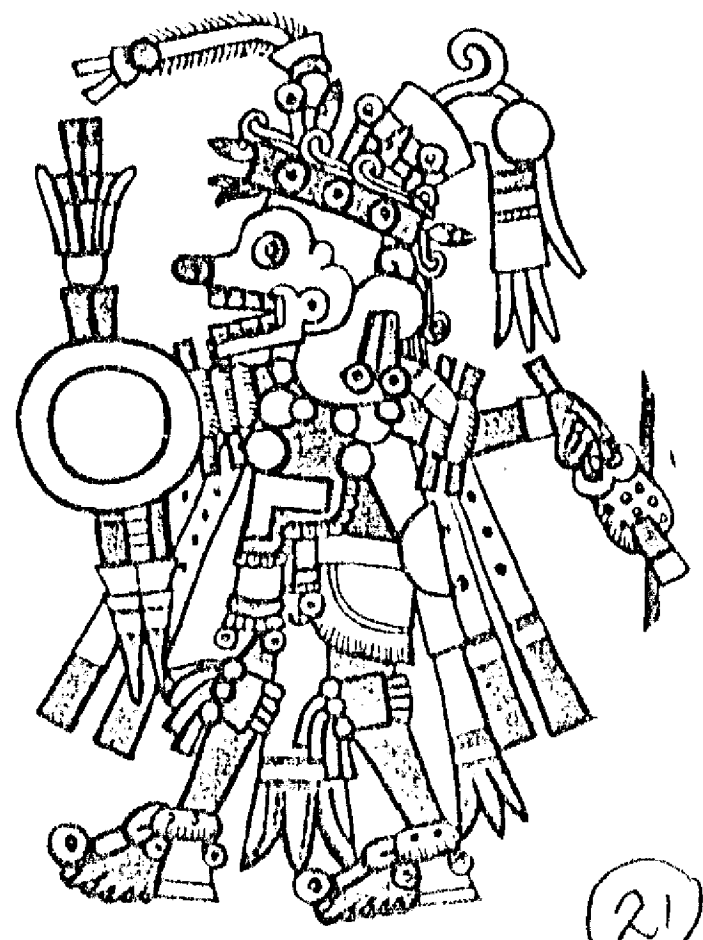
17



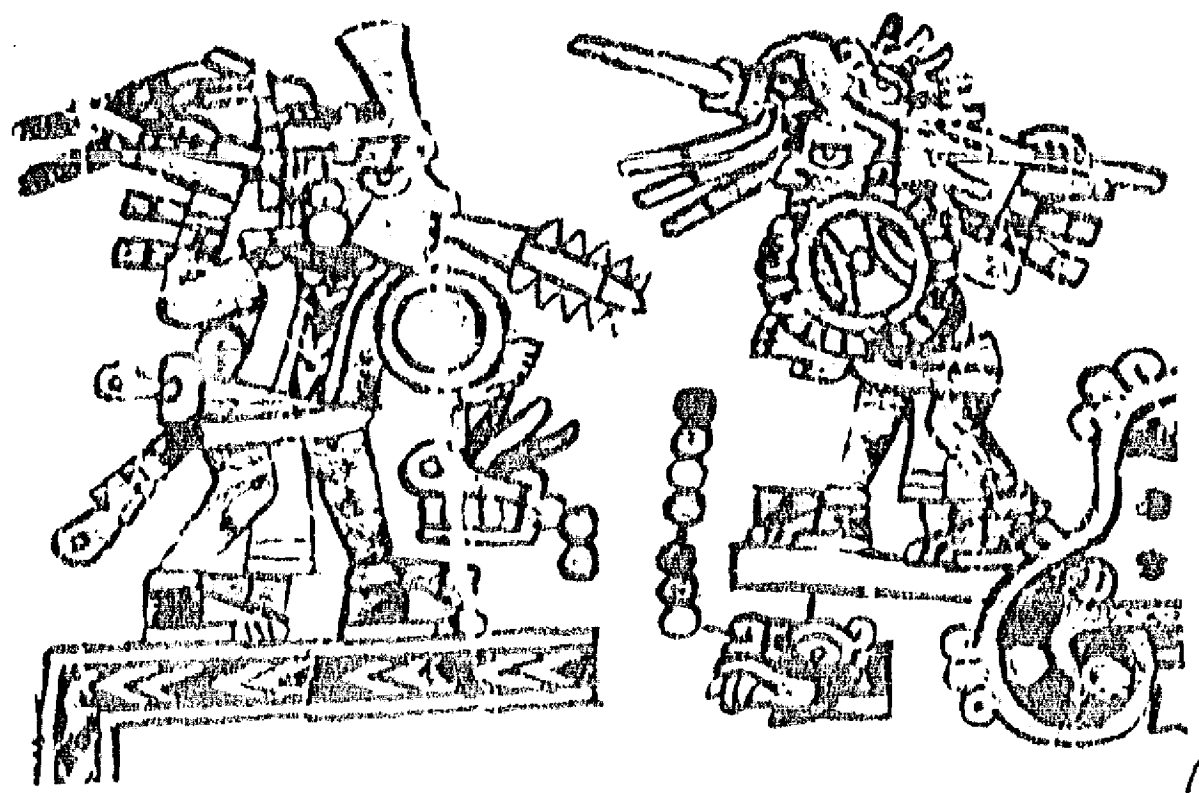
18



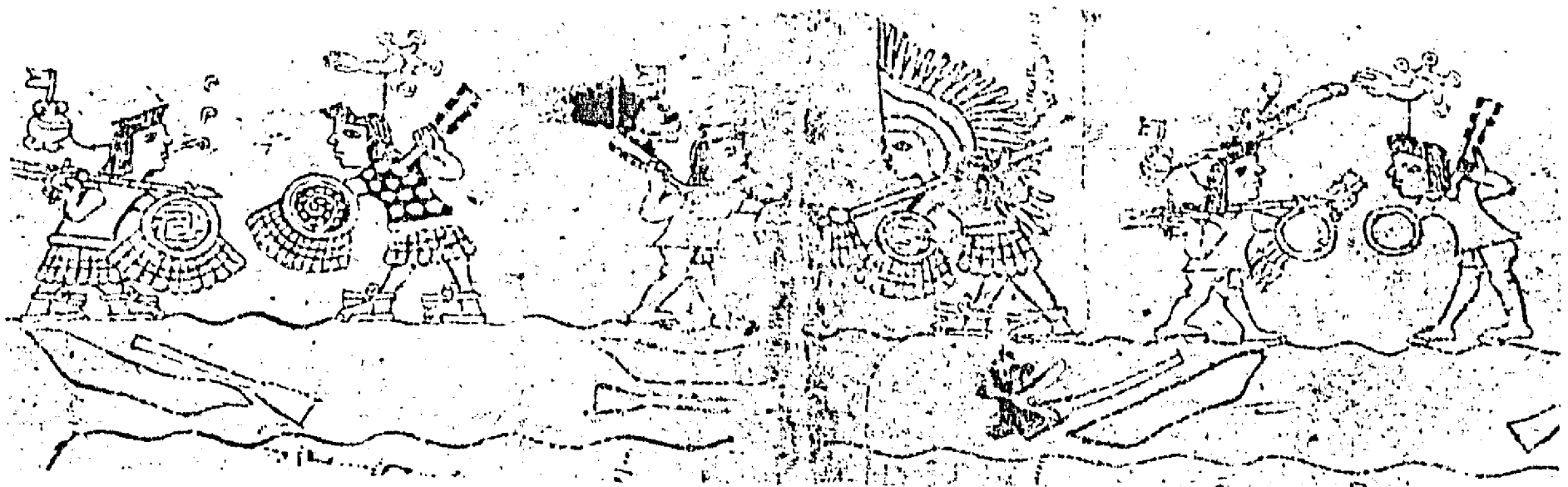
19



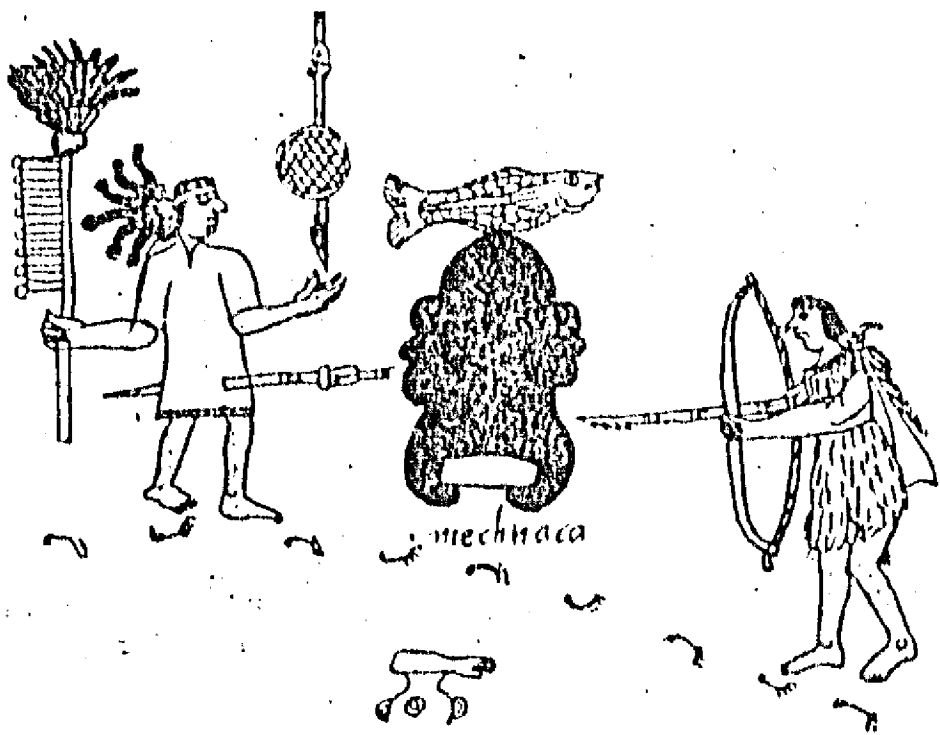
21



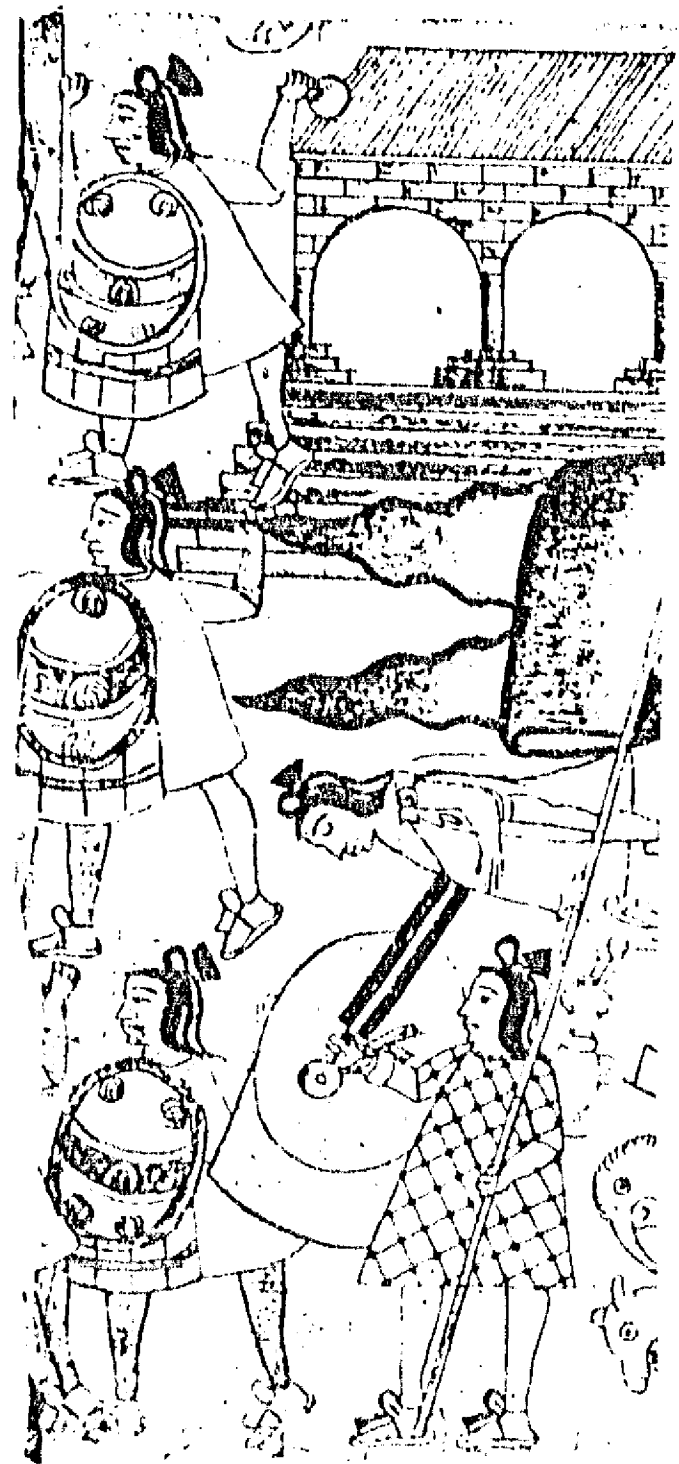
20



22



23



24

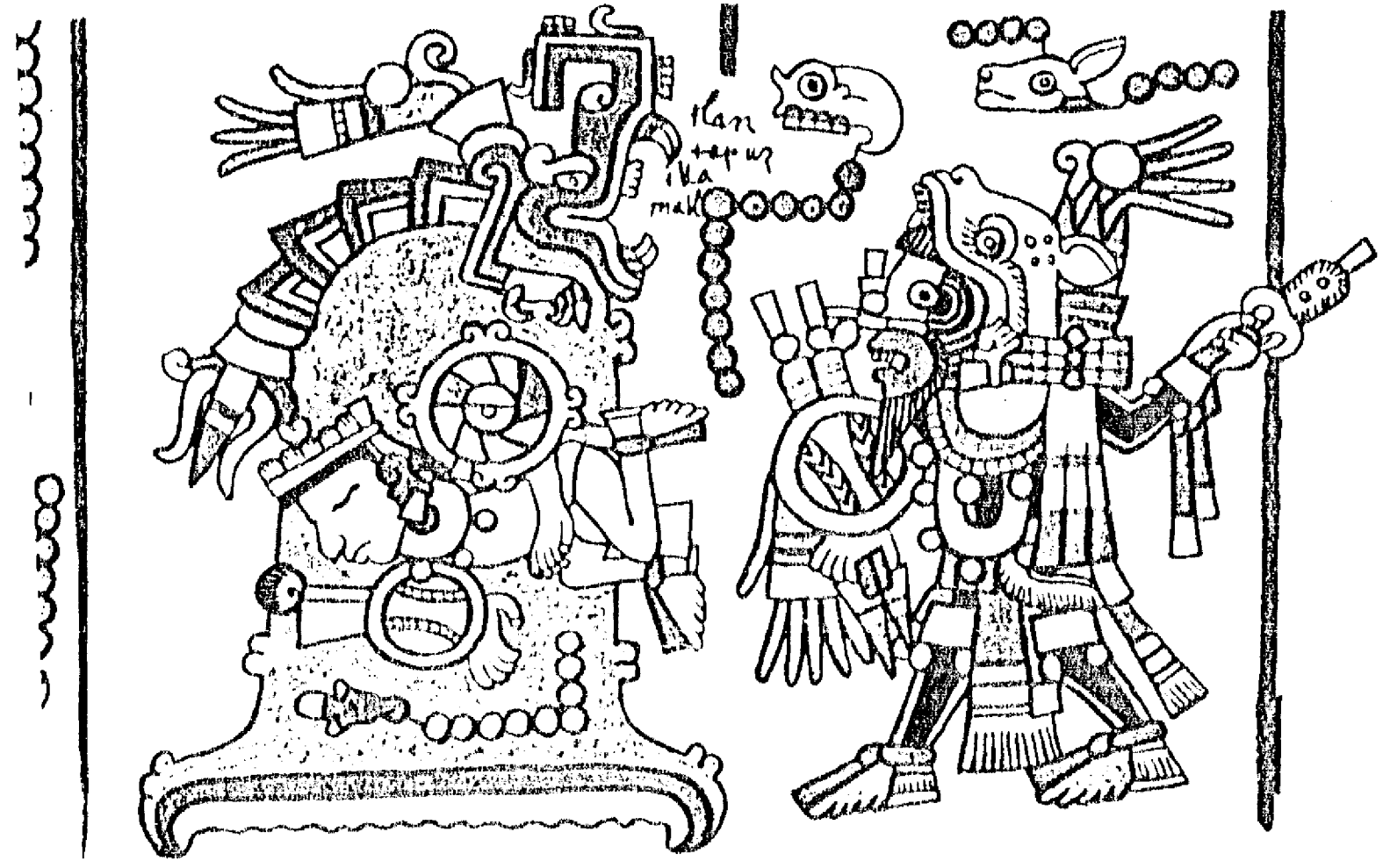
... de ... tanto como ...
 ...
 ...
 ...
 ...



Cuyalaco

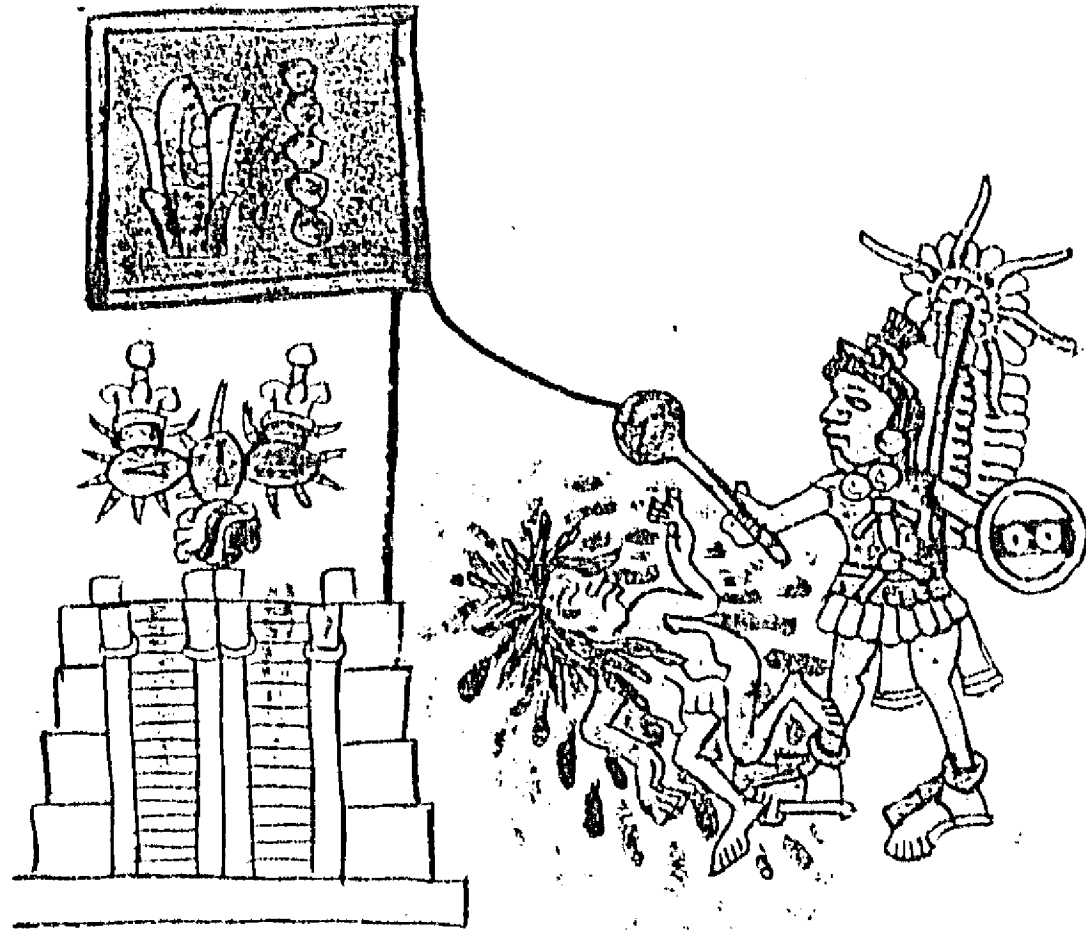


31

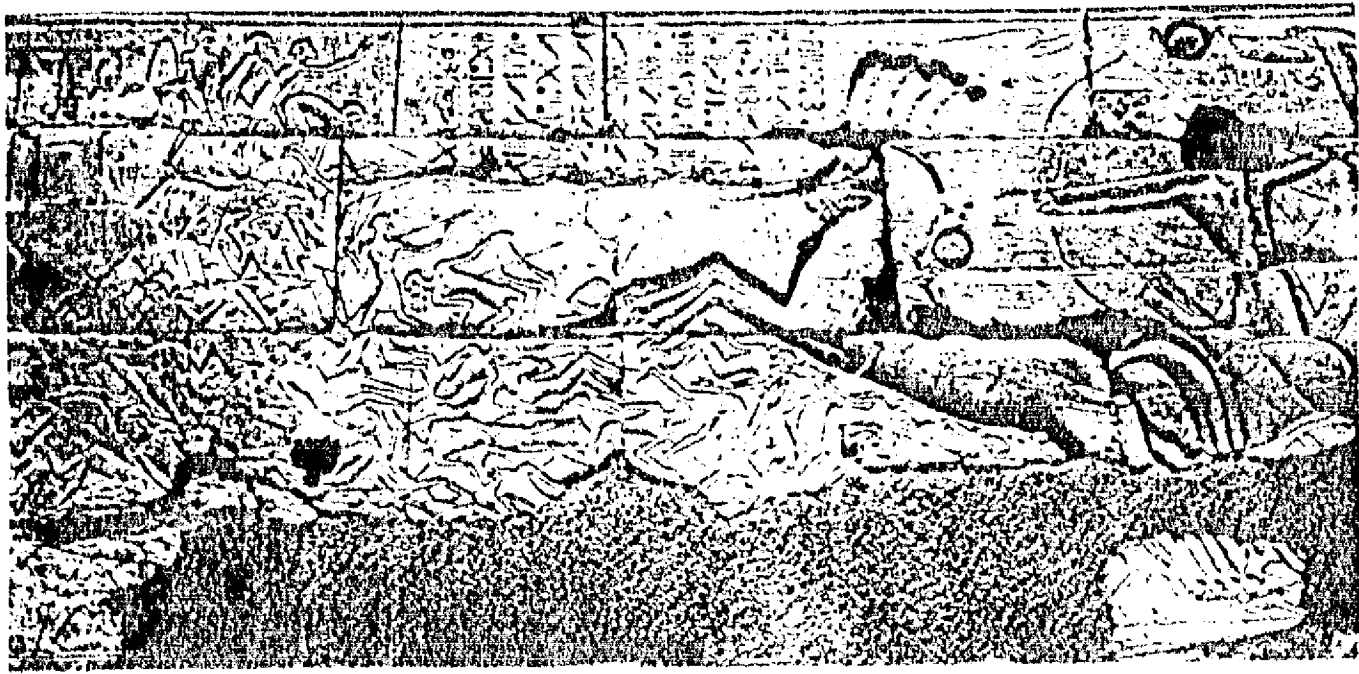


Han
 + + +
 VA
 mal

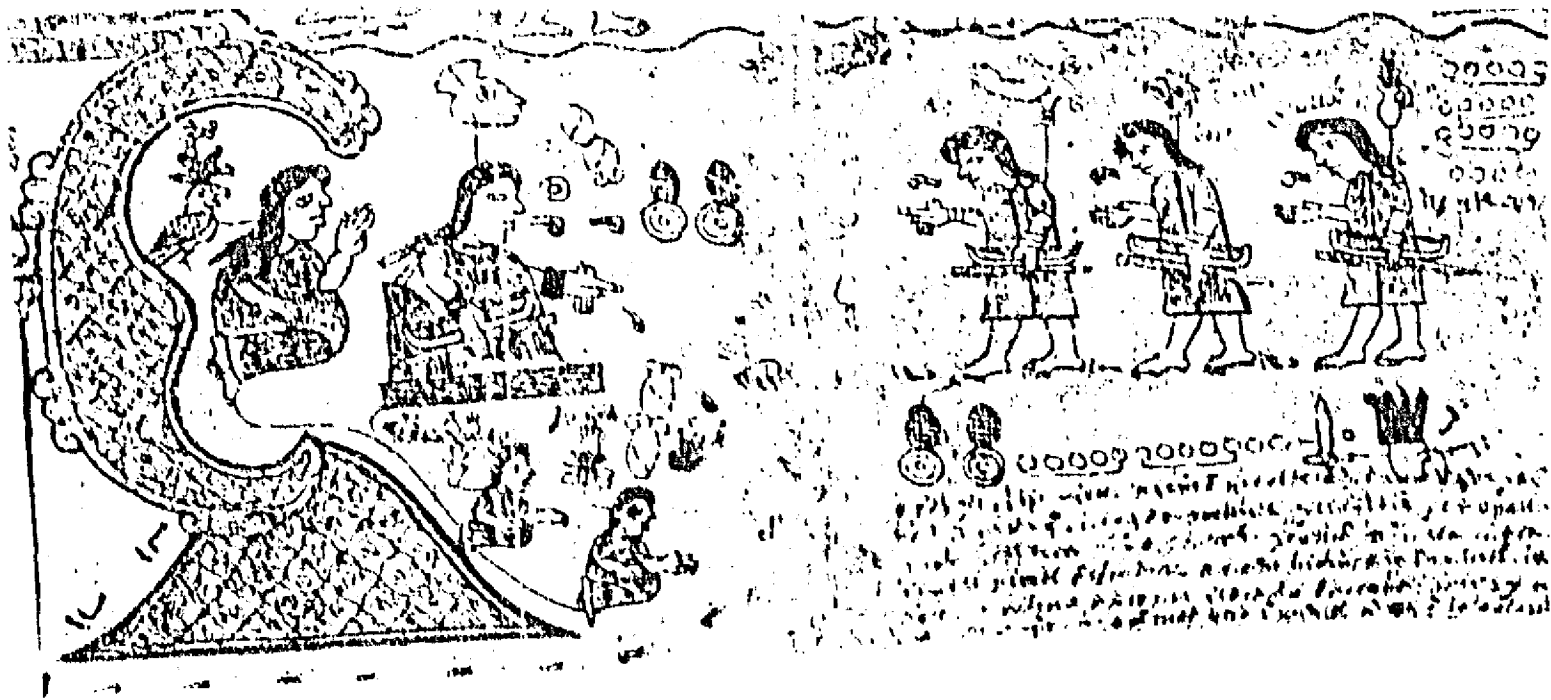
32



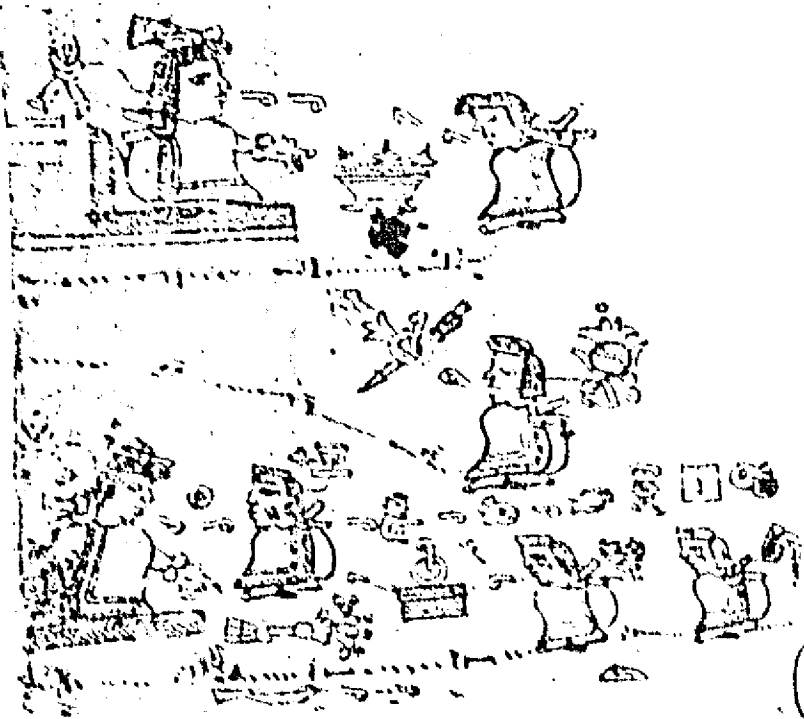
33



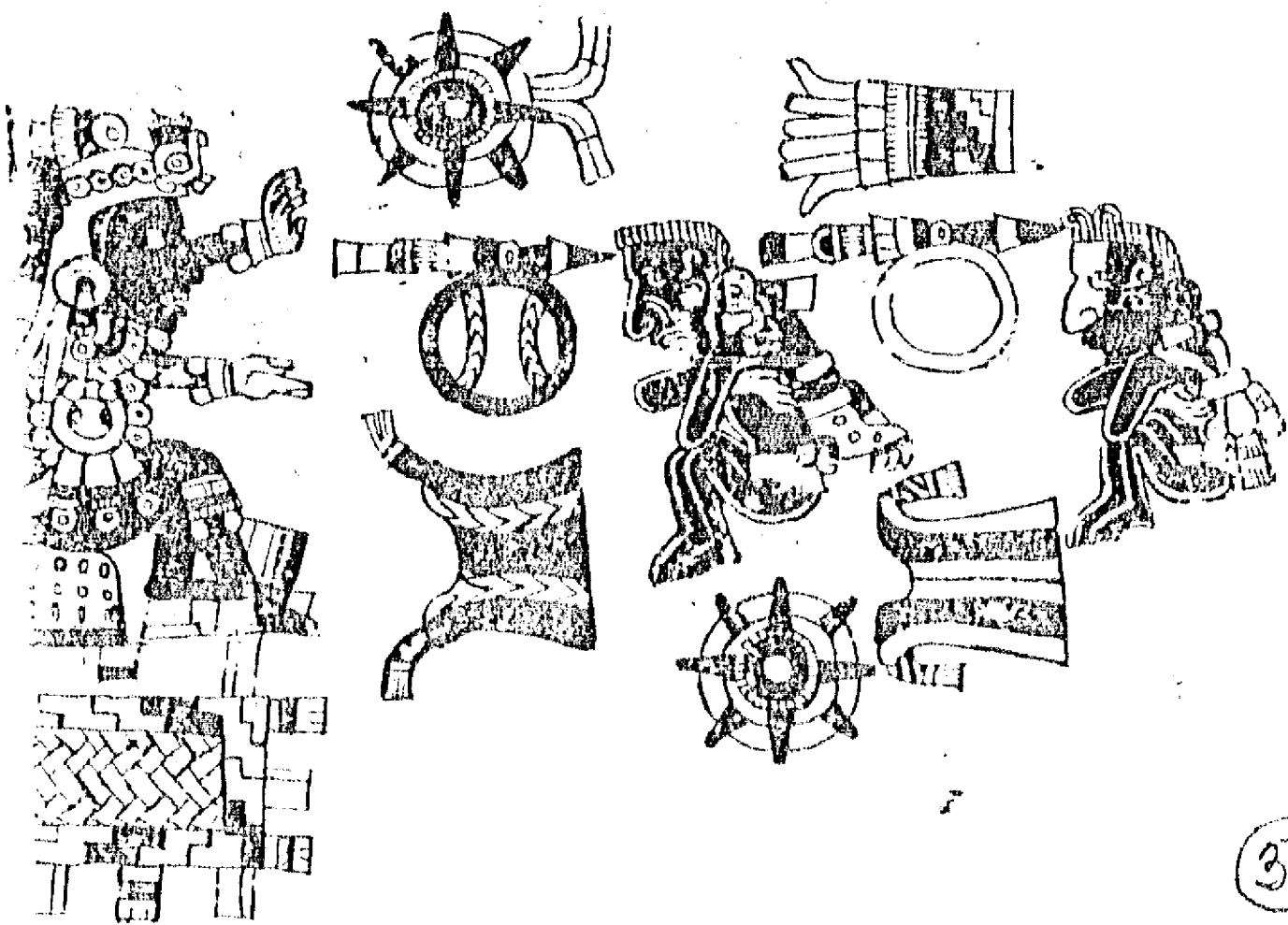
34



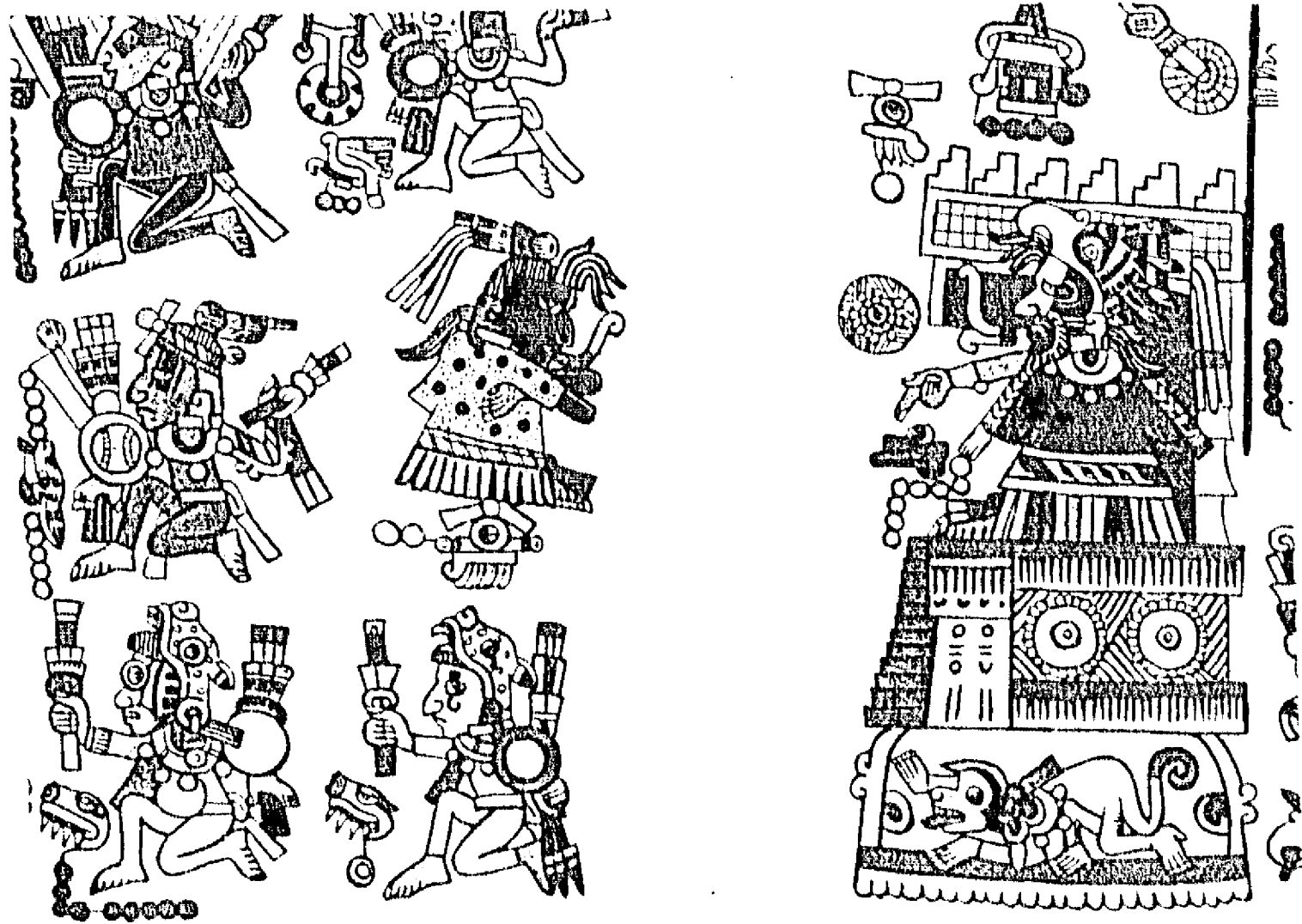
35



36



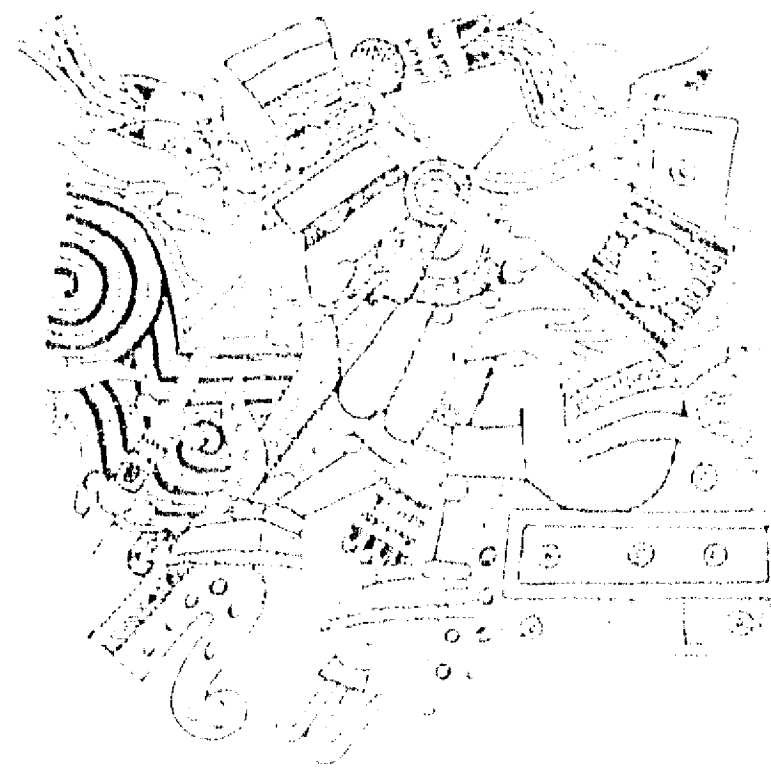
37



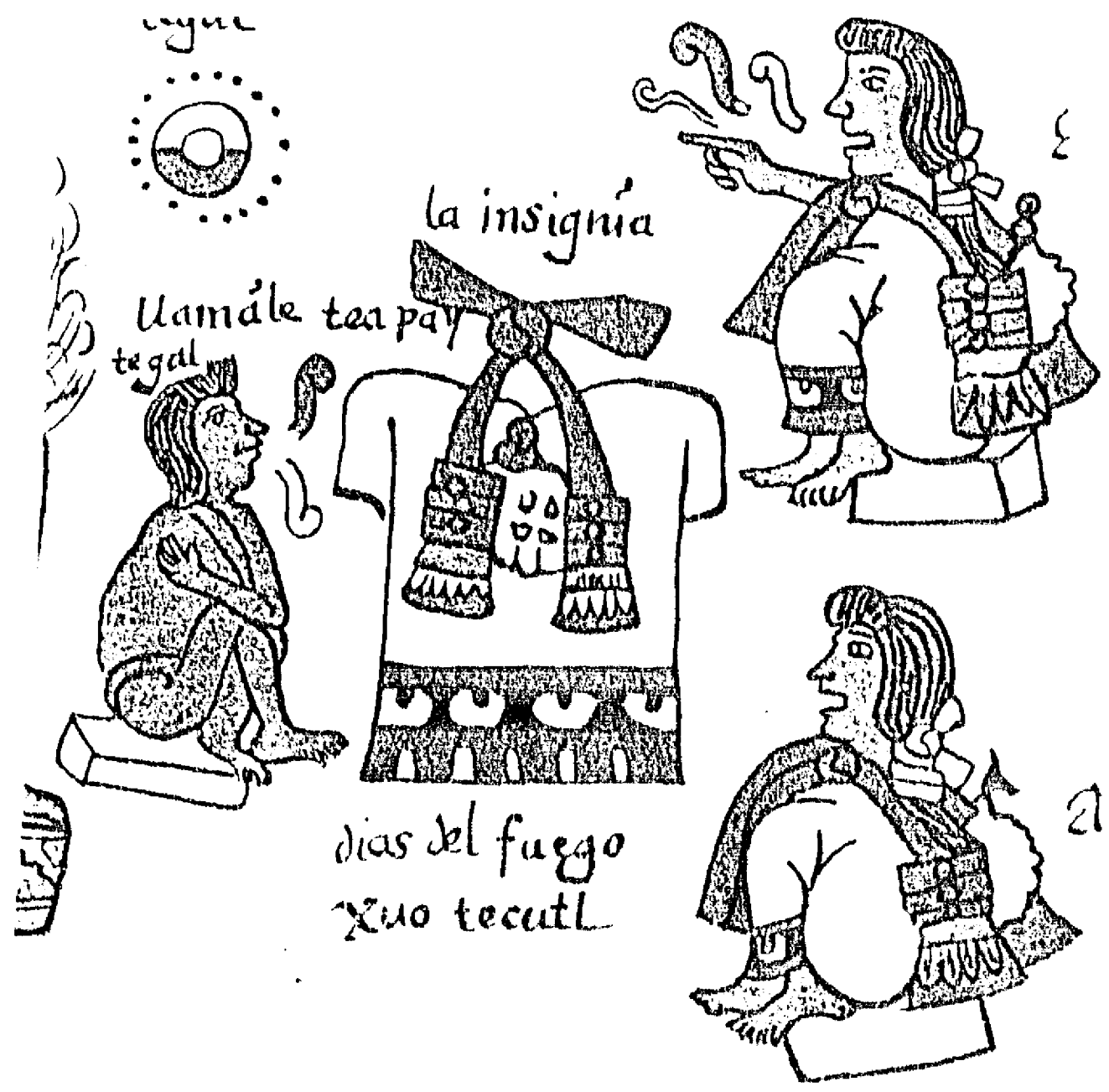
38



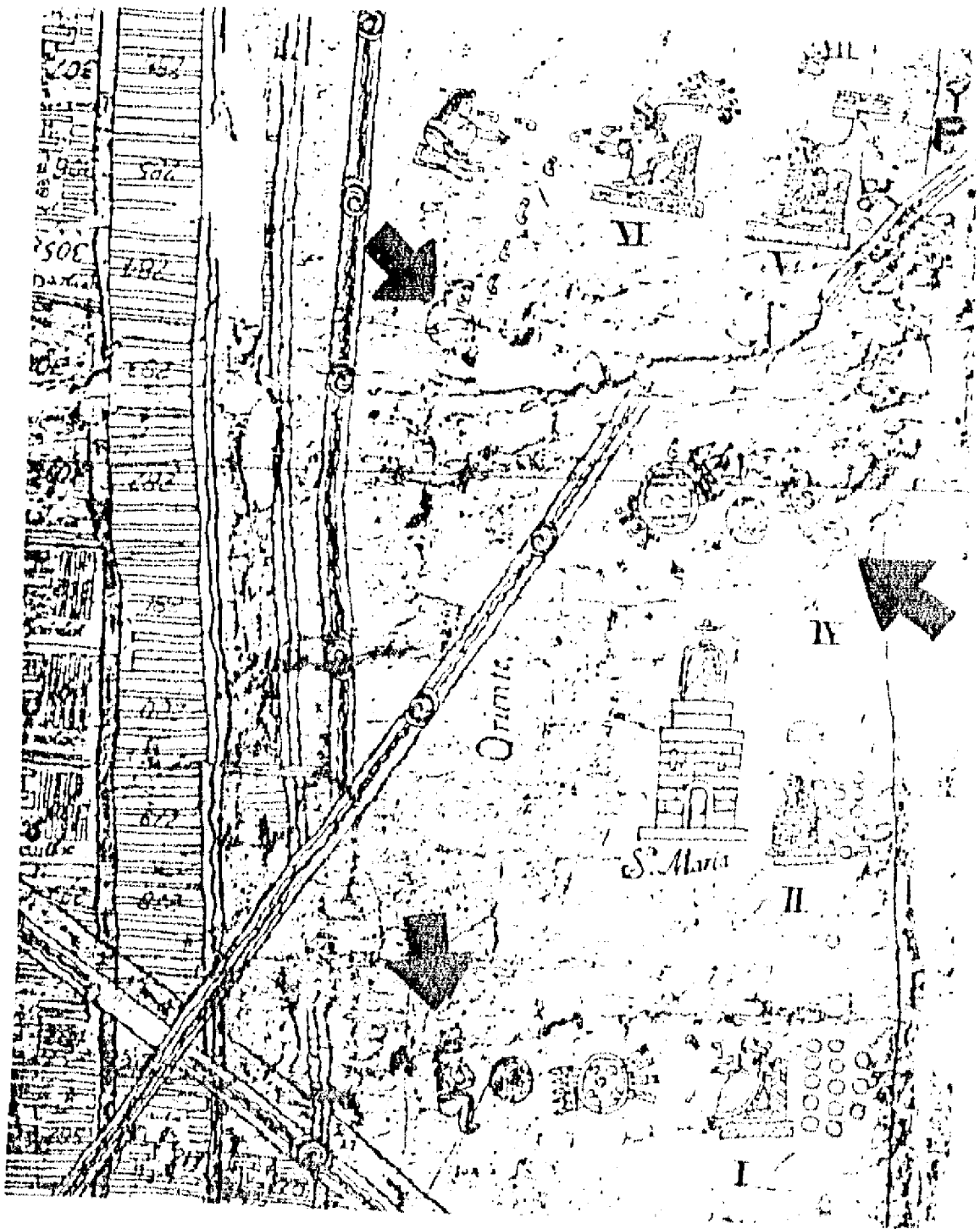
39



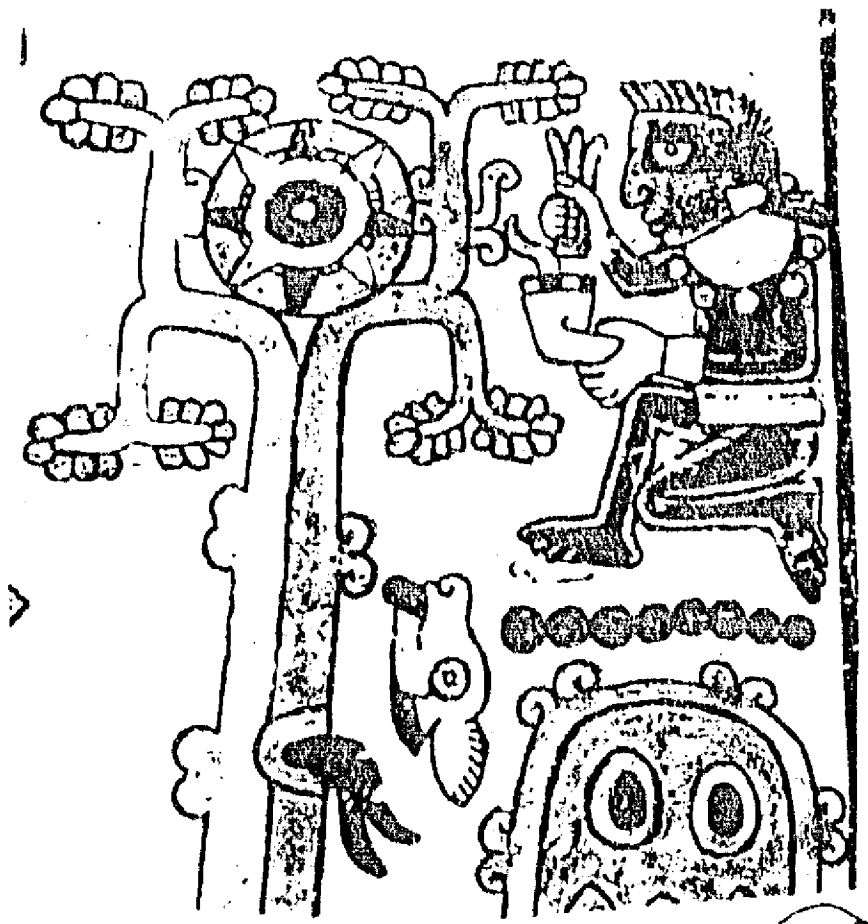
40



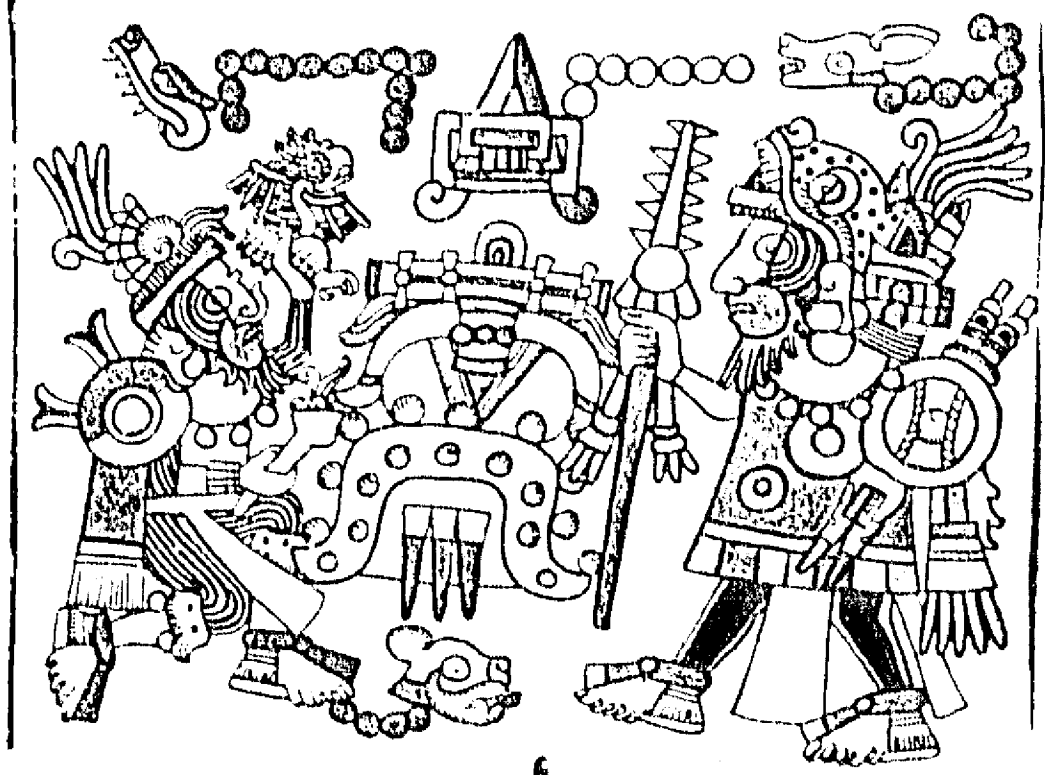
41



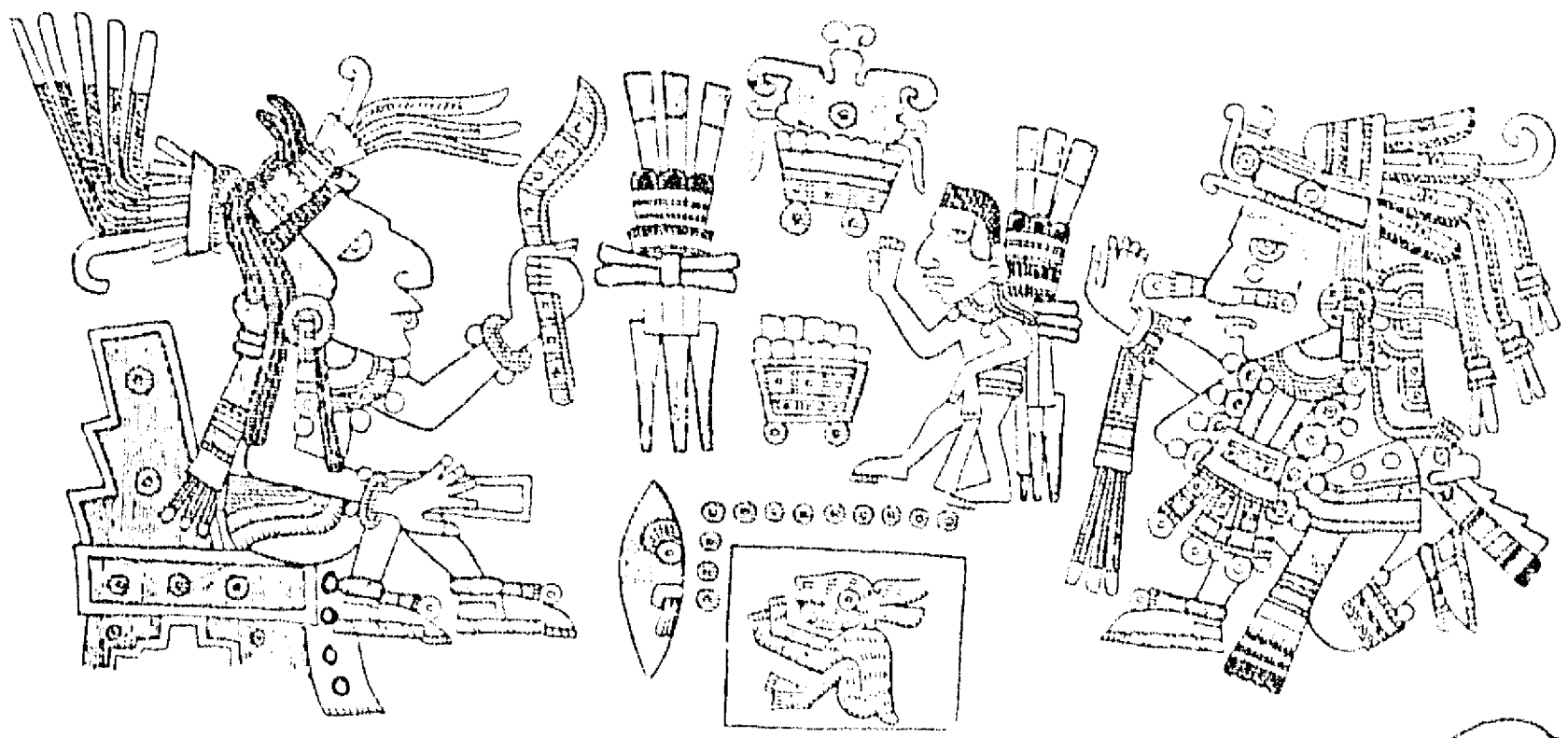
42



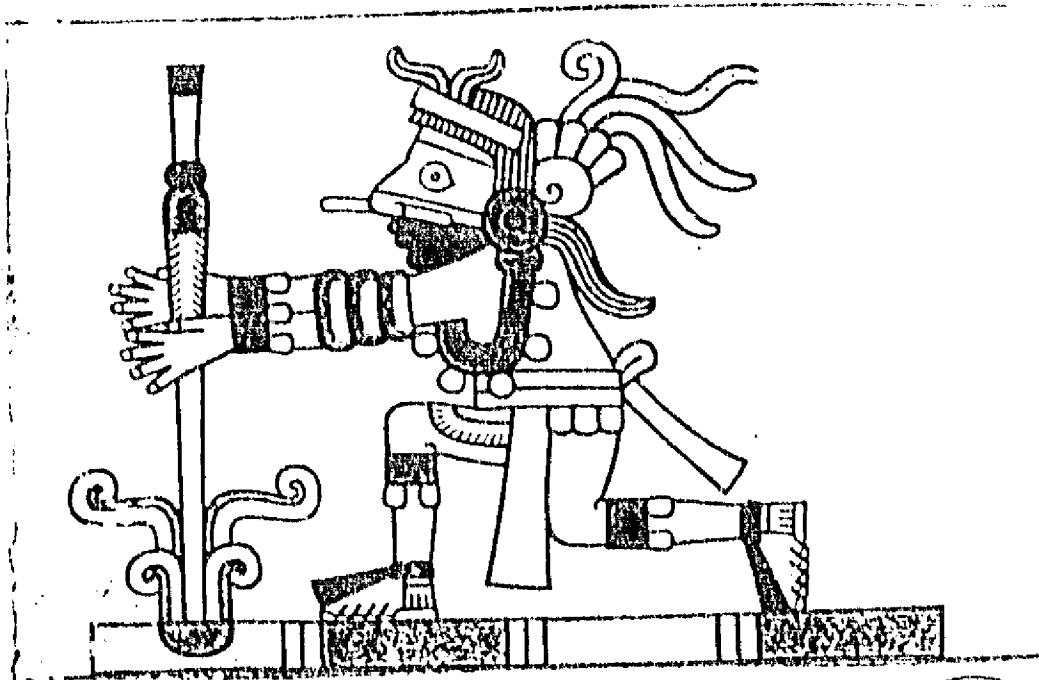
47



48



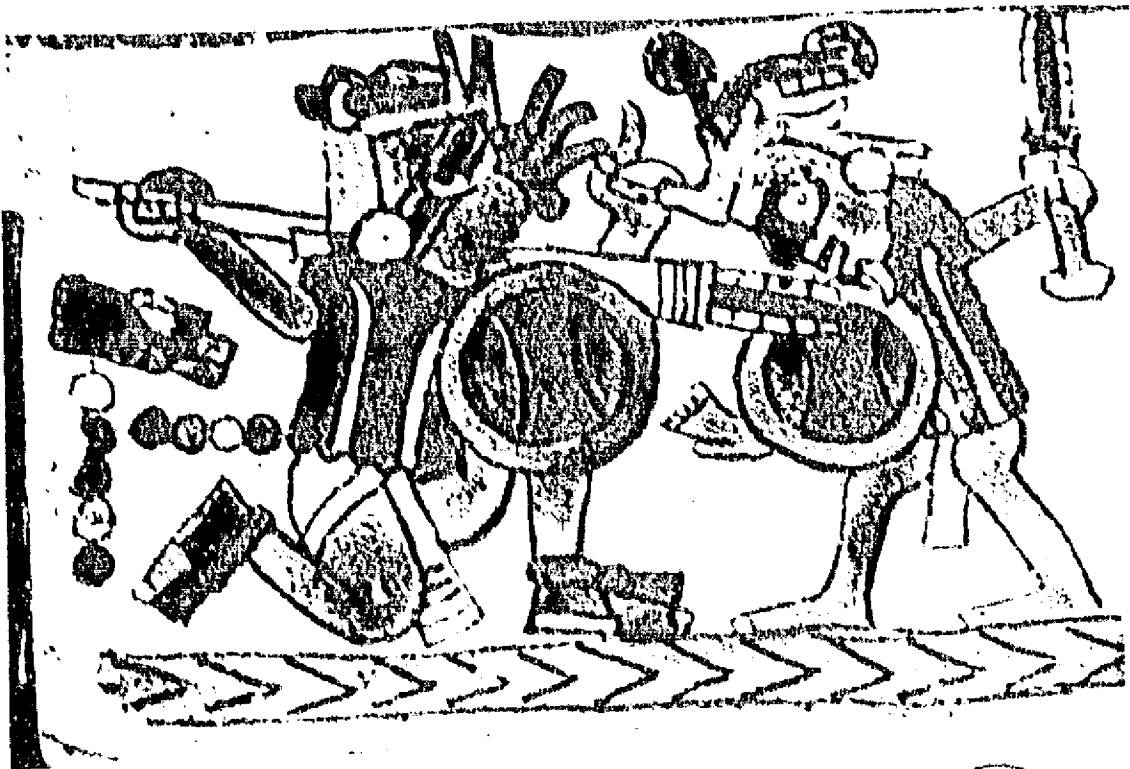
49



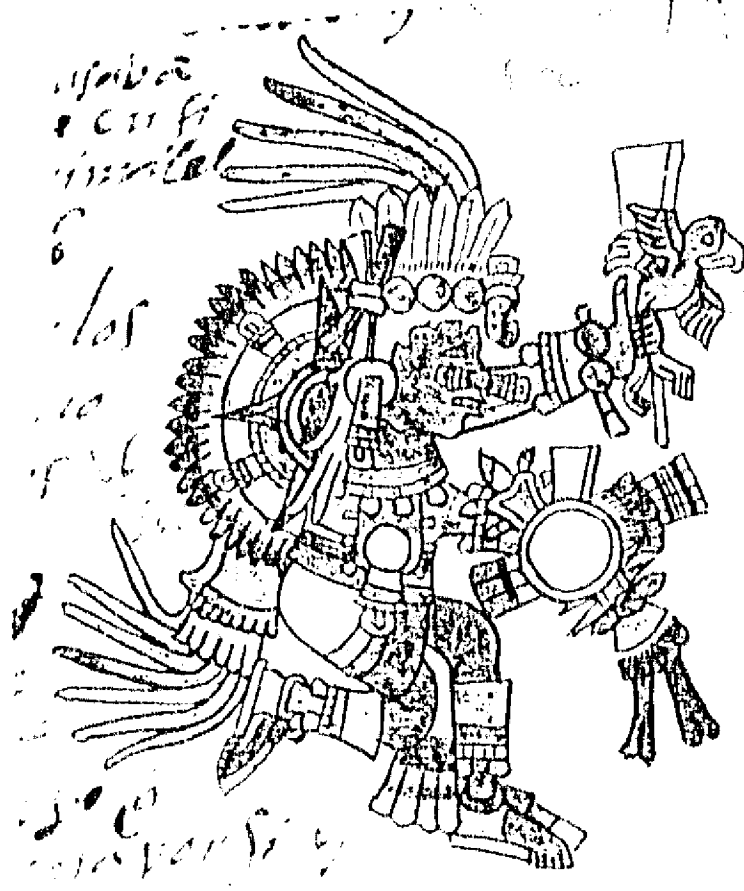
50



51



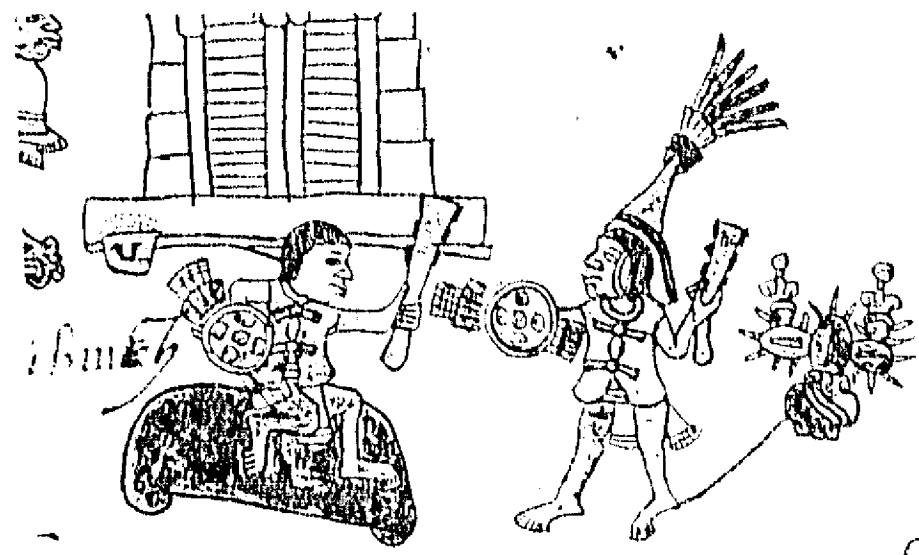
52



53



54



55



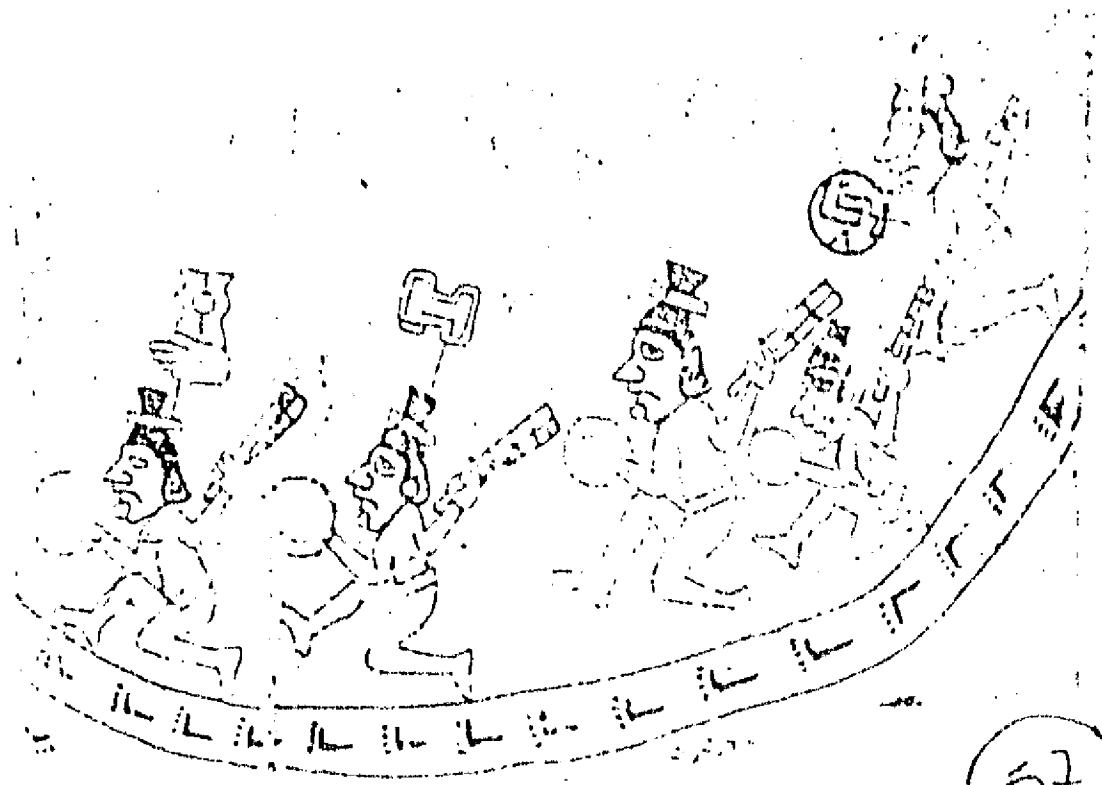
Casallo de leaci



Casallo de leaci

fledon
 a los Embaxa
 dores del
 Sena de me
 mas de ca
 de pome
 miento de
 guerra

56



57

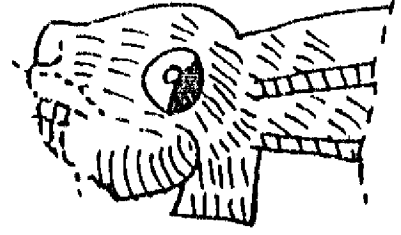
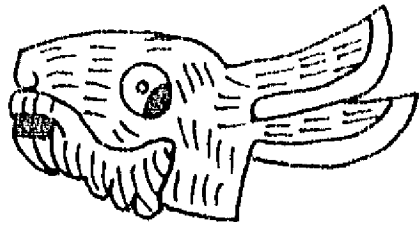
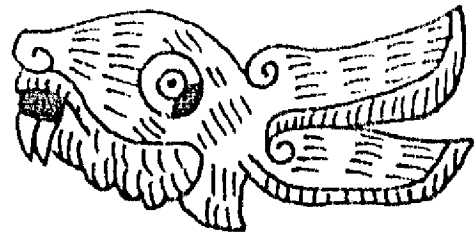
14



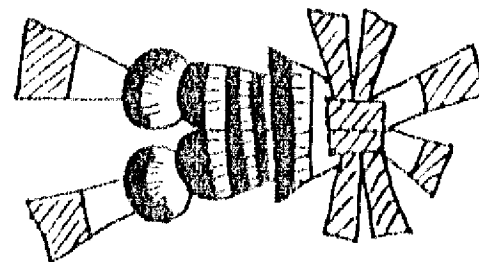
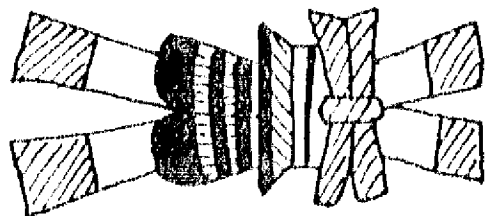
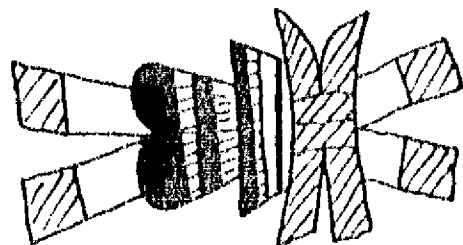
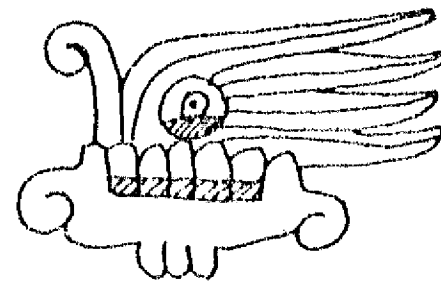
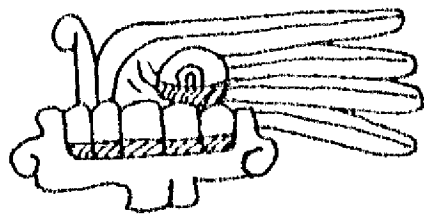
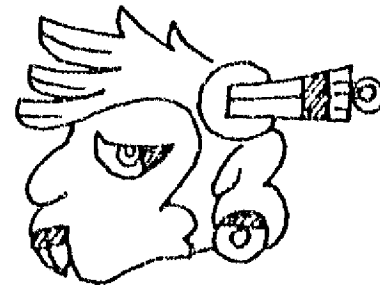
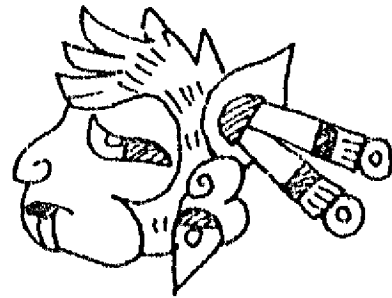
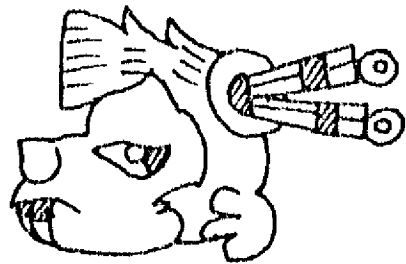
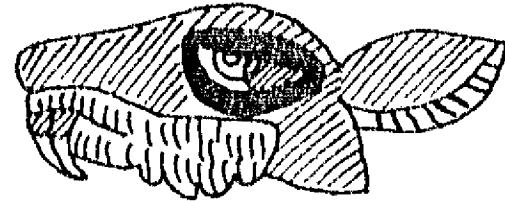
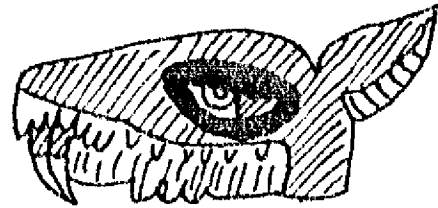
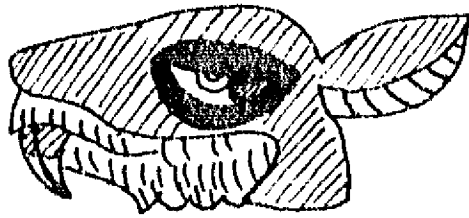
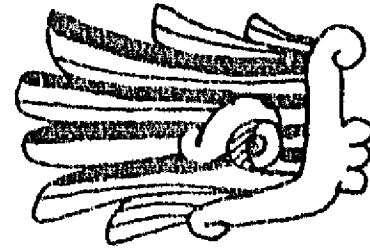
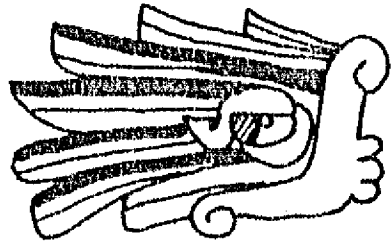
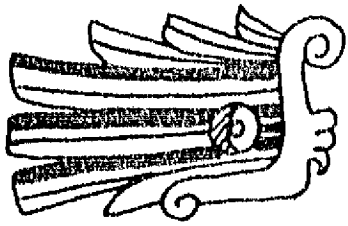
58



59

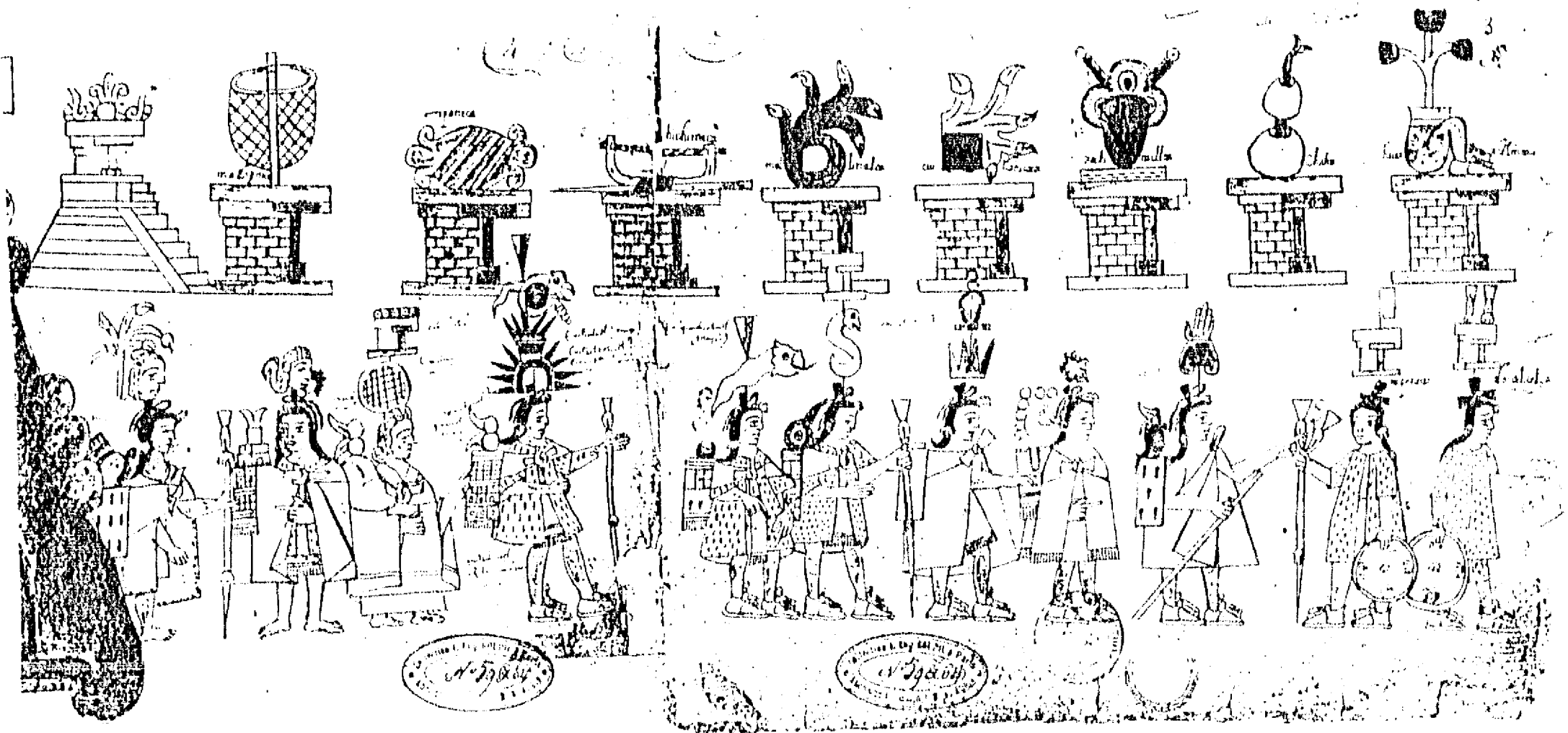


17

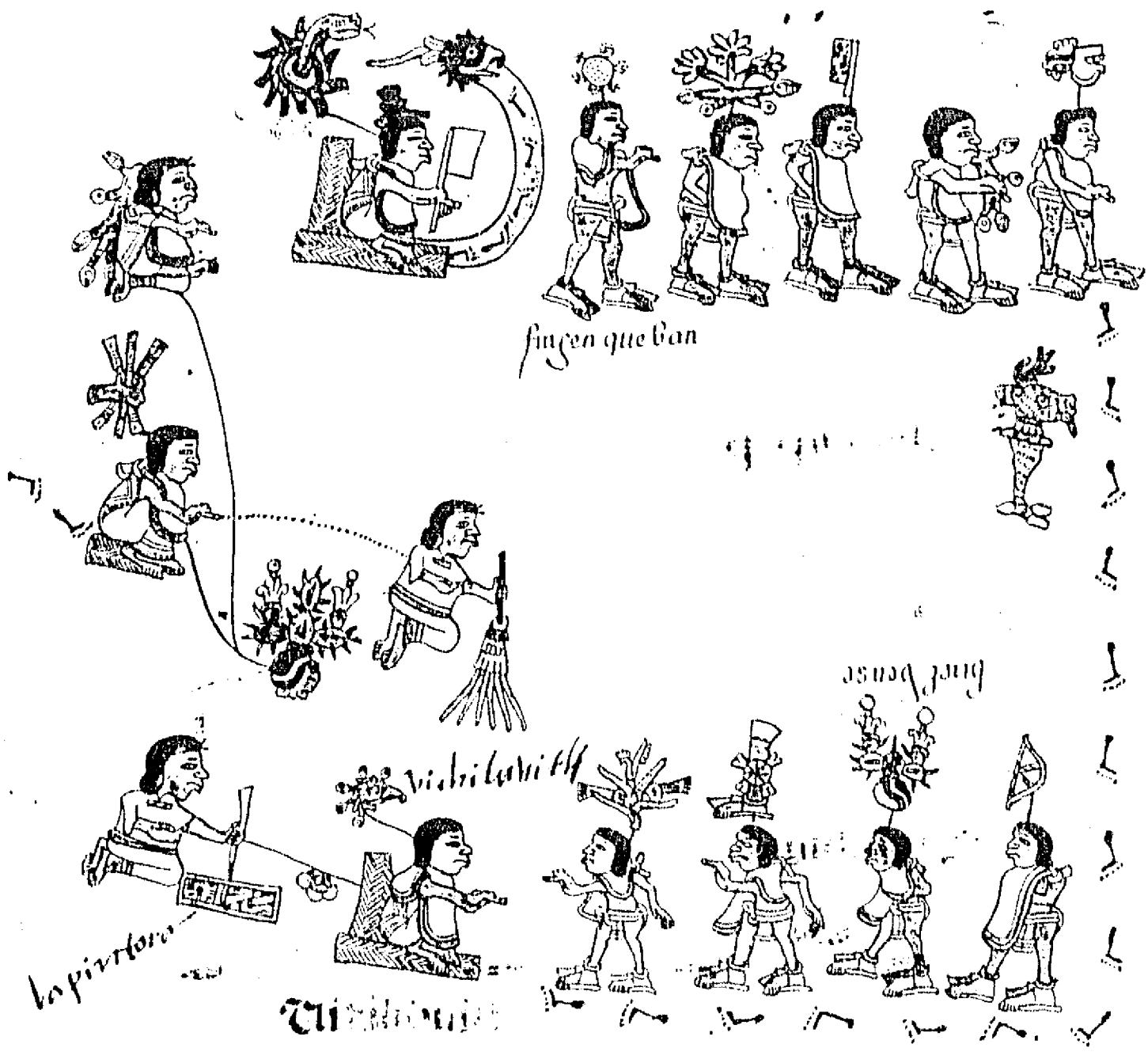




60

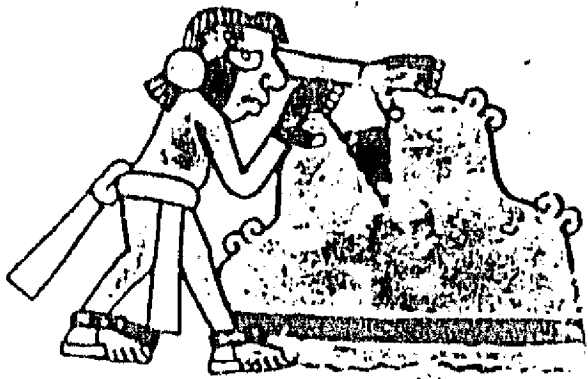


61





1



2



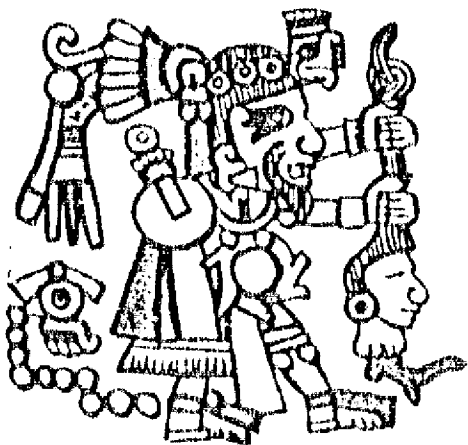
3



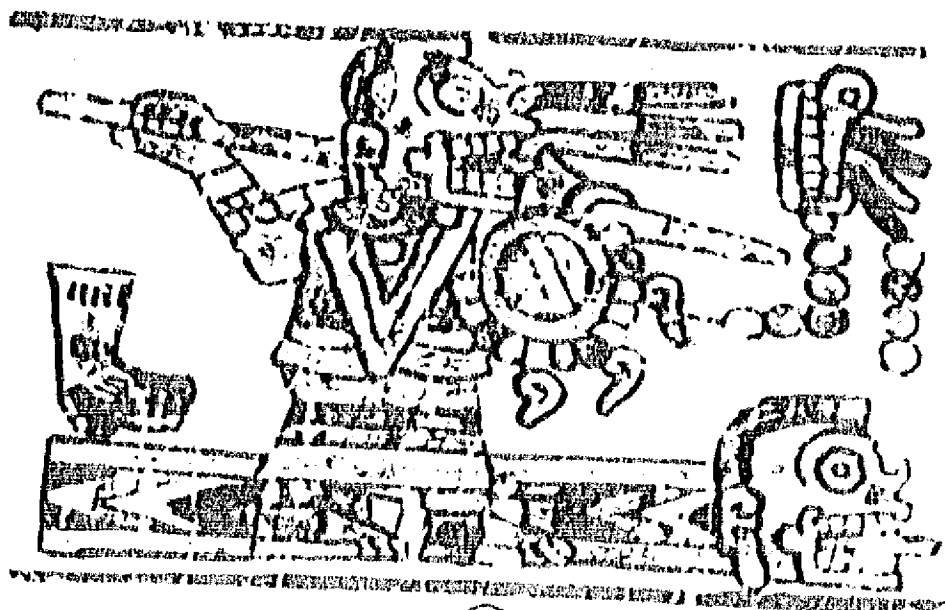
4



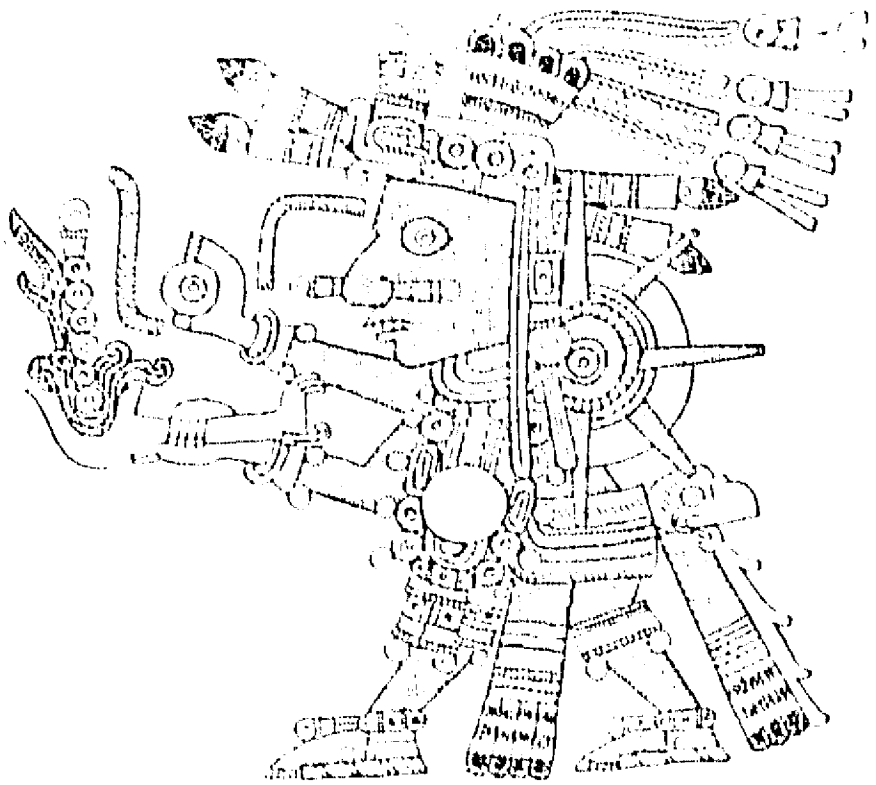
5



6



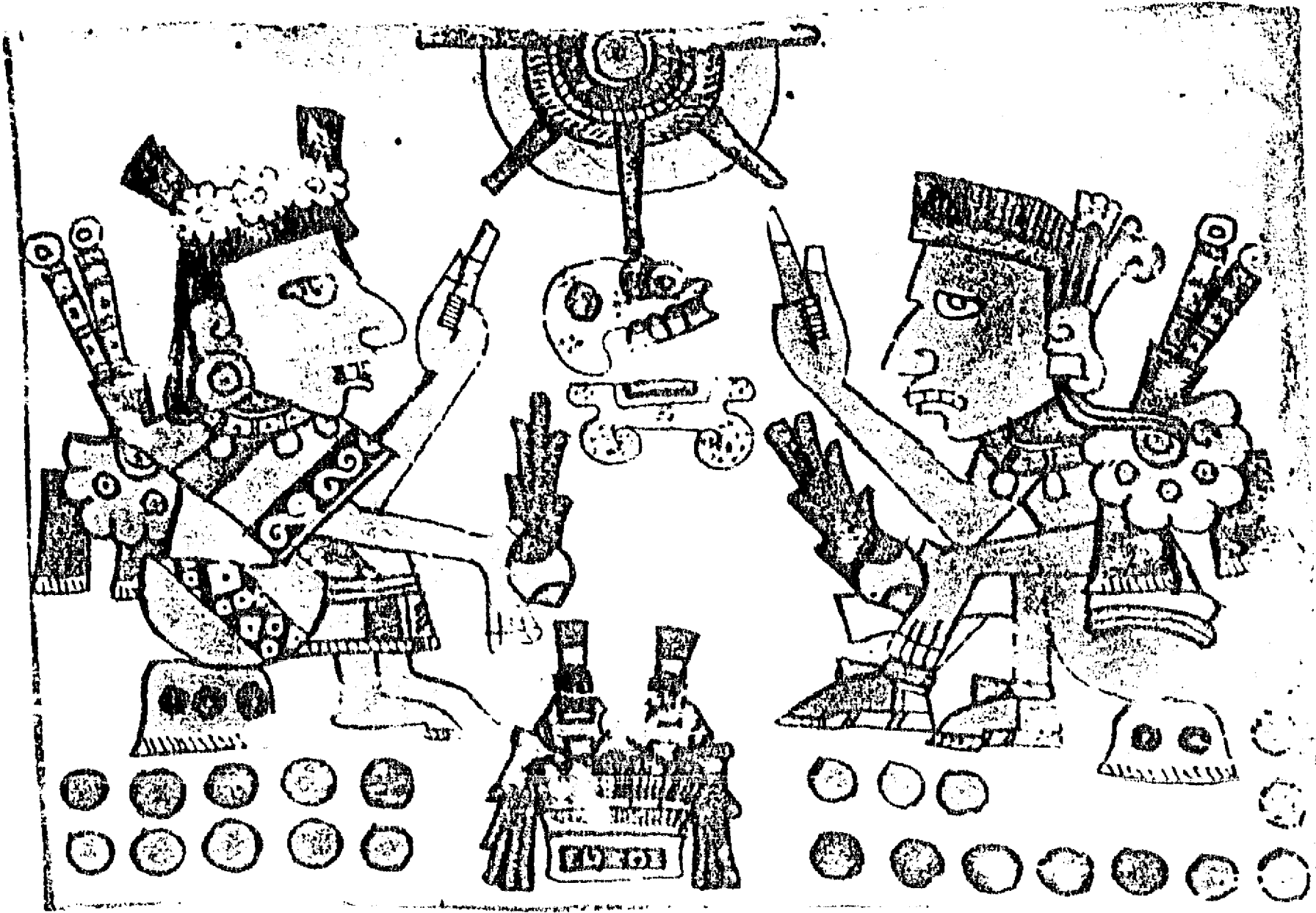
7



8

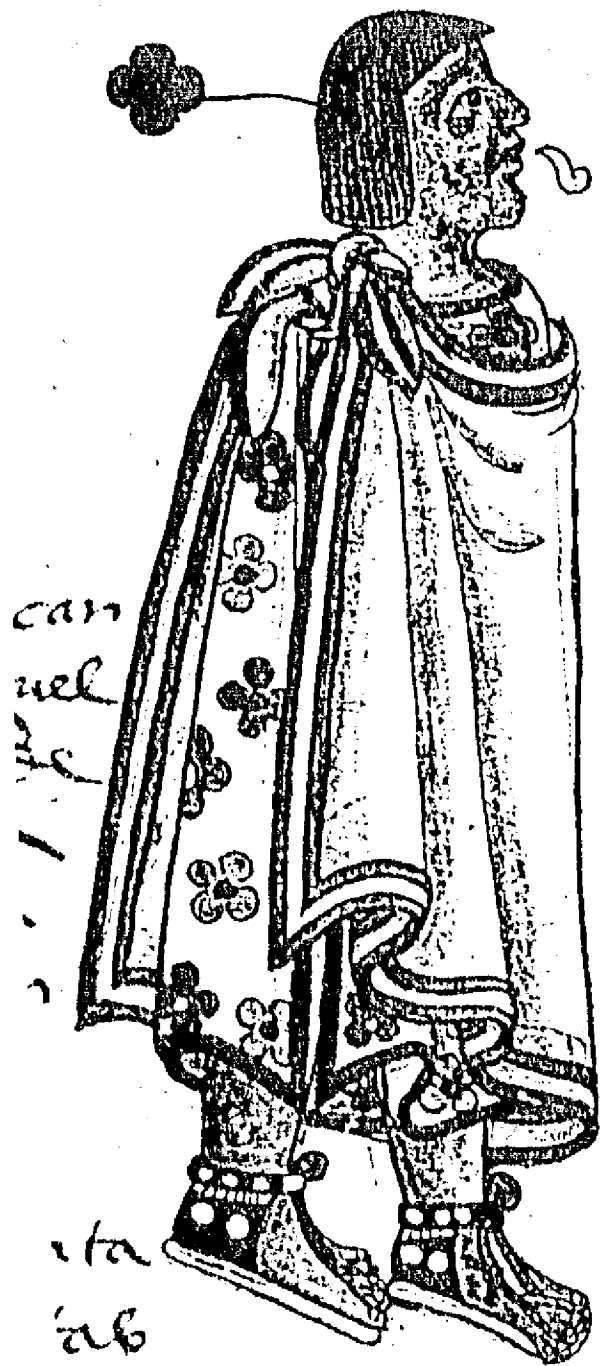


10



9





can

uel

ita

ab

is



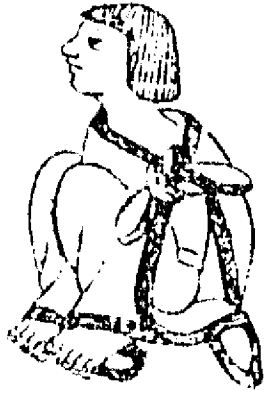
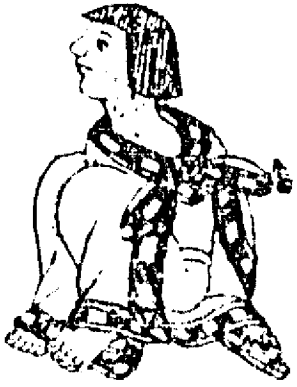
15



ges

fa

16



XI



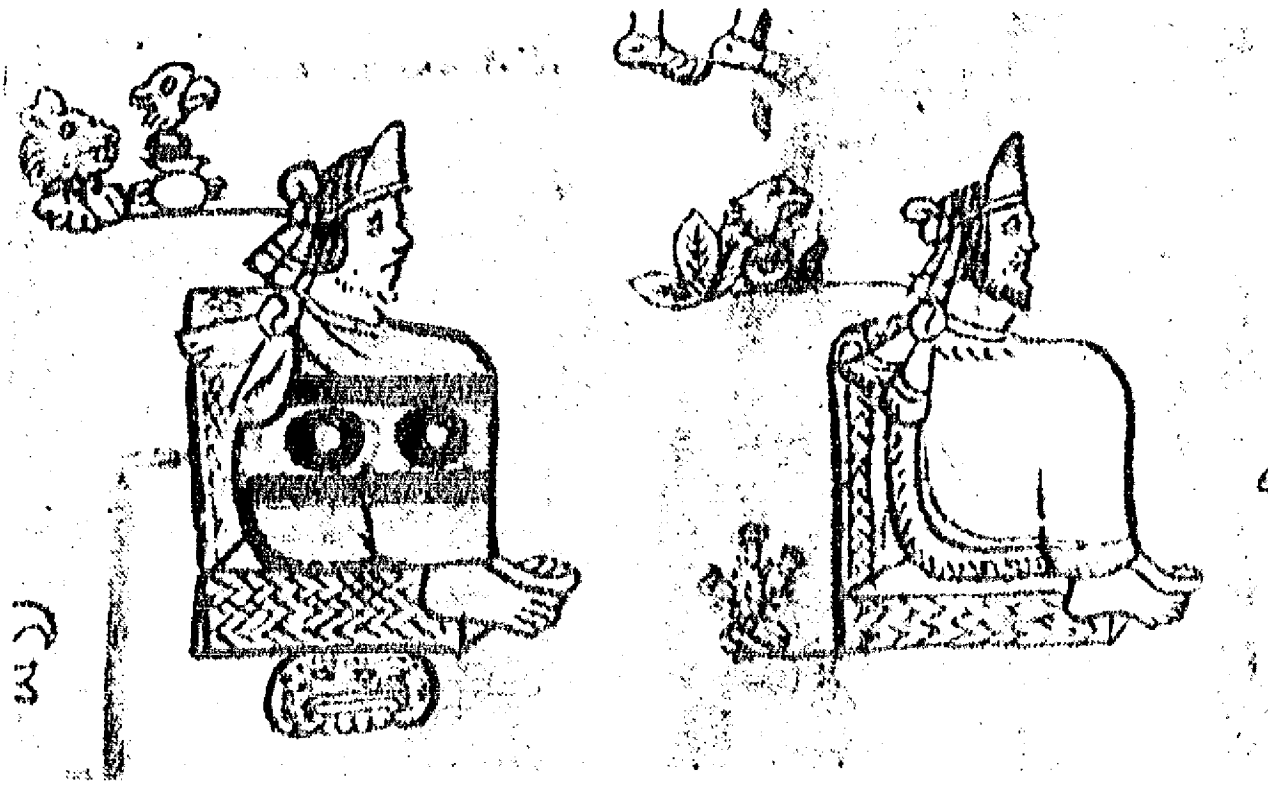
18



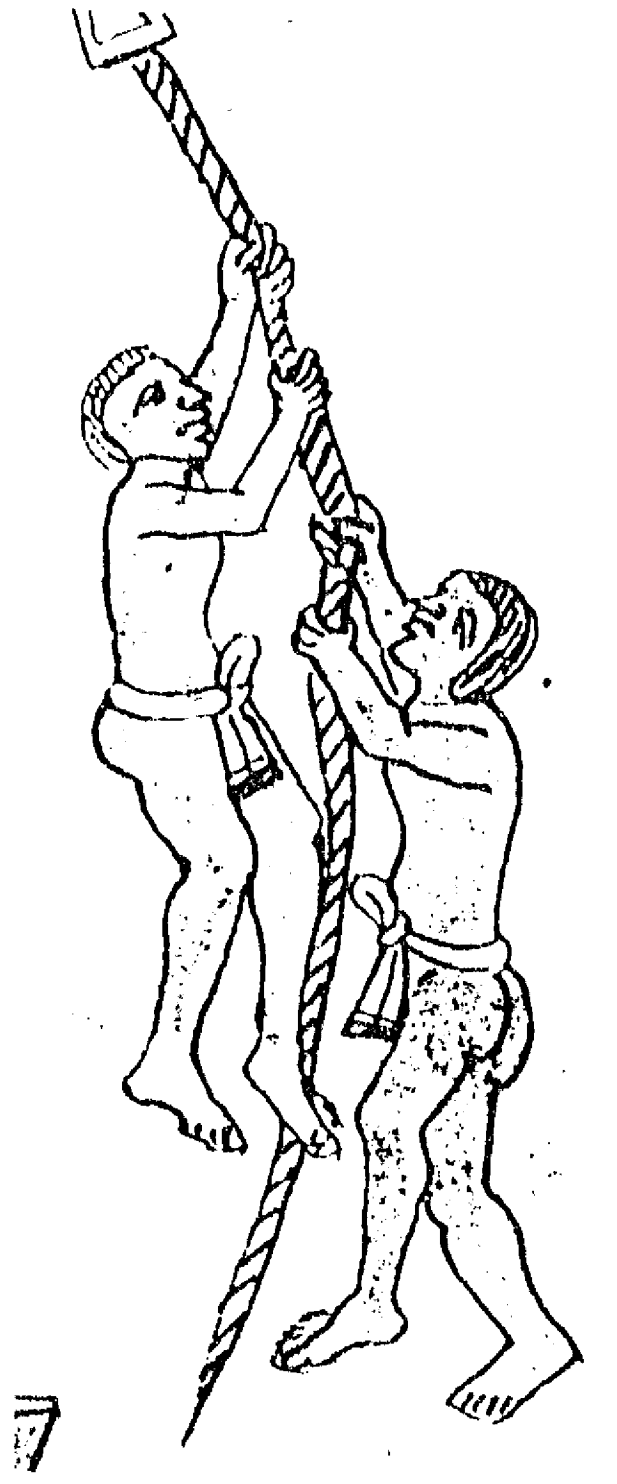
19



20



21



22



23

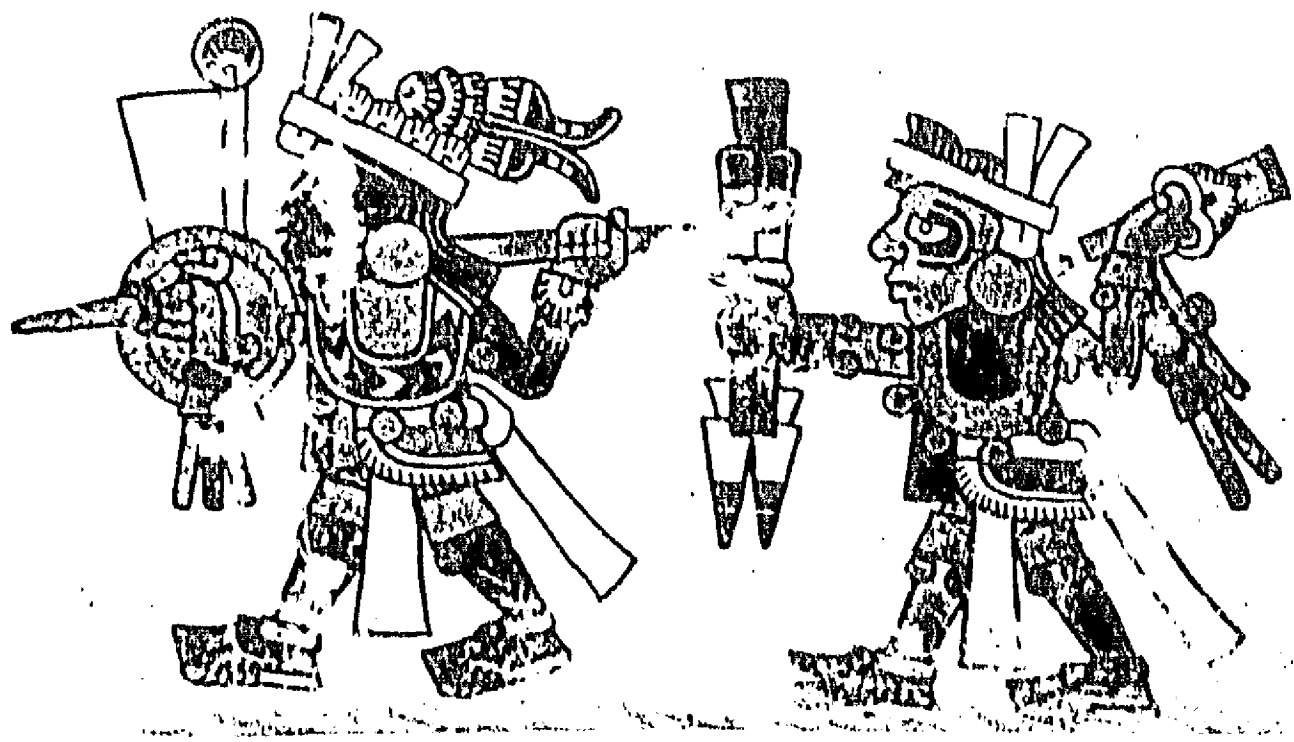


27

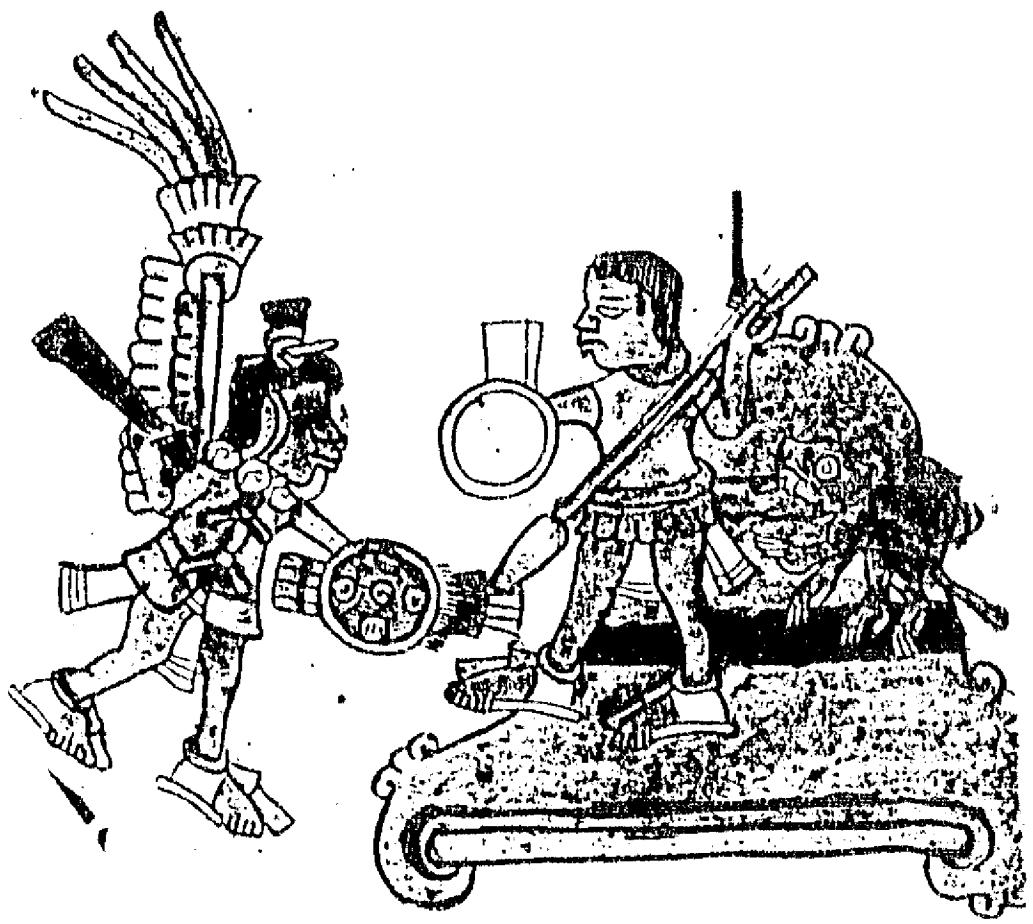


28





30

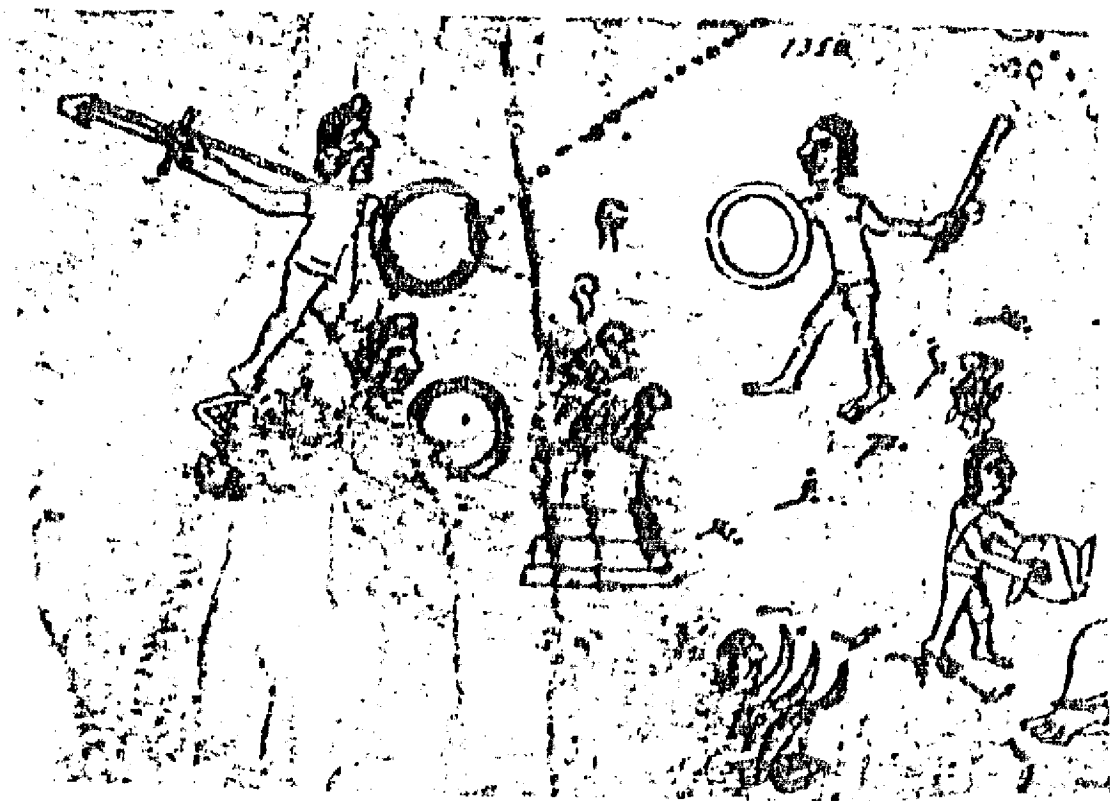


31



32

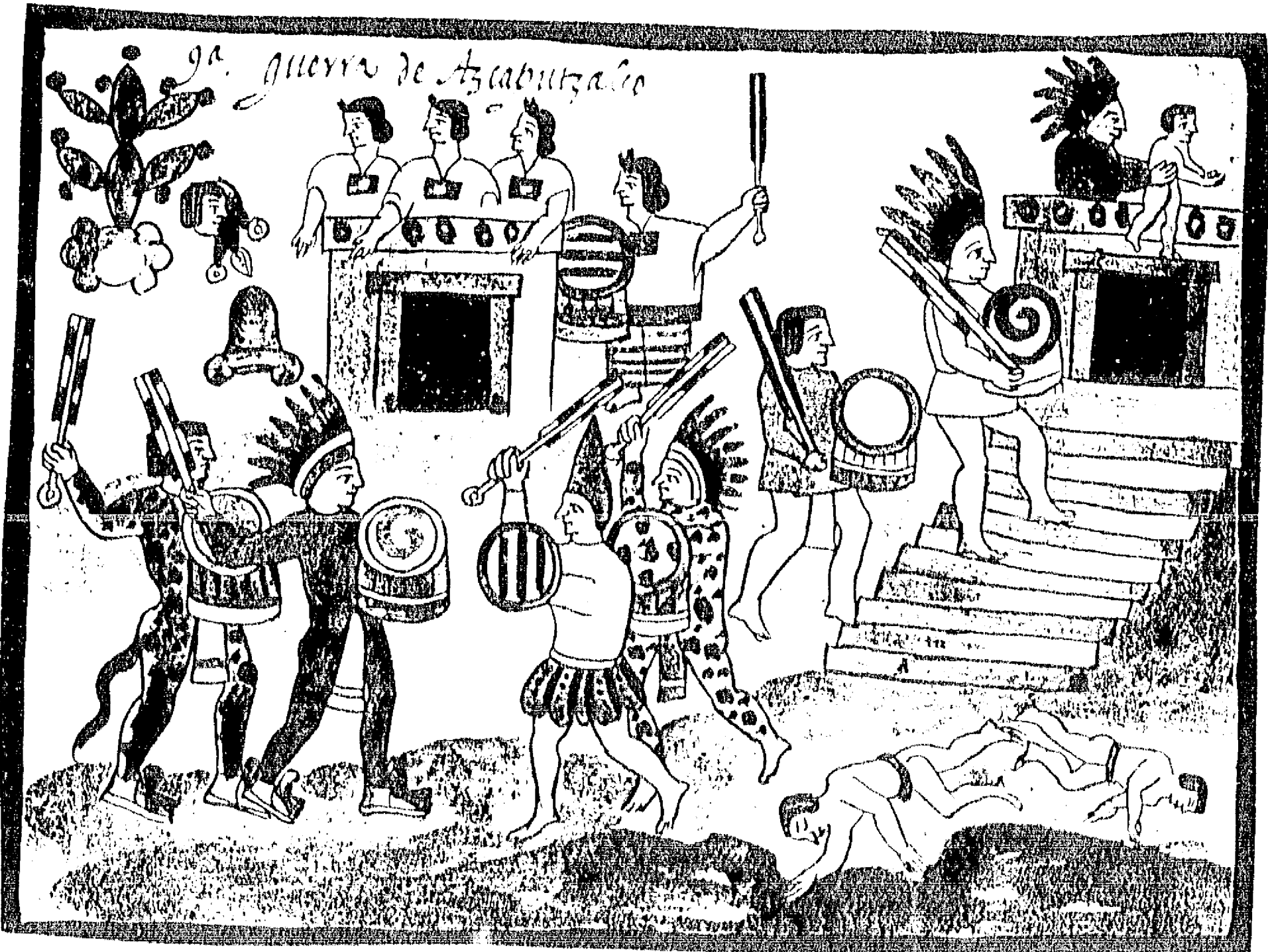
este
vno
vno
beja



33



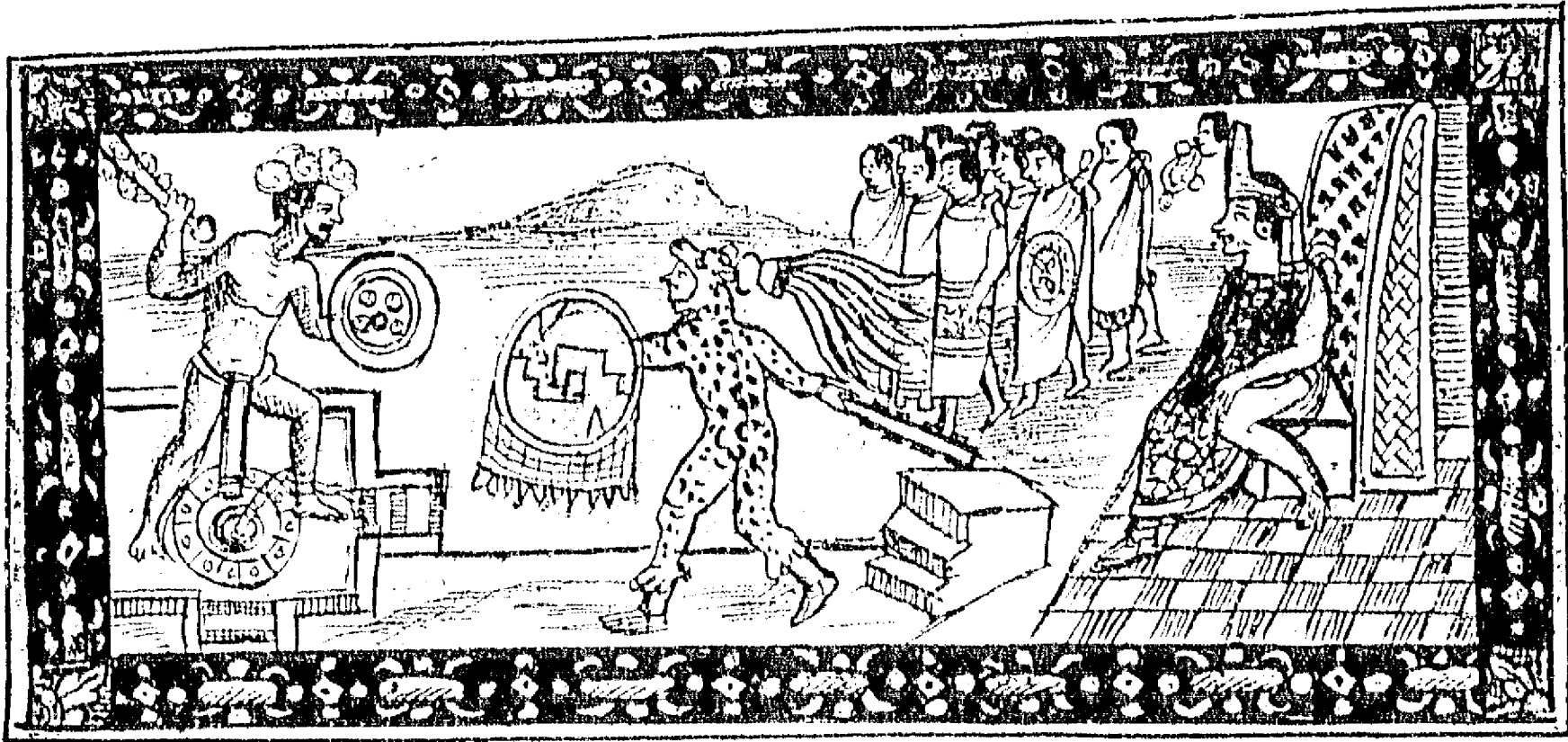
37



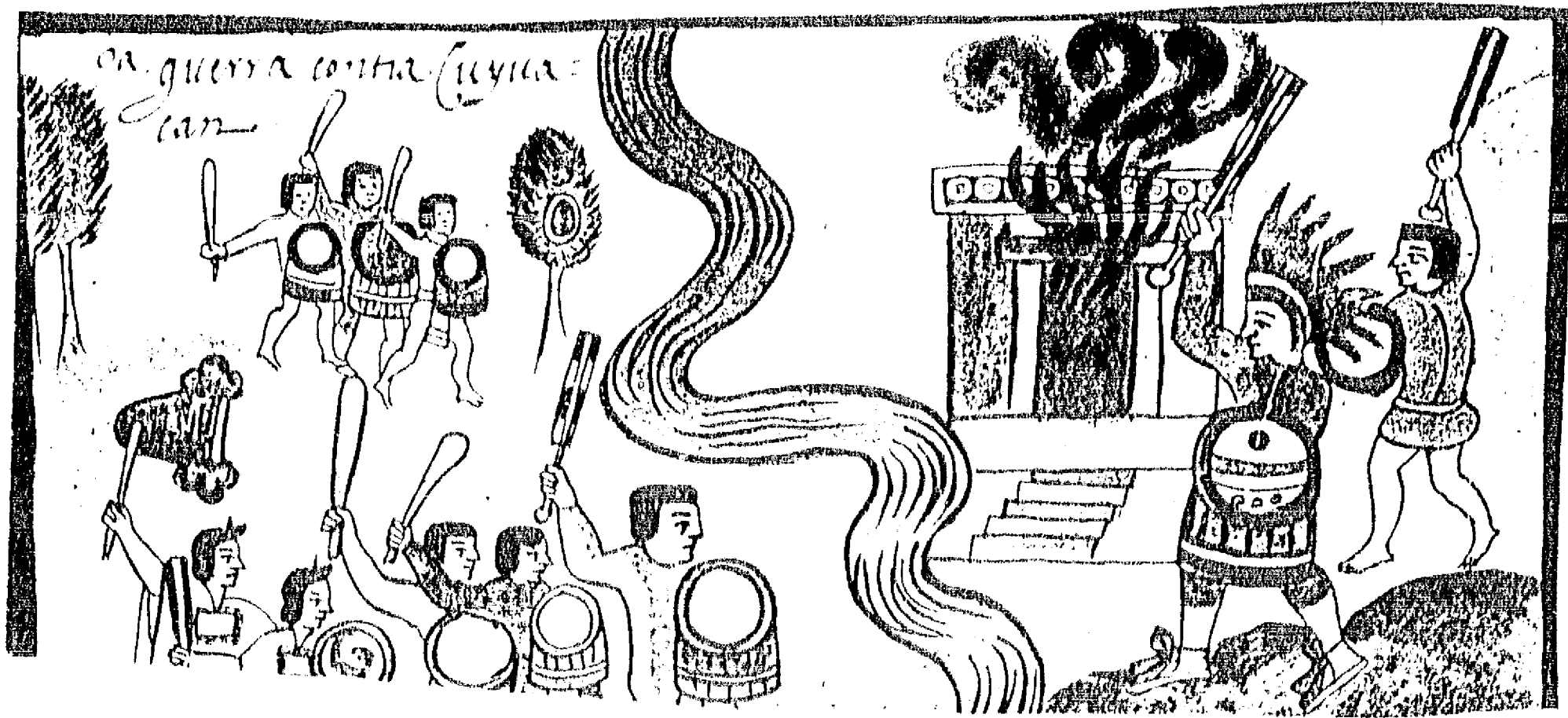
38



39



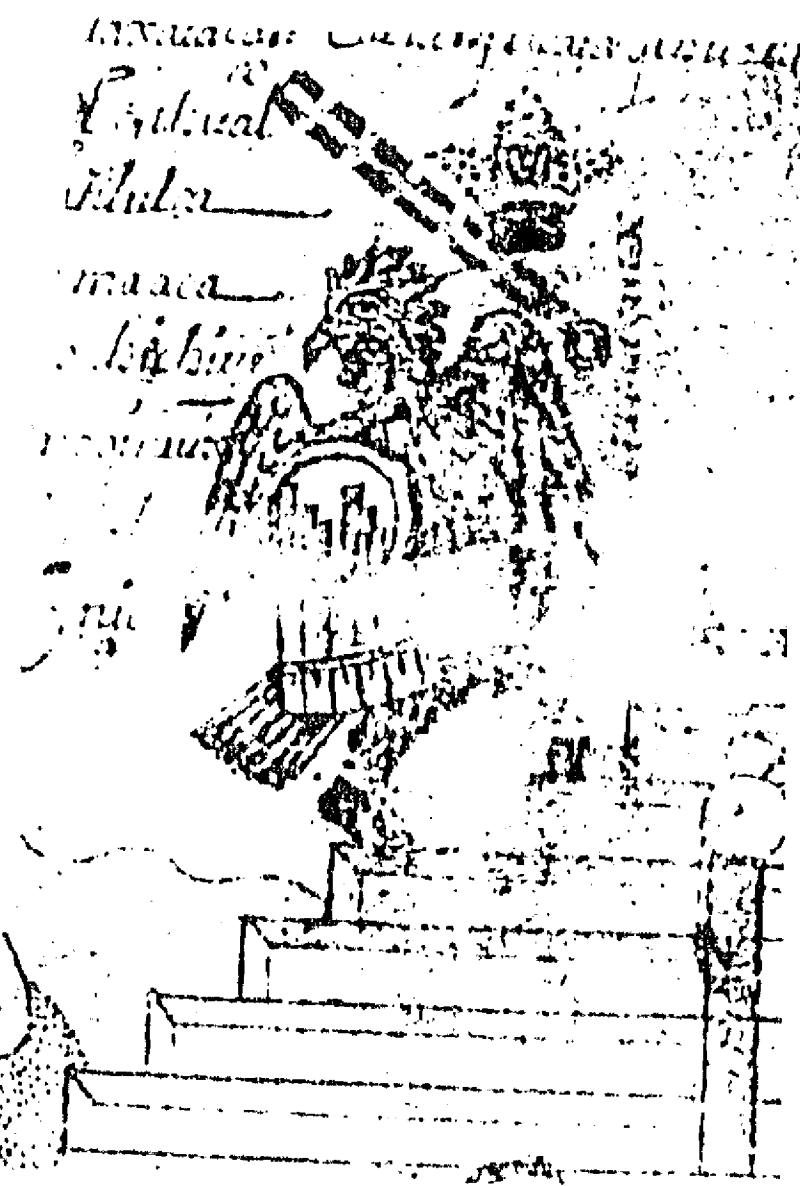
40



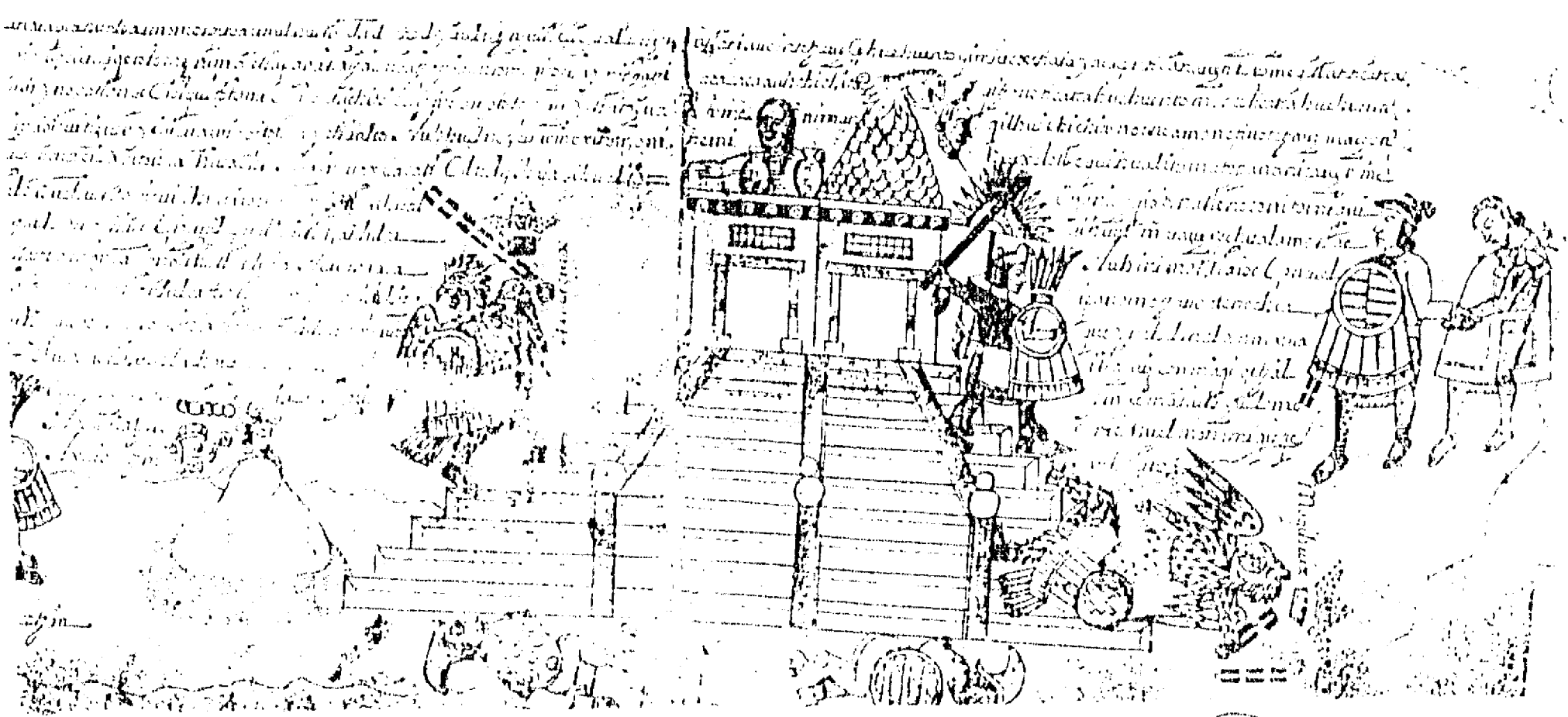
41



42



436



43



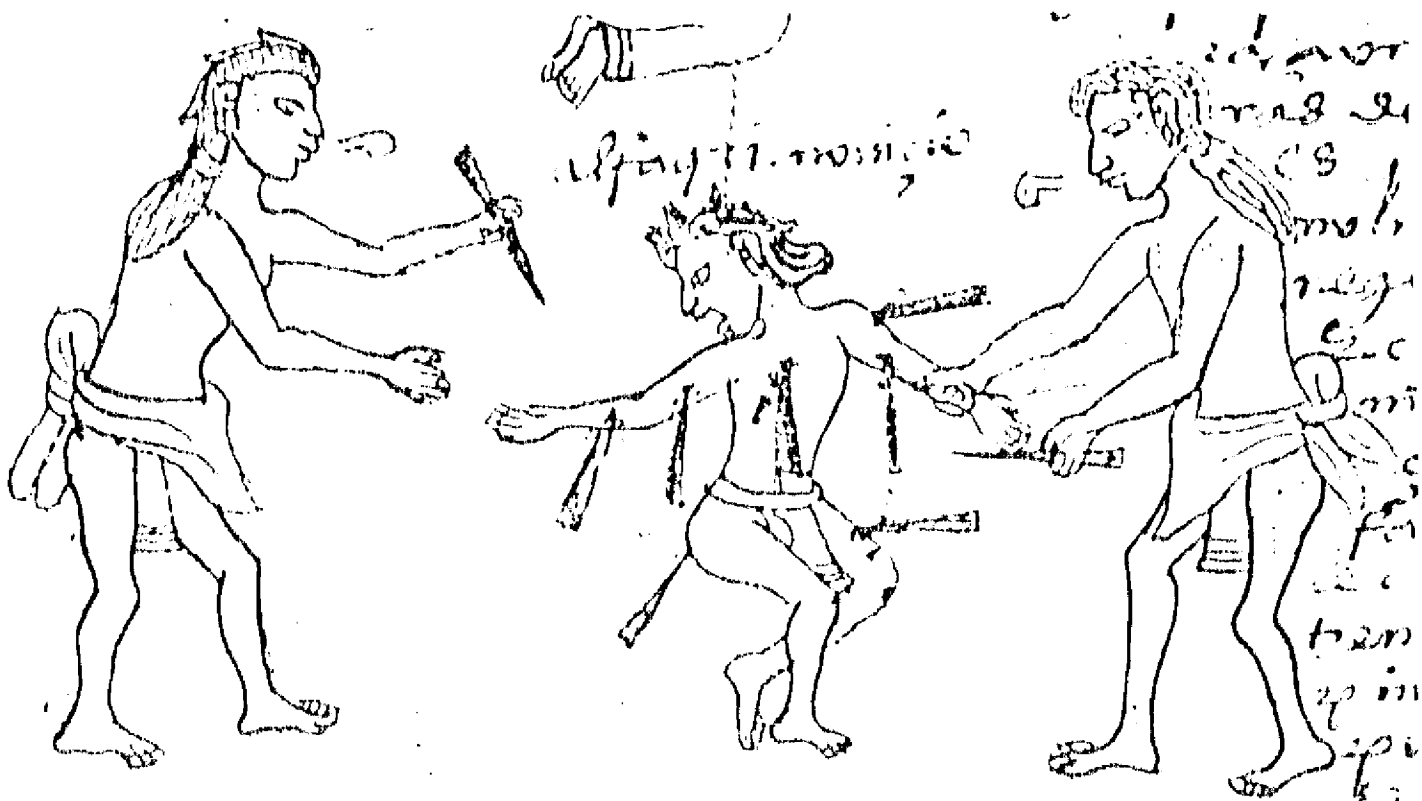
46



47



48



49

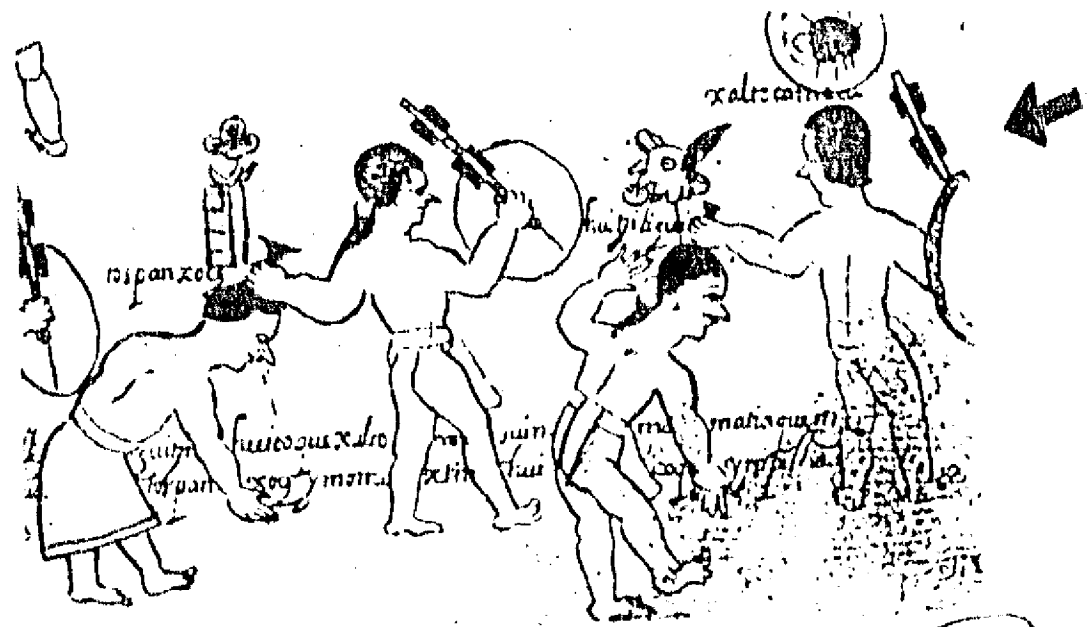
Itala / y3 negatit / mes / mal /
no / que / ta / si / e / pro /
ro / do / y / mi / ra /
a / n / ca / r / i / do /
7 / ca /



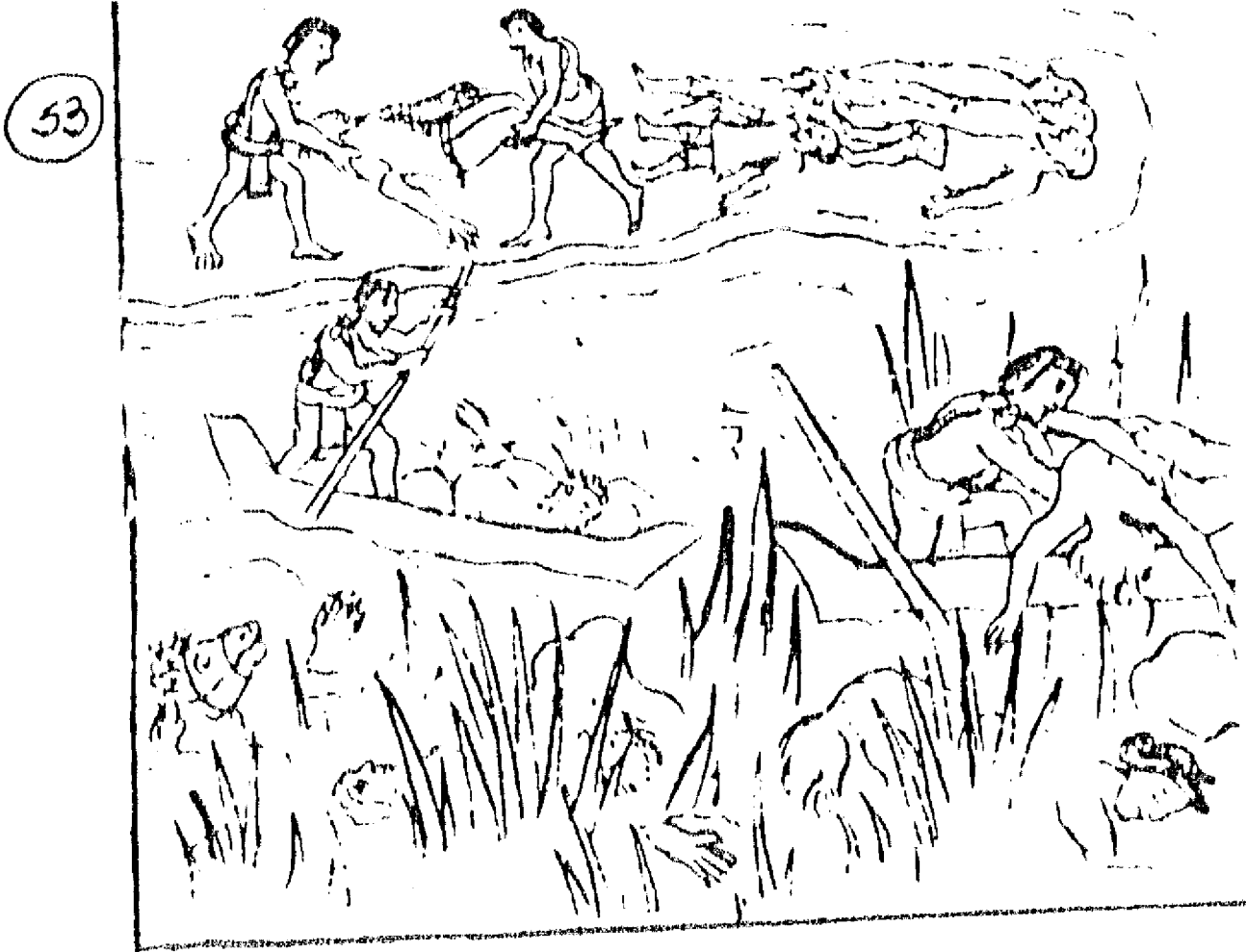
50



51



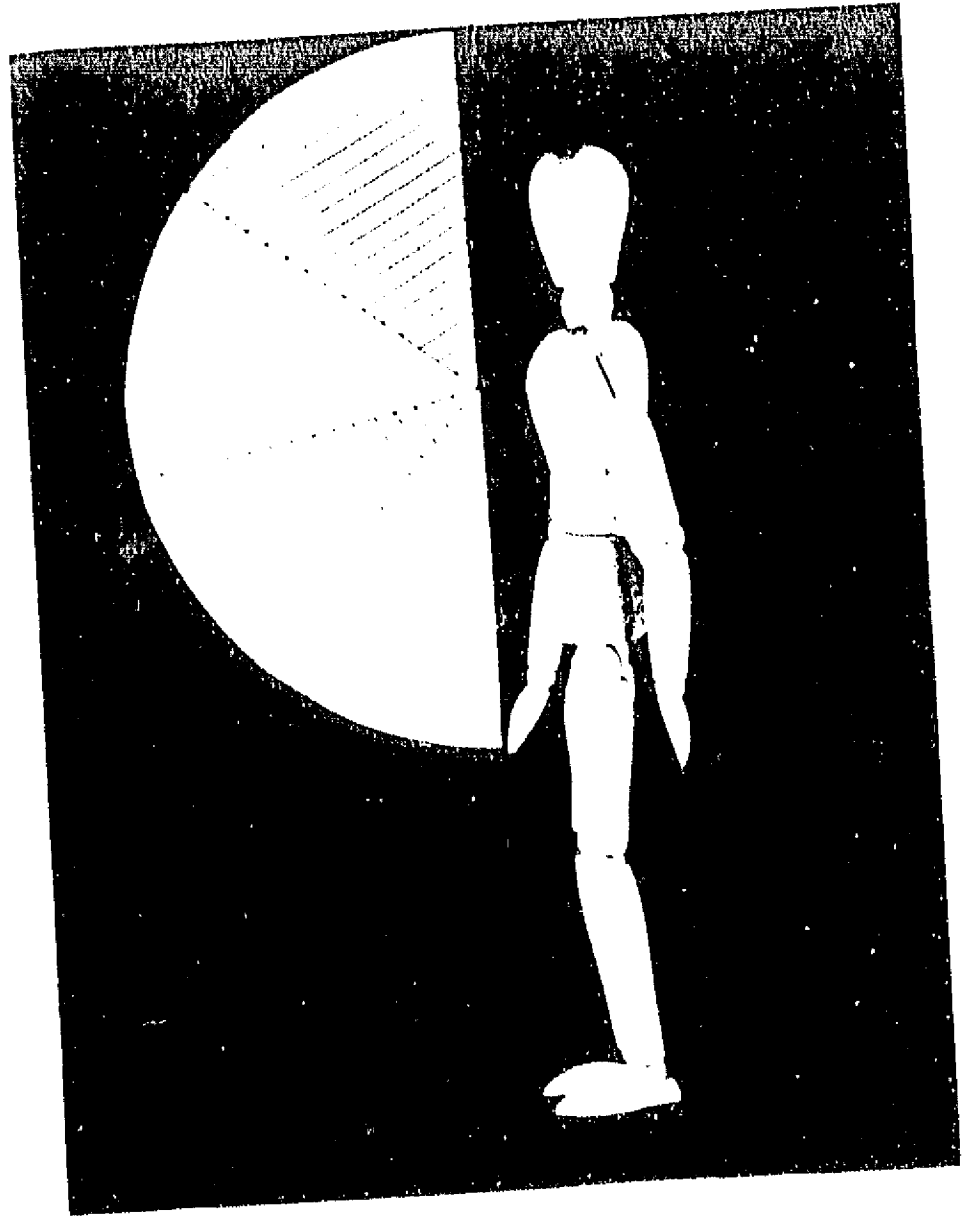
52



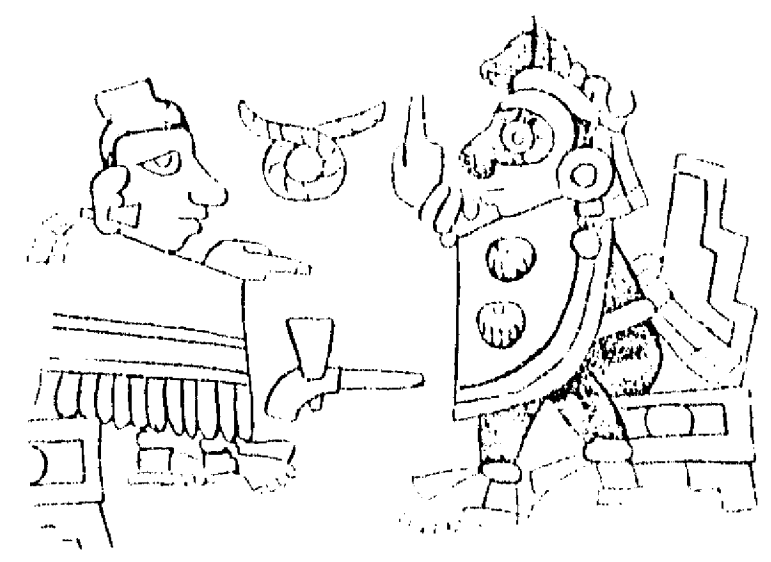
53



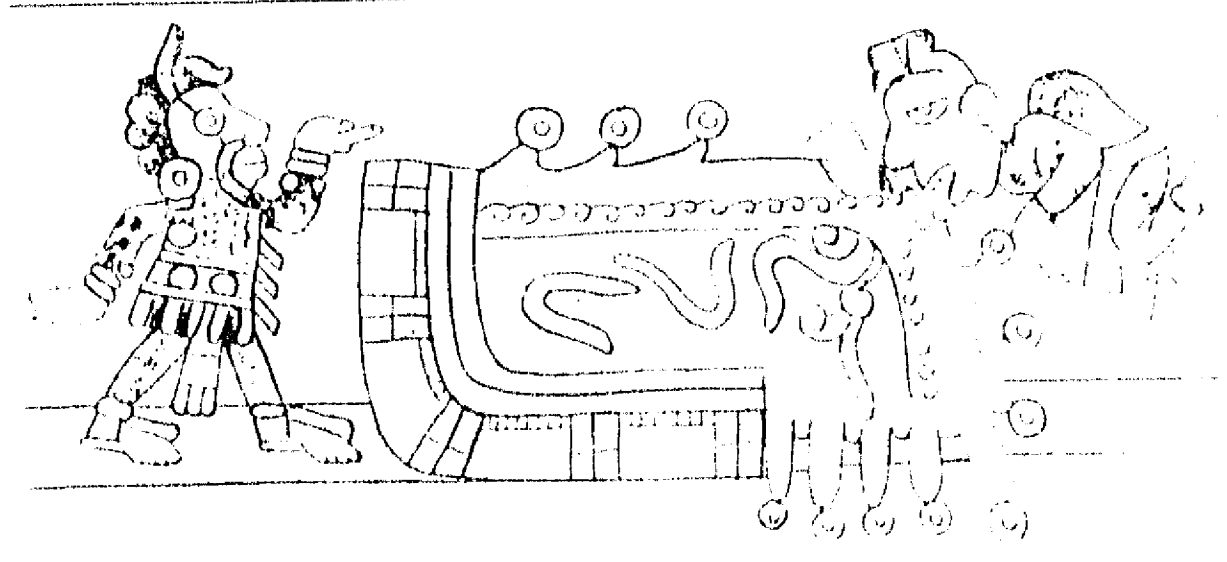
54



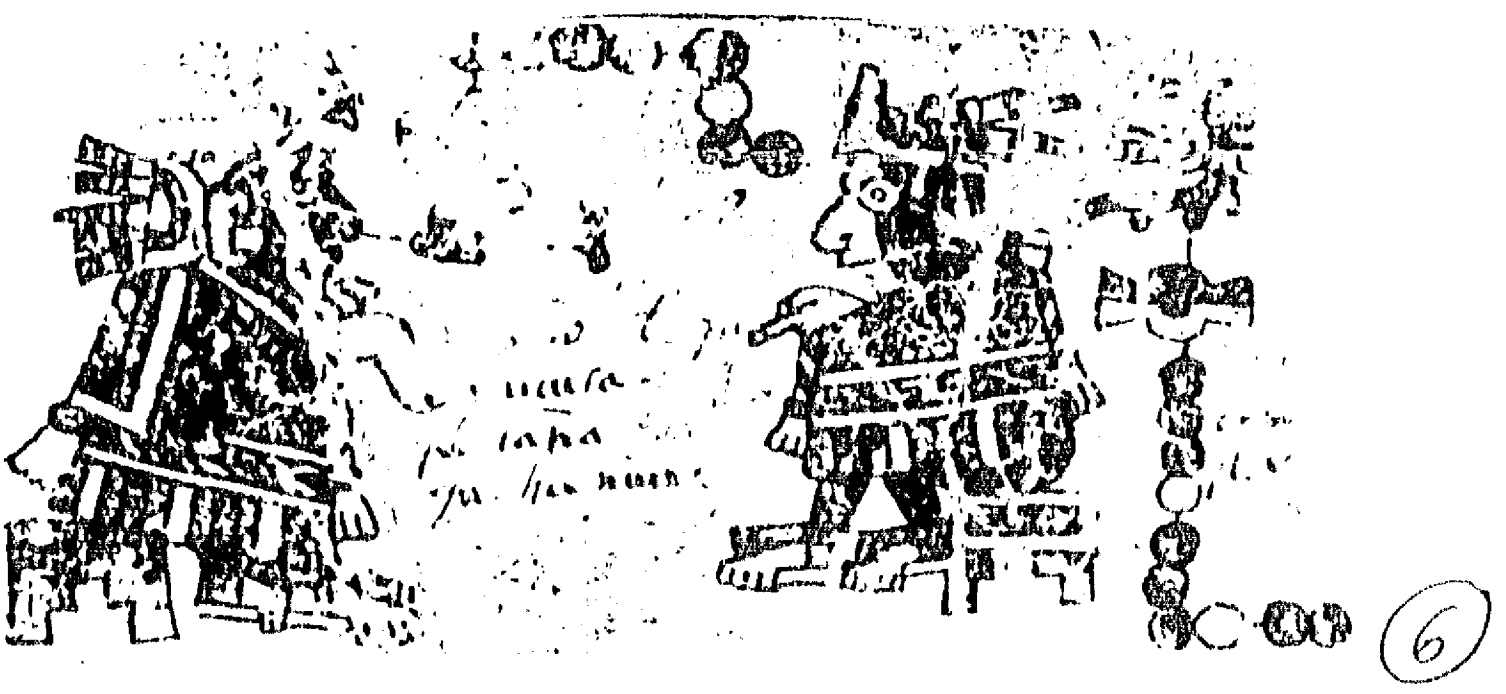
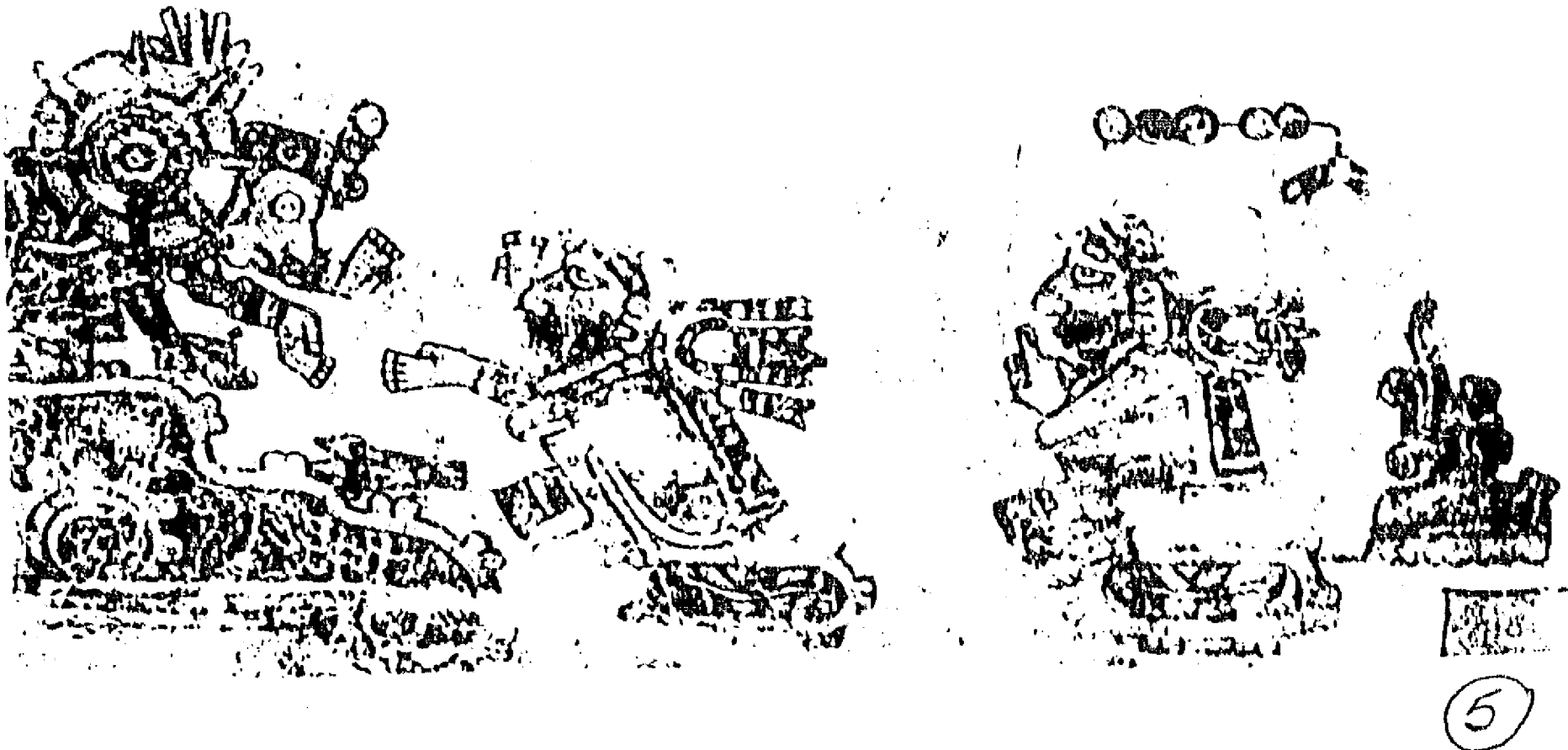
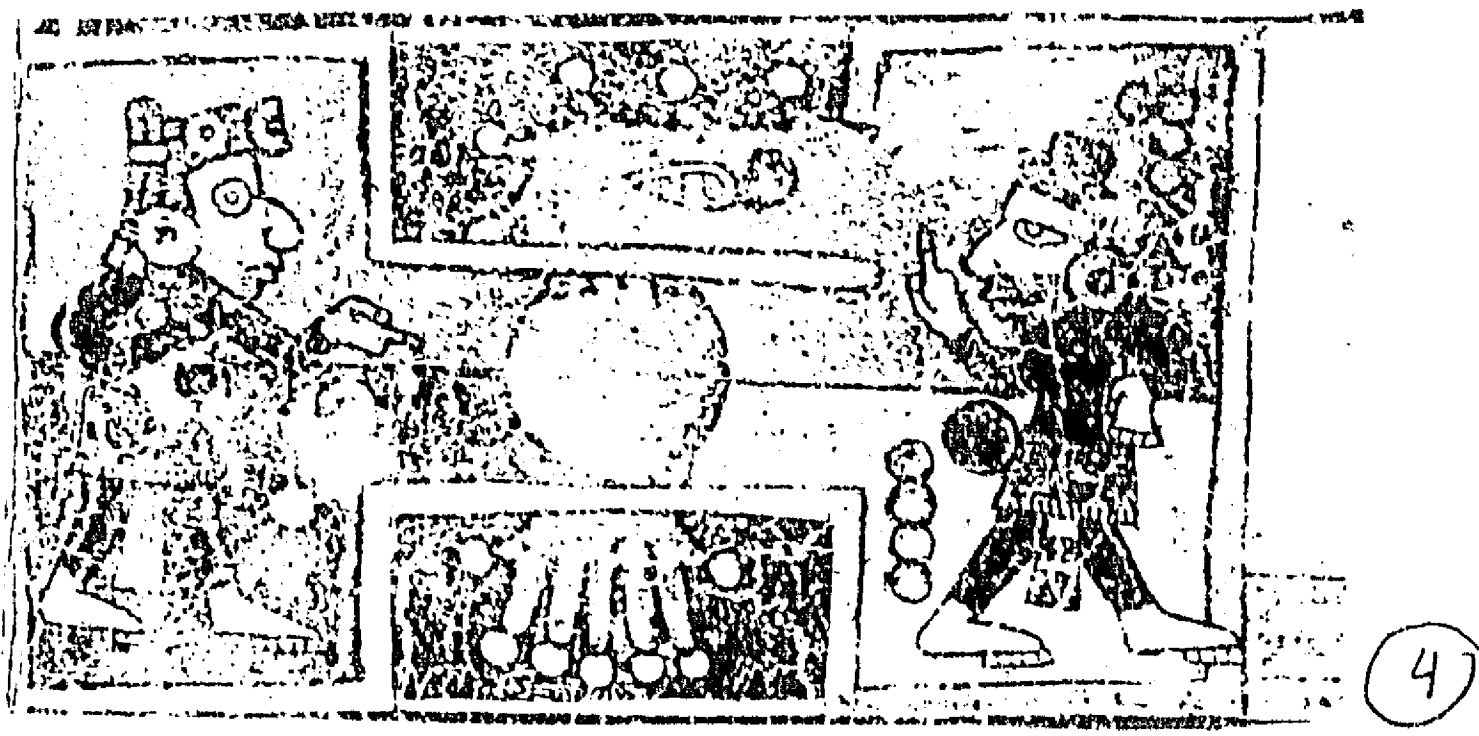
1

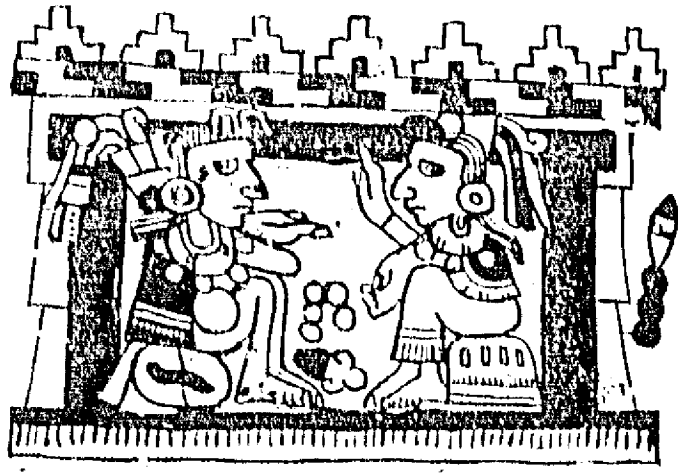


2

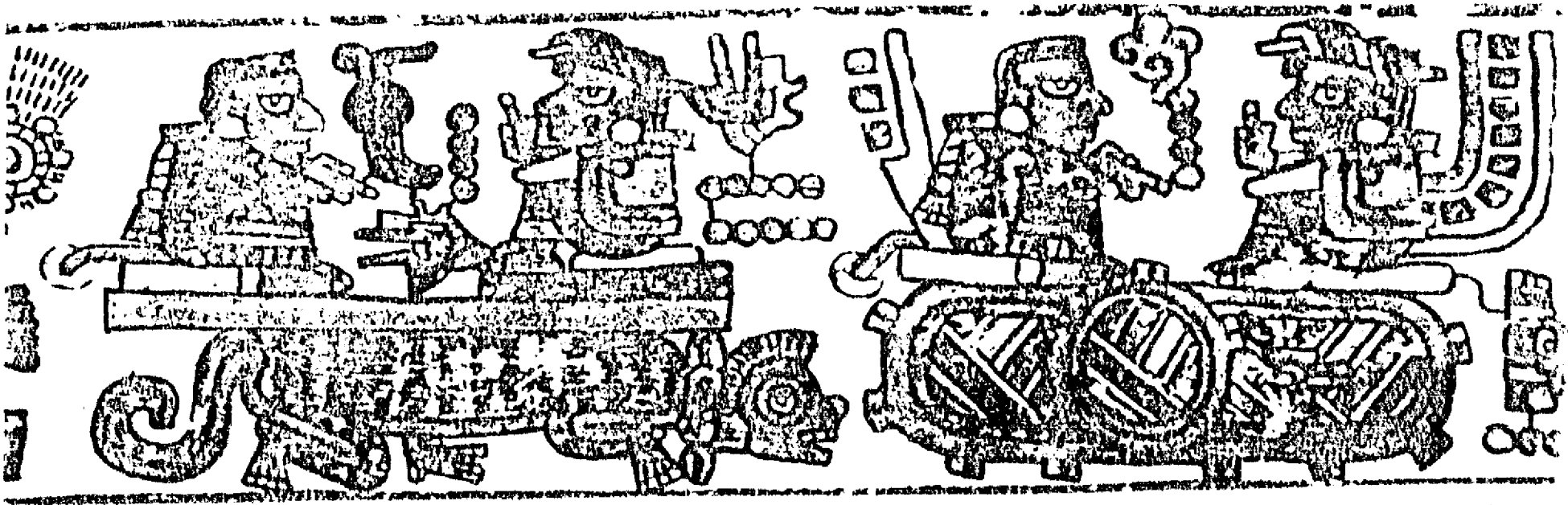


3

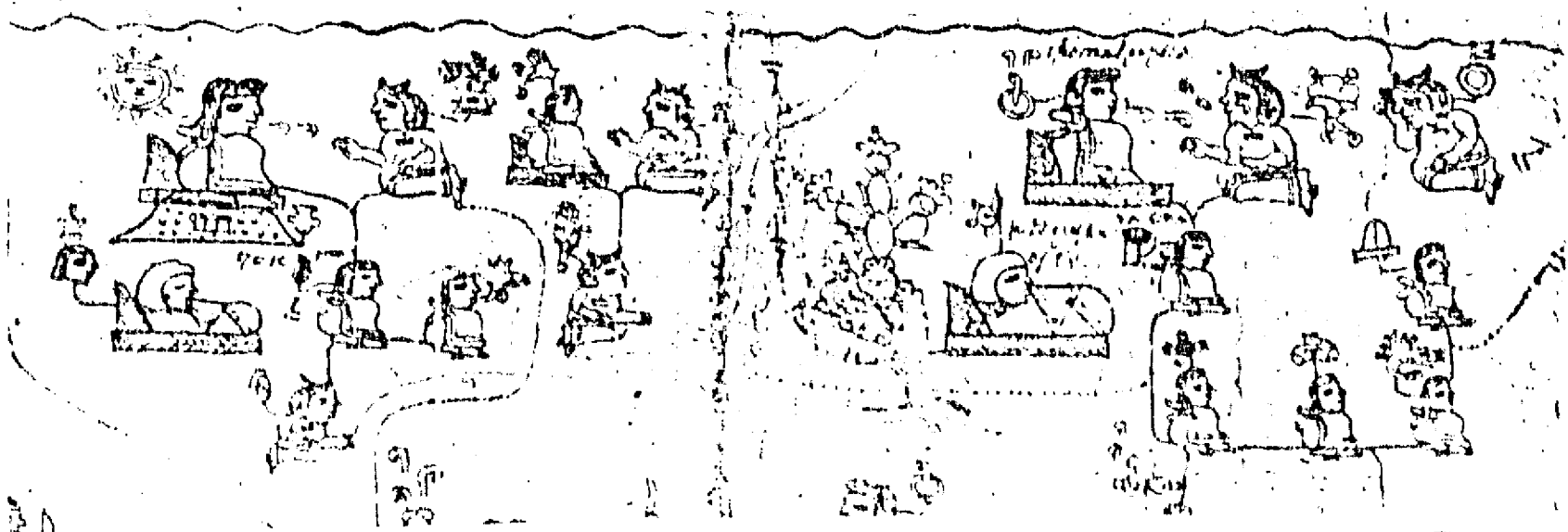




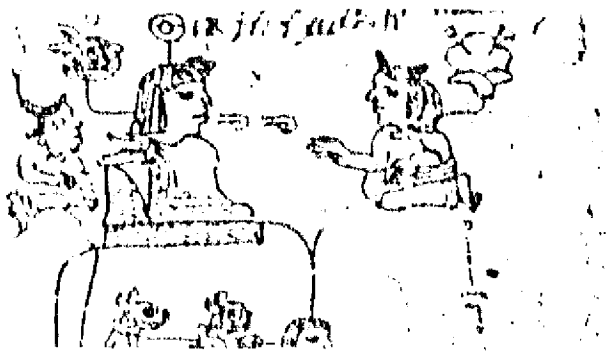
7



8

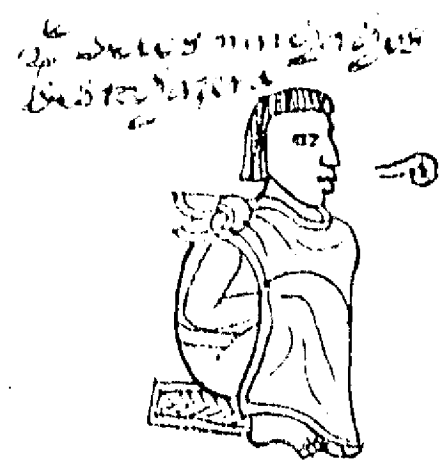


9

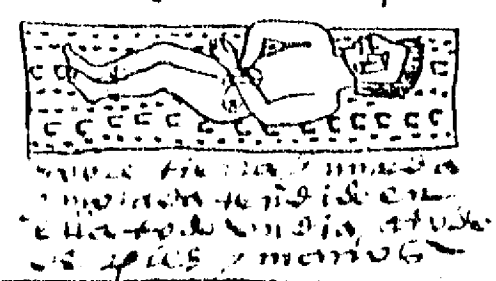


10

x.ii. ab
① ② ③ ④ ⑤
⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩



dos tortillas
mudado de xii. ab



esta = munda significa la mudanza

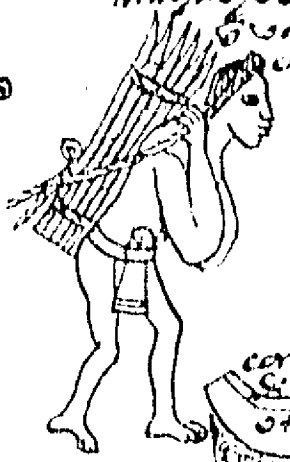
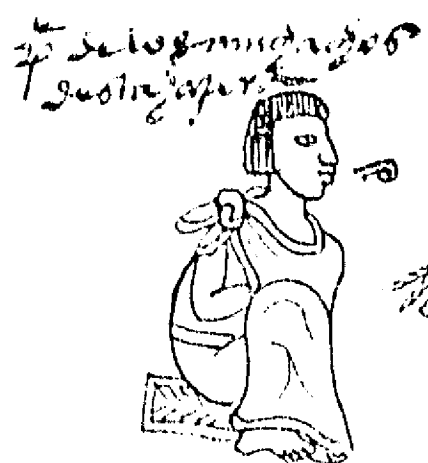
dos tortillas
mudado de xii. ab
de mudanza
luz verde



xiii. ab

① ② ③ ④ ⑤
⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩

dos tortillas
mudado de xiii. ab
en cordado
de una ena



dos tortillas

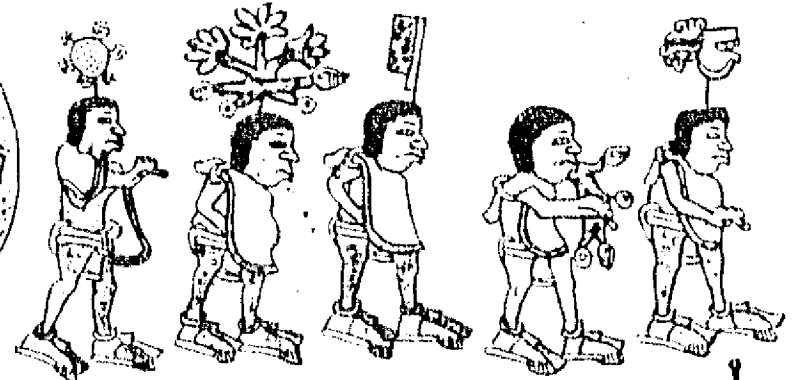
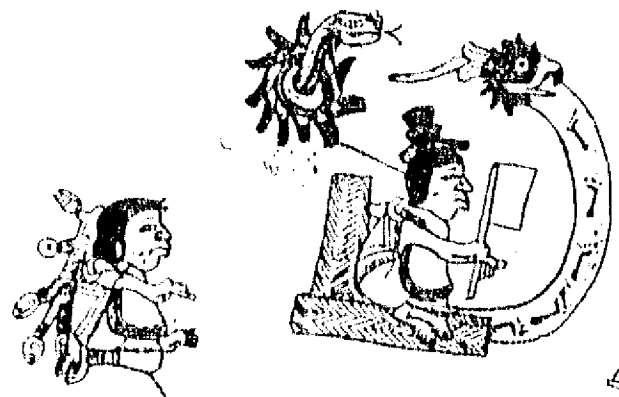
① ② ③ ④ ⑤
⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩

mudado de xiii. ab
de mudanza
de una ena



xiiii. ab

dos tortillas

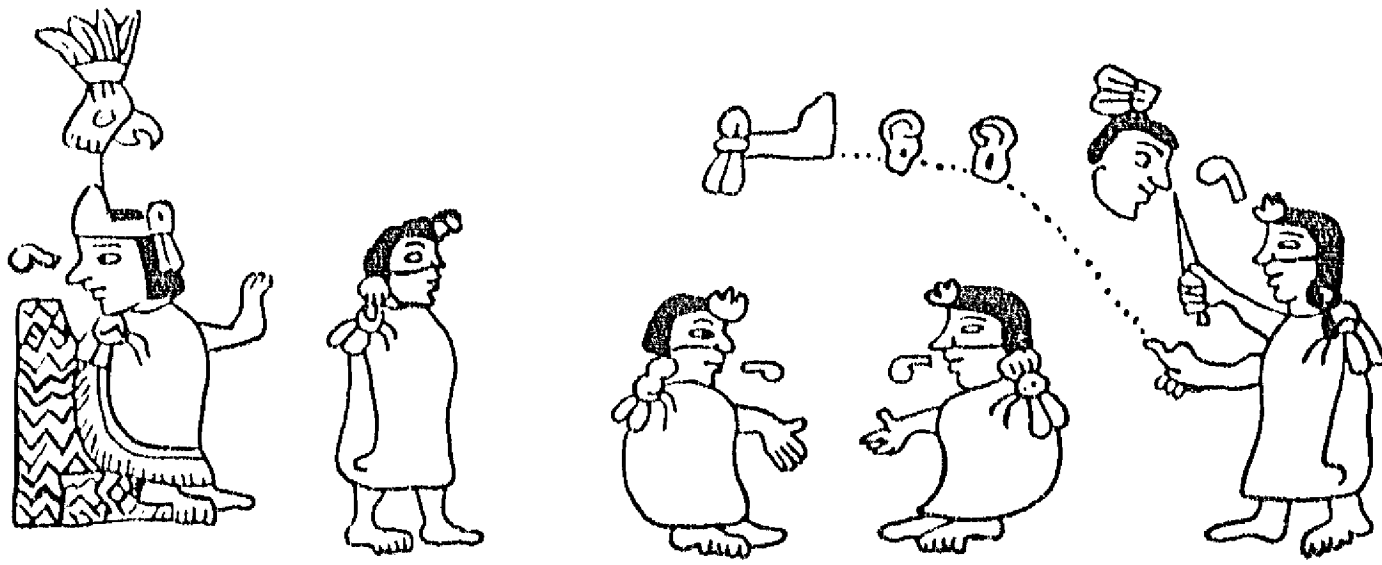


son que van

11



12



13



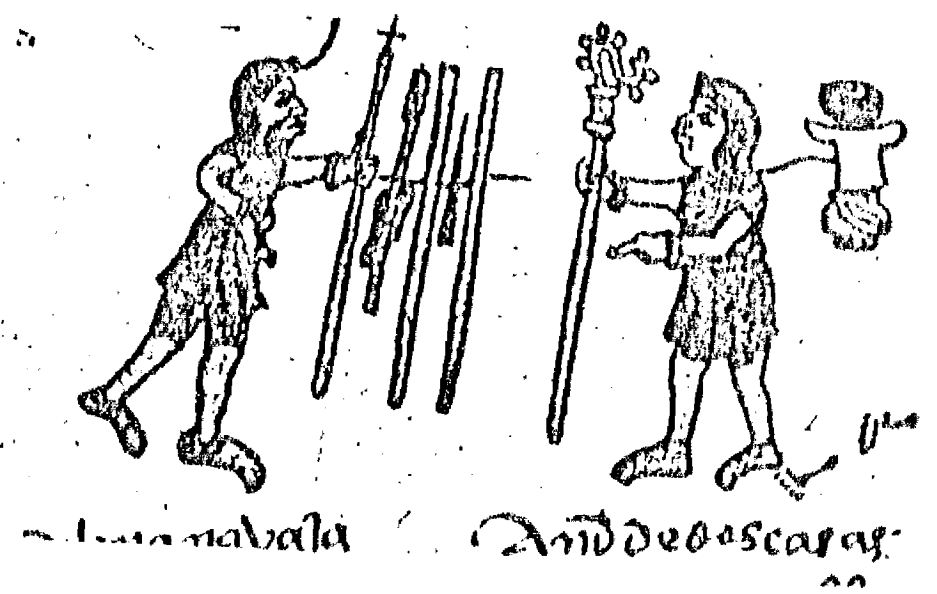
14



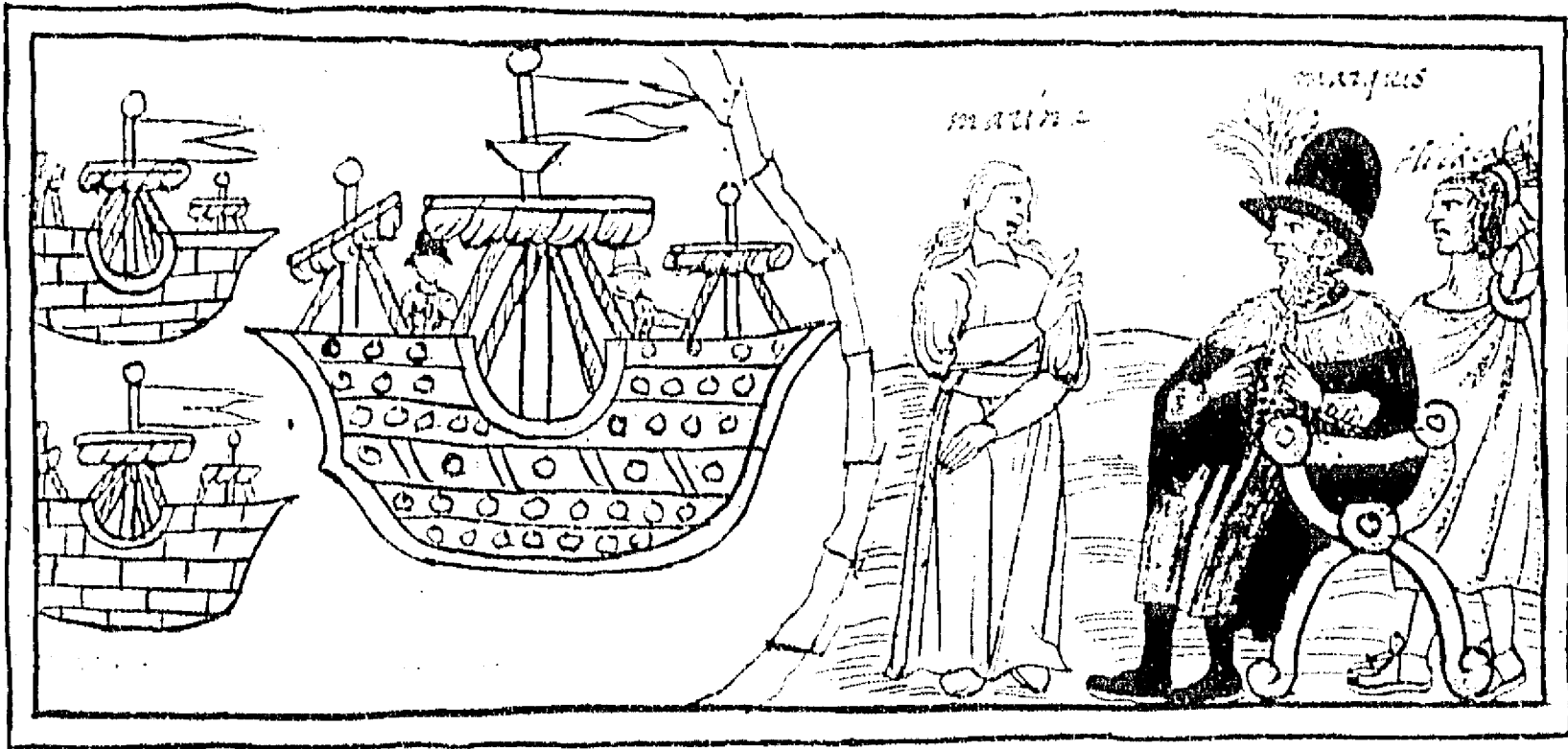
15



16



17



18



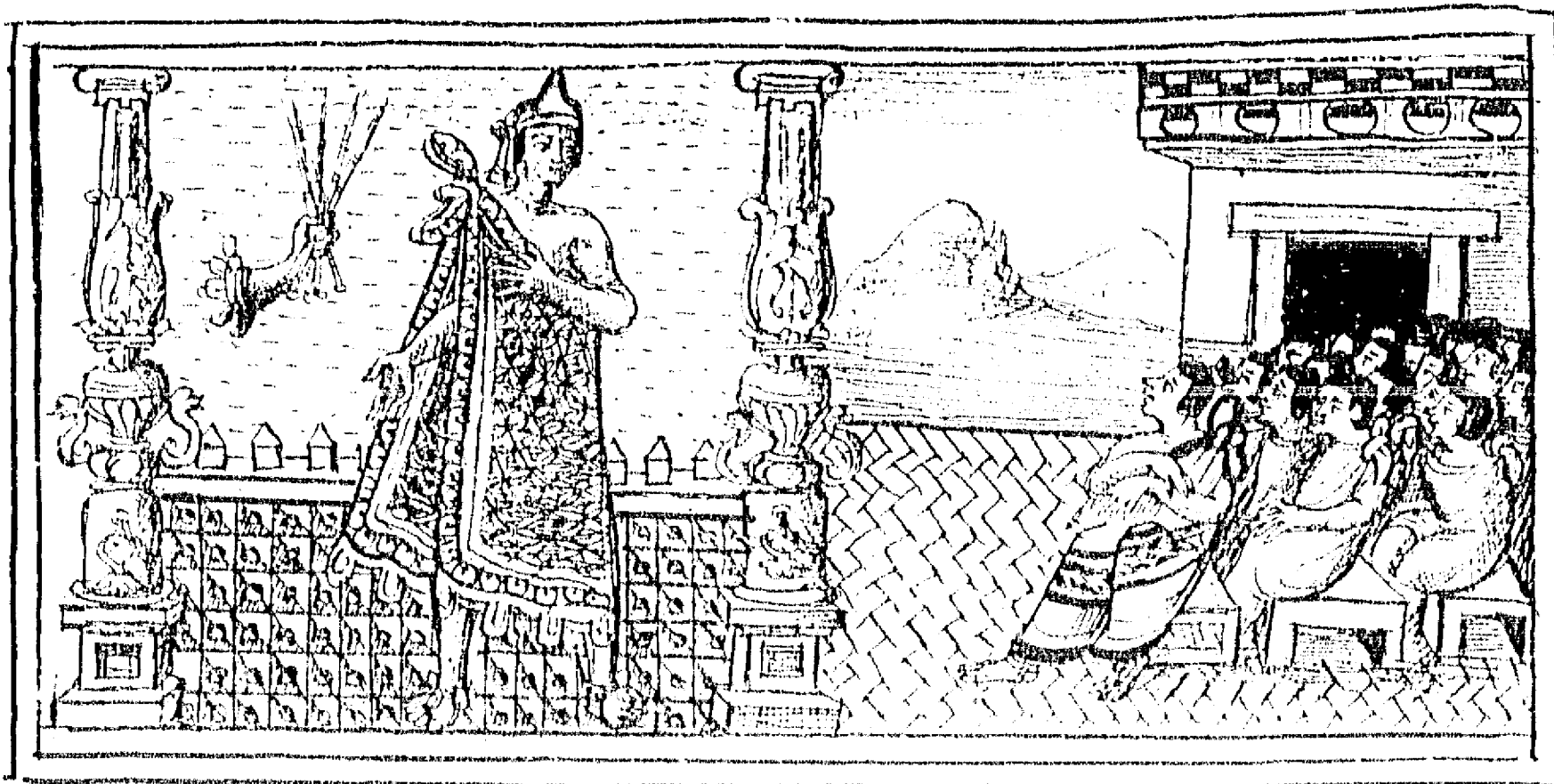
19



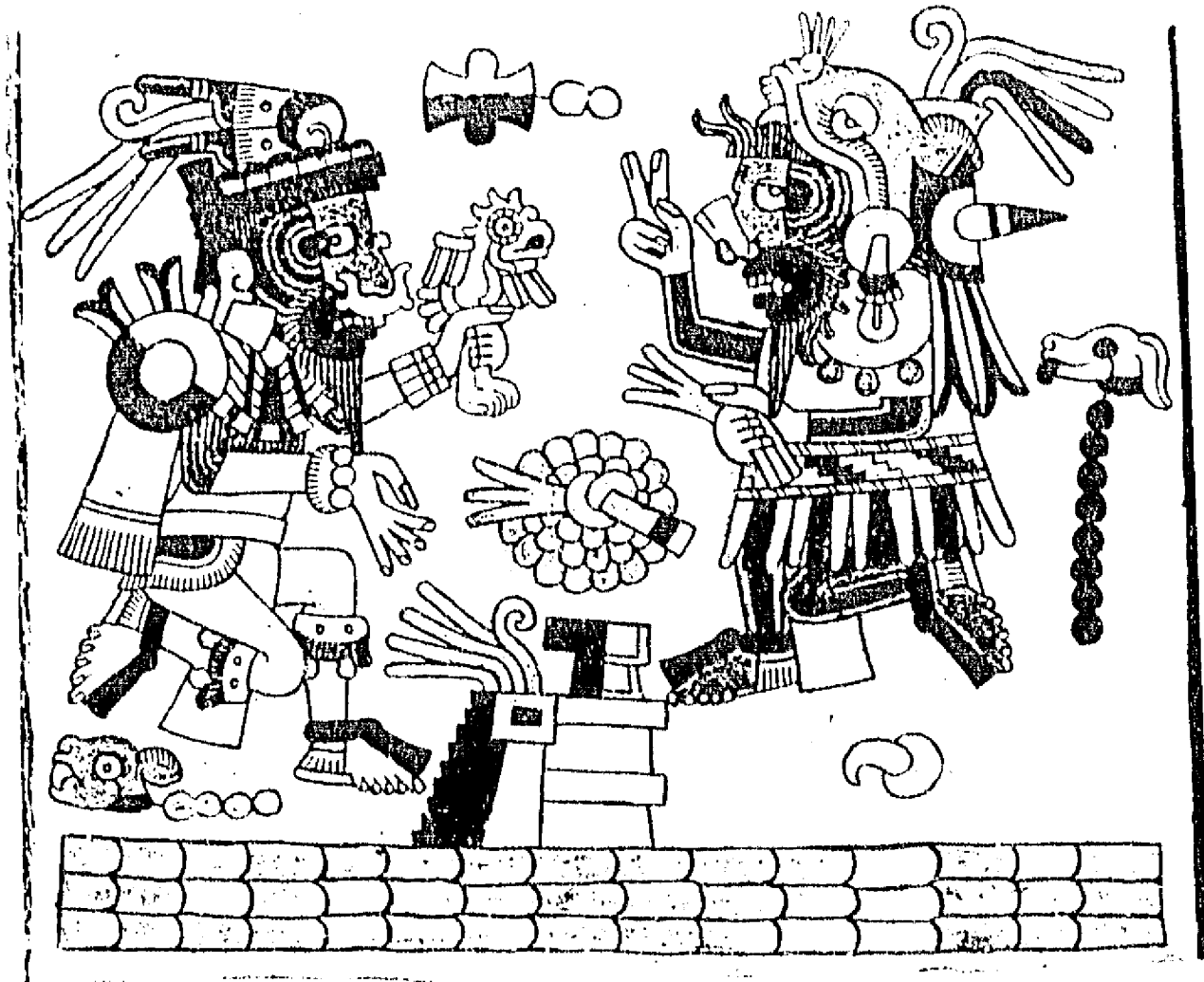
20



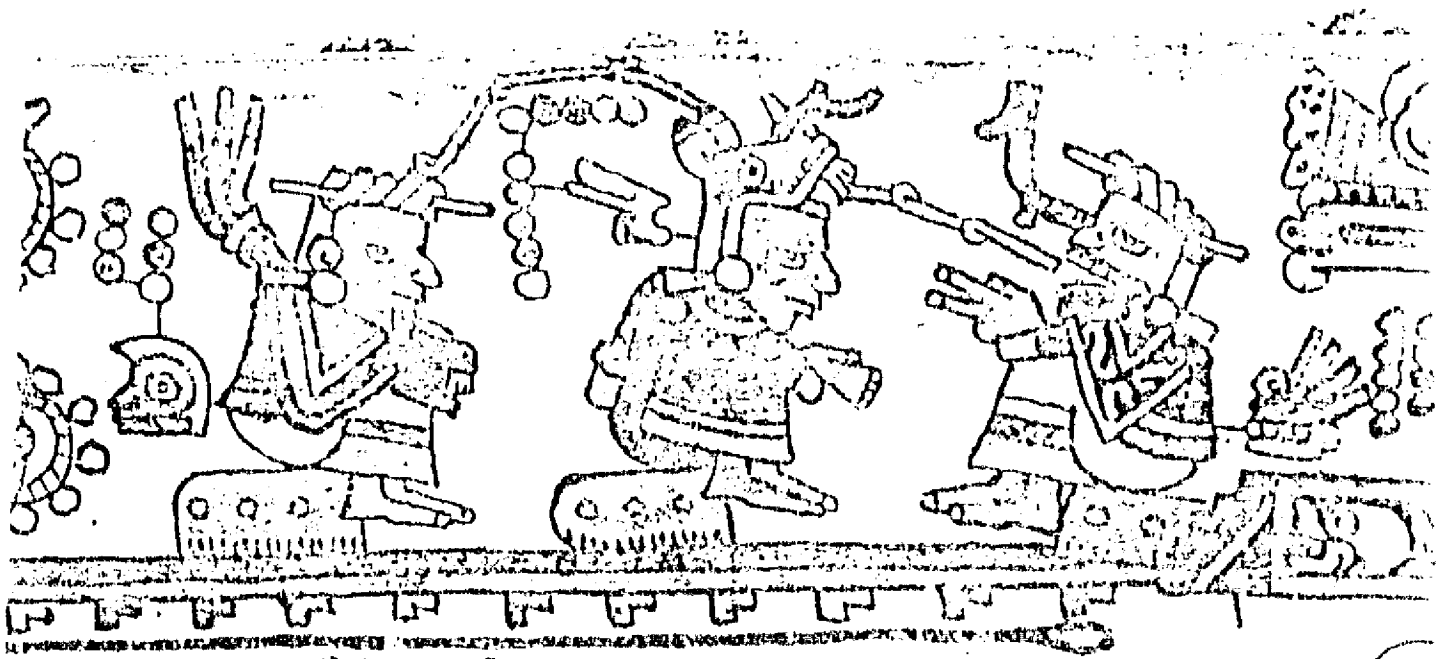
21



22



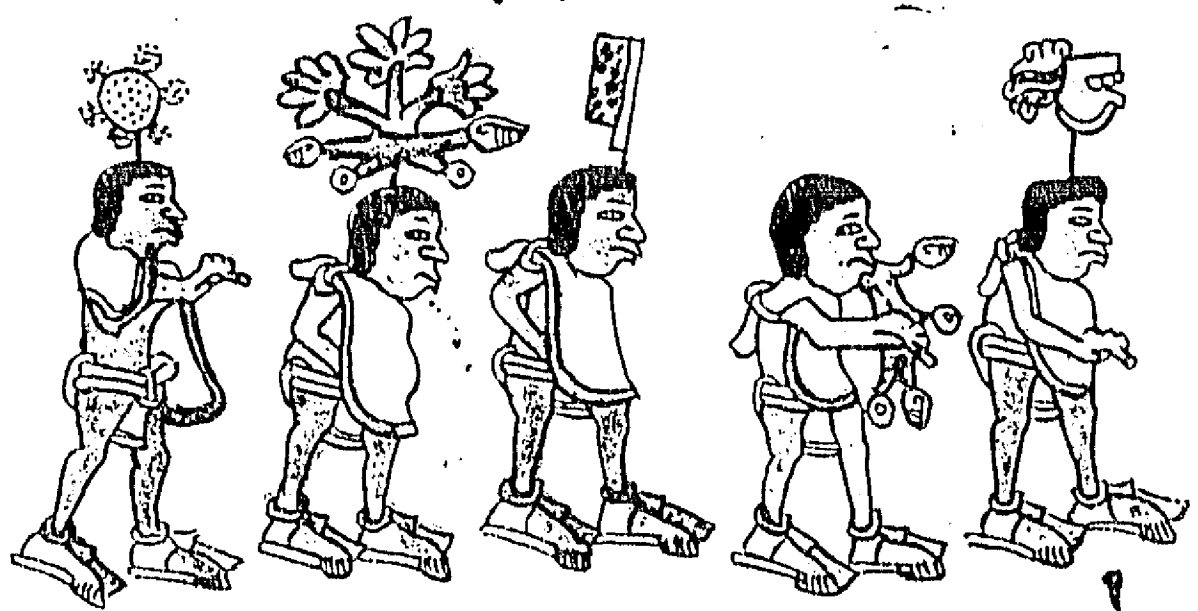
23



24

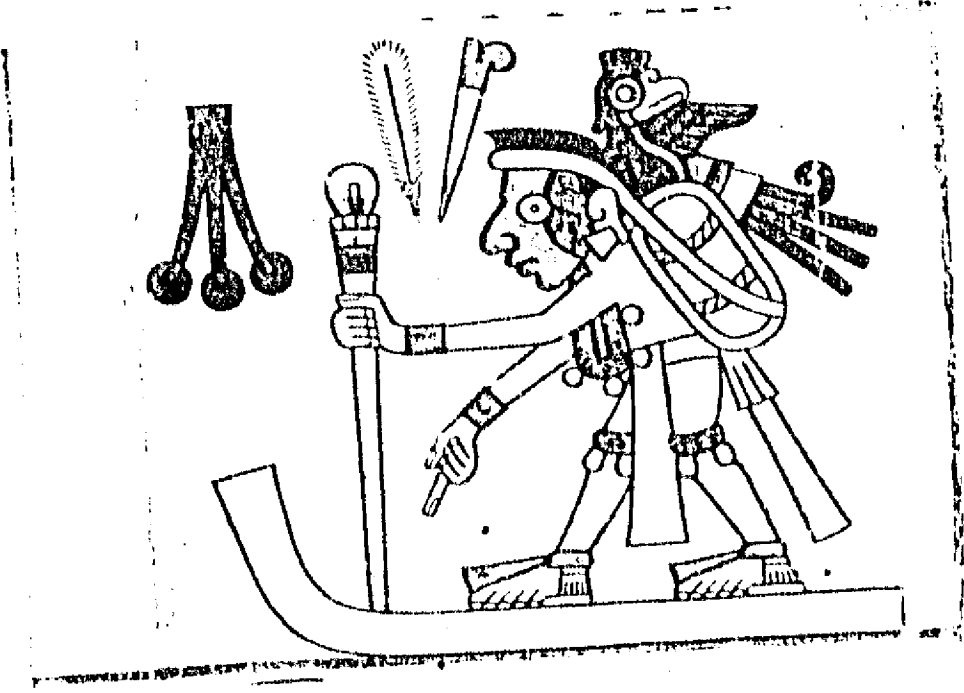


25

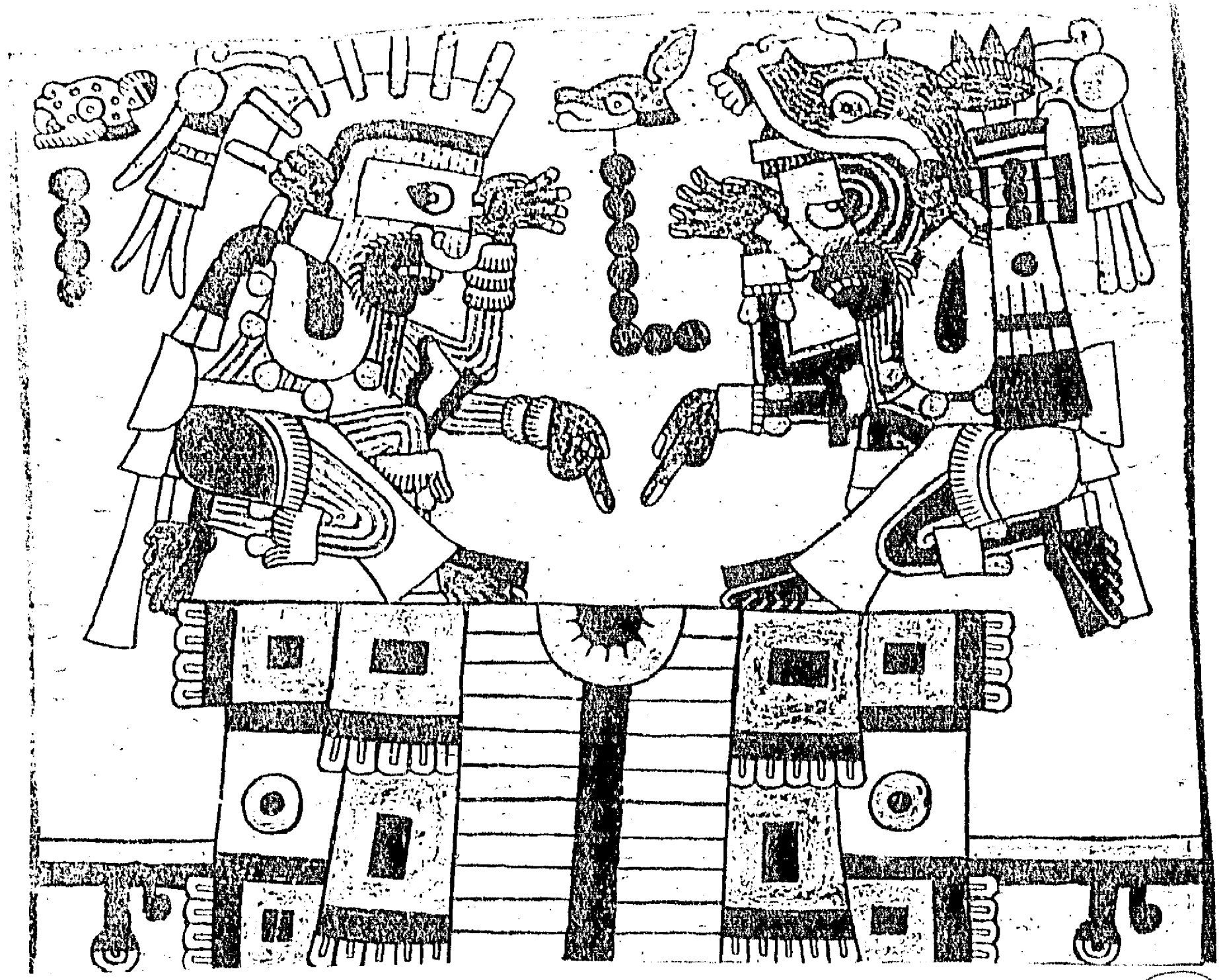


finjen que ban

26



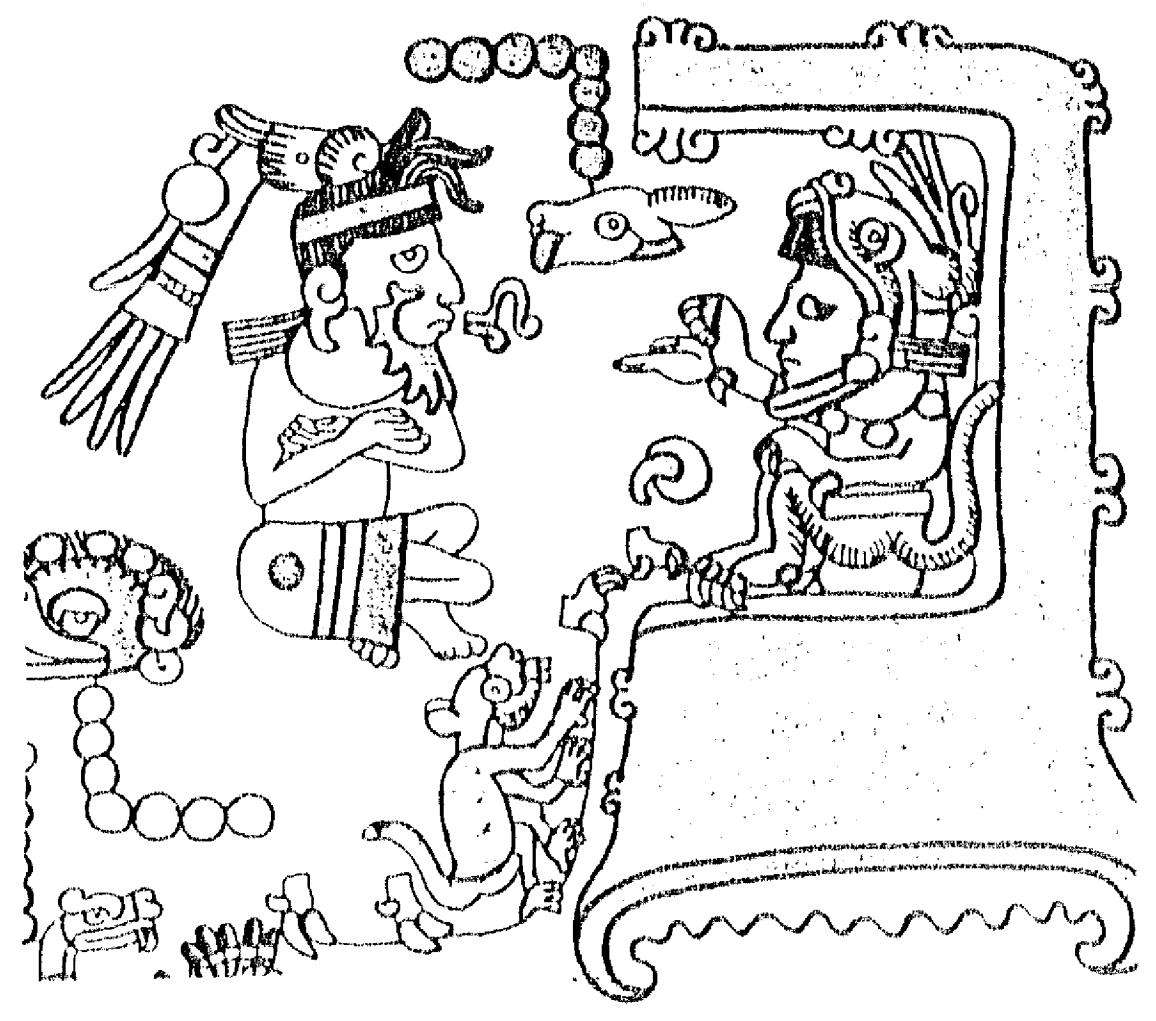
27



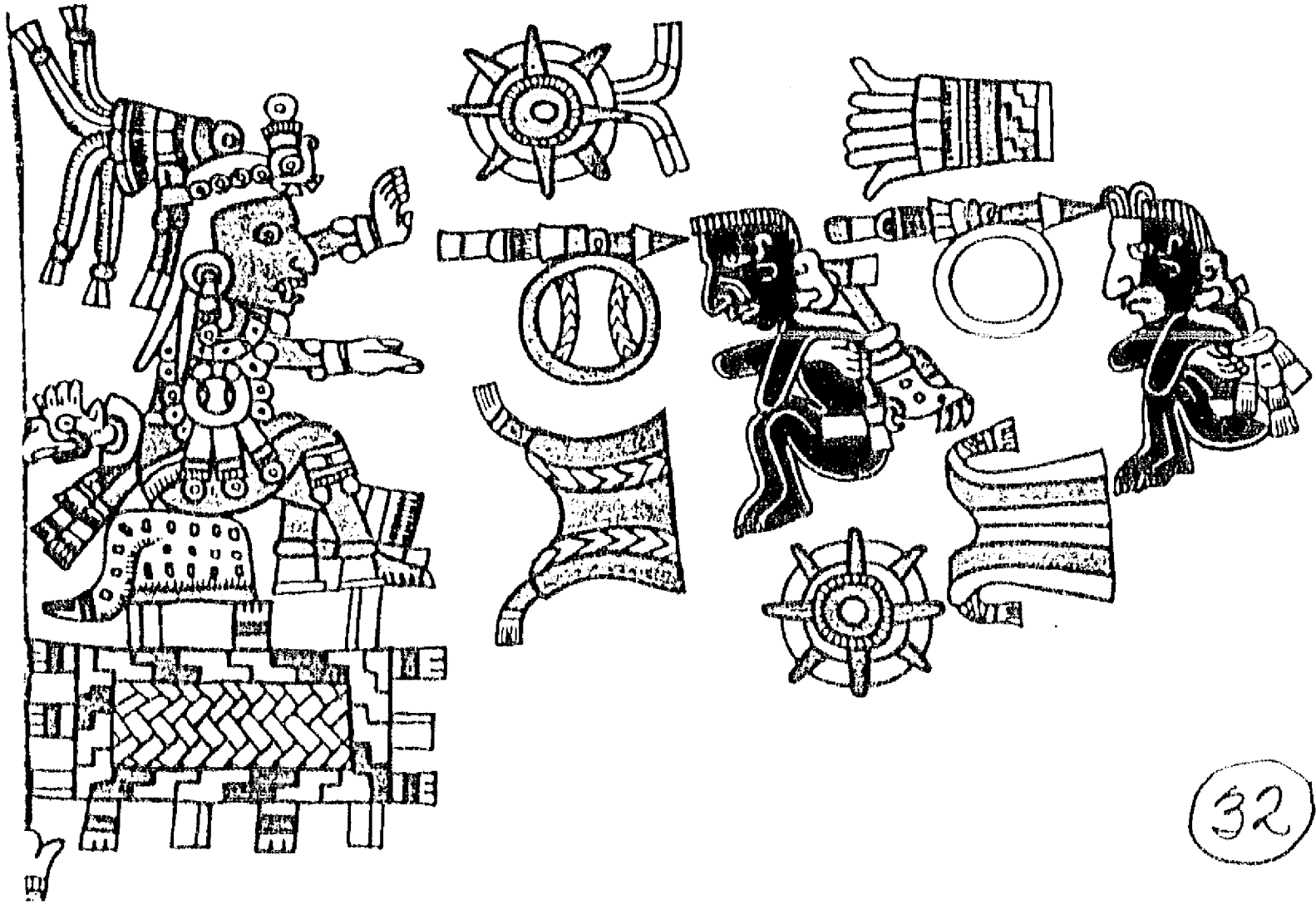
28

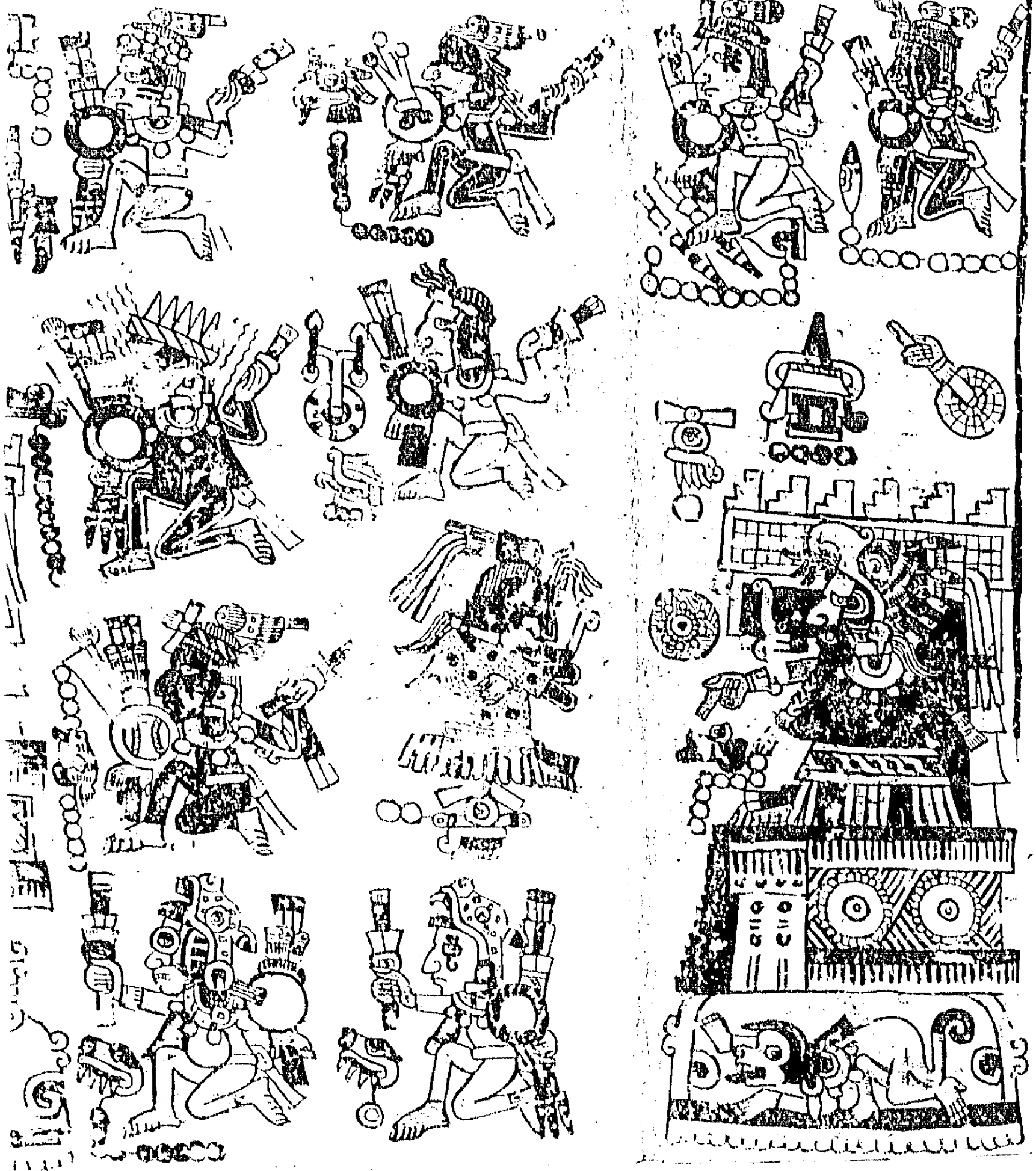


29

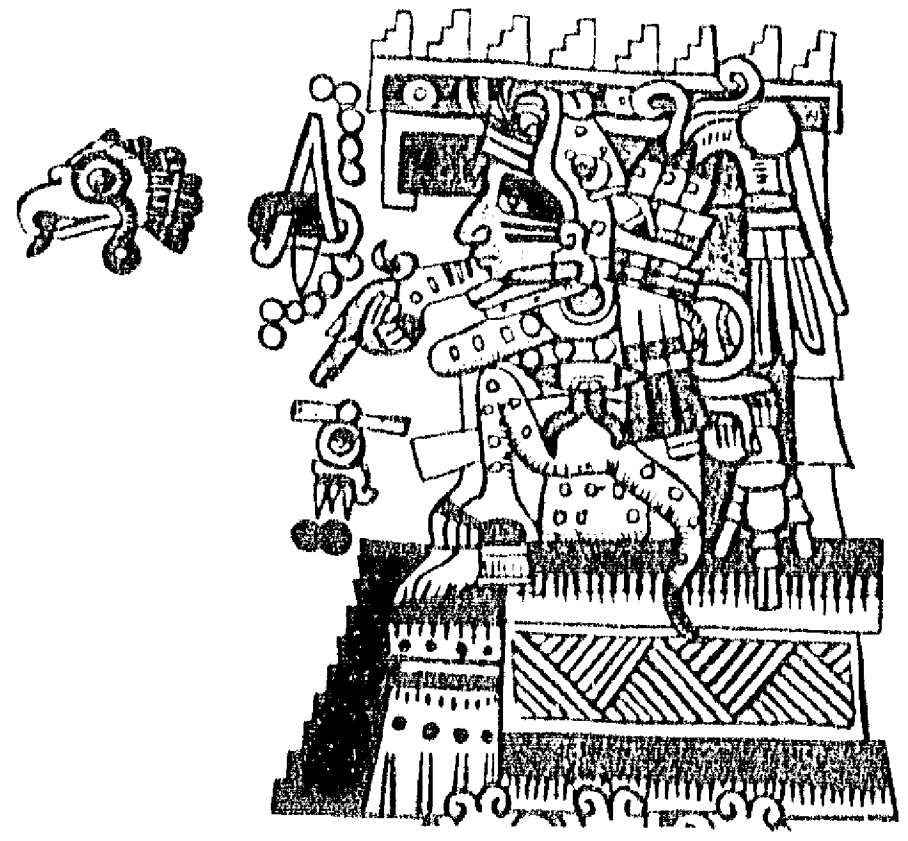


30

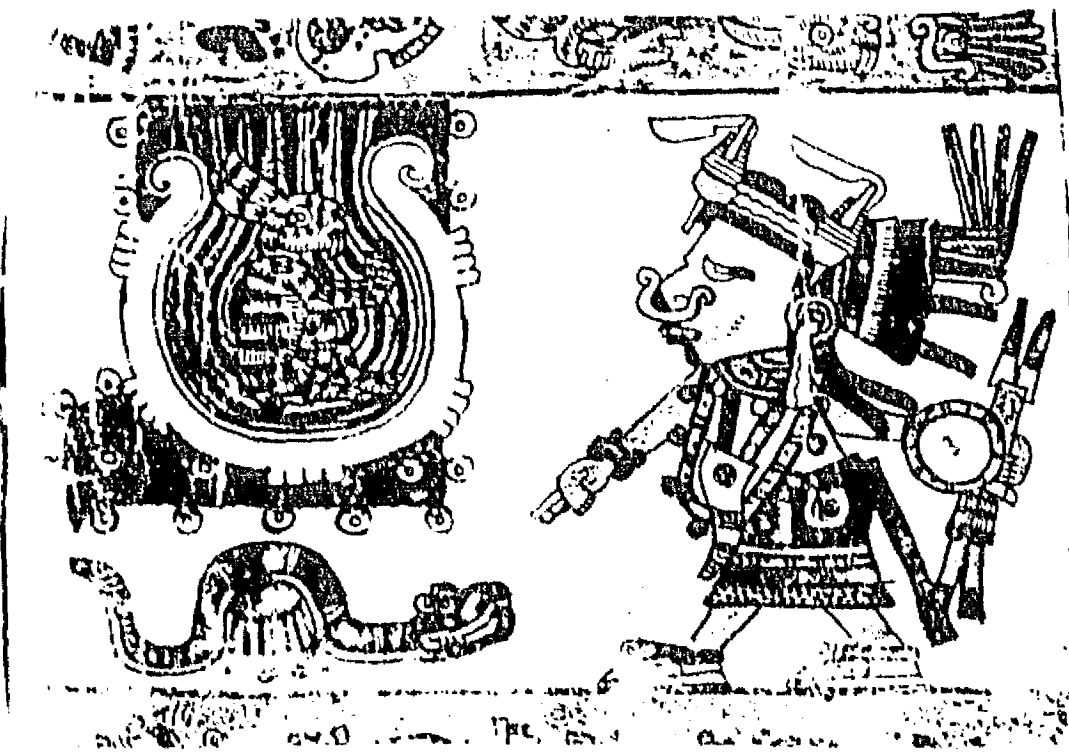




33



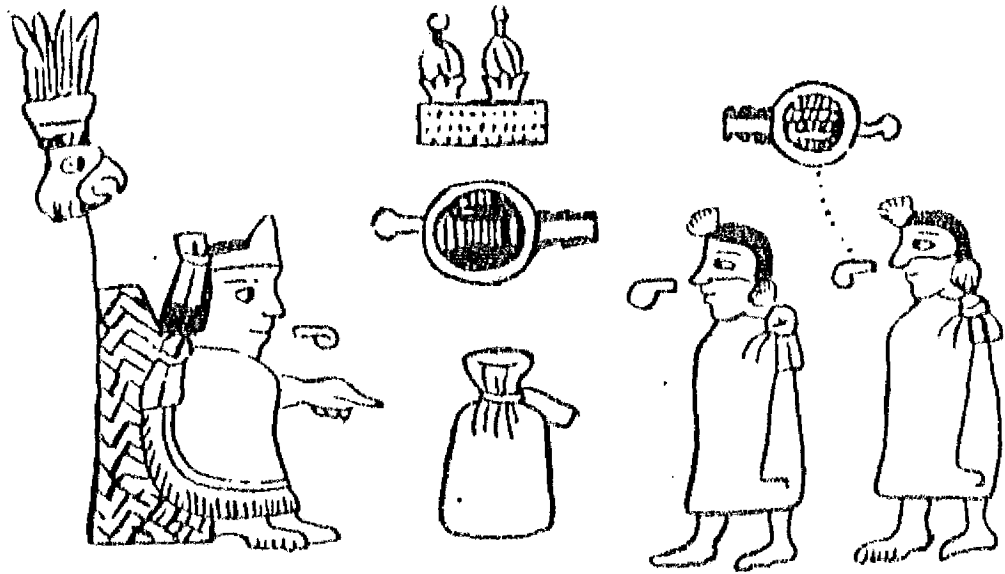
34



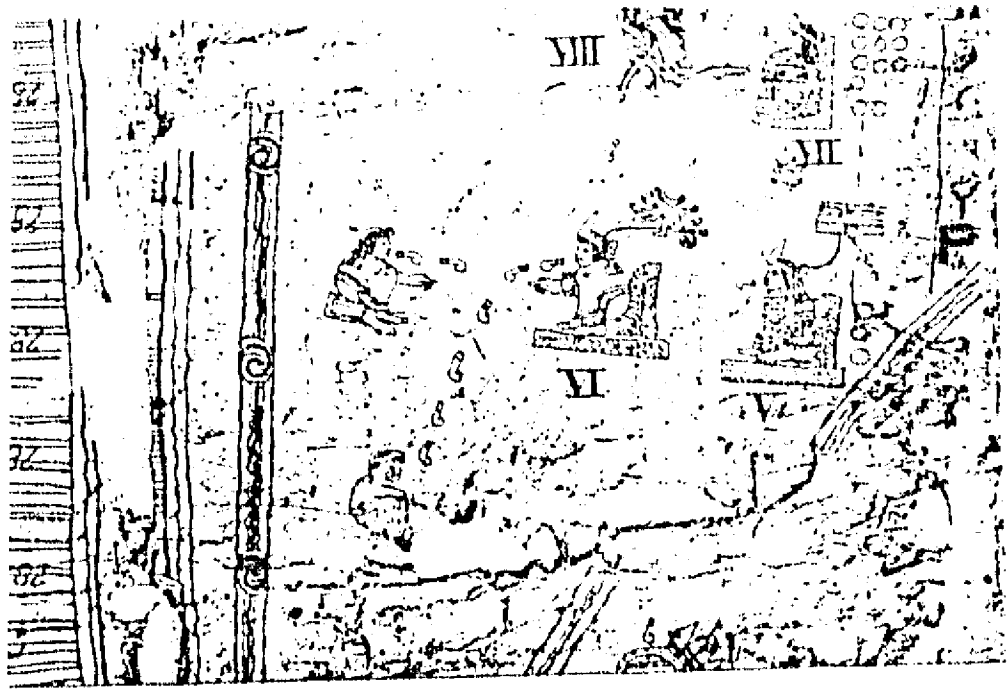
35



36

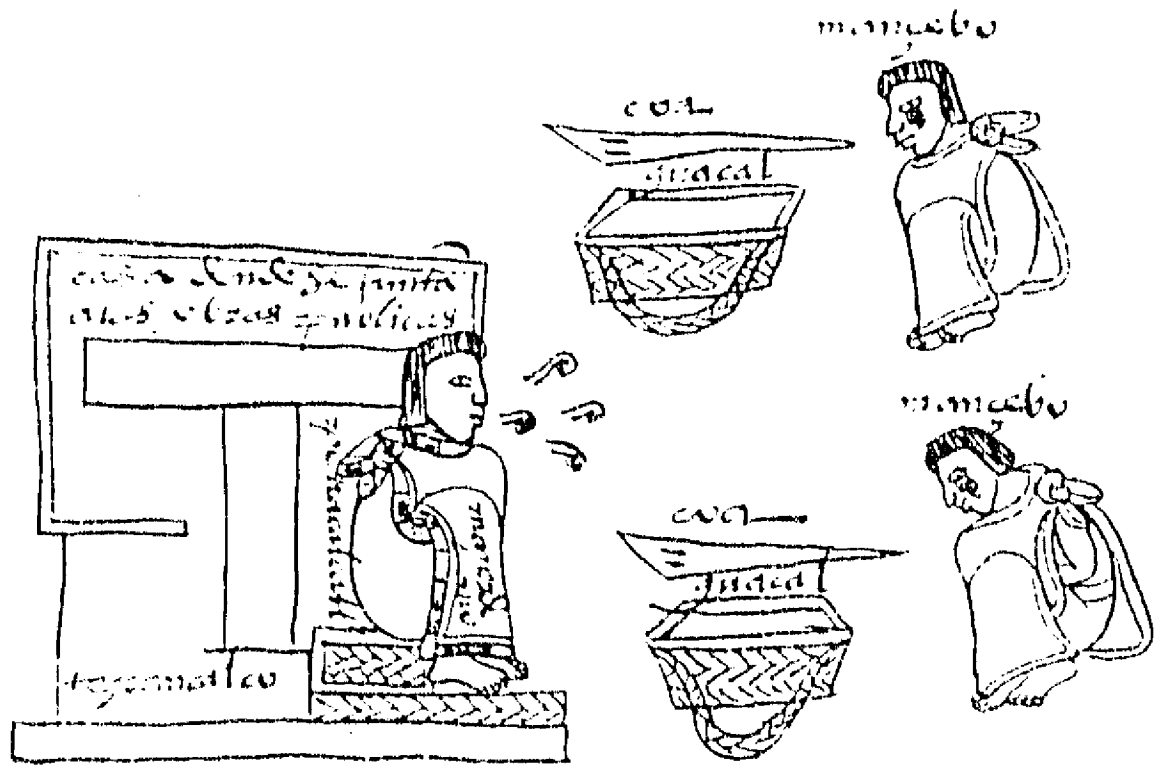


37

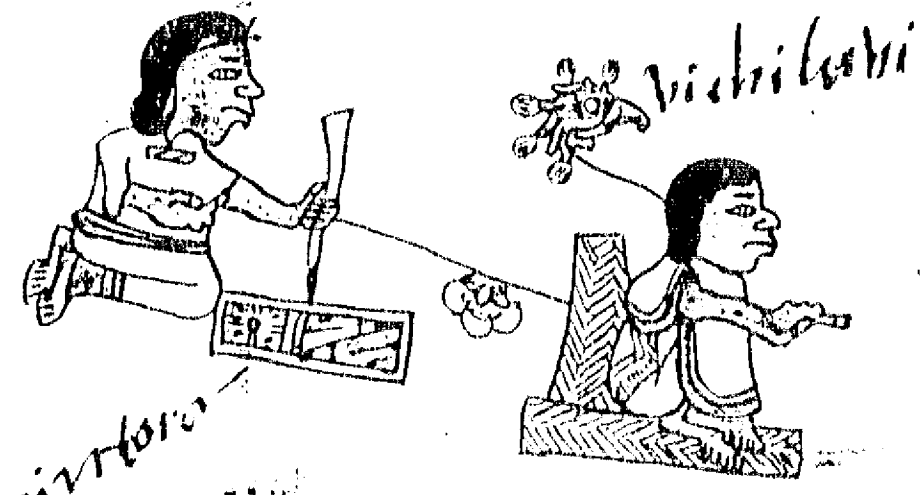


38

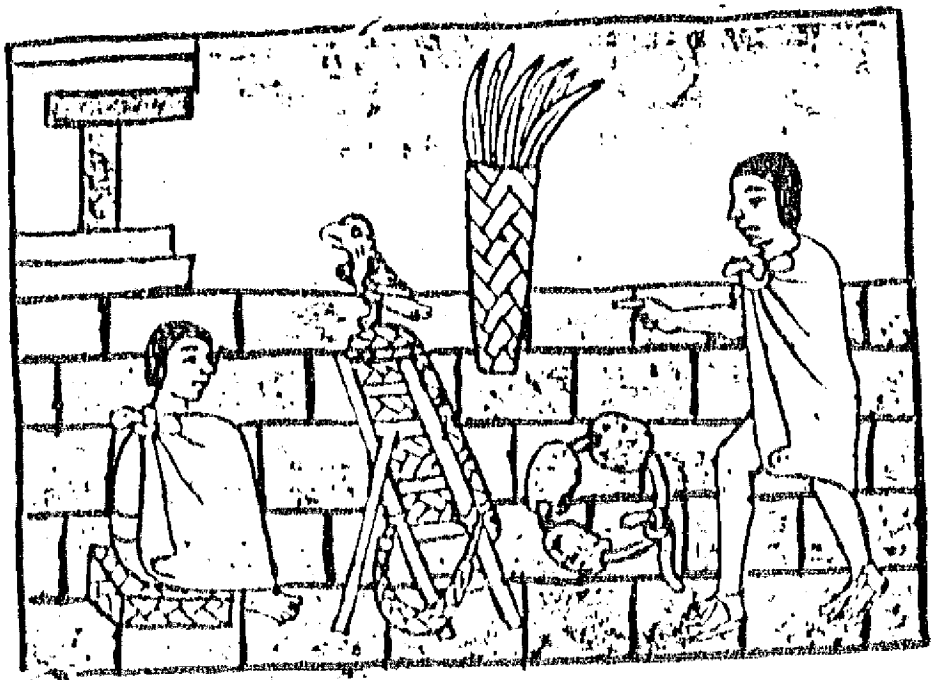
XII



39



40



40

Pizzoro

U...

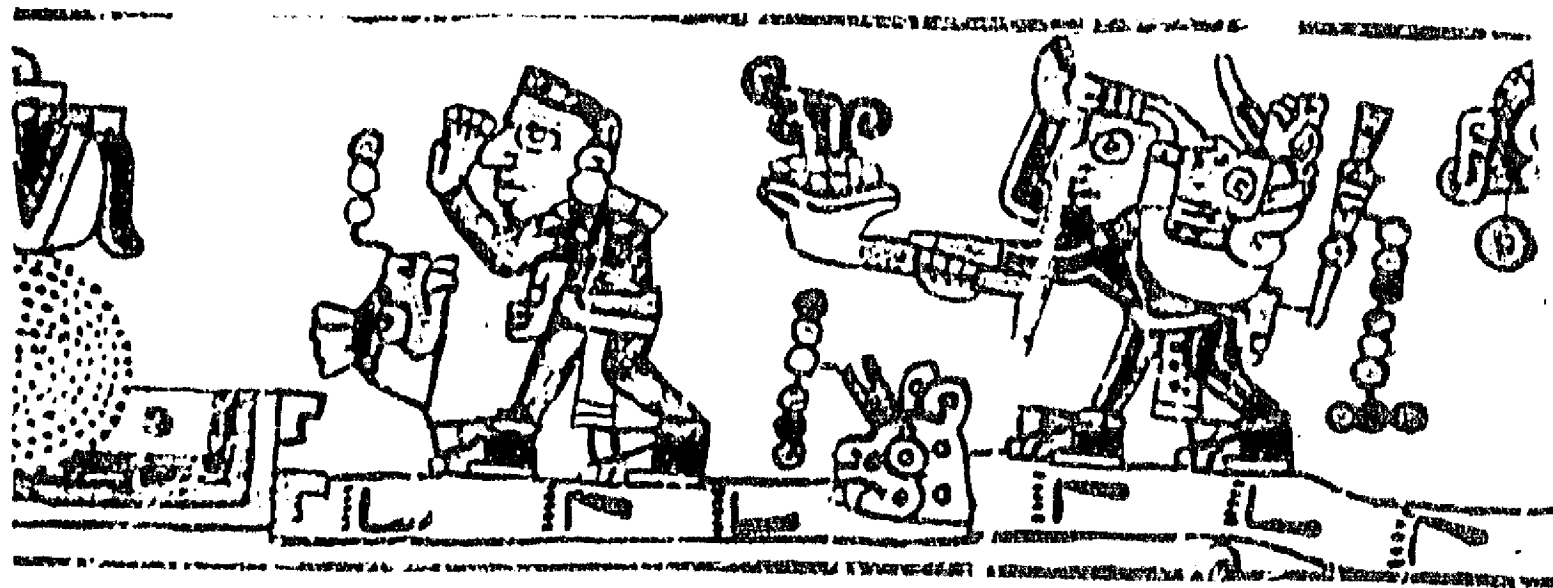
41



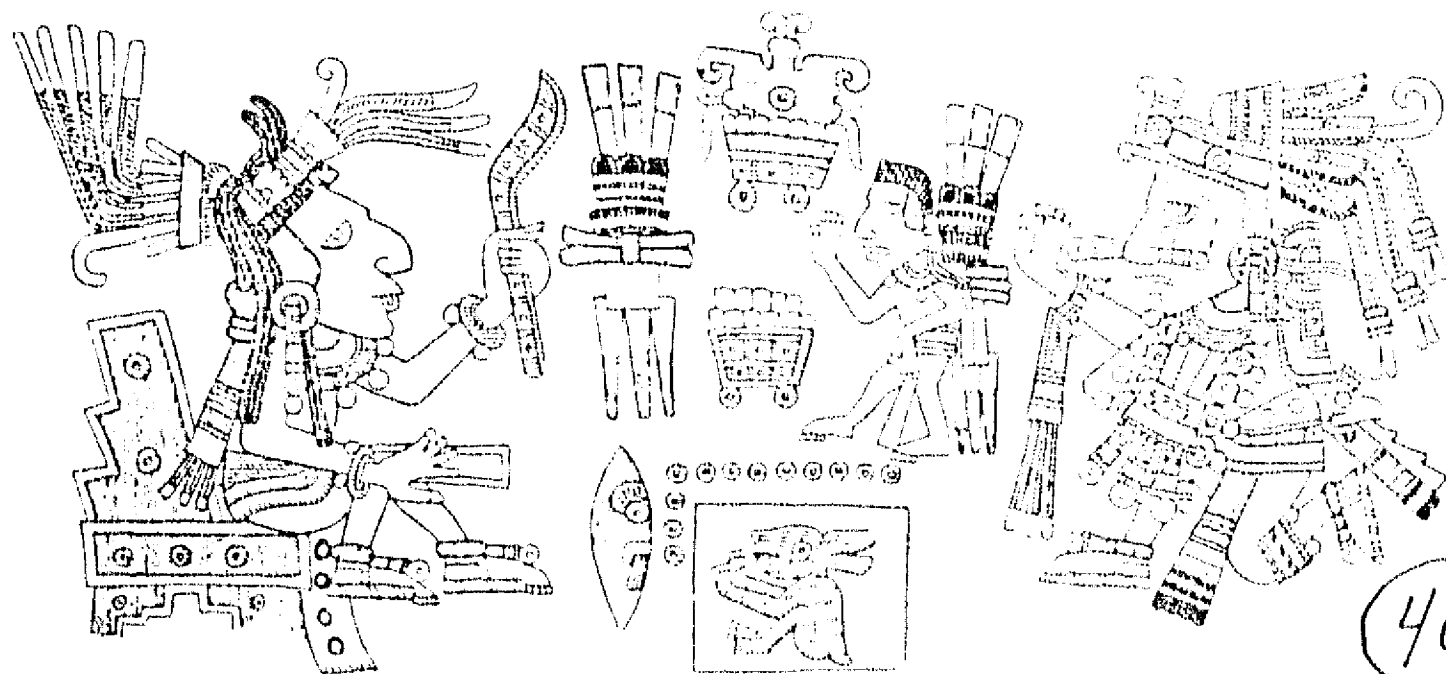
43



45

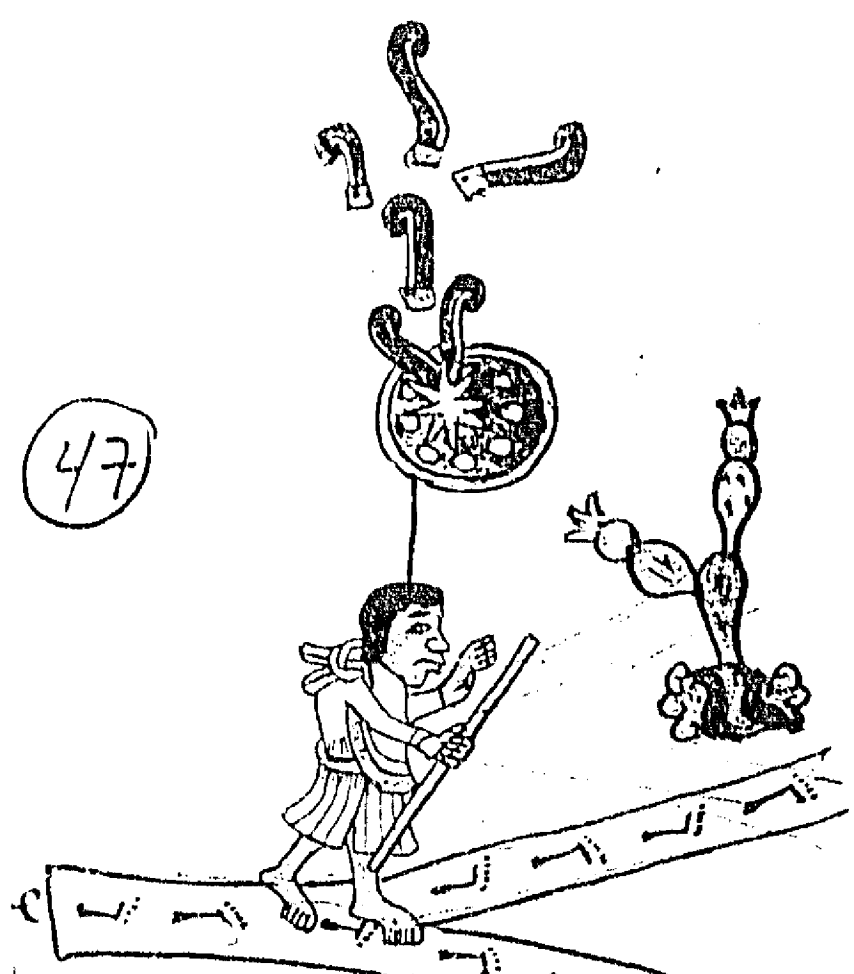


44



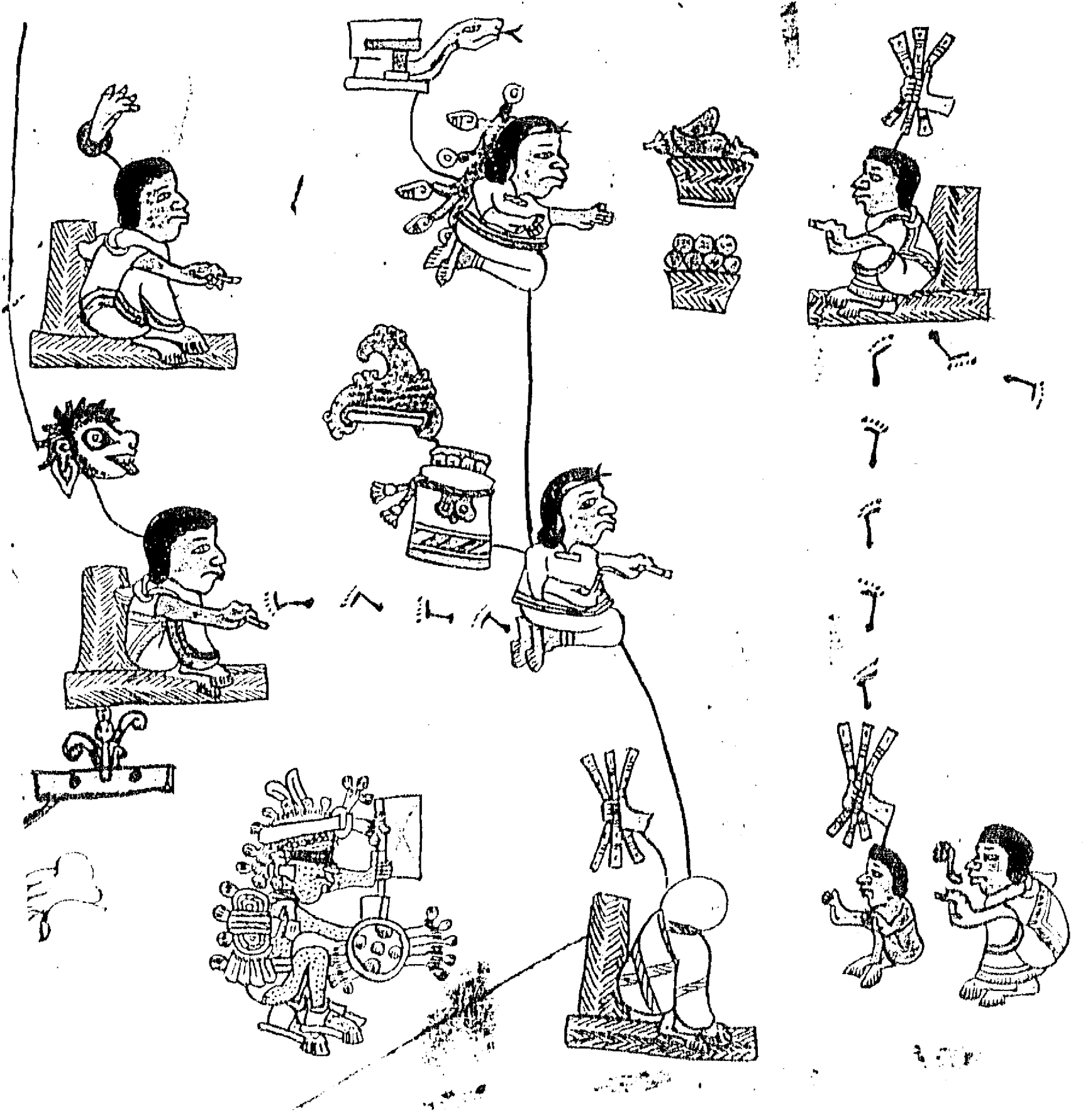
46

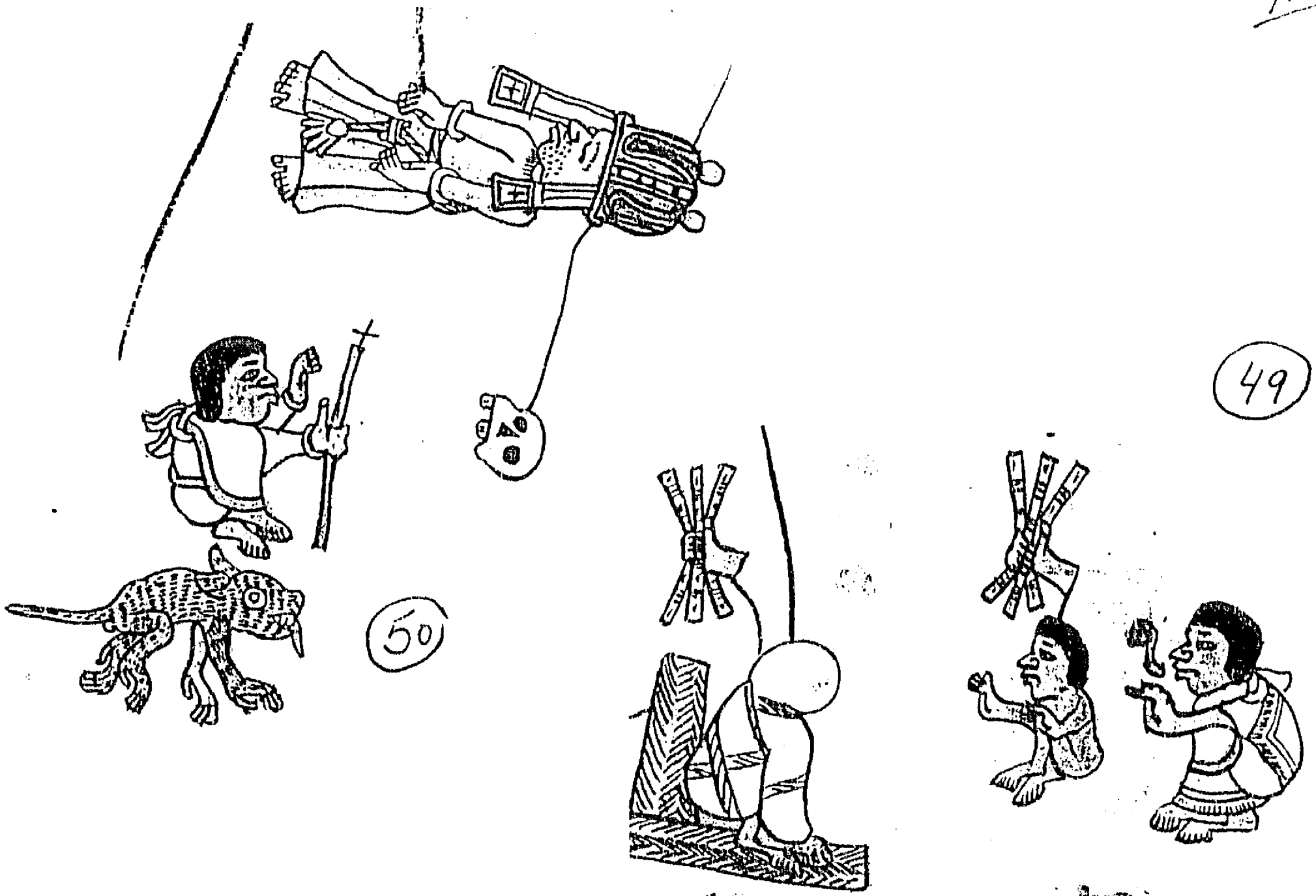
47



en Año de ochocientos
vee is 30. En pesa

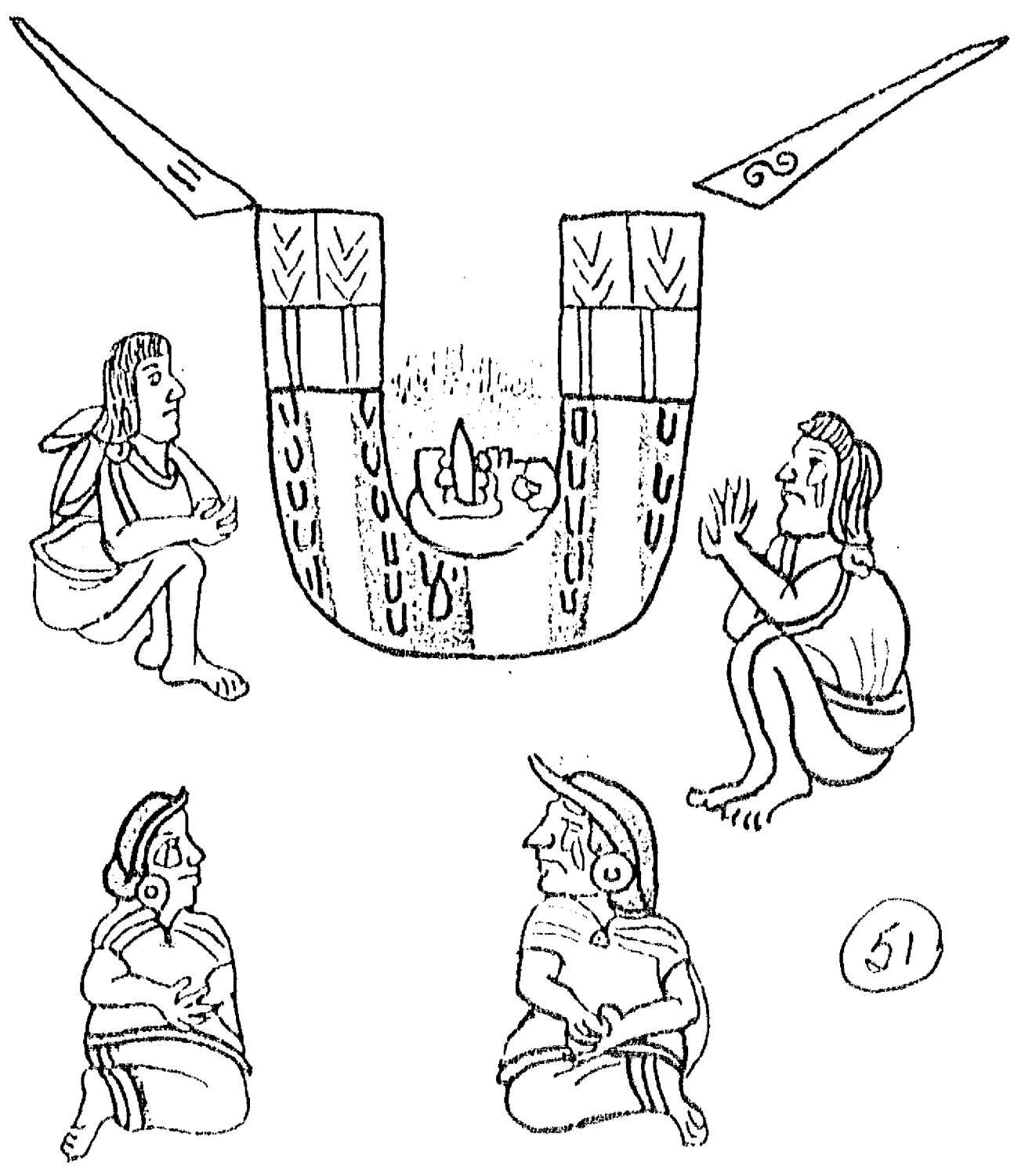
48





50

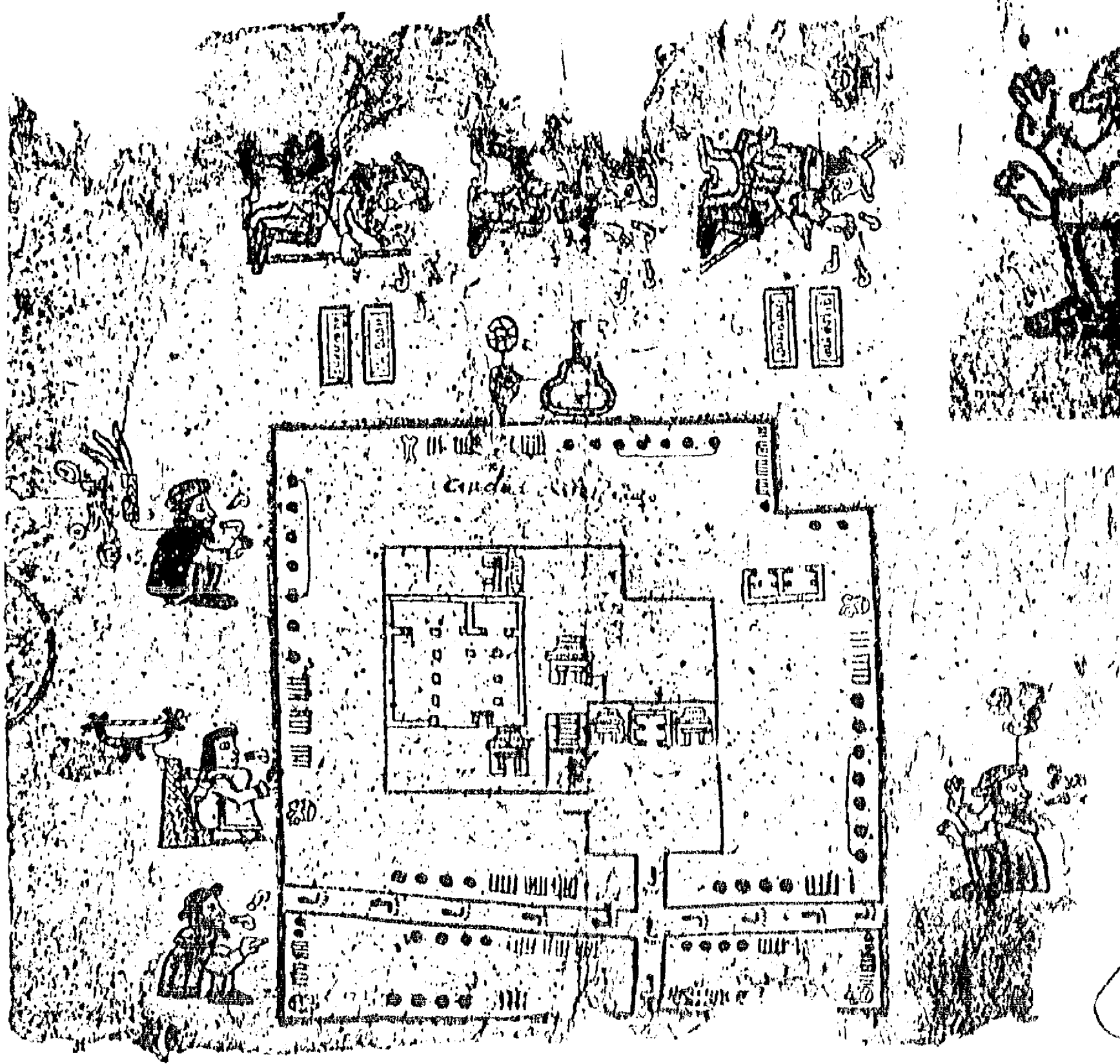
49



51

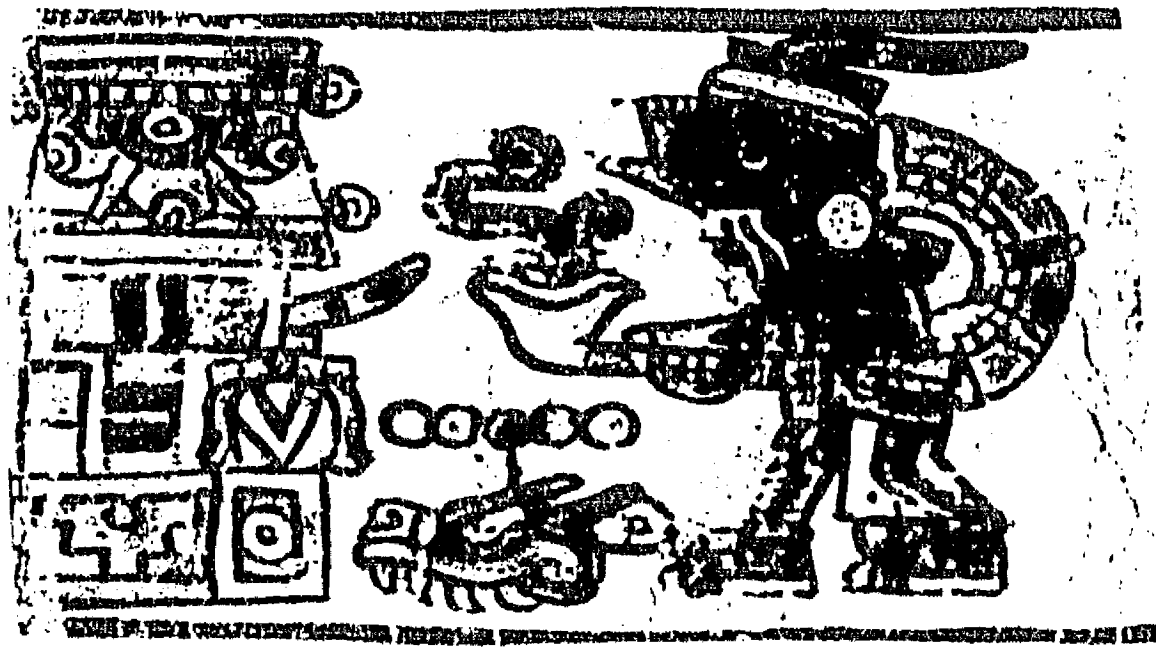


52



53a

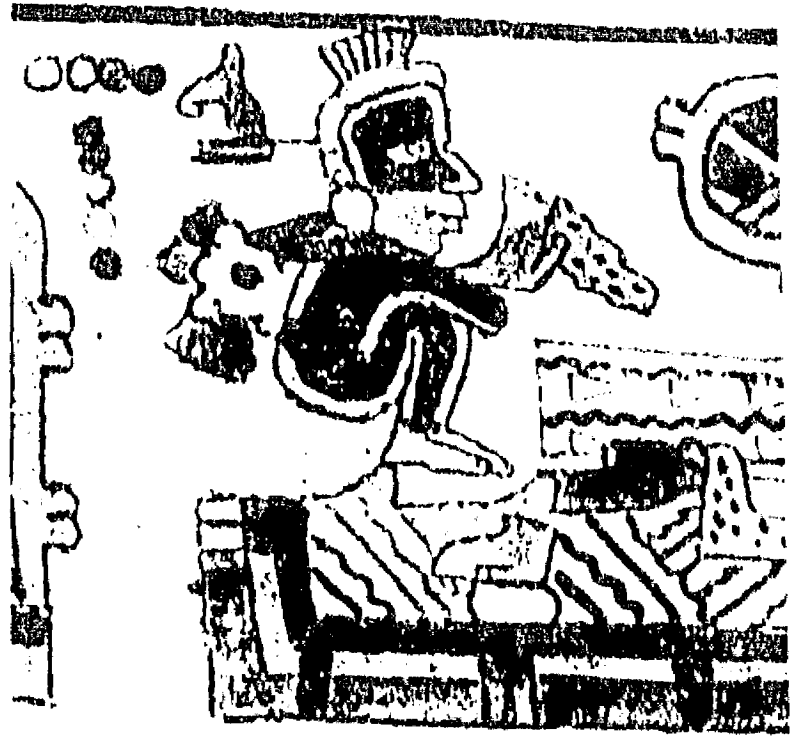
53



54



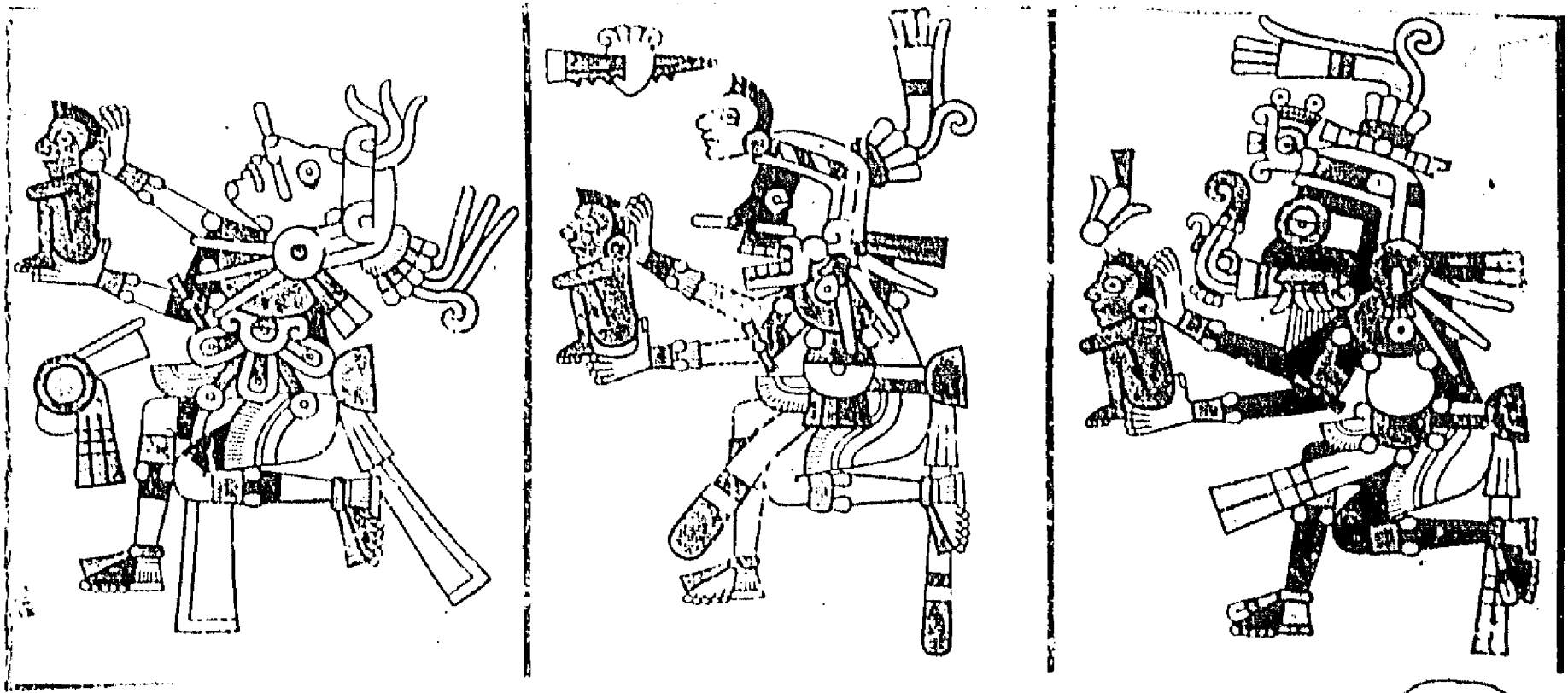
55



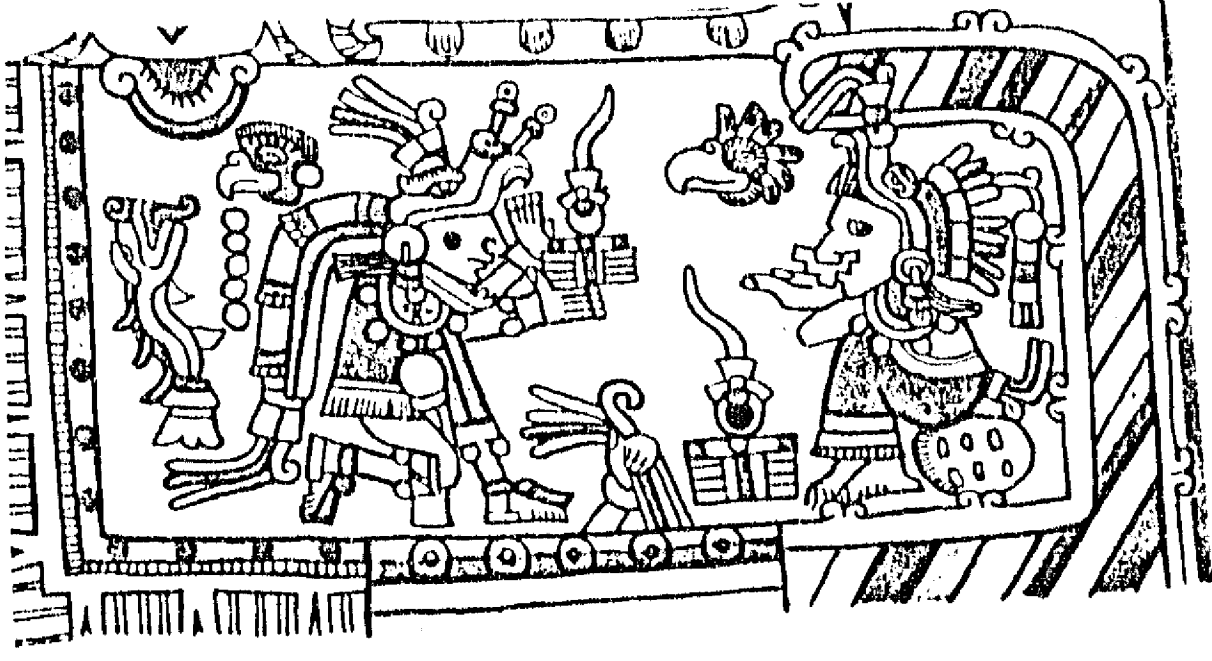
56



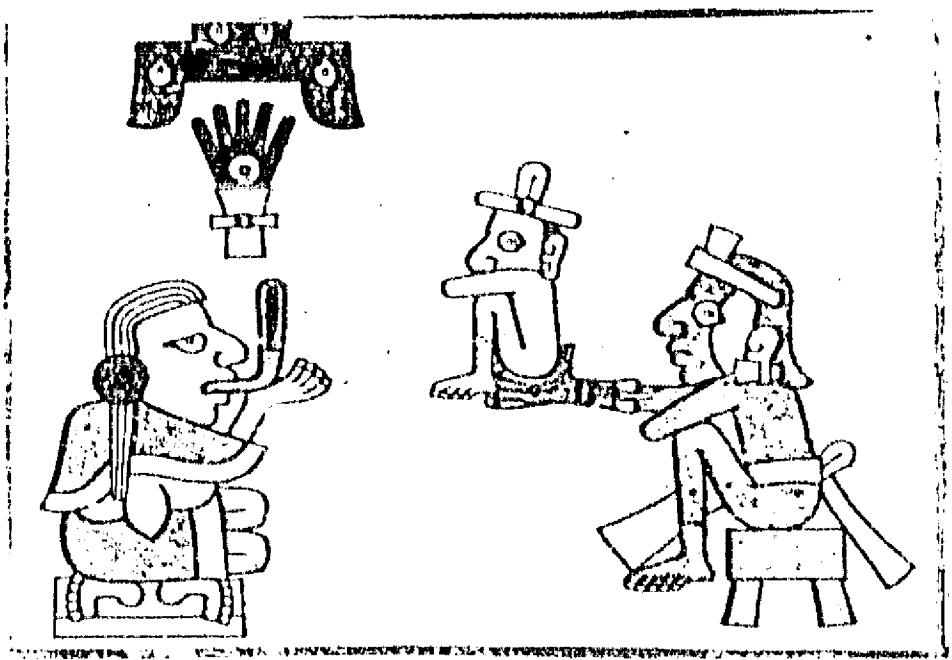
57



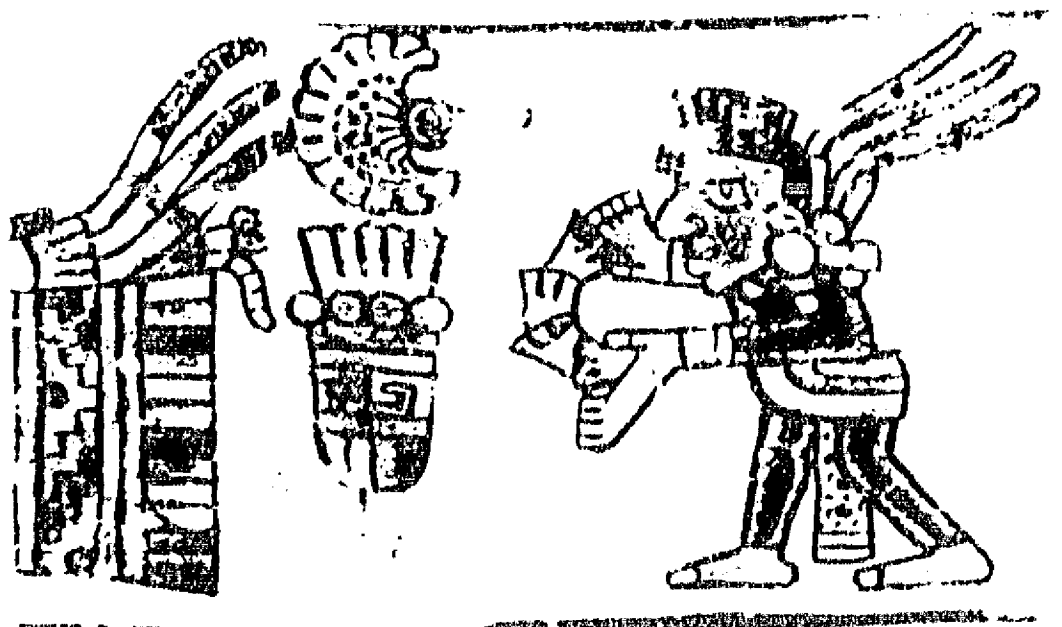
58



59



60



61



da aqny auyi de ppen
 una ali e

62



63



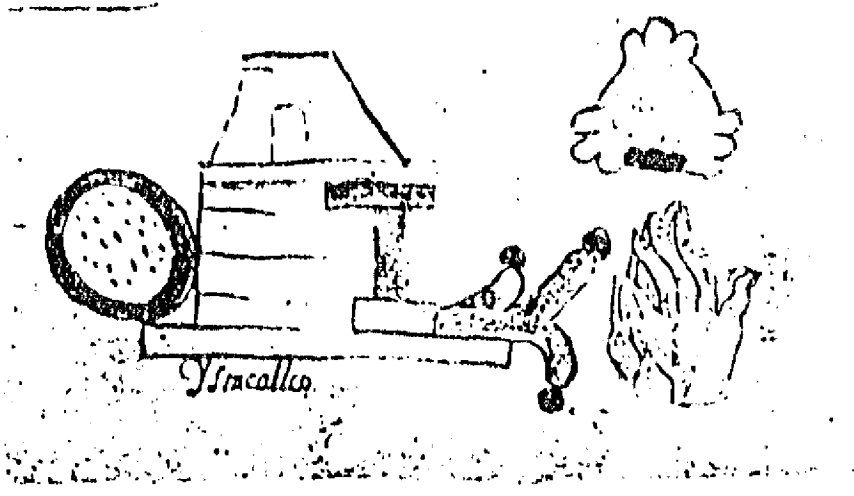
64



65



66



67



68



69



70



71



72



74a



74



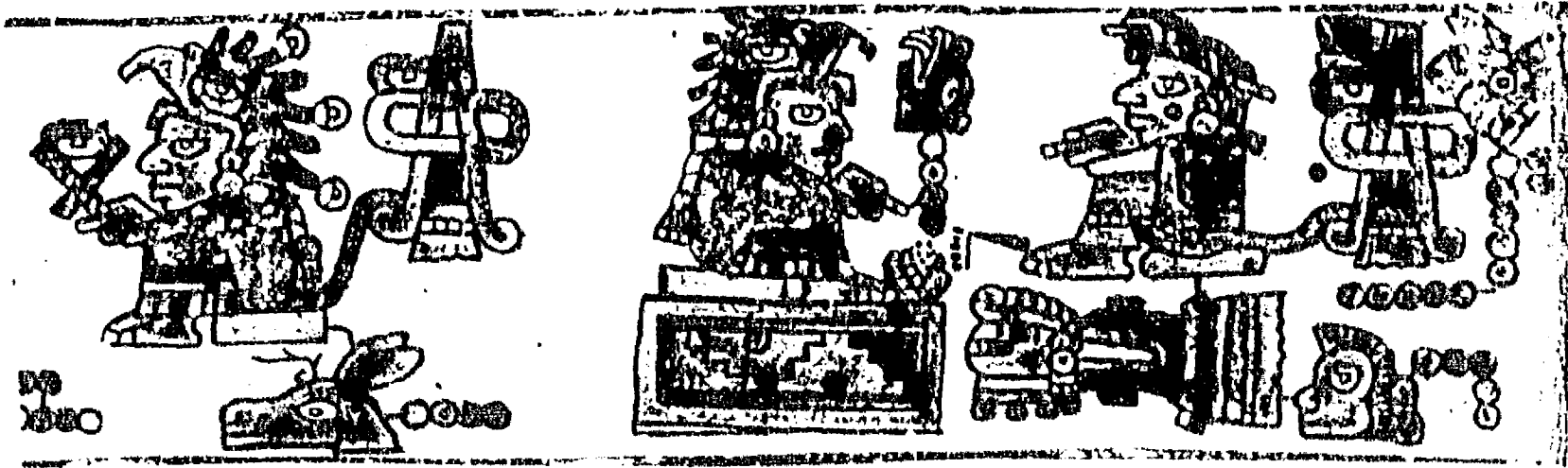
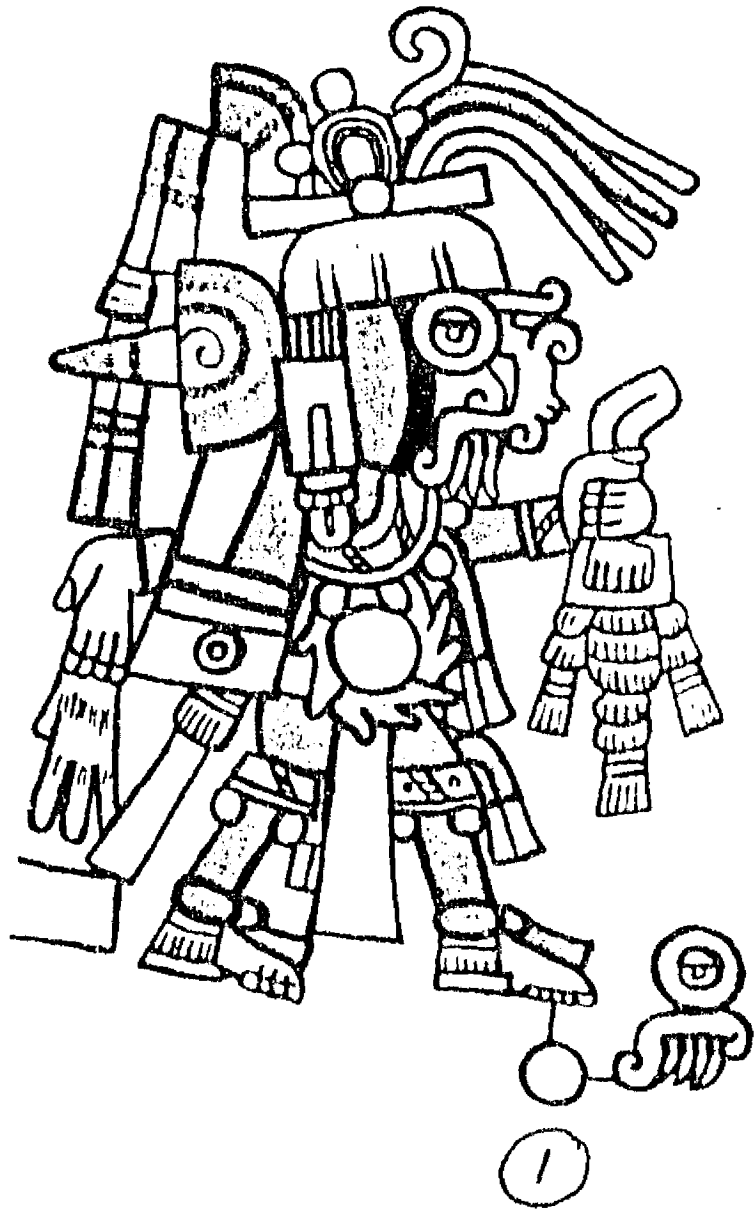
73



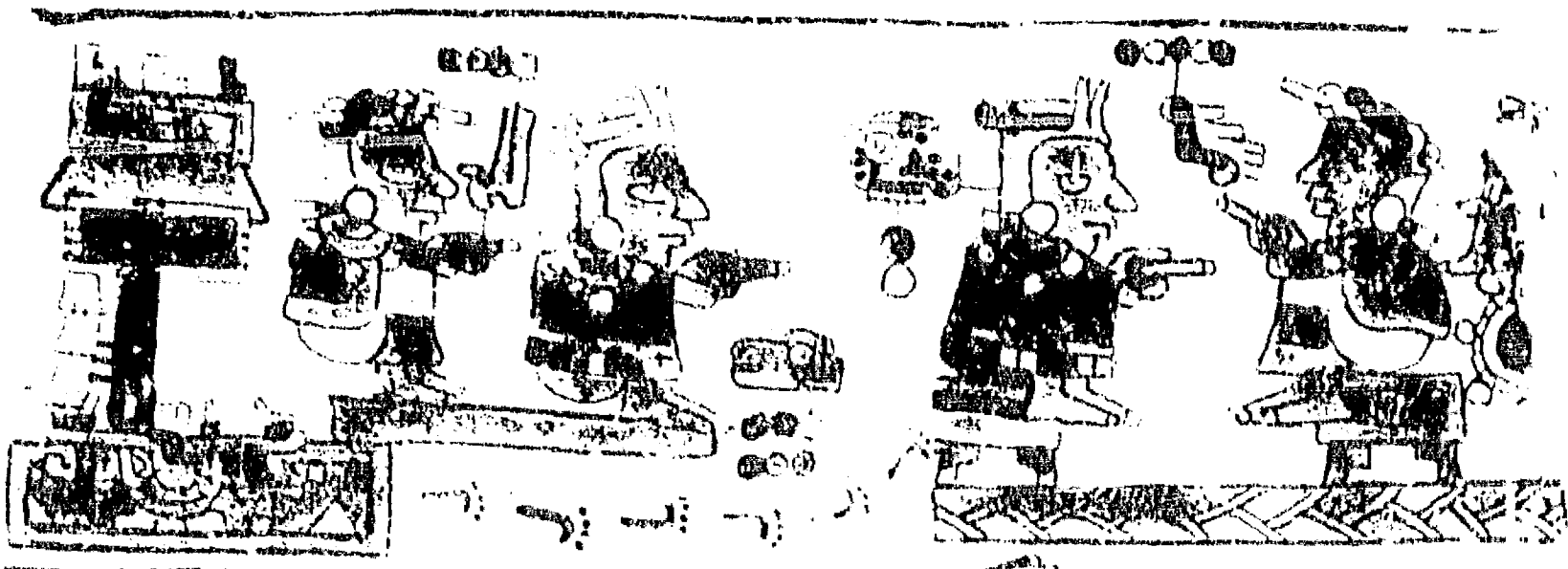
75



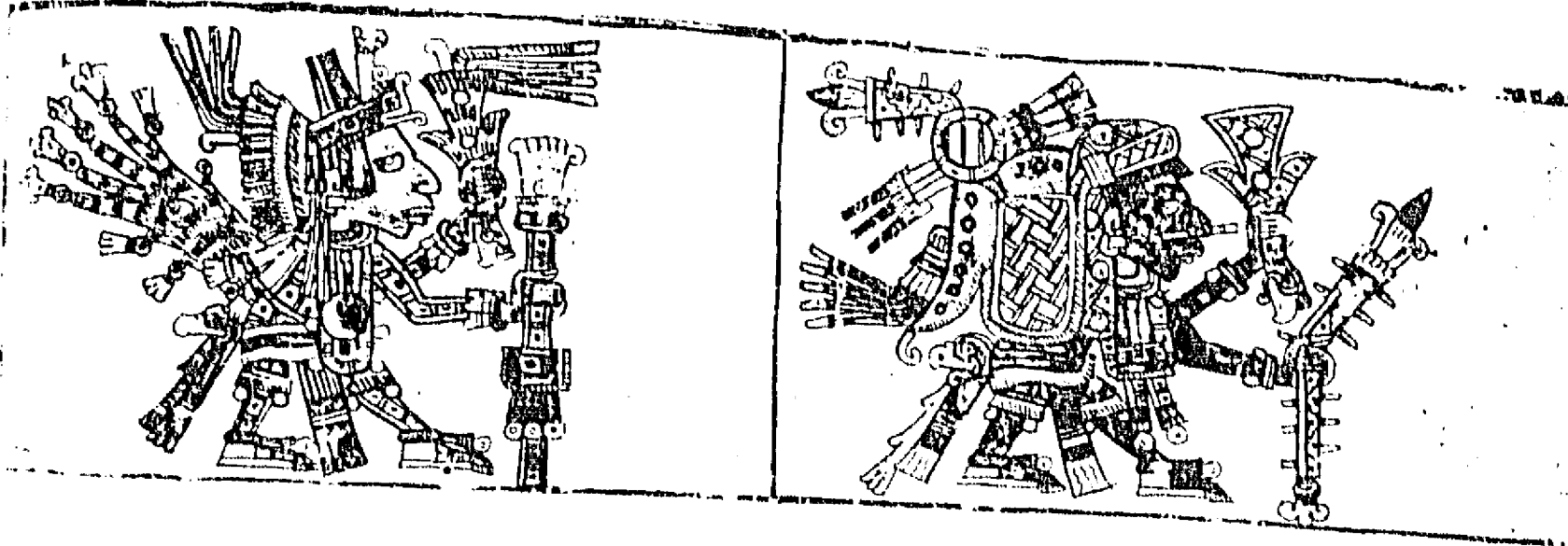
76



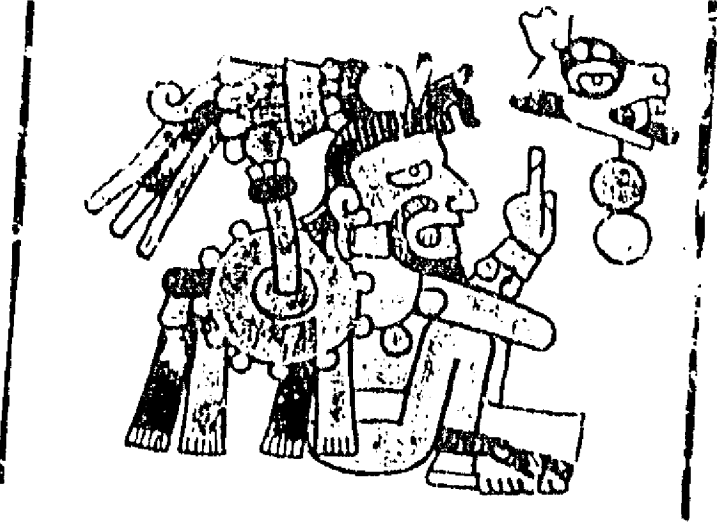
4



5



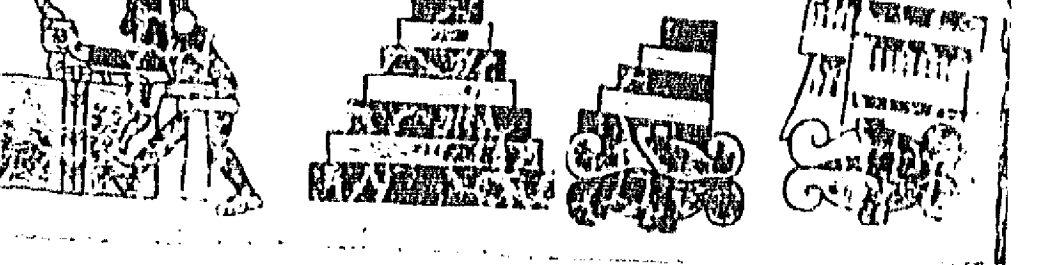
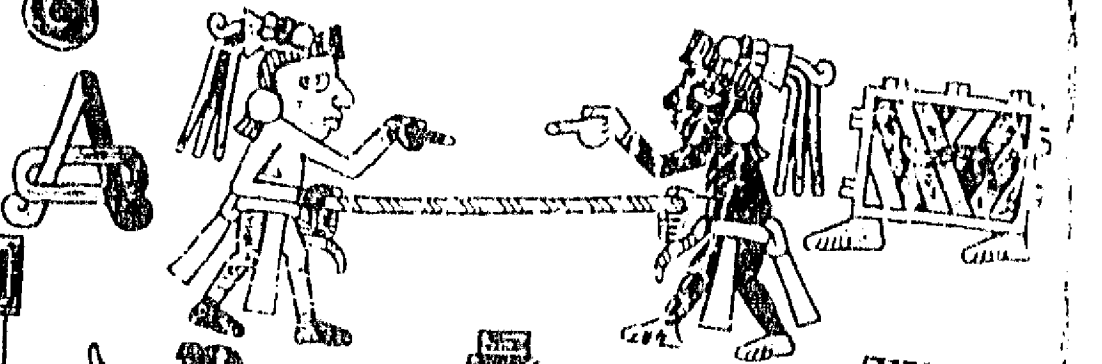
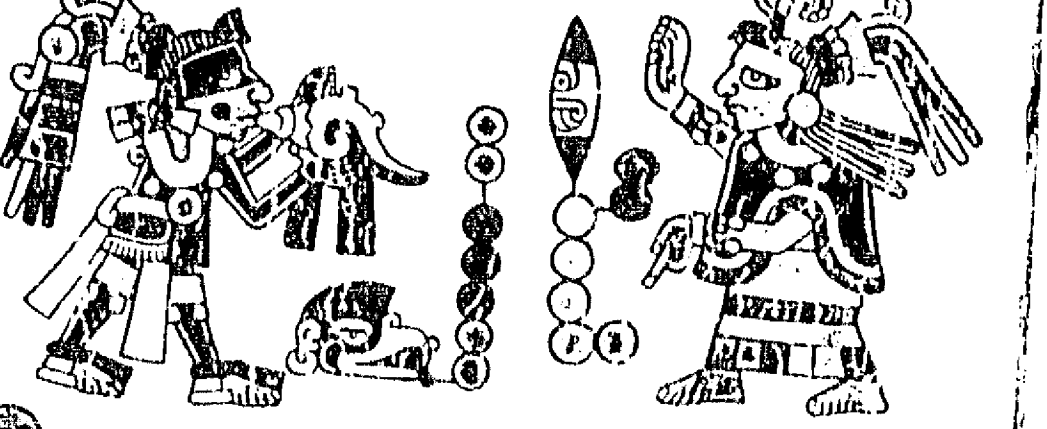
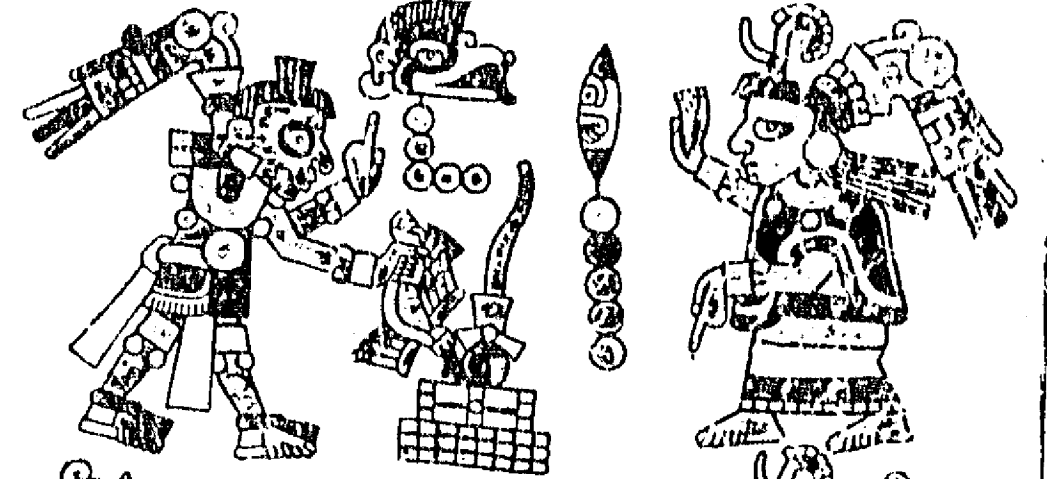
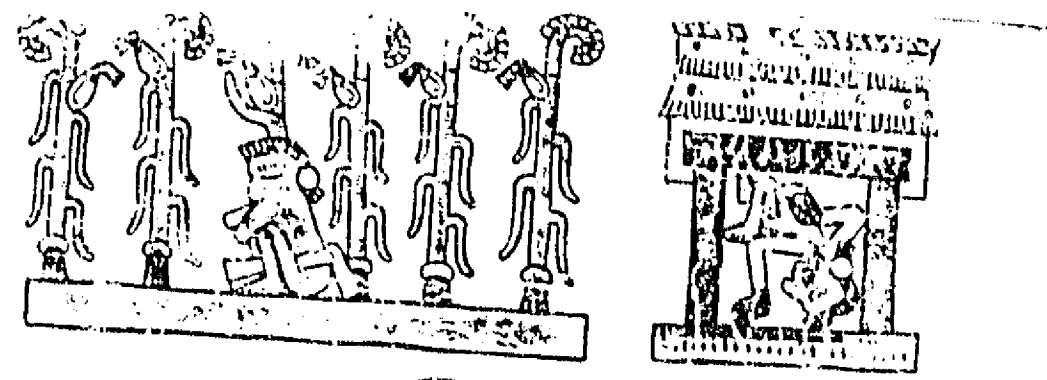
6



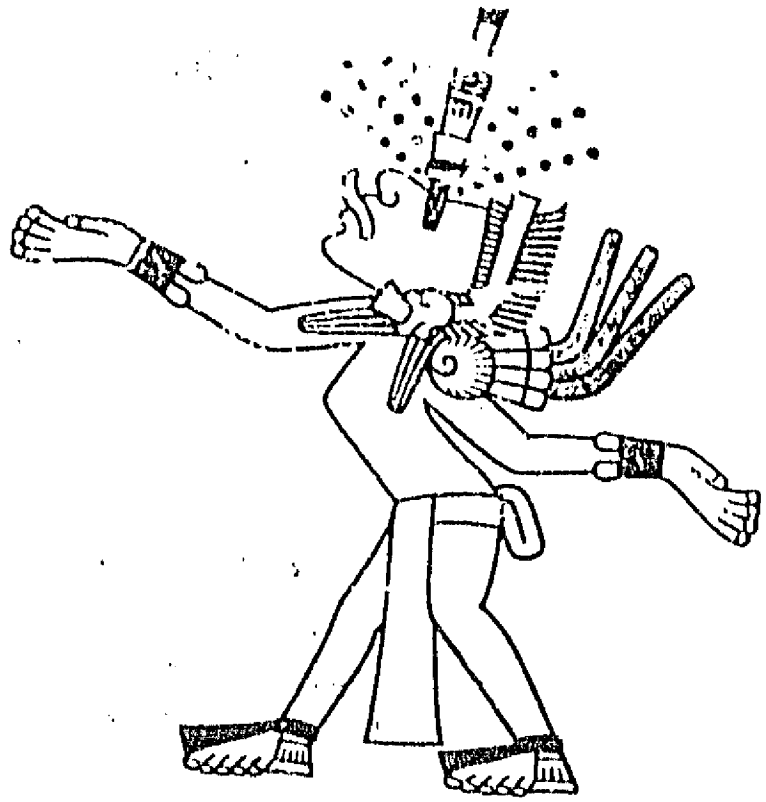
7



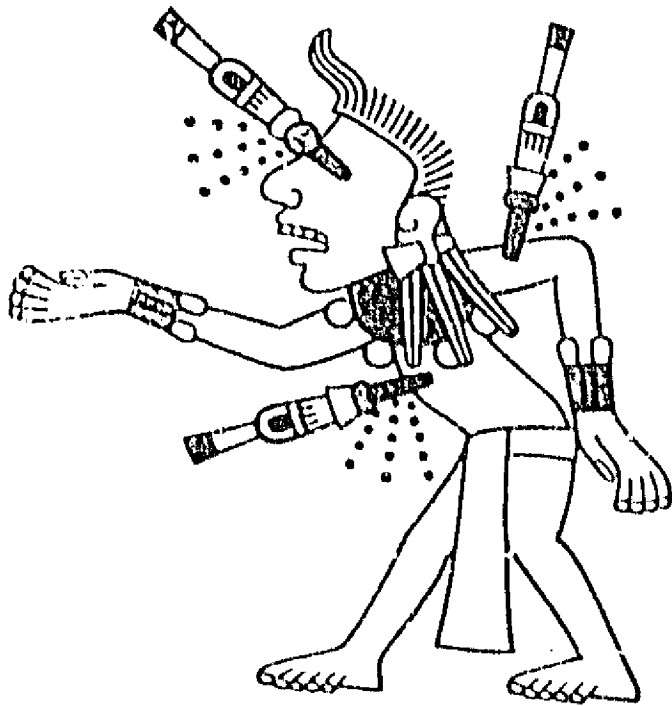
8



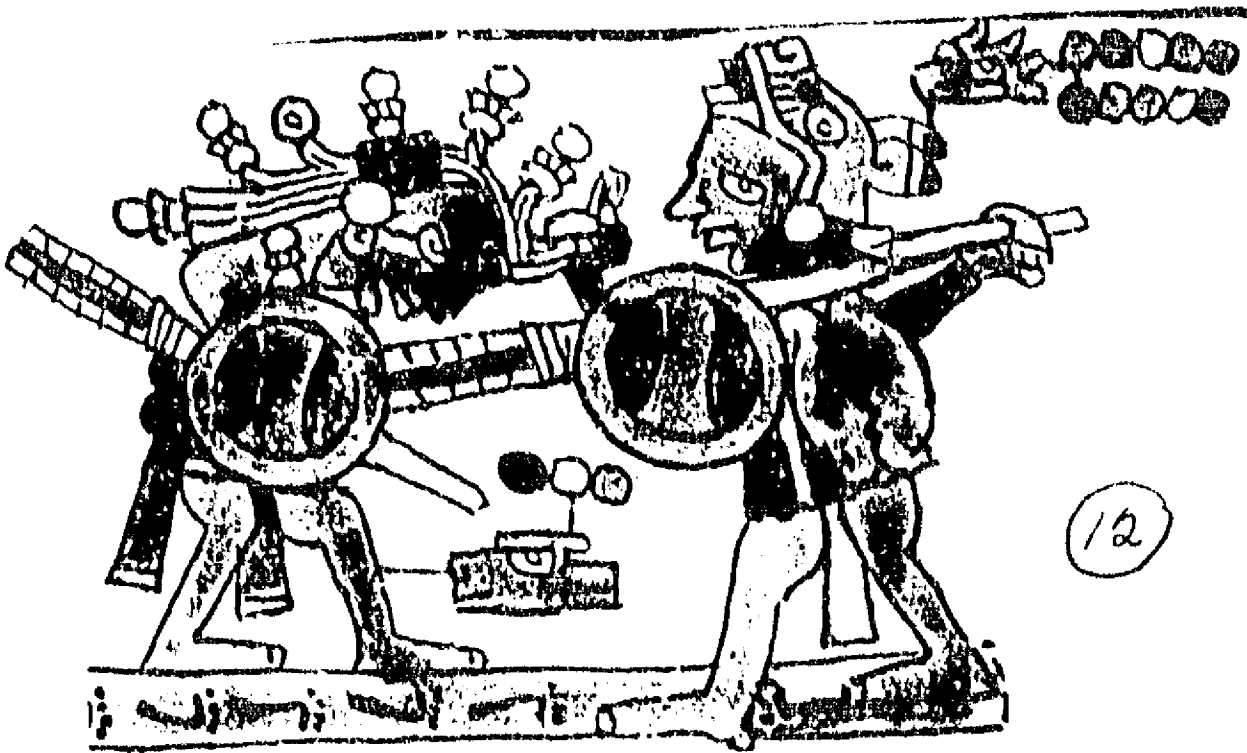
9



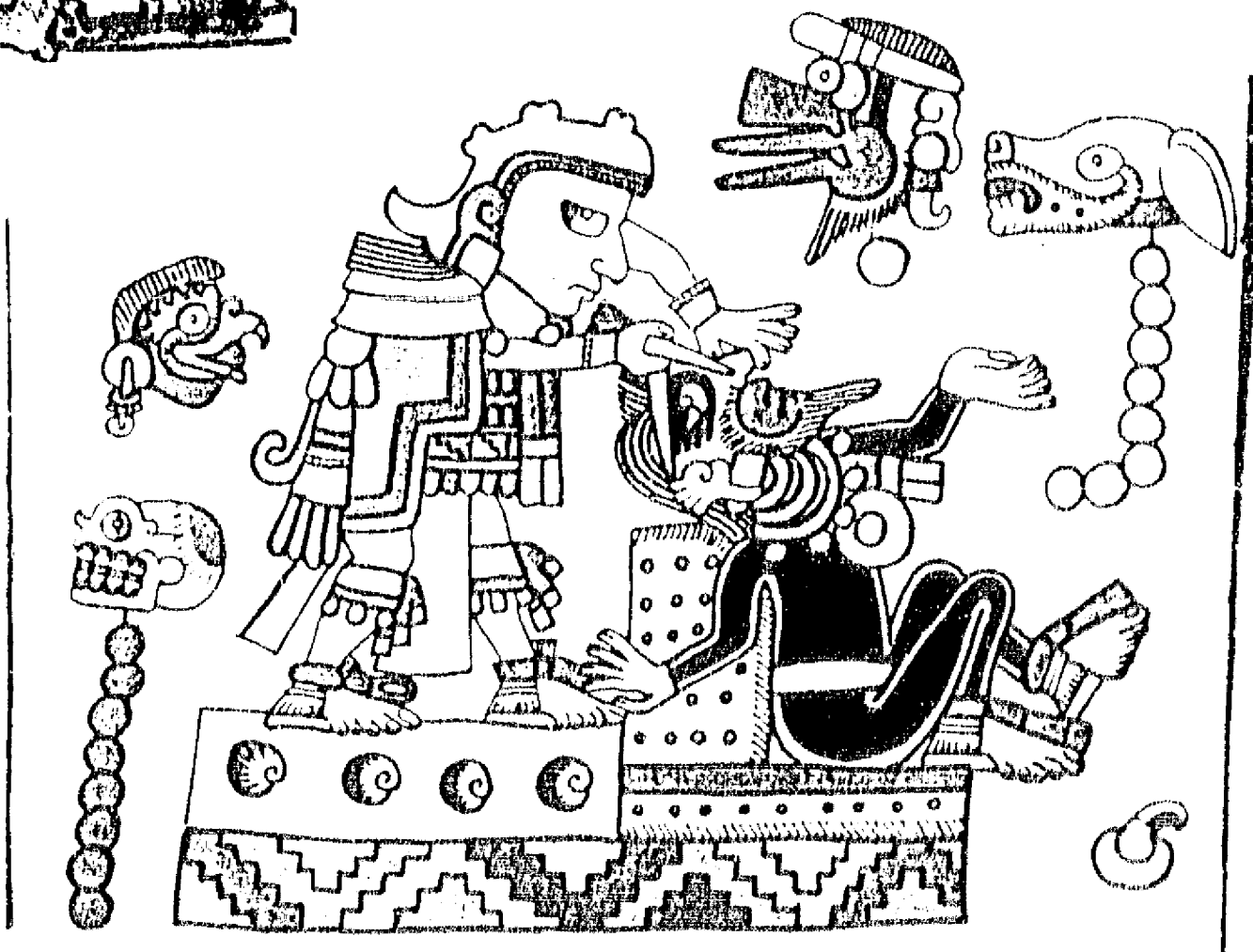
10



11



12



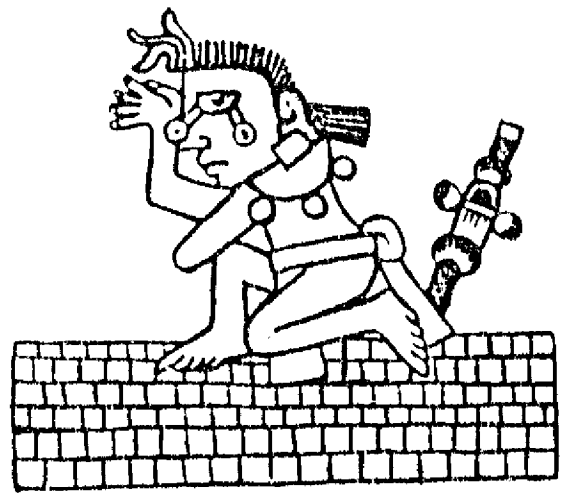
13



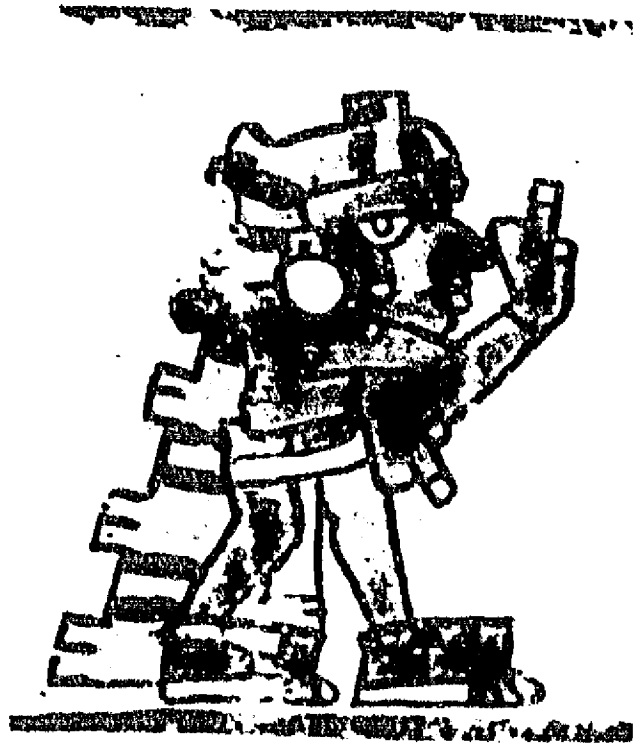
19



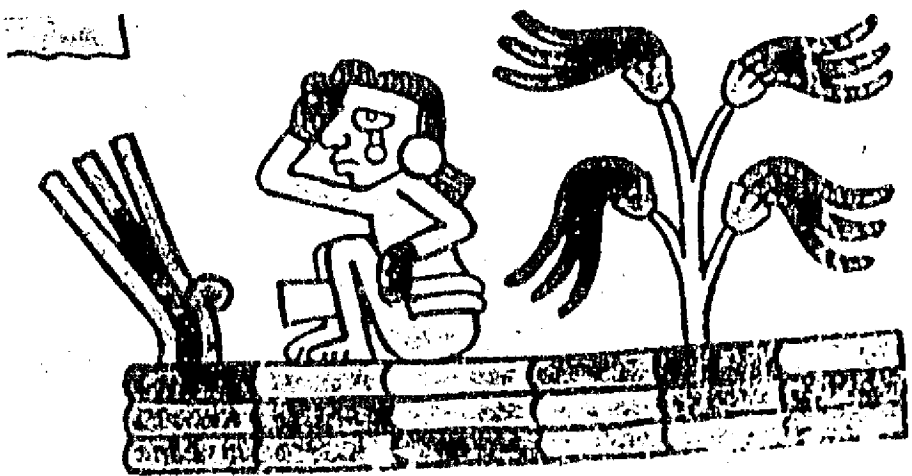
20



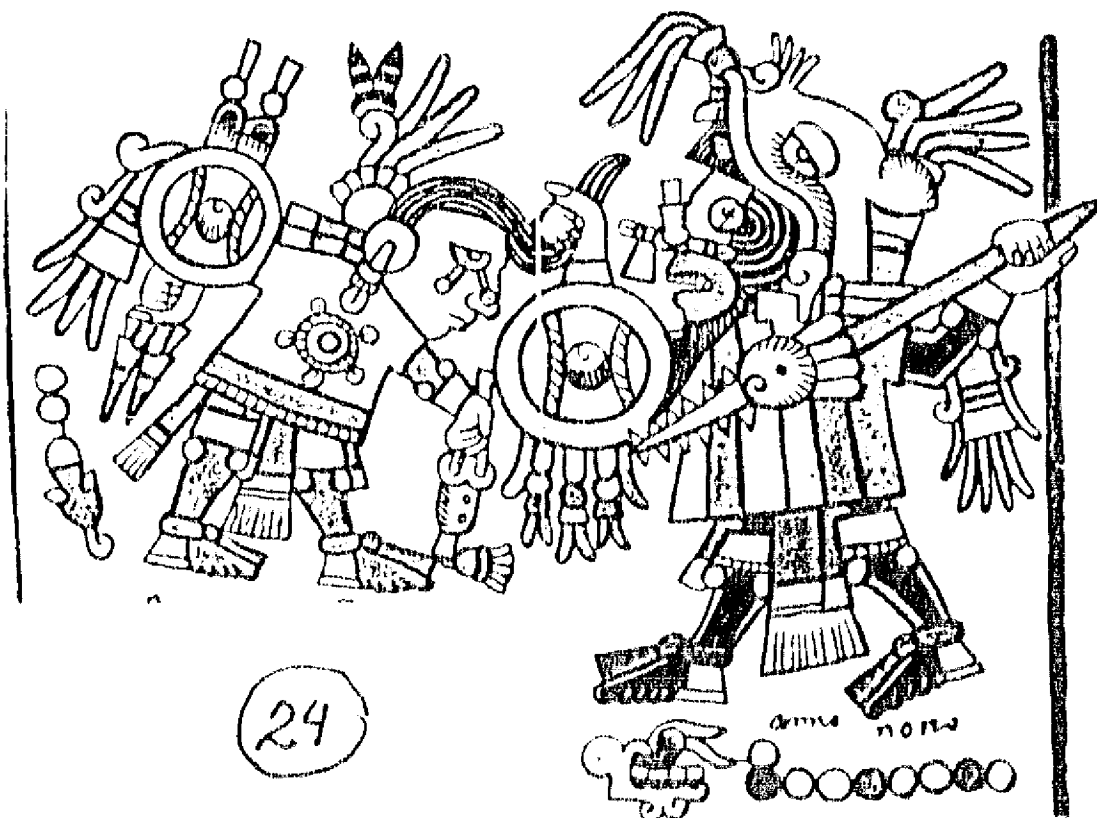
21



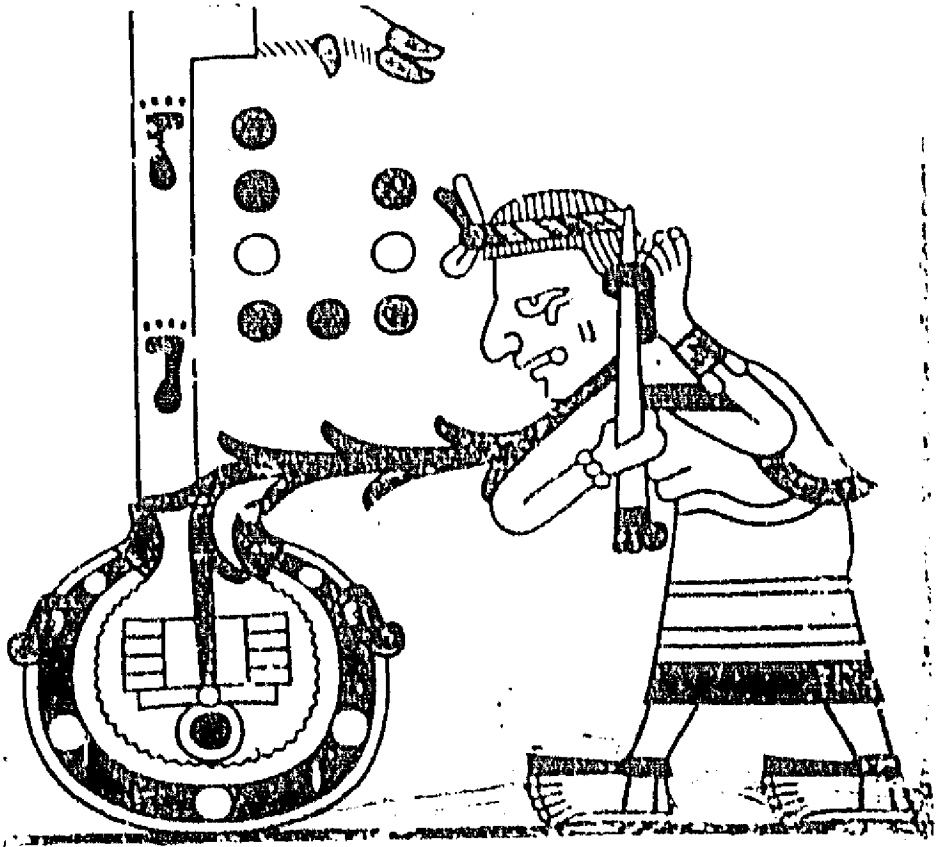
22



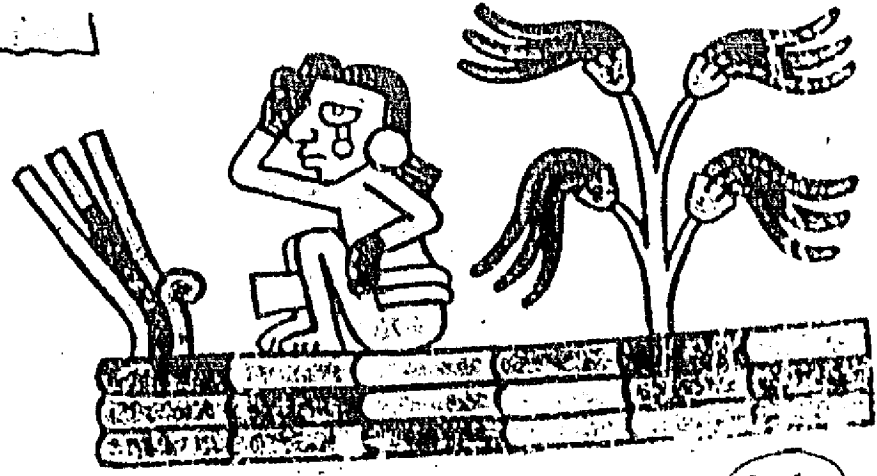
23



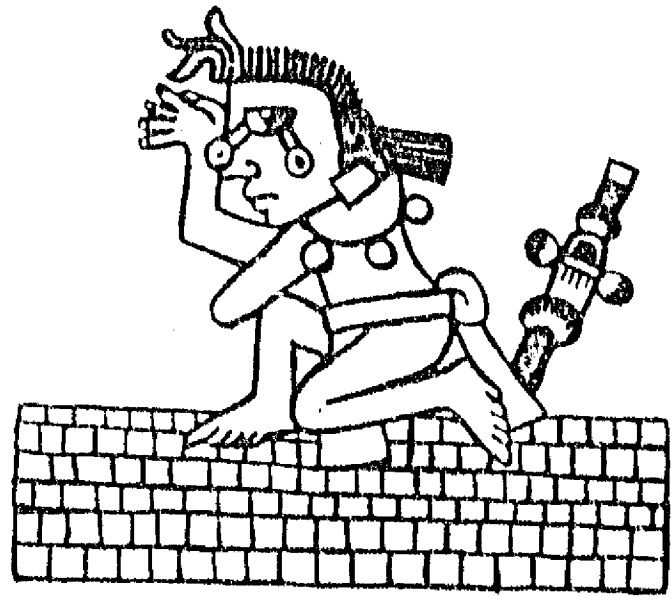
24



25



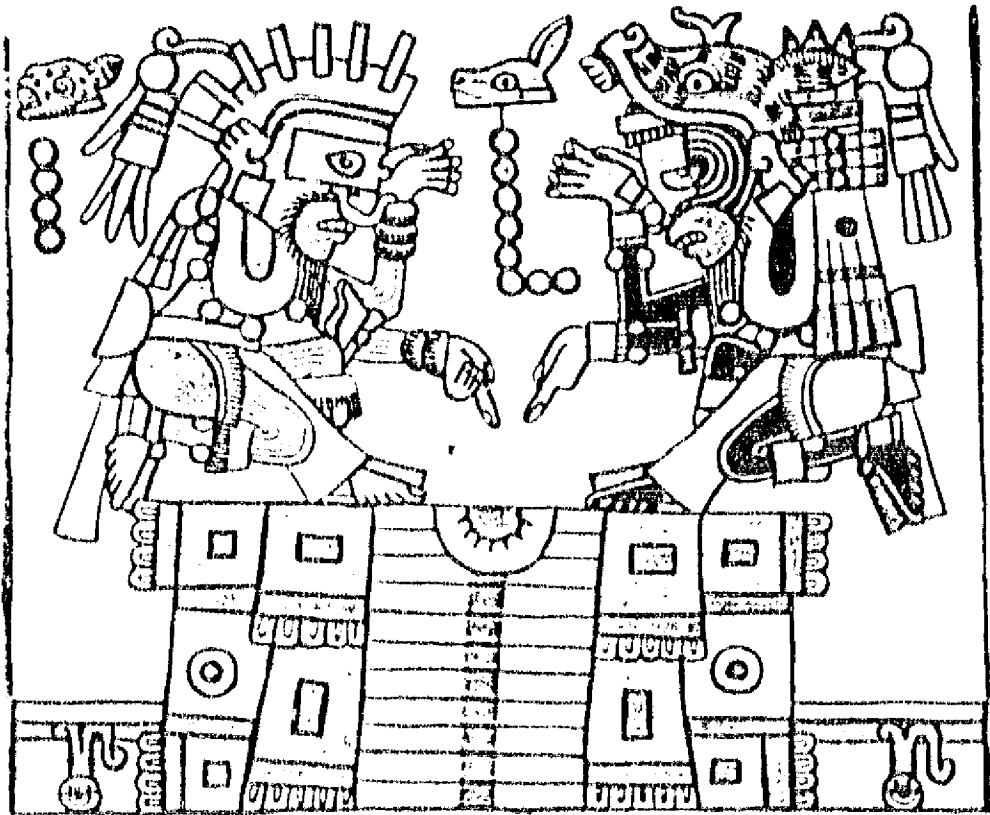
26



27



28



29

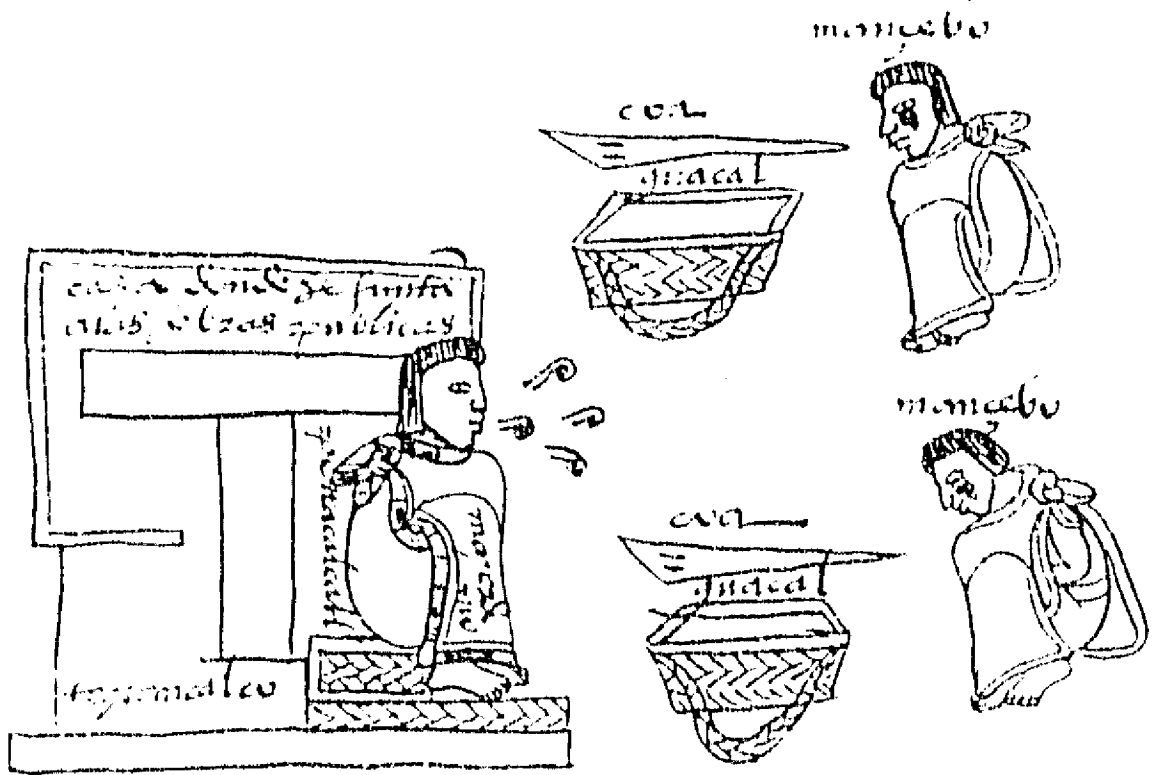


30



32

31



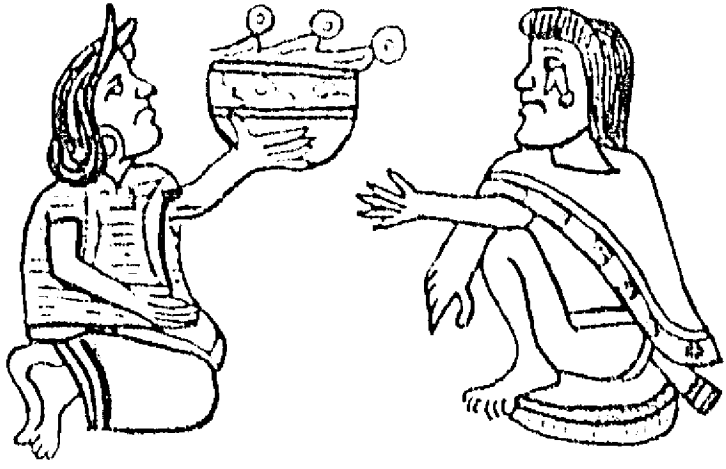
34



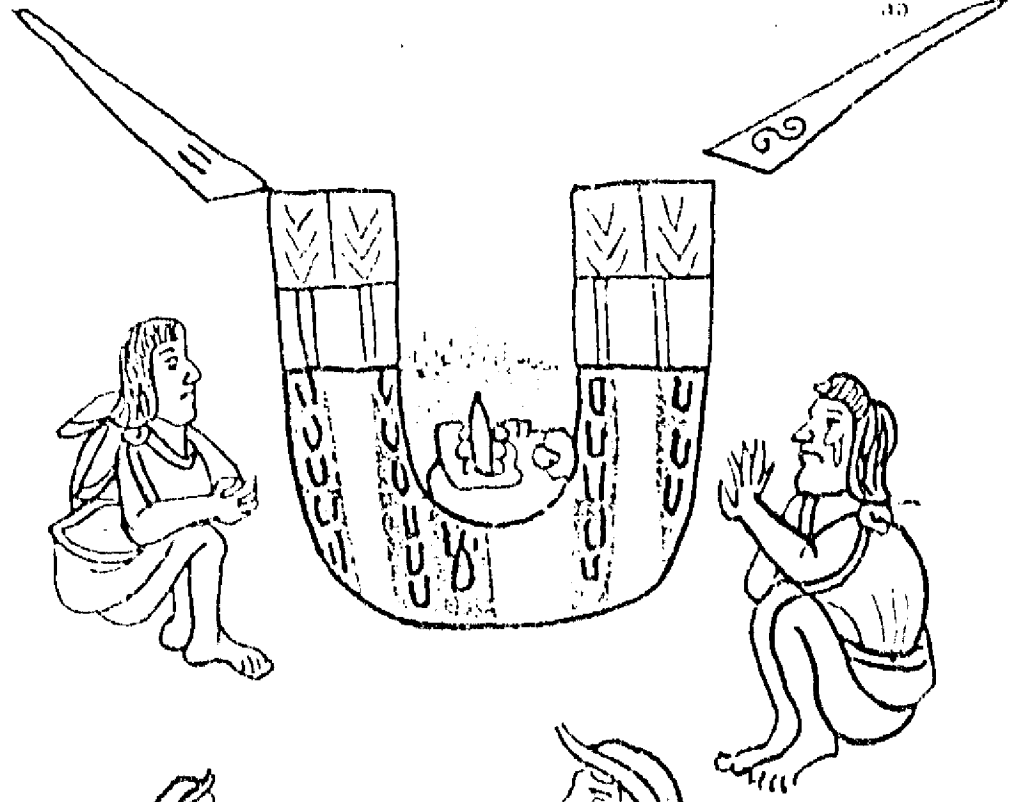
33a



33



35



36



37



38



38a



39



40



Por negros
y blancos
y mirando
varido

of the
1862
public
society

41



42



43

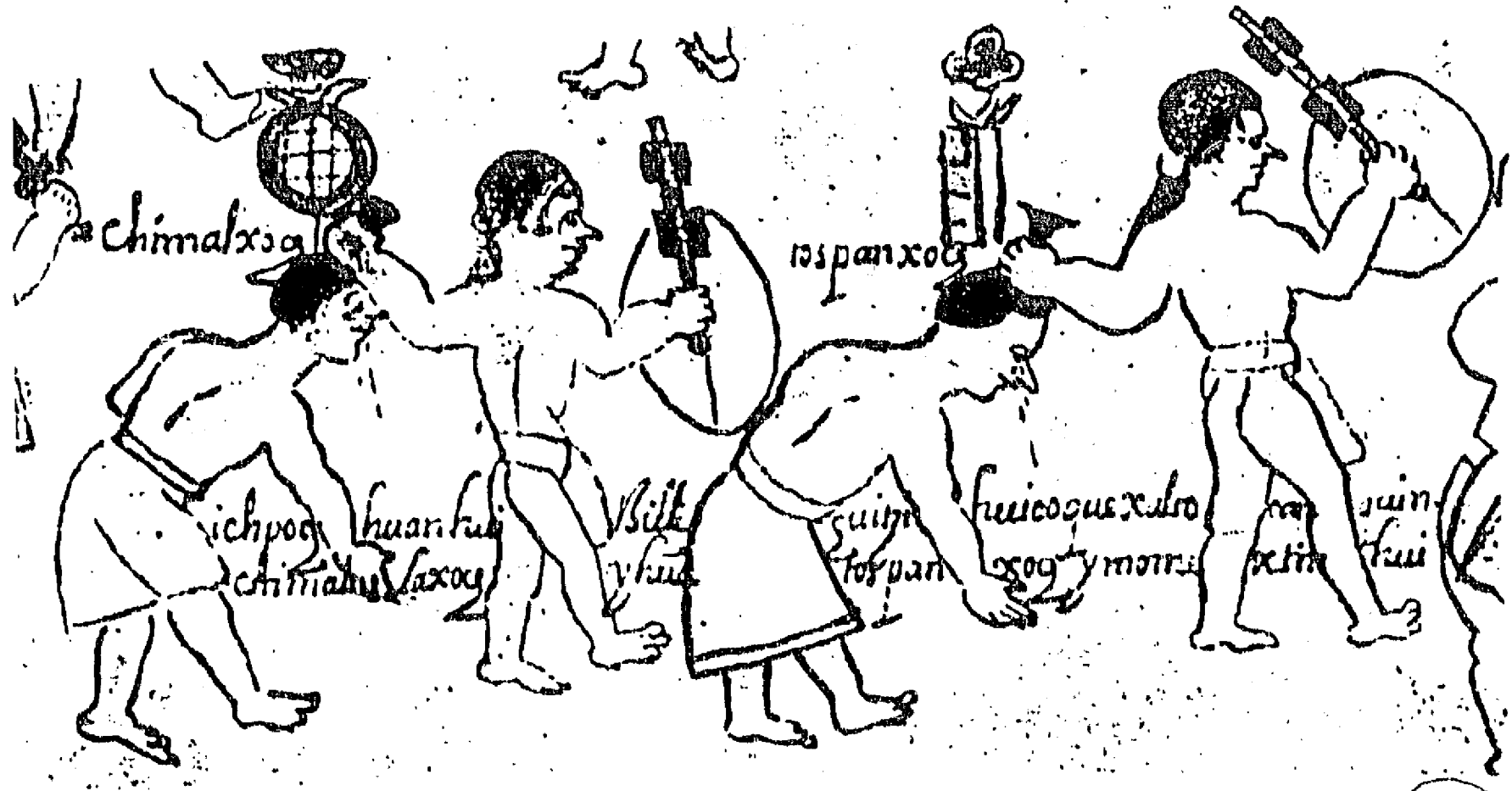


45



44





46



49



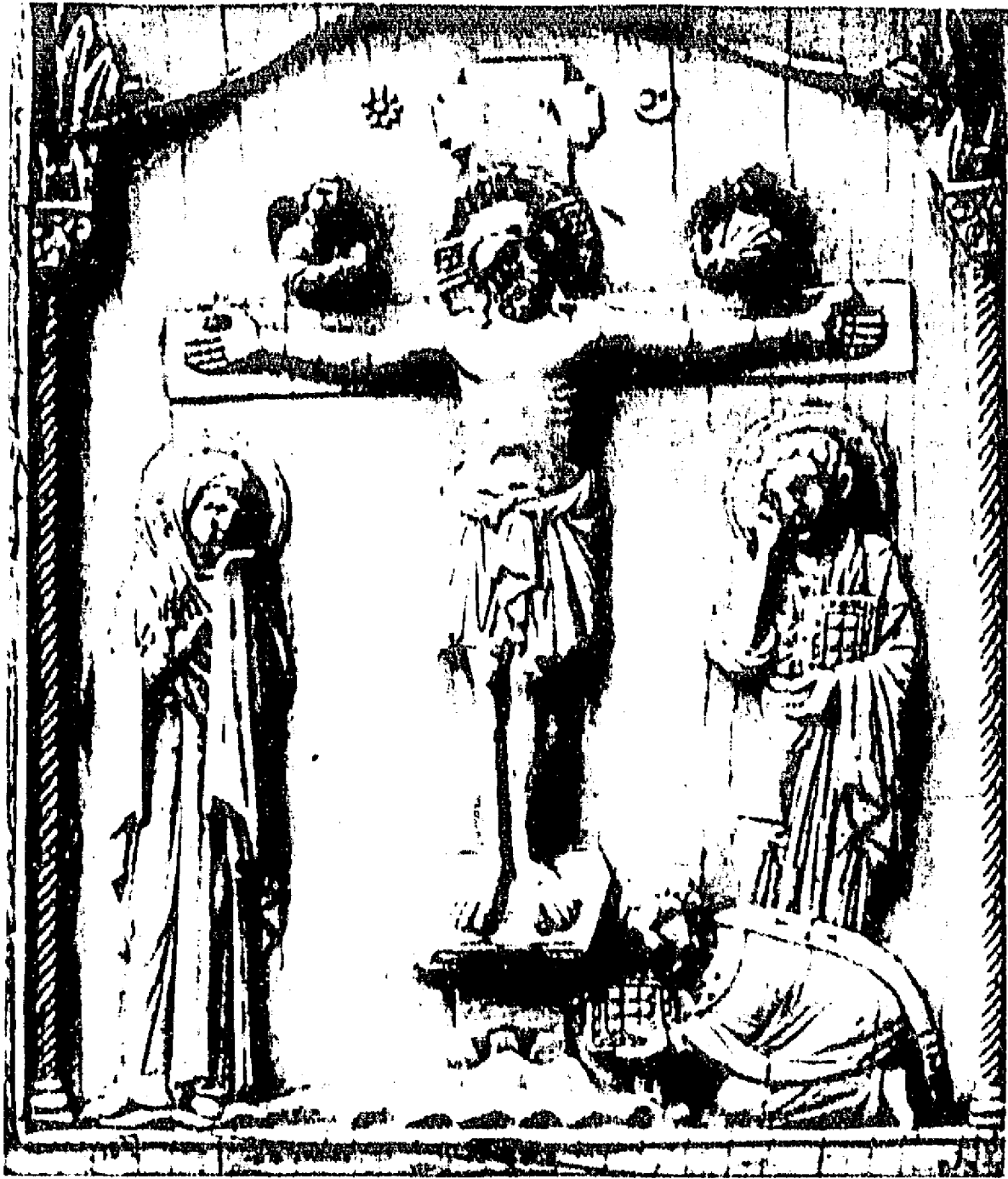
47



48



50



62

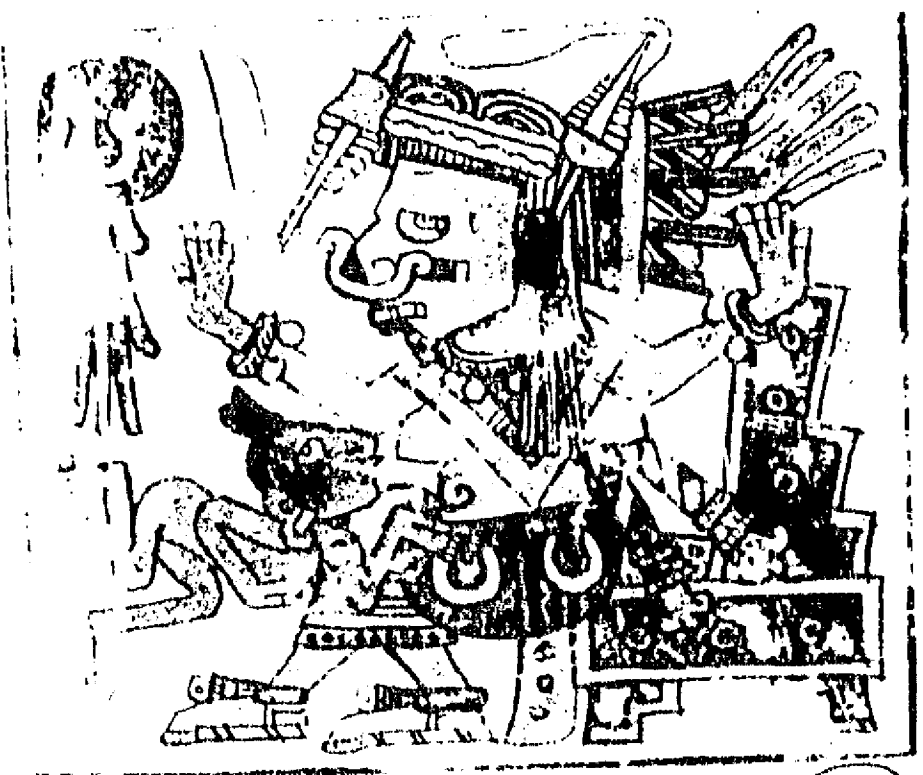


51

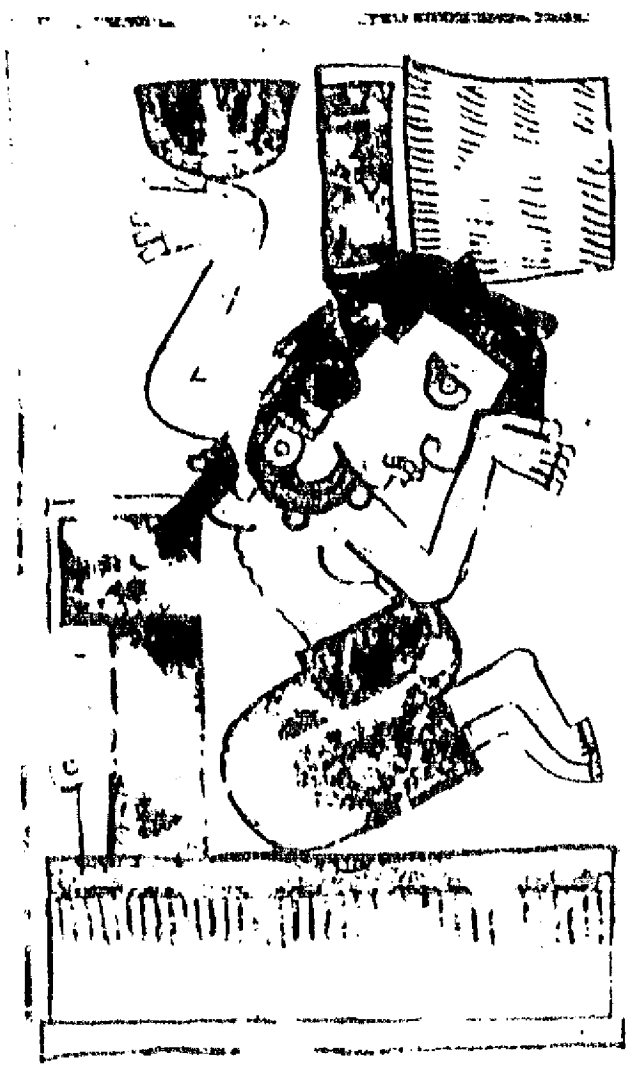
at m'izozom. 27 n



53



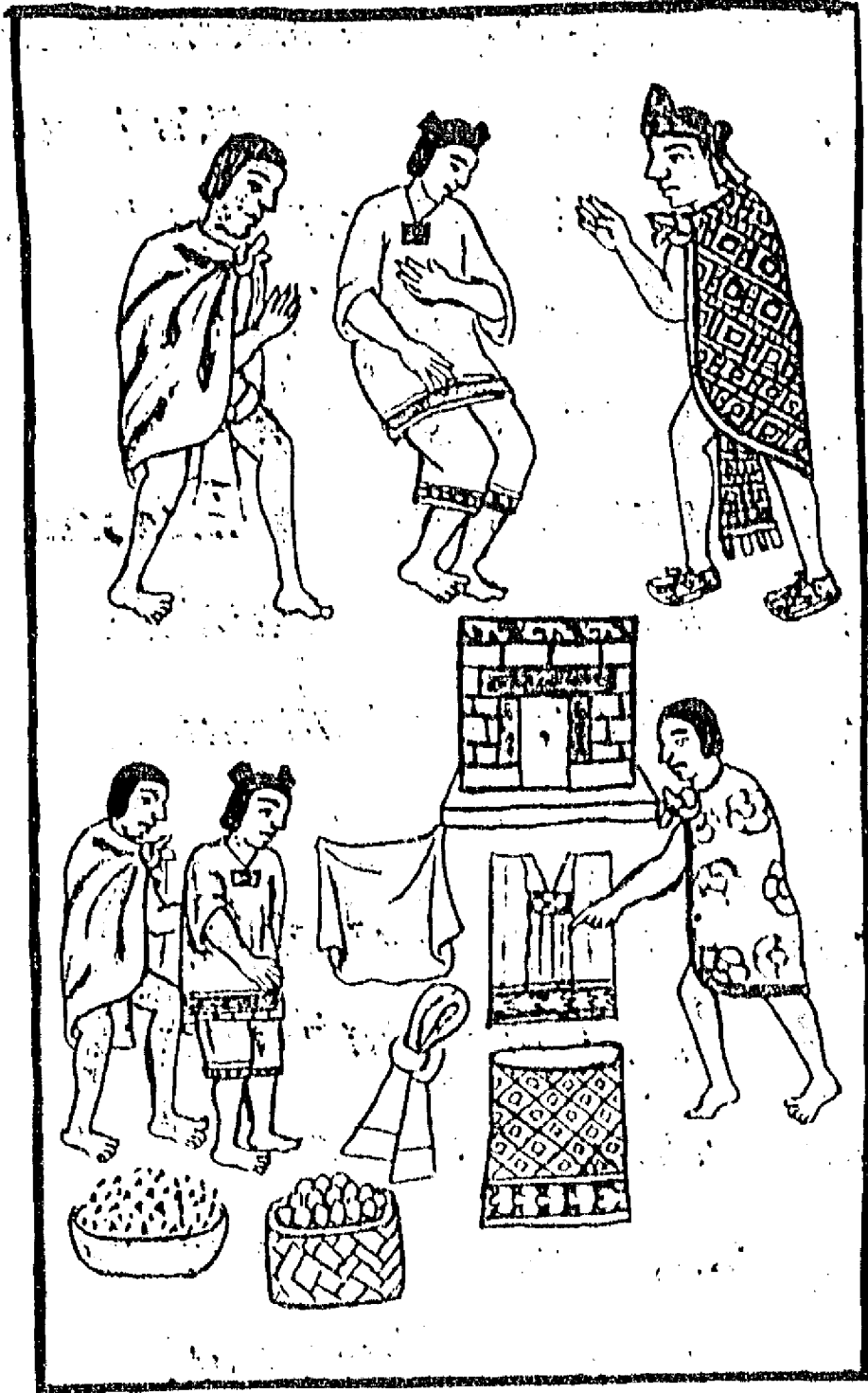
54



55



56



1a



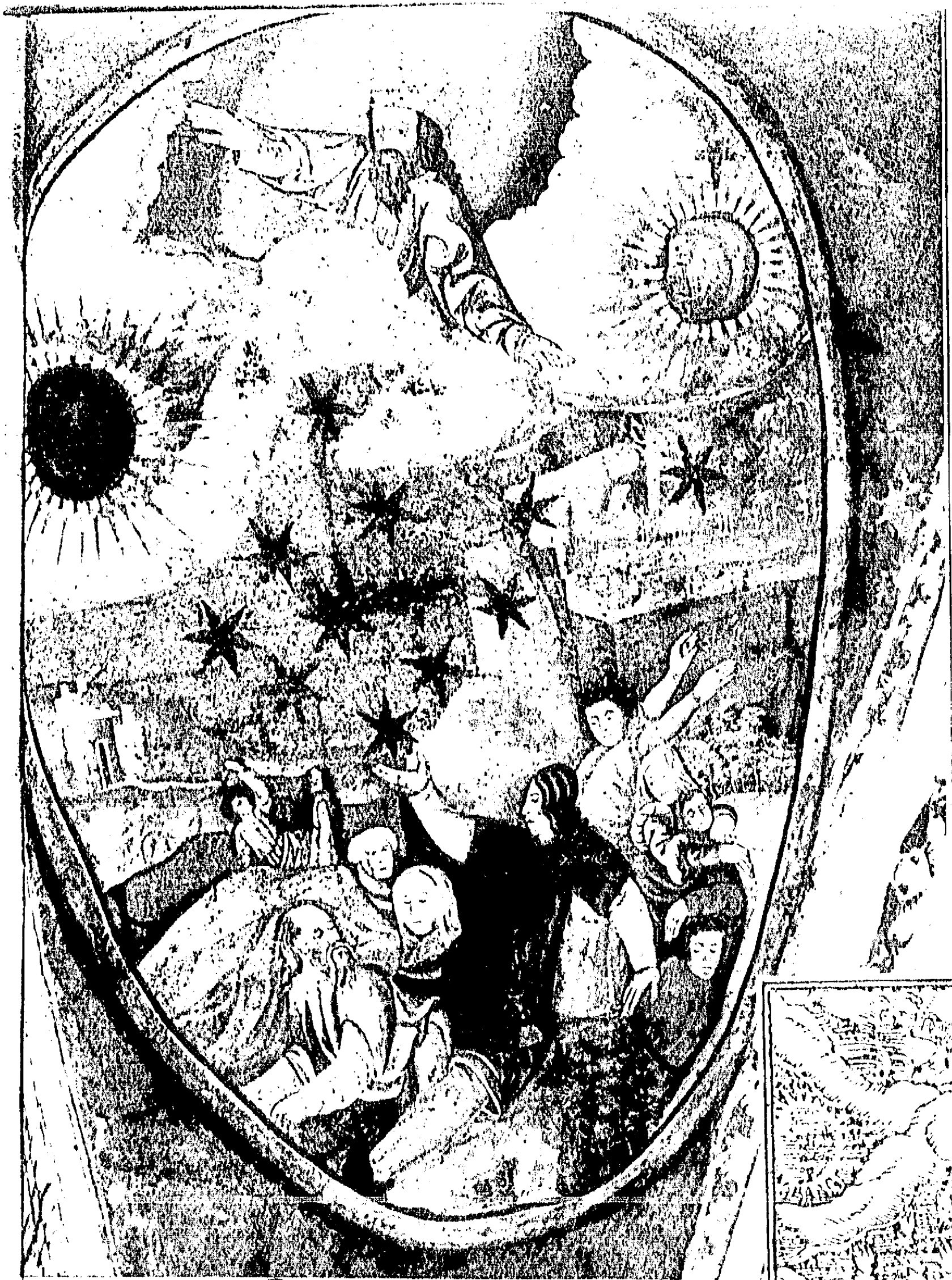
1b



2a



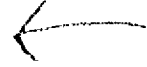
2b



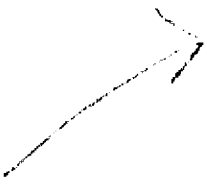
3a



3b



4



5



6



7

Ampli los ojos

Y sesai
fat

cepinos

El primer año q
albo a corrie el
de yti



8



9

presto como qria el dñs fa tot vn etiaos suyo
g sella mada luya baca maltuto se pre r
apales dando les ococeos y palvo
sobreeelo odenmes cedieron vna
joya de oro, mas selo
qhetan bligidos
be aqua de
lante is en
pecaion a
baze los
malos
ta tam
entis gase
lante sedran

luyobaco

los vndis
mal-tatades



10



11



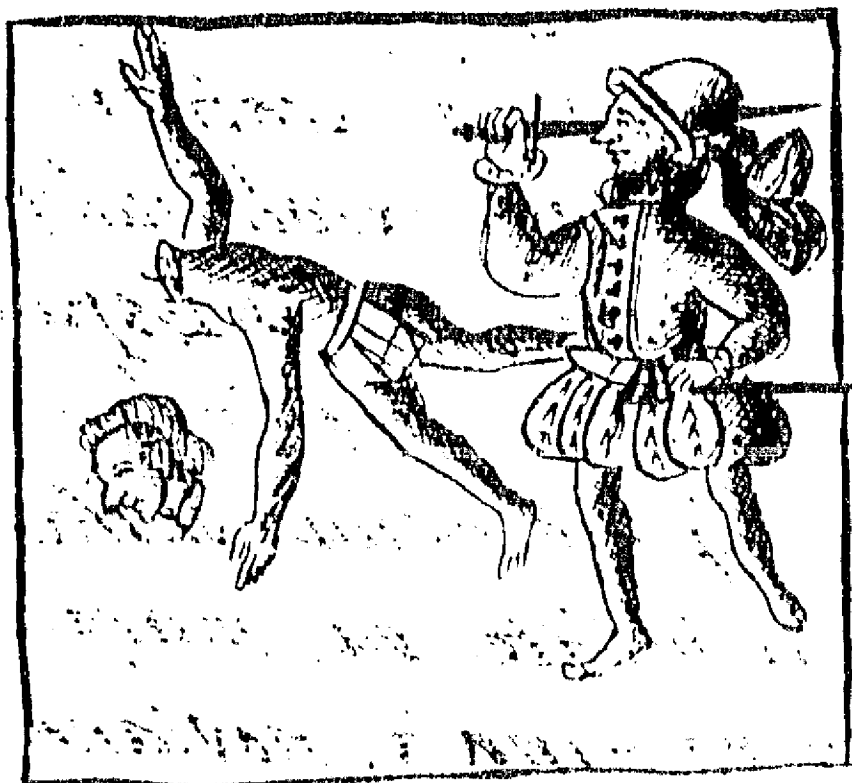
12



13



14



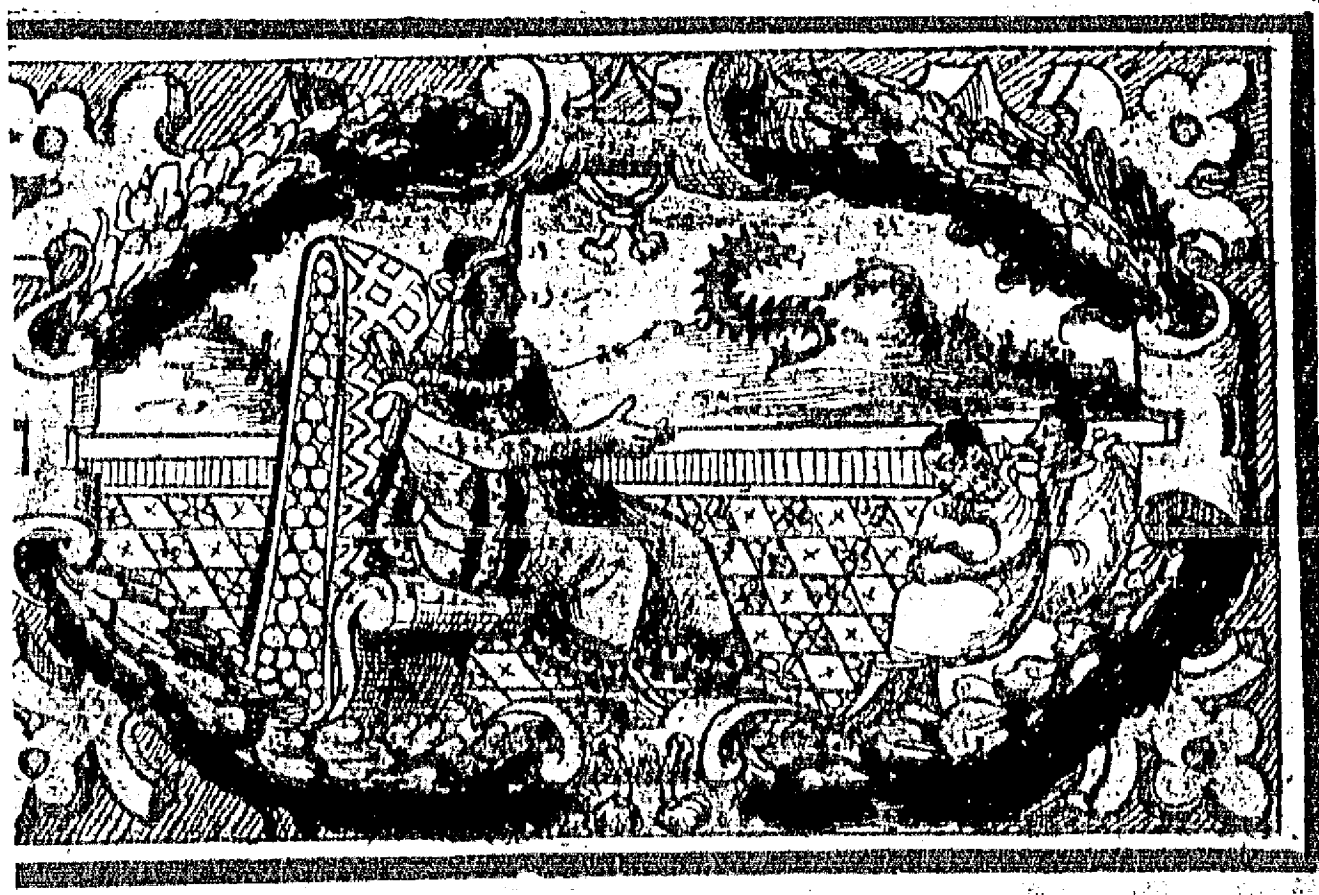
14b



15



16



17



18



20



19



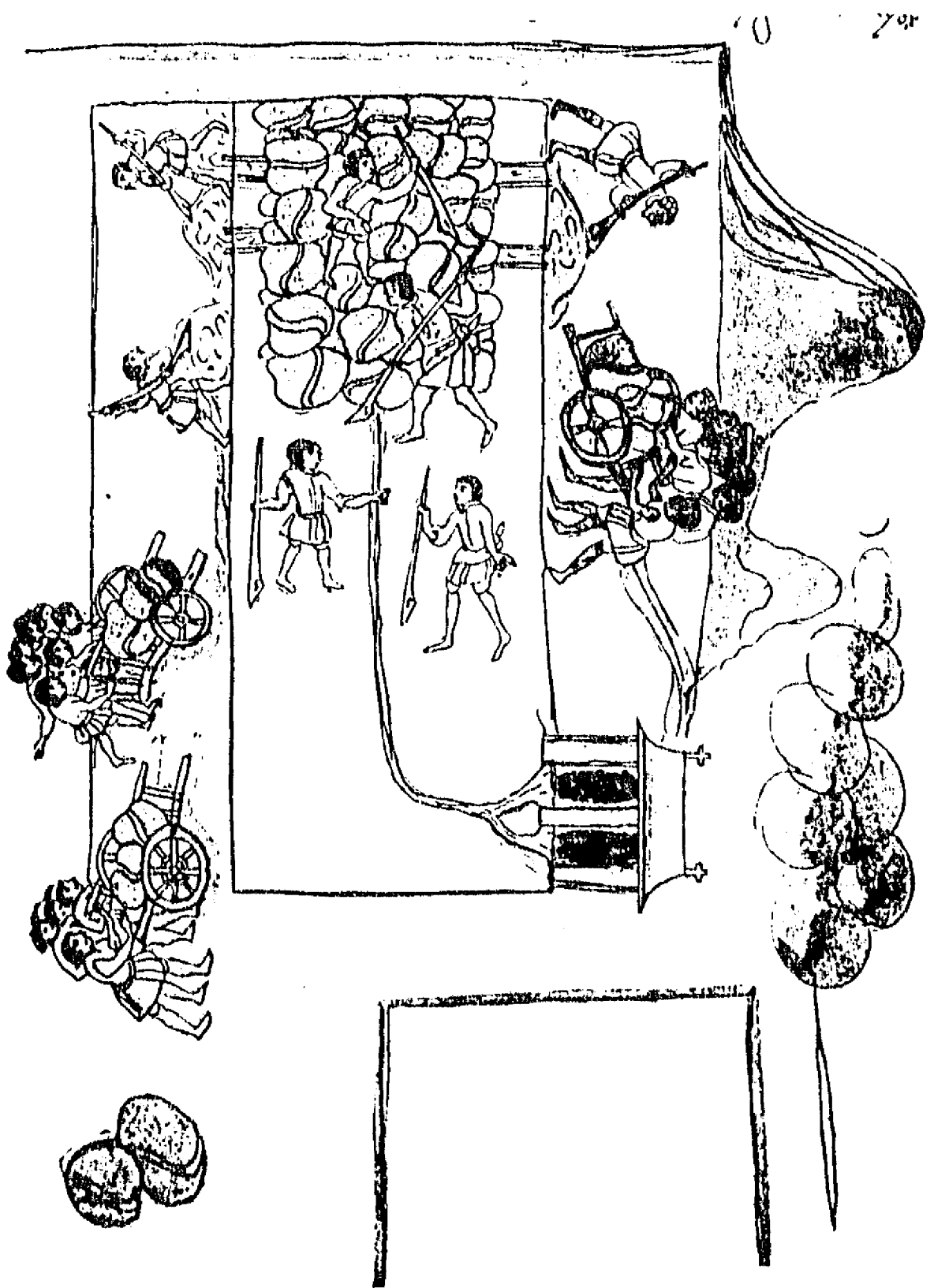
21



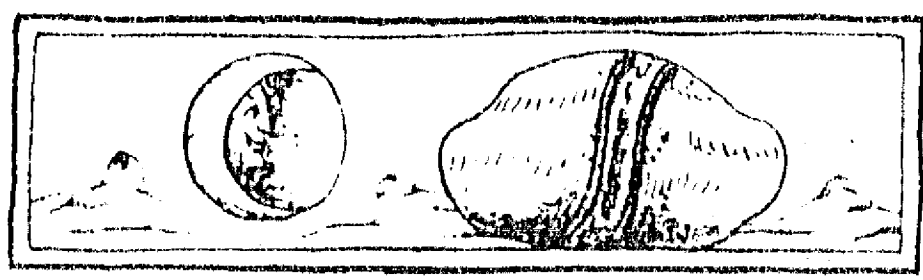
22



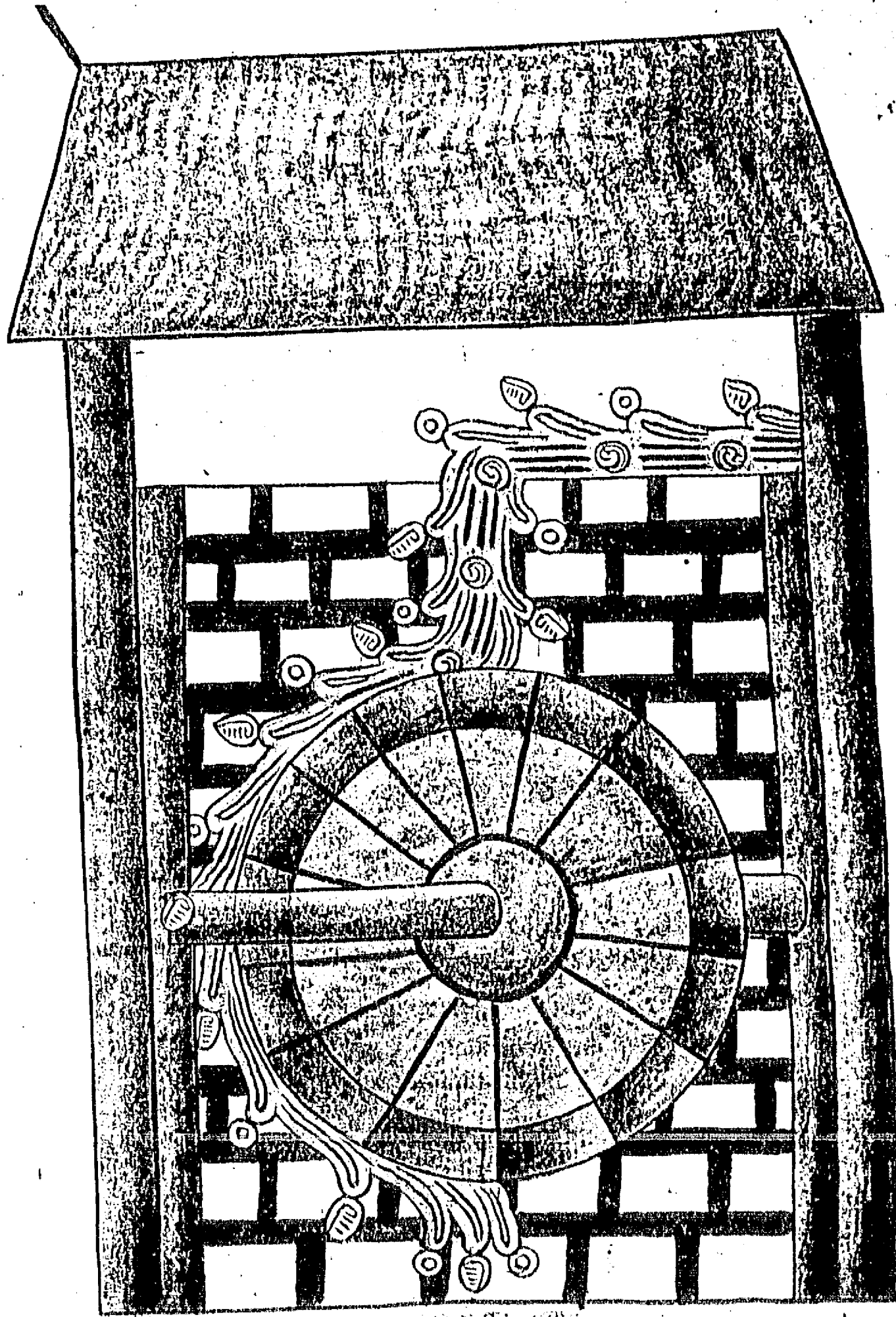
23

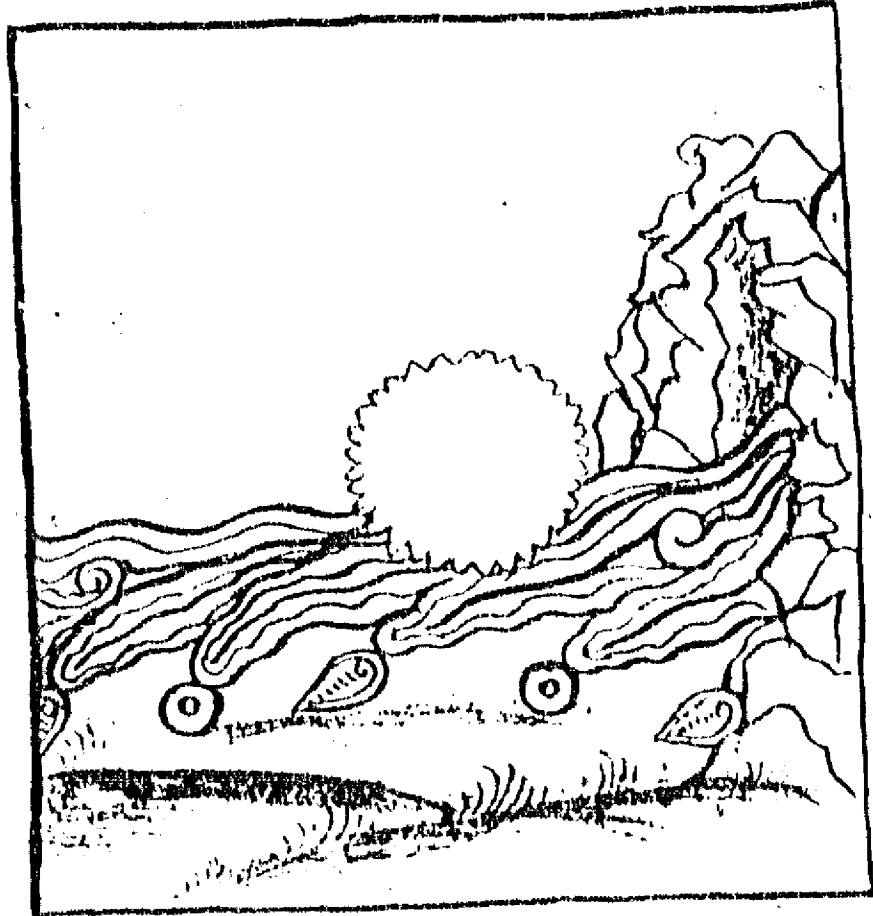


24



25

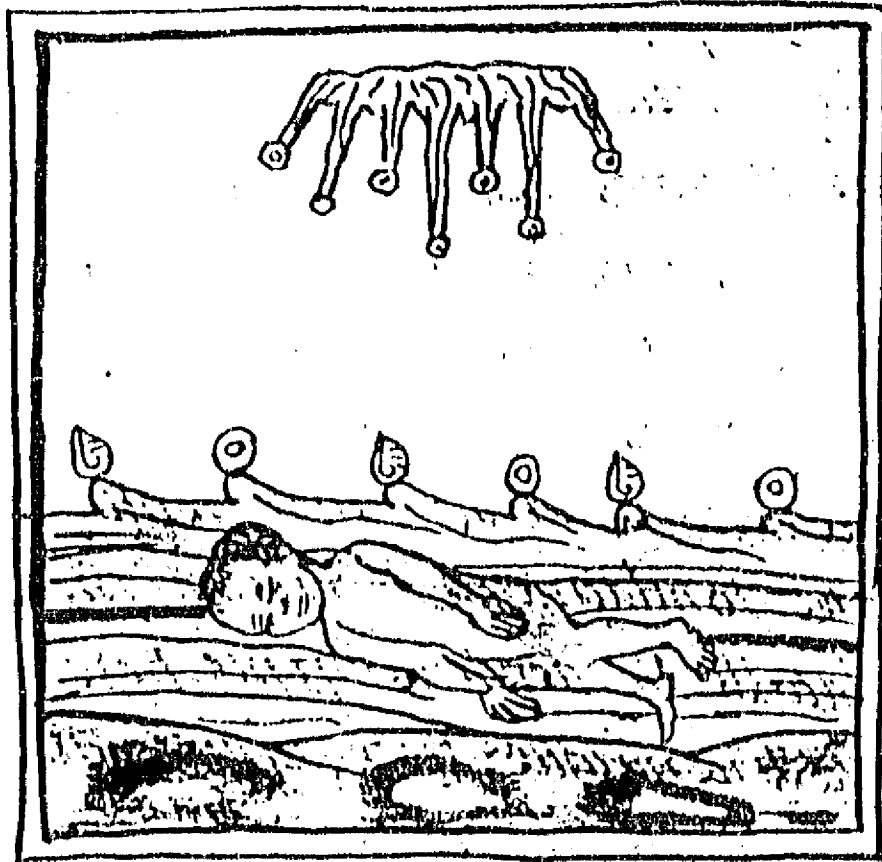




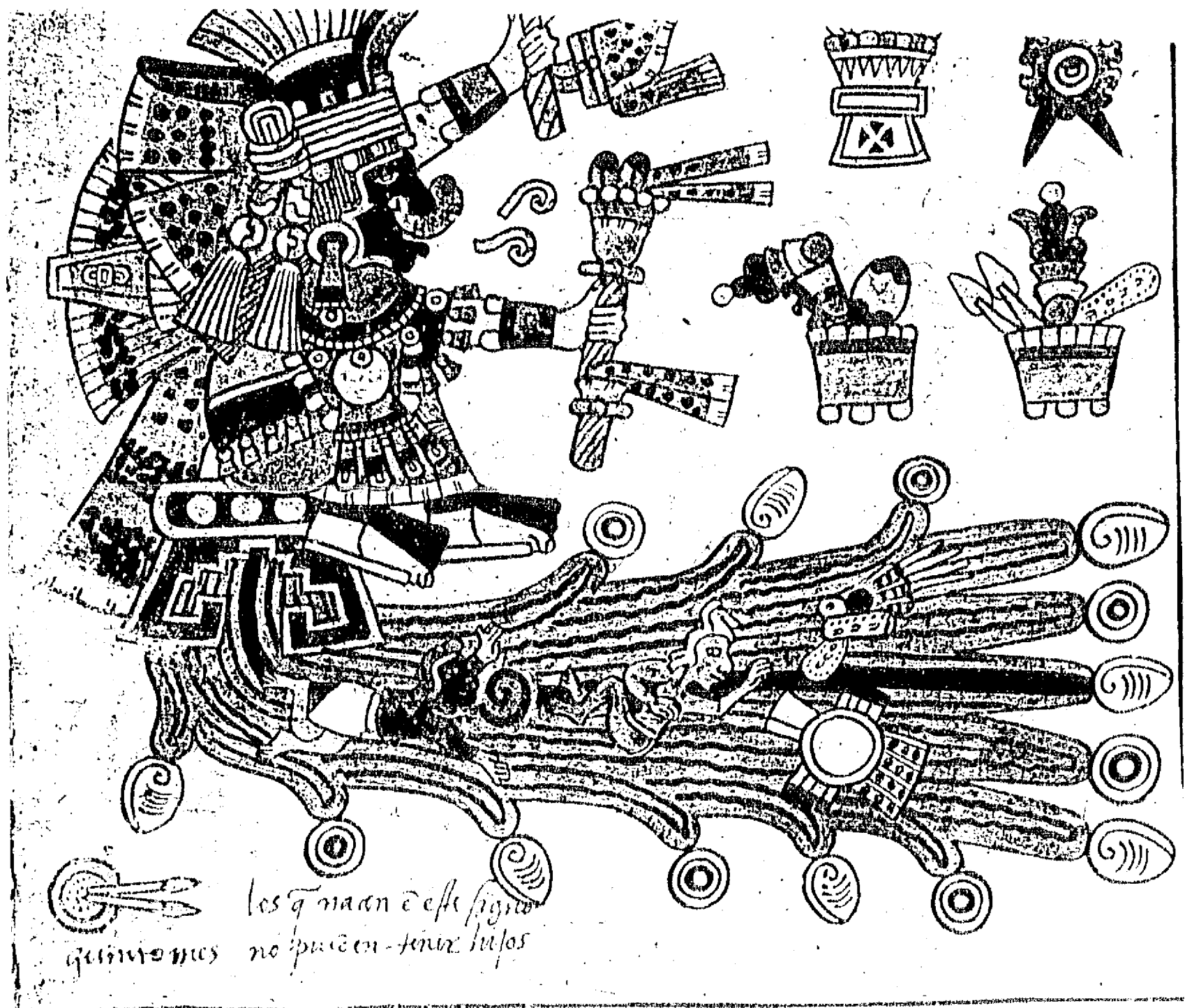
27



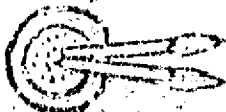
28



29



30


 les q naan e este figura
 quimones no puen tener sus