



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“La transformación en los códices indígenas de México
y su desarrollo tras la conquista.”

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales.

Presenta:

Eduardo Muñoz García

Director de Tesis: Lic. José Luis Alderete Retana

México, D.F., 2006



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 esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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

Índice

| <i>Título</i> | <i>Pág.</i> |
|---|-------------|
| INTRODUCCIÓN..... | 5 |
| BREVE DESCRIPCIÓN DEL ALTIPLANO CENTRAL..... | 10 |
| Geografía..... | 10 |
| Historia..... | 16 |
| La tradición Pictórica..... | 26 |
| ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS FORMALES EN LOS CÓDICES PRECORTESIANOS..... | 35 |
| Elementos técnicos..... | 45 |
| Elementos estructurales y compositivos..... | 50 |
| Elementos del contorno..... | 60 |
| Elementos del color..... | 69 |
| BREVE DESCRIPCIÓN DE LOS HECHOS DE CONQUISTA..... | 80 |
| ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS FORMALES DE LOS CÓDICES POSTCORTESIANOS..... | 90 |
| Elementos técnicos..... | 104 |
| Elementos estructurales y compositivos..... | 108 |
| Elementos del contorno..... | 118 |
| Elementos del color..... | 127 |
| CONCLUSIONES..... | 135 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 138 |

INTRODUCCIÓN

Al recopilar información anecdótica para reconocer cómo ha ido cambiando la visión que se ha tenido de los códices del siglo XVI, pude reconocer que la falta de interés en la descripción de las figuras que están pintadas en estos, se debió a dos razones primordiales. En primer lugar, durante el siglo XVI, las pinturas e imágenes indígenas eran mucho más comunes que las europeas, y seguramente las historias contadas en los códices tenían una gran aceptación, de tal modo que autores como Fernando de Alva Ixtlilxóchitl y Sahagún las toman como referencia para sus escritos. Constantemente pude encontrar referencias como: ... y así está en las pinturas antiguas, tal y como se dice en las pinturas de los indios, etc. Con esto, podemos adivinar el gran respeto que incluso los propios conquistadores tenían en la autenticidad de éstos (No hay que olvidar que Ixtlilxóchitl formaba parte de la casta gobernante tlaxcalteca). Las mencionan como si fueran un uso corriente, y seguramente lo eran, de tal forma que tanto su contenido como su forma, o incluso la manera de leerlos parecían tan obvios que era innecesario describirlo.

Durante toda la colonia, los códices y en general los rasgos de las culturas prehispánicas, quedan relegadas, y se desprecian en favor de una imposición de los modelos europeos. Aún en la primera mitad del siglo XIX cuando se alcanza la independencia y se busca una identidad, se trata de equiparar los modelos mexicanos antiguos con los clásicos europeos. Durante este periodo se puede entender que existía aún una suma corriente de códices, tal vez no prehispánicos, y seguramente no tan a la mano como en el siglo XVI, pero si existía una presencia mucho más amplia de los rasgos y restos arqueológicos, incluyendo los códices. Carlos María de Bustamante relata que en algunos casos ha tenido en sus manos pinturas que narran determinados eventos de la conquista, y de forma más drástica aún narra cómo aparecían sembradas puntas de lanza y macanas de las que utilizaron los aztecas en el sitio de

Tenochtitlan, en los lugares donde se dieron las batallas. También existían colecciones particulares de suma importancia como la de Boturini y la de Aubin, que seguramente contenían un número importante de códices incluidos. Muchas de ellas se perdieron en el abandono de haciendas, el desalojo de bienes y la falta de interés en su conservación.

De algún modo, durante la caótica situación que vivió México en dicho siglo se pierde la cotidianidad que las culturas indígenas habían presentado durante los siglos anteriores y se relegan a las poblaciones más apartadas, que empiezan a tener un sentido exótico y de extraña barbarie. Si bien los intentos por un estudio sistematizado del arte y las culturas prehispánicas se comienza a dar tras la revolución Mexicana, no es sino hasta la segunda mitad del siglo XX que se empieza a crear una corriente seria y bien definida de arqueólogos y estudiosos, quienes tendrán que enfrentarse a culturas que ya parecen demasiado lejanas y cuyos rastros apenas se pueden percibir en los restos arqueológicos y en los rastros étnicos que permanecen en comunidades indígenas.

Así que, de cualquier modo, toda la información y datos que se pueden obtener sobre los códices durante casi trescientos años, está basada en la apreciación personal, y en su mayor parte tiene inscrita una carga ideológica importante sobre los intereses que afectaban al país en dicho tiempo. Y de los estudios recientes en que podemos observar una mayor claridad, se logra llegar a la conclusión de que aún se desconocen demasiadas cosas sobre éstas culturas, y parece ser que mientras más se investiga en cada tema, más nos asombramos de lo mucho que desconocemos.

Por otro lado, la mayoría de los estudios sobre los códices se han enfocado en su carácter semántico, tratando de explicar la forma de lectura y el significado de sus formas, así como la descripción iconológica de sus elementos, mientras que los estudios sobre la plástica han preferido la escultura y la pintura mural.

De esta manera, he encontrado, a través de la investigación documental, una gran variedad de elementos que me permiten complementar este trabajo, sin embargo, la mayoría de las percepciones que se derivan en cuanto a la forma han tenido que ser resueltas de manera individual a través de la confrontación directa con las reproducciones de códices que he tenido a mi alcance. El valor semántico que tenían los códices prehispánicos es un punto importante de este trabajo, pues es el origen de la estructuración y el tratamiento de la forma que tendrán las imágenes de los mismos, ya que los códices fueron pintados con la intención de ser leídos. Por lo tanto, y para evitar que este trabajo resultara en una mera apreciación personal, fue necesario revisar puntos muy particulares en cuanto a este tema en particular, es decir, su valor semántico.

Los códices precortesianos pueden estudiarse al hacer comparaciones entre los que se conocen del siglo XVI y los que provienen de otras etapas, debido a que existió un estilo que se difundió ampliamente, y de esta manera, se puede hacer un análisis temático de puntos específicos. En el caso de los códices prehispánicos existe un modelo radicalmente distinto, pues se trata de una transformación en todos los puntos revisados. Así, fue necesario cambiar la estructuración del discurso con que se abordaron éstos últimos, y se prefirió una descripción de los cambios de acuerdo la influencia predominante, ya sea ésta europea o indígena.

La producción de imágenes, y en particular, de códices, fue resultado de una estructura que propició su florecimiento. Por lo tanto, para tener una idea más clara de la problemática que enfrentamos en la imagen, tenemos que remitirnos a otros aspectos de carácter cultural. Y dado que en este caso se analizan dos momentos diferentes, en donde se mezclan dos generalidades igual de distantes, se ha hecho necesario tener dos capítulos a manera de preámbulo. Dado que tanto en la época precortesiana, como en la colonia del siglo XVI, los códices fueron elaborados por indígenas, ha sido necesario un mayor detenimiento en la descripción de los valores geográficos, históricos y de

tradición pictórica indígena. Y para el estudio de los códices postcortesianos, no se ha hecho un estudio de la evolución europea, pues si bien es cierto que la conquista española no se puede separar de su fuerte impulso renacentista, las condiciones que los españoles enfrentaron en mesoamérica le dio a la colonia novohispana un matiz muy particular. Por esto mismo, se ha presentado una breve relación de los hechos de conquista, más que como un anecdotario, con el fin de mencionar, a grandes rasgos, los matices que tomó la cultura europea en el contacto con las culturas mesoamericanas, y la transformación que ocasionó en ambas. No se trató de un choque literal de dos mundos, pues Europa se vio poco influenciada por las costumbres prehispánicas, sino de una invasión europea, y como tal debe tratarse. Por lo tanto, se hizo un breve repaso de las condiciones que prevalecieron durante ese periodo, y más generalmente, un repaso de las condiciones que llevaron al altiplano central a agrupar un número tan importante de poblaciones con rasgos muy característicos.

Se planteó buscar una relación en la transformación que se da en los valores formales de los códices del altiplano central, durante el siglo XVI, como resultado de la invasión de conquista europea. Era necesario, por lo tanto, enlistar los códices de este periodo, así como dar un repaso a la problemática de la forma que nos ofrecen los códices prehispánicos. Después, se ha hecho una mención de las características de la forma en los rasgos que corresponden a la técnica, estructuración, contorno y el color, tanto de los códices prehispánicos como de los que se hicieron tras la invasión española. Y de esta forma, se logró hacer una línea comparativa entre ambos modelos, la cual se propone a manera de conclusión

Este recorrido resulta importante, pues si bien la aculturación es imposible, con este repaso se espera tener una idea general de las condiciones en que se produjeron los códices. Si bien algunas de esas condiciones parecen estar presentes aún hoy en regiones apartadas de los grandes centros urbanos, lo

cierto es que nos encontramos tan lejos del periodo de conquista y del prehispánico, que cosas tan fundamentales como las encomiendas para unos, y los sacrificios para otros, nos parecen ideas aborrecibles, y nos ponen en un punto equiparable al mismo en el que se encontraban los frailes del siglo XVI que veían superstición en esas imágenes, o a los nacionalistas y románticos del siglo XIX que veían “Apolos” y “Saturnos” en Quetzalcóatl y Huitzilopochtli. Tendremos pues, que enfrentar esta transformación como un proceso, resultado de otras circunstancias, mismo que, desafortunadamente, aún escapa de nosotros.

BREVE DESCRIPCION DEL ALTIPLANO CENTRAL

Geografía

En los estudios de las culturas prehispánicas, el territorio de Mesoamérica se ha dividido en diversas zonas, pues las culturas que habitaban en una región determinada compartían rasgos generales que las asemejaban. En el centro de México, existe una serie de mesetas y valles conocida como el altiplano central. Esta región cubre un total de 15 000 ha, (quince millones de kilómetros cuadrados) aproximadamente, y tiene una altitud promedio de entre 1500 y 2000 m. sobre el nivel del mar. Es una región montañosa, atravesada por la sierra nevada, que es su parte más elevada.

Los límites geográficos del altiplano central son: Al este, la Sierra Madre oriental que actualmente divide también a los estados de Hidalgo y Veracruz; al sur, el límite geográfico natural es la sierra de Huautla, en el estado de Morelos, antes de llegar a la cuenca del río balsas; al oriente, encontramos la continuación de la sierra de Huautla, hasta llegar a la zona que circunda al Nevado de Toluca, entre los límites de las actuales regiones administrativas de Toluca y Tejupilco, en el Estado de México, y más al norte, también hay una zona montañosa menos pronunciada, ya dentro del estado de Morelos, que encierra gran parte de la zona norte del mismo estado de México; si somos estrictos, al sureste, el límite natural sería lo que se conoce como la sierra nevada, entre los estados de México y Puebla, donde se encuentra la pequeña cordillera formada por los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl. Pero la zona que ocupa el valle de Puebla-Tlaxcala, hasta llegar a la zona de la Mixteca, es una región que ha tenido una estrecha relación con el valle de México. Histórica y culturalmente siempre ha habido gran interdependencia entre ambas regiones, y geográficamente, muchas de sus características, como la

altura, el clima la flora y la fauna, son compartidas por ambas regiones, por lo que esta región generalmente es agrupada dentro del altiplano central. Al norte, los límites son menos claros, No se halla una región montañosa tan clara como en el sur, o el oriente. Y si bien existe un cambio en el ecosistema muy gradual, para donde está cuenca del río Moctezuma, las características geográficas han cambiado lo suficiente como para considerarlo un buen límite referencial que sirve como límite también para los estados de México e Hidalgo con el de Querétaro.

Actualmente, esta zona aún guarda los rasgos orográficos que existían en el siglo XVI, cuando las ciudades gemelas de México Tenochtitlan y México Tlatelolco fueron sitiadas por el ejército de Cortés. Hasta mediados del siglo pasado, la mayor parte de los elementos del paisaje habían permanecido prácticamente inalterables, pero el aumento en la población y la creciente necesidad de recursos para la urbanización de la cuenca del valle de México han transformado de forma profunda el paisaje y la vida en el centro del país. Este cambio ha sido radical a partir de mediados del siglo pasado.

La vegetación y fauna que aún encontramos en otros valles como el de Toluca y el de Puebla-Tlaxcala seguramente se asemeja a la que había hace cinco siglos en la mayor parte del altiplano central. Muchas especies han desaparecido o han sido removidas de su hábitat original. Actualmente poco se puede apreciar de la fauna original de la zona, puesto que la mayoría de los animales que la habitan o son especies de tamaño pequeño, como roedores, murciélagos y serpientes, o se halla replegada en las zonas boscosas montañosas alrededor de la cuenca del valle de México, como el venado, el coatí y algunas especies de felinos.

Aún podemos observar bosques mixtos de encino y pino, en las zonas templadas, así como bosques de coníferas exclusivamente, que corresponden a las regiones montañosas más altas, con clima más extremo. También

podemos ver gran cantidad de sauces, ahuehuetes, y los característicos ahuejotes que crecían en las zonas chinamperas. En cuanto a la vegetación menor, en la zona localizada más al noroeste del altiplano podemos encontrar una gran variedad de plantas xerófitas, destacando las cactáceas y los agaves, las palmas yuca, así como los abundantes nopales y tules; en la mitad de ese territorio de clima seco, las xerófitas comparten la tierra con estepas de plantas herbáceas, y con plantas con flor como el cempasúchil.

En las zonas más altas predomina un clima templado lluvioso, causado por una serie de elementos como son las combinaciones de montañas y mesetas, la altura sobre el nivel del mar y las complejas formas de circulación atmosférica, que influyen para que entren grandes masas de aire a esta zona, a veces húmedas y a veces secas. Esto permite que el cambio entre estaciones sea mínimo, comparado a otras regiones del mundo, y que resulte prácticamente en una temporada de lluvias y otra de secas, que duran aproximadamente medio año cada una. Esta característica tan particular de la región nos ayuda a comprender la importancia que tuvo el dios de las aguas de lluvia, y que esté tan presente en todas las culturas por encima de cualquier otro dios particular de cada ciudad.

A mediados de otoño, la circulación del aire empieza a tener una estrecha relación con las masas de aire conocidas como contralisios. Estas grandes mareas de aire provienen del oeste y sudoeste, cayendo de la atmósfera superior, y son secas y cálidas. También predomina en forma alternada con las anteriores, torrentes de vientos provenientes del norte, que es el resultado del desalojamiento de los vientos polares hacia el sur, como consecuencia de las bajas presiones que se presentan en regiones marítimas cercanas, llegando incluso hasta América Central, las Antillas y el Mar Caribe, lo que da como resultado una serie de ondas frías, con escasa lluvia en el sur del altiplano, así como los “nortes” con sus consecuentes vientos fuertes y secuelas de lluvias en el Golfo de México.

Durante la primavera, y especialmente en abril, se extiende por gran parte del territorio de México una estación seca y cálida, la más calurosa del año, ocasionada por el predominio de masas de aire que descienden de la atmósfera superior, y están vinculados con los contralisios de dirección oeste sudoeste. Estas condiciones sólo se modifican si se presenta un “norte” fresco.

En el verano, por el contrario, la relación de circulación de aire está dada por el sistema de vientos alisios, que provienen del este, y que penetran en esta zona incluso desde mayo. Estos torrentes son húmedos y dan lugar a lluvias, y al descenso de la temperatura. Las tormentas que se originan por los ciclones tropicales también traen lluvias que son complementarias de las que se originan en verano. En otoño, desde septiembre, se alejan irregularmente por el Golfo de México, y a veces por el Océano Pacífico, dando lugar a un nuevo ciclo. ¹

Conforme nos acercamos más al norte, esta región empieza a tener un clima predominantemente semiseco templado, que se vuelve más extremo conforme la altura es mayor. Sin embargo, en el siglo XVI debió contar con un clima más húmedo, similar al que ahora sólo puede adivinarse en la temporada de lluvias.

La Ciudad de México domina la vida de toda esta región. Sin embargo, aún se alcanza a ver la cuenca de lo que anteriormente era un lago, o mejor dicho, una serie de lagos que albergaron ciudades y pueblos de los más poblados del todo el mundo. Pueblos, señoríos y naciones enteras se formaron y crecieron alrededor de lo que antiguamente era la zona de los lagos del valle de México.

Ya poco se puede adivinar de la belleza que este valle tenía. Hace unos años apenas, la grandeza de los lagos del centro de México no era más que el conjunto de amplios charcos de aguas negras, grandes terrenos secos, que en

¹ BROUVILLETE, Benoît *et al.*, Geografía de América Latina, p. 72-73.

épocas de lluvias se convertían en lodazales y que en temporada seca levantaban polvaredas que infectaban las zonas habitadas más cercanas. El rescate del antiguo lago de Texcoco, proyecto que se ha aventurado hace unos pocos años, apenas puede mitigar un poco la deplorable situación de las hectáreas anteriormente desérticas. Y salvo que ocurriese el abandono gradual de más de las tres cuartas partes de los habitantes de la zona metropolitana, es seguro que la antigua ciudad lacustre de México seguirá siendo símbolo de nostalgia y de una antigua nobleza perdida.

El altiplano central se formó como resultado de la incrustación de la placa de Cocos bajo la placa de Norteamérica, que además de levantar la cordillera neovolcánica transversal, formaron esta serie de mesetas hace varios millones de años. Su altitud va disminuyendo de sur a norte, y como resultado de la misma dinámica de placas tectónicas, tanto las ya mencionadas, como la que éstas tienen con las del pacífico, se ha formado el paisaje de montañas y valles tan característico que tiene. Es importante reconocer que el paisaje era punto principal en las grandes poblaciones urbanas de mesoamérica. En principio, la ciudad de Teotihuacan está construida guardando una relación matemática en su traza con el cerro gordo situado a espaldas de la pirámide de la luna, y existía una relación similar entre la ciudad de Tula y el cerro Xicuco, así como entre Tenochtitlan y el cerro del Tepeyac.

En esta zona predominan antiguos fondos marinos de roca caliza, que sirvió para las construcciones monumentales, así como para la gran producción pictórica, pues su abundancia eran aprovechadas para obtener la cal usada en la arquitectura y la pintura. Esta superficie se encuentra generalmente cubierta por sedimentos que provienen de los periodos pleistoceno y holoceno en los valles de México, de Puebla-Tlaxcala, de Toluca y al norte, en los límites del propio altiplano, en el Bajío, así como en algunas cuencas de ríos con cursos efímeros que no logran llegar al mar, corrientes conocidas también como endorreicas, sobre todo en los límites más al noroeste de la zona, lo que

permite suponer que la elevación de esta altiplanicie se dio muy recientemente (en términos geológicos).

La forma característica que tiene esta región, actuó como embudo en el paso de los grupos humanos que venían del norte, y que desembocaron en la antigua zona lacustre del valle de México. Las concentraciones humanas dentro de esta zona han sido por tradición de las más importantes de la América media. La mayor parte de la población se concentra actualmente en la zona urbana del Distrito Federal y los municipios del Estado de México que colindan con él. Ésta es una de las zonas urbanas más grandes del mundo, teniendo alrededor de 18 millones de habitantes, cubriendo un total estimado en casi tres mil quinientos kilómetros cuadrados, y su importancia ha tenido repercusiones en ciudades cercanas como Pachuca, Toluca, Puebla, e incluso las más lejanas como Cuernavaca o Tula, tienen, y han tenido desde antes de la conquista, una gran interdependencia con lo que actualmente es la zona urbana del valle de México.

En el siglo XVI, El altiplano central estaba bajo un estricto control tributario instituido por México Tenochtitlan, en colusión con Texcoco y Tlacopan. Contando las secciones de lo que se conoce como el antiguo imperio tepaneca, el centro del imperio, la frontera tarasca y el suroeste, había 21 cabeceras tributarias, que, junto con las poblaciones pertenecientes a las cabeceras de Tepeyácac, Atotonilco, Acolman/Acolhuacan, así como Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan, engloban a un total de 217 poblaciones importantes que tributaban al imperio mexicana². Esto nos puede dar una idea de cuán poblada estaba esta zona antes de que la guerra de conquista, los trabajos impuestos por los españoles, el hambre y las nuevas enfermedades diezmaran su población.

² BARLOW, R.H., The extent of the empire of the culhua Mexica, p. 287. La clasificación se sacó de una reproducción basada en Barlow, aparecida en: Arqueología Mexicana; La matrícula de tributos, p. 19.

Para cuando la guerra de conquista comenzó, se estima que habitaban esta región aproximadamente 10.9 millones de personas, de las cuales, 235000 habitaban las ciudades gemelas de Tenochtitlan y Tlatelolco. Y para 1568, la población indígena había decrecido para contar con sólo 1.59 millones de habitantes en el altiplano central³; es decir que se despobló en poco más de un 85 por ciento.

Historia

Tradicionalmente se ha dividido el periodo prehispánico del altiplano en tres periodos significativos: el Preclásico, que va desde los primeros asentamientos descubiertos, hasta la edificación de los grandes centros urbanos como Teotihuacan y Cholula. El periodo Clásico que termina con el saqueo y quema de Tollán. Y el periodo Posclásico, que va desde ese punto hasta la conquista

Las características tan particulares que tiene el altiplano central mexicano, le han hecho un lugar propicio para las concentraciones humanas desde siempre.

El resto más antiguo que se tiene sobre la presencia del ser humano en esta área, es el llamado hombre de Tepexpan, que son restos fósiles humanos encontrados cerca de Teotihuacan, y tienen una edad estimada de diez mil años. Sin embargo, los residuos de asentamientos más avanzados los encontramos hasta aproximadamente el s XX a.C. en regiones como Xochicalco, y en el mil setecientos a.C. en la región del valle de México, apenas con algunos pequeños grupos conglomerados. De estos primeros grupos conservamos algunas figurillas de mujeres desnudas encontradas en Tlatilco (ca. 1400 a.C.).

³ BORAH, Woodrow *et al*, The aboriginal population of central Mexico on the eve of the spanish conquest, p. 78.

Ignoramos cómo se fue poblando esta zona. En realidad la idea de las grandes migraciones provenientes del norte, particularmente la que menciona la población de todo el continente a través del estrecho de Bering es sólo una teoría. Pero como fuere, para cuando en el altiplano empiezan a formarse estancamientos humanos más o menos organizados, podemos tener en claro que, junto con grupos que migraban desde el norte, se consolidaron establecimientos con gente proveniente del golfo, de los cuales conocemos realmente poco

Para el año mil doscientos a.C., y seguramente tras entrar en contacto con las culturas clásicas del Golfo (los grupos Olmecas), en Tlatilco se produjeron distintas figurillas de cerámica (jugadores de pelota, brujos, mujeres), también enterraban a sus muertos cerca de las chozas o en cementerios, en compañía ofrendas; además rendían culto a la fertilidad de la tierra y concibieron el principio dual de la vida y la muerte. Es probable que en esta etapa se apareciera la casta sacerdotal y, en consecuencia, las clases sociales que definieron la organización de los pueblos de la región.

Hacia el año quinientos a.C., ya podemos hallar los primeros asentamientos a trece kilómetros al oeste de la actual ciudad de Puebla, en Cholula. Estas comunidades comenzaron a agruparse alrededor de un centro religioso, y se organizaron posteriormente en una sociedad teocrática. Poco a poco, los recintos rituales (menores en un principio), comenzaron a crecer hasta convertirse en una verdadera unidad religiosa con arquitectura monumental.

Para el mil doscientos a.C., al sur del Valle de México encontramos un establecimiento urbano en lo que se conoce como Cuicuilco. Esta ciudad comienza a desalojarse aproximadamente en el año cien d.C., aunque se continuaron haciendo ofrendas hasta su desaparición, debido a una erupción volcánica, en el año 400 d.C. Una deidad importante que heredarán las demás culturas del altiplano central será el Dios Viejo, deidad del fuego que tenía

relación con la gran actividad volcánica que había en toda la zona: Huehuetéotl. El gran centro ceremonial tiene una planta circular que va disminuyendo de forma escalonada conforme a su altura. No contiene argamasa, por lo que los constructores tuvieron que conocer el ángulo de deslizamiento preciso para que la construcción no perdiera su forma. Tal vez la pirámide sea resultado del incremento de plataformas de tierra que iban superponiéndose una tras otra, hasta alcanzar las dimensiones que actualmente tiene. Probablemente éstas se alcanzaron entre el año 800 al 600 a.C. Esta Ciudad sería opacada después por el continuo crecimiento de la ciudad de Teotihuacan.

Por alguna razón, las condiciones que prevalecieron en la región de Mesoamérica, y exceptuando la zona maya, hacían posible que el crecimiento de una ciudad pudiera opacar a otras, ya sea mediante alianzas, invasiones o convenios comerciales. De esta forma, encontraremos periodos de tiempo más o menos largos, en que una ciudad logra dominar gran parte de Mesoamérica, e imponer ciertos modelos culturales a las poblaciones dominadas. Éste será uno de los muchos motivos que permitirán que haya rasgos similares en todos los grupos que habitan esta zona

Las primeras aldeas que empiezan a poblar el Valle de Teotihuacan surgen por el año seiscientos a.C. y se mantenían de la caza, la pesca y la agricultura. Para el s. II a.C. existían pequeñas edificaciones que ocupaban un área de 6 Km. cuadrados y una población estimada de 6000 habitantes, por lo que comienza a destacar como el sitio más importante del Valle de México. Durante los próximos siglos se construirán la pirámide del sol y la de la luna (en sus primeras etapas). Se crean en esta ciudad las primeras construcciones basadas en el talud y el tablero. No sabemos realmente quienes fueron los habitantes de Teotihuacan, pues no existen registros históricos, sin embargo, sabemos que no fueron del mismo grupo étnico cultural al que pertenecían los aztecas y los toltecas. Es probable que fueran grupos popolocas, o emparentados con los totonacas, ya que se han encontrado restos que indican

una población braquicéfala que practicaba una deformación craneal característica de los pueblos de la costa del golfo⁴.

Para el doscientos d.C., en Teotihuacan se había alcanzado un alto desarrollo en las artes, la religión, las matemáticas, la astronomía y el comercio, y su economía se basaba en una agricultura de riego. Comenzó a existir una especialización en el trabajo, y las clases sociales se estratificaron, apareciendo como consecuencia una sociedad urbana. Para ese entonces, la ciudad de Cholula contaba ya con la primera etapa de la gran pirámide (muy probablemente la más grande de toda Mesoamérica) y rivalizaba como el centro cultural más importante del altiplano con la misma Teotihuacan.

En realidad, a partir de este momento, Cholula rivalizará con todas las grandes poblaciones de la región, y aunque nunca logrará tener el dominio que tuvieron Teotihuacan, Tollan (Tula) y Tenochtitlan, siempre será respetada como uno de los principales lugares donde se resguardaba la cultura, y una de las ciudades sagradas, a donde iban muchos sacerdotes a aprender los misterios de la religión y la ciencia.

A partir del s. IV, Teotihuacan se convierte en el centro más importante de toda Mesoamérica. La ciudad crece teniendo la calzada de los muertos como eje axial. Surgen grandes complejos habitacionales, florece la pintura mural, la arquitectura monumental y la cerámica. Su esplendor durará hasta el s. VII. En su última etapa, centros de población como Cholula, Xochicalco, El Tajín, las ciudades mayas de las selvas tropicales y Monte Albán entraron en competencia con esta ciudad.

La caída de Teotihuacan pudo darse por la deforestación del entorno, sumado a hambrunas, pestes, guerras civiles e invasiones de grupos nómadas. Y

⁴ KRICKERBERG, Walter, Las antiguas Culturas Mexicanas, p. 269.

aunque no se sabe con certeza, lo que se tiene como cierto es que la ciudad fue incendiada y seguramente saqueada.

Por los rasgos encontrados en el estudio de la cerámica Teotihuacana se han podido distinguir cuatro etapas diferentes de desarrollo de esta cultura. Teotihuacan I, o Tzacualli, donde se encuentra como constante una decoración en negativo, decoraciones esgrafiadas, o acanaladuras ornamentales. Las figurillas son hechas por técnica de pastillaje, y tienen un prognatismo muy marcado. La fase II o Miccaotli, donde predomina la cerámica negra pulida, y cerámica bicroma; pero lo más relevante es el uso de la llamada cerámica “anaranjada delgada”. Los detalles de las figurillas comienzan a hacerse por medio de incisiones finas. Teotihuacan III, o Xolalpa Tlamimilolpa. Es el apogeo del clásico, en que predomina la cerámica anaranjada pulida, con motivos decorativos en forma de “S”, así como antropomorfos, zoomorfos y fitomorfos. Las figurillas de este periodo son moldeadas, y de tipo retrato. El periodo Teotihuacan IV, o Ahuizotla Amantla, se da fuera de la ciudad arqueológica de Teotihuacan, ya que la ciudad había sido abandonada, y al parecer muchos de los rasgos de la cultura clásica se resguardaron en la zona de Azcapotzalco. Aquí se distinguen vasijas trípodes de base cilíndrica, con una superficie muy bien pulida, con motivos en rojo delimitados por incisiones. Las figurillas de este periodo están hechas en molde, lo que indica una producción en serie⁵.

Hasta el siglo VIII, la población de Cholula parece haberse concentrado y crecido en torno de la gran pirámide que en ese tiempo ya era la mayor de Mesoamérica. Por razones desconocidas esta sección de la ciudad fue abandonada, y la población se ubicó en el noreste de la construcción. También

⁵ Para tener una idea general sobre la importancia de los estudios en la cerámica, se puede revisar la obra de Román Piña Chan, o como se hizo en este trabajo, a Eduardo Noguera: *La cerámica arqueológica de Mesoamérica*.

en este siglo, mientras Cholula era conquistada por los olmecas-xicalancas, la zona de Cacaxtla comenzaba a ocuparse. Dado las características tan particulares que encontramos en esta ciudad, es de suponerse que existió una migración importante de grupos de influencia maya, que avanzaron hacia el norte, hasta esta zona.

Para el año ochocientos d.C., Teotihuacan estaba completamente abandonada, lo que ocasionó que algunas otras ciudades florecieran en menor grado. En ese momento Xochicalco recibió y reelaboró elementos provenientes del área maya, El Tajín y Oaxaca. Establecida a 40 Km. al suroeste de la actual Cuernavaca, esta ciudad era el punto de contacto comercial más importante entre los valles centrales y los grupos que habitaban los actuales estados de Morelos y Guerrero. Ubicada en la parte superior de un cerro intencionalmente aplanado para dar acomodo a diversos grupos de construcciones, la forma de su arquitectura y escultura demuestra contacto con el valle de México, la costa del Golfo y las tierras bajas mayas. Las pinturas murales encontradas en Cacaxtla provienen de este periodo y muestran una combinación de estilos entre la tradición maya, la Teotihuacana y la de Xochicalco. Por esta etapa, en la zona de Teotenango estaban ya establecidos los matlazincas, quienes también se habían establecido también en el valle de Toluca y Xilotepec.

Estos grupos parecen ser los primeros de una gran oleada de emigrantes que llegarán del norte, muchos de ellos compartían rasgos culturales como la lengua y tradiciones rituales. Estas grandes migraciones traerán a los pueblos nahuas quienes irán dominando poco a poco la región, por encima de otros grupos como los propios matlazincas, otomíes, huastecos, totonacas, etc... No será sino hasta el siglo XV que se detengan estas migraciones, siendo el último grupo importante en llegar el de los aztecas.

Tras la caída de Teotihuacan, el asentamiento más importante es sin duda el que se encuentra en Tollan. Con las migraciones de diferentes grupos

chichimecas, de tradición nahua, comienza lo que se conoce como periodo histórico. Estos grupos se adaptaron perfectamente al entorno en el que llegaron, y asimilaron la cultura y conocimientos dejados por los descendientes de Teotihuacan, adaptándola a su muy particular forma de ver el mundo. Los registros que se tienen sobre los toltecas se confunden en muchos casos con la leyenda. Tal es el caso de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl.

En el año ochocientos cincuenta y seis se funda Tollan por los toltecas. Esta ciudad, en su máximo esplendor, cubría aproximadamente quince kilómetros cuadrados, y albergaba entre cuarenta y sesenta mil habitantes. La expansión tolteca abarcó zonas desde el norte y occidente del altiplano central, la costa del Golfo, y el noreste de Yucatán, también dominaron el Bajío y el suroeste de los Estados Unidos. Mientras Cacaxtla es arrasada, por el año mil, en Tula, el gobierno de Ce Ácatl y su posterior exilio a la actual Yucatán, dan origen a la leyenda de Quetzalcóatl (ca. 925 – 950 d.C.). La ciudad de Tollan fue construida por grupos emigrantes, que seguramente tenían una tradición similar a la azteca, y que hablaban su misma lengua. Estaban emparentados estrechamente con un grupo de tribus conocidas como chichimecas, que emigraron desde las tierras del norte, y acostumbraban vivir en cuevas, y sobrevivir de la caza. Su motivación guerrera se sobreponía a los intereses religiosos. Aunque la imagen de Quetzalcóatl siempre estuvo ligada a la de un sacerdote teocrático, que hizo un gobierno pacífico y de bondad, los rasgos que podemos observar de acuerdo a las crónicas de otras culturas, principalmente la cultura Maya, nos lo presentan como un gobernante tenaz, impetuoso, que introdujo los sacrificios humanos en Chichén Itza y que sojuzgó a varias ciudades haciendo uso de la guerra. Así pues, distinguimos cómo la tradición tolteca está más emparentada a la cultura nahua, de gran impulso guerrero, que a una posible cultura anterior de gobiernos teocráticos.

En el s. XI, los habitantes otomíes asentados en Texcoco fueron sometidos por tribus chichimecas. Y en el año mil sesenta y cuatro, al norte de la costa

oriental del lago de Xochimilco, se funda el señorío de Colhuacan, que llegaría a tener un prestigio y legitimidad extraordinario con los demás pueblos recién establecidos en la región, por haber sido formado por gentes de Tollan. Por esta razón, varios pueblos (entre ellos los mexicas, más tarde) buscarían emparentarse con los colhuas, para fundar legítimas castas gobernantes.

En el año de mil ciento once, los aztecas parten de Aztlán, y empiezan su peregrinación.

Para la segunda mitad del s. XII, el imperio tolteca caería en una serie de disputas internas, invasiones y posibles pestes, que harían que la ciudad de Tollan fuera invadida y abandonada. Aunque nunca fue deshabitada por completo, sería ocupada por otros grupos venidos del norte, y a los toltecas que quedaran se les consideraría como de una estirpe superior, y nobles. No volverá a existir ningún otro imperio de importancia sino hasta la expansión mexicana en el s. XV.

La cerámica de la cultura tolteca ha permitido diferenciar tres grandes periodos. El periodo Coyotlatelco está caracterizado por una decoración roja sobre fondo crema, con motivos interiores en forma de "S" o "Z", y motivos anulares en el exterior. Las figurillas de este periodo se caracterizan por tener el cuerpo sumamente delgado y una nariz muy aguda, y guardan rasgos de la cultura teotihuacana. El periodo Mazapa tiene decoraciones ondulantes o rectas en formas paralelas, de color rojo, o circulares en forma de volutas. Las figurillas están modeladas, hechas en molde, frecuentemente son muy planas. Y en el periodo Matlazinca, predominan gran variedad de cajetes con soportes y decorados de forma policroma, con múltiples motivos. Las figurillas de esta etapa están modeladas, y utilizan incisiones para los detalles, de formas similares a las tarascas.

Entre los siglos XII y XIII, los olmeca-xicalancas son expulsados de Cholula por otros invasores: los tolteca-chichimecas. Mientras, el reino otomí de

Xaltocan se alía con señoríos vecinos y sojuzga a otros tantos, convirtiéndose así los matlazincas en el grupo otomiano que mayor desarrollo político y económico alcanzó en todo el posclásico. Estos tuvieron como centro administrativo la ciudad de Toluca y como centro religioso a Calixtlahuaca, dominando todo el valle de Toluca, el de Ixtlahuaca, y el sur del actual estado de México. Algunos otomíes, matlazincas y nahuas, probablemente originarios del valle de Toluca se asientan en Azcapotzalco (una ciudad establecida ya, y de tradición teotihuacana) y dan origen al grupo tepaneca. En este tiempo, Colhuacan era un centro político y cultural muy importante que cumplía con un papel muy importante tanto en la zona norte de la cuenca del valle de México como entre los chinampanecos, sus vecinos meridionales establecidos en los lagos de Chalco y Xochimilco.

En el año de mil doscientos veinticuatro, Xólotl funda en Tenayuca la capital del reino Acolhua, y Texcoco pasó a ser residencia de los señores chichimecas. En mil doscientos ochenta, tras una larga peregrinación, los aztecas llegan a Chapultepec, bajo el señorío de los tepanecas de Azcapotzalco. Su primer rey es Huitzitzihuitl, sin embargo, más tarde son expulsados de este sitio tan estratégico para los demás pueblos de la cuenca del valle de México, y se asientan en varios lugares, incluyendo algunos grupos que habitan los islotes del lago de Texcoco, que pertenecían al señor de Azcapotzalco.

Tenochtitlan es fundada en el año de mil trescientos veinticinco, aún bajo el señorío tepaneca, que en este siglo logra la hegemonía del centro de México; Tlatelolco se funda en mil trescientos treinta y ocho (llamada originalmente Xaltelolco). Los tepanecas, con sede en Azcapotzalco, comenzaron una época de expansión y dominio sobre la ribera del lago. Al principio controlaron Tlacopan y Coyohuacan (Coyoacán), que eran pueblos de su mismo grupo étnico. Su gran poder lo consiguen gracias a Tezozómoc y la adopción de la cultura tolteca. Más tarde, con el apoyo de otros grupos, los mexicas, que entonces era aún un grupo mercenario, conquistan Xaltocan, obligando a los

otomíes a huir hacia Michoacán y Tlaxcala. En mil trescientos cuarenta y siete, conquistan Colhuacan, con lo que se hacen de la hegemonía de la región.

Con la alianza entre mexicas y tepanecas, Tenochtitlan y Tlatelolco comienzan a crecer y a lograr una legitimidad política, eligiendo a sus propios Tlatoanis: Acamapichtli y Cuacuauhpitzáhuac, de origen colhua y tepaneca, respectivamente. Ambas ciudades afianzan su poder y el linaje de su nobleza, dedicándose Tenochtitlan al desarrollo militar y Tlatelolco se convierte en un mercado con extensas redes de intercambio, gracias a la presencia de comerciantes conocidos como pochtecas.

Bajo el señorío de Azcapotzalco, los mexicas conquistan gran parte del centro de México, llegando hasta el valle de Morelos al sur; y Texcoco, que se había convertido en la ciudad más importante de la región oriental del valle de México, se rendiría inevitablemente en mil cuatrocientos dieciocho, quedando bajo el señorío mexica, en vez del tepaneca.

En mil cuatrocientos veintiseis, Maxtla, sucesor de Tezozómoc manda apresar a Chimalpopoca (Señor de México Tenochtitlan) y a Tlacatéotl (señor de México Tlatelolco). Tras la muerte de ambos, los mexicas, ayudados esta vez por los acolhuas de Texcoco, hacen la guerra contra Azcapotzalco.

Mil cuatrocientos veintiocho es un año trascendental. Azcapotzalco es derrotado militarmente, pero debido a la influencia de los tepanecas en los valles del occidente, los texcocanos y mexicas deciden aliarse con ellos, pero sin Azcapotzalco, que se convierte desde entonces en un mercado de esclavos. En su lugar eligieron a Tlacopan, y formaron la Triple Alianza, con lo que el reino fue extendiéndose poco a poco hasta lograr la extensión que tendría el imperio a la llegada de los españoles. A este conjunto de territorios es a lo que propiamente se le puede llamar reino Acolhua.

De mil cuatrocientos cincuenta a mil cuatrocientos cincuenta y cuatro, se extiende una hambruna por todo el territorio del valle de México, que obliga a muchos habitantes a venderse como esclavos a cambio de comida.

En la segunda mitad del s. XV, los matlazincas otomíes que aún residían en el valle de Toluca, son obligados a emigrar, principalmente al norte de Michoacán, donde permanecen hasta la fecha. Aún así, la posición estratégica del valle de Toluca en la frontera del territorio azteca y el tarasco, le permitió conservar cierta independencia. Tlatelolco perderá su independencia en mil cuatrocientos setenta y tres. La expansión mexicana llega hasta Huaxaca (Oaxaca), Tehuantepec y el Xoconoxco, y al norte, a los límites propios de Mesoamérica

En mil quinientos dos, Moctezuma Xocoyotzin comienza su reinado tras la muerte de Ahuizotl. En mil quinientos veinte, con los españoles en su palacio, muere Moctezuma. Un año después, Tenochtitlan será sitiada y destruida por los españoles y sus aliados, quienes reconstruirán la ciudad y la harán la capital de la Nueva España.

A la llegada de los españoles el Reino de Acolhuacan se dividía en tres zonas: La primera comprendía Acolhuacan, Atotonilco, Oxitipa, Tlapacoyan, Tuchpan y Tzincoac. Otra abarcaba Chalco, Cuauhnáhuac, Huaxtepec y otros pueblos de habla náhuatl. La tercera zona se extendía hasta el istmo de Tehuantepec, incluyendo Tuchtepec y Xoconoxco

La tradición Pictórica

En el área de Mesoamérica, en lo que se refiere a la pintura, podemos encontrar dos grandes tradiciones estilísticas. La primera corresponde a la zona Maya. Un ejemplo de este estilo lo encontramos en los murales de Bonampak, en el templo de los guerreros. La otra gran corriente estilística es una que se va formando en el altiplano central, y que para cuando la ciudad de

Teotihuacan está en su pleno apogeo, éste se encuentra ya maduro, incorporando tradiciones provenientes del preclásico, y la cultura Olmeca, y que se vio enriquecida con los aportes de la cultura tolteca y de la zona del centro de Oaxaca. A este estilo se le conoce como Estilo Internacional, pues se extendió por toda la región, y por culturas de distinto origen étnico. Este estilo también es conocido como Puebla-Tlaxcala.

Hay indicios de que los indígenas precortesianos pintaban prácticamente todos los muros de las construcciones religiosas, así como el interior de los palacios, las columnas y en algunos casos los techos y pisos. Las esculturas y bajo relieves, las tallas en madera, etc. Incluso acostumbraban colorear algunas figurillas hechas de papel o tela para ocasiones funerarias. Hacían imágenes mediante pinturas sobre paredes, sobre relieves, sobre esculturas, sobre madera, en cerámica, hacían textiles, incrustaciones de plumas, de piedras, también las hacían con papeles de colores, flores, conchas, etc.

Desafortunadamente sólo conocemos algunos ejemplos mínimos de las imágenes producidas por los pueblos mesoamericanos, a diferencia de lo que ocurre en el caso de la arquitectura y la escultura. Por esta razón, muchos de los estudios que tratan sobre la producción de imágenes de este periodo, se apoyan en la escultura, la cerámica y particularmente en el relieve.

De todas estas formas de producción de imágenes, tan sólo algunos ejemplos de ellas han llegado hasta nuestros días. Salvador Toscano afirmaba con mucha razón: “La belleza que debió tener antes de la llegada de los españoles, apenas si la sospechamos...”⁶ por lo que la idea que nos hagamos de la tradición pictórica y en general, de la producción de imágenes, será muy vaga, y en el mejor de los casos, tan sólo una aproximación

⁶ TOSCANO, Salvador, Arte precolombino de México de la América Central, p. 123.

Algo muy similar, aunque más drástico, ocurrió con los códices. De la gran cantidad de códices pintados en la época precortesiana, y que son descritos por historiadores y cronistas, sólo han sobrevivido algunos cuantos. No existe un factor único de esta pérdida, sino por el contrario, demasiados a veces, como para numerarlos. Dentro de los principales motivos de la destrucción de códices y rastros pictóricos, en general, podemos nombrar la técnica tan delicada con que fueron pintados, las continuas guerras hegemónicas de distintos grupos étnicos (e incluyendo la guerra de conquista de los europeos), y la falta de interés que por muchos años se tuvo para su conservación, pues es sólo hasta la primera mitad del siglo XX que se hacen esfuerzos serios por guardar la integridad de los restos de las culturas prehispánicas.

Por la magnitud de los residuos pictóricos que conocemos, podemos suponer que se requería de un trabajo sistematizado realizado en conjunto, que involucraba a especialistas de distintas ramas. Así, podemos suponer una organización social dentro de una cultura (técnicos y maestros encaladores, de los pigmentos, de las gomas y aglutinantes, intelectuales generadores del concepto, artistas que hacían el trazo y la pigmentación, así como un mayor número de aprendices y técnicos que realizarían tareas secundarias). Este sistema de diferentes especialistas debía ser comisionado por una clase que ostentara el poder político y económico que permitiera dicha empresa⁷

La técnica que más utilizaban para pintar muros fue conocida por un tiempo como “fresco seco”, que en realidad se trata de pigmentos aplicados al temple sobre superficies encaladas. Generalmente, sobre las paredes interiores de los templos y palacios, se acostumbraba poner una capa de cal a manera de aplanado, y tras ser cuidadosamente bruñida, sobre ésta se aplicaban los pigmentos con un aglutinante, seguramente de origen vegetal. En algunos

⁷ MAGALONI KERPEL, Diana; La dimensión cultural de la técnica pictórica; La pintura Mural prehispánica en México, p 19

hallazgos hechos en Teotihuacan, sin embargo, se han podido encontrar murales pintados al fresco, donde los pigmentos se aplicaban sobre el aplanado recién echado, lo que permite que la cal aún fresca, absorba los pigmentos, de tal forma que éstos pasen a formar parte de esta capa de aplanado. La confusión existente entre ambas técnicas se dio por la coincidencia de la cal como soporte para aplicar los pigmentos.

El temple hecho con gomas vegetales (“fresco seco”, como se le llamó o “fresco al temple”), tiene la peculiaridad de ser más perecedero y frágil, pues el aglutinante exterior si bien protege los pigmentos y les da una brillantez peculiar, los mantiene como una capa final de la pared, con lo que, desafortunadamente, se han dado casos en que la capa exterior se viene abajo, como si fuera una fina película, o que al aglutinarse (dependiendo del medio con que se haya hecho), se reseque demasiado y se haga polvo.

Los pigmentos utilizados eran tanto de origen vegetal como mineral, mismos que se utilizaban para diferentes propósitos, especialmente cuatro de ellos eran utilizados casi de forma ilimitada: el azul que se obtenía del añil, el rojo de la grana cochinilla, el anaranjado del achiote y el negro de la madera quemada⁸. Por la diferencia de reacción y de conservación de ambos géneros, en muchos lugares del altiplano, han sobrevivido los tonos rojos, blanco y negro, de origen mineral, diluyéndose los tonos amarillo, azul y verde, procedentes del procesamiento de plantas, aunque hay casos excepcionales (como en Cacaxtla), en que la pigmentación ha quedado casi inalterada, gracias a las circunstancias en que fueron abandonados sus muros.

La ciudad de Teotihuacan es la zona arqueológica más estudiada del altiplano central, y se han encontrado una gran cantidad de restos pictóricos presentes en los conjuntos habitacionales de Tetitla, Tepantitla, Teopancalco, el palacio

de Quetzalpapálotl, y en general, residuos menores de pigmentación presentes en todas las construcciones. A diferencia de otras culturas, los teotihuacanos no practicaron la escultura monumental, y de los trabajos hechos en piedra volcánica tan comunes a otras culturas, apenas se han encontrado tres. Tal vez la razón de tan poca producción de escultura monumental en una sociedad que presumimos tenía un carácter teocrático, se deba precisamente a la gran complejidad e importancia de su pintura mural. Curiosamente, la mayor parte de muros pintados se han encontrado en conjuntos habitacionales, en vez de en los edificios que se encuentran junto a la calzada de los muertos. De los aproximadamente dos mil conjuntos habitacionales que había en Teotihuacan, apenas se han excavado treinta, por lo que el valor real de la pintura está lejos de conocerse.

Sobre los muros exteriores se aplicaban formas geométricas, y capas de dos o tres colores. En los interiores se encontraba, por el contrario, una gran variedad de colores y temas. Primero se trazaba el contorno con una línea en tono rojizo, y después se rellenaban las superficies, para luego remarcar los contornos de nuevo, esta vez con color negro aplicado con un pincel. Las composiciones de los murales que se han encontrado dividen generalmente el muro en dos, tomando el tercio del muro más bajo, y dos tercios de la parte superior, haciendo estructuración sencilla.

Punto importante de mención merecen algunos murales, como el del conjunto habitacional de Tepantitla, conocido como el Tlalocan, dentro de un templo localizado a quinientos metros de la pirámide del sol. Las figuras aparecen sobre un fondo rojo, diseminados sin un orden aparente.⁹ Podemos apreciar figuras de hombres cuya estilización es muy característica del altiplano, con las

⁸ FERRER, Eulalio; El color entre los pueblos Nahuas, Estudios de Cultura Nahuatl, Vol 31, p.222, 2000. UNAM

proporciones y valores de la línea predominantes, y que se relacionan con símbolos y en paisaje que muestra una montaña y un río, los cuales se construyen con estilizaciones de líneas, franjas e ideogramas. En ese mismo conjunto está otra pintura con el dios de la lluvia emergiendo del mar, acompañado por lo que parecen ser dos sacerdotes. En Tetitla encontramos una composición interesante, en la cual podemos observar una deidad de cuyas manos brota agua y distintos objetos marinos. Su tocado parece tener plumas, que se distinguen de color verde, y está pintada sobre un fondo rojo. La figura se reconoce de nuevo construida a base de estilizaciones de símbolos e ideogramas que se adaptan al personaje y que le dan su característico aspecto de frontalidad y rigidez. En una estructura adjunta a la pirámide del sol se encontraron algunos restos de pintura con personajes en posición similar a la que guarda la figura del conjunto de Tetitla, que además contiene alrededor de doscientos símbolos que aún no han sido estudiados con detenimiento. Hay también muchos otros murales que han podido ser rescatados en buen estado y que tratan temas muy diversos como procesiones de coyotes, aves, jaguares, caracoles emplumados, etc.

La mayoría de estos rastros datan de los últimos doscientos años de la existencia de esta ciudad, por lo que podemos identificar un estilo característico en todas ellas y que se extendió por gran parte de Mesoamérica.

La pintura teotihuacana está inscrita en lo que se denomina el estilo internacional, que toma rasgos muy particulares en la construcción de imágenes, que después se identificará claramente en el estilo conocido como Mixteca-Puebla, y que se reconoce en los códices del grupo Borgia, mismo que se tratará más adelante. En la pintura teotihuacana nos acercamos a imágenes en un sentido hipertextual, donde los detalles refieren más a un

⁹ Es probable que existiera un orden basado en una retícula diagonal, la cual se repite en muchos murales teotihuacanos de este periodo.

concepto simbólico que a una representación visual de la realidad.¹⁰ Encontramos proporciones que van a ser respetadas durante el posclásico, y hasta la conquista. Es en esta ciudad donde aparecen las figuras antropomorfas que están construidas con agrupaciones de elementos simbólicos, que se conocen como hierofanías¹¹. Se han descrito cinco fases en la etapa mural teotihuacana, de las cuales la cuarta (de la que provienen los murales de Tetitla y Tepantitla) es en la que mayor esplendor y colorido podemos apreciar

En el caso de la cultura Tolteca, ésta fue la más respetada y la que más admiración causaba por su refinamiento y su manejo de las artes en todo Mesoamérica alto, a ellos se les atribuía el descubrimiento de la ciencia y las artes. Desafortunadamente la destrucción de su ciudad y la dispersión de los toltecas, debieron ser la principal causa de la pérdida de casi todos los rasgos que nos hablen de su pintura. Encontramos rastros de estucado y pigmentación en los edificios y esculturas, además de las formas que sobreviven en su cerámica. Podemos apoyarnos también en las formas de los relieves, y en los restos mejor conservados de algunas ciudades de la zona maya que tuvieron una muy clara influencia tolteca como Chichén Itza y Tulum, en donde encontramos estilizaciones similares a las que hay en Teotihuacan, contorneando las figuras con líneas rectas y formas curvas poco pronunciadas. Hay un cambio mayor en la composición del espacio, especialmente en el orden de los glifos y símbolos. Pasamos de una composición con elementos aparentemente diseminados en amplios espacios o acomodados de forma simétrica y secuencial, a un complejo donde estas figuras se inscriben dentro de un entorno más plástico, pues siguen patrones complejos en relación a otros

¹⁰ LANGLEY, J.C., *Symbols, Signs, and Writing Systems; Teotihuacan: Art from the city of the gods*; p. 130.

¹¹ LOMBARDO, Sonia, *La expresión Plástica: La escultura, Temas Mesoamericanos*, Lombardo, Sonia *et al.* INAH, México, 1996, p361

elementos. Estamos viendo patrones de una estructuración compleja basada en el formato.

Otros rastros importantes de pintura los podemos encontrar en la zona arqueológica de Cacaxtla. Esta antigua ciudad, es un referente importante para tratar la tradición pictórica del altiplano, pues se encuentra en los límites de la influencia maya y la influencia Teotihuacana del periodo epiclásico. En el edificio "b" del complejo, encontramos un muro con una escena conocida como la batalla. Las formas y el ritmo son más bien ondulantes, Hay un personaje central identificado como Venus, y a ambos lados se da la batalla. Predominan el tono verde de las plumas y el azul turquesa del fondo. Se utiliza principalmente el rojo para la piel. El contraste entre dos estilos resulta evidente, pues la estilización de las formas y la organización del espacio corresponden más al estilo Maya y al olmeca xicalanca¹².del golfo que al de la Mesoamérica alta. En este caso, la escena narra una batalla, donde la figura humana está representada de forma más detallada, existen elementos iconográficos, pero éstos tienen un carácter más bien glífico, a razón del nombre del guerrero sobre el que están localizados. En este caso, la preocupación por la representación es más evidente, y los detalles se cuidan más con relación a las figuras y al contorno de las mismas que al espacio total de la obra. Encontramos una franja roja que sirve de base, en la parte inferior del muro, que hace las veces de suelo, sobre el que están colocados los personajes. El elemento principal es el dibujo, el cual se realiza con trazos de líneas con un carácter descriptivo.

La Ciudad de Cholula se plantó como el centro cultural y religioso más importante. Encontramos otro ejemplo importante de restos de pintura mural en el interior de la gran pirámide de esta ciudad, en Puebla. Gracias a la

¹² FONCERRADA Moreno de Molina, Marta, Cacaxtla, La iconografía de los Olmeca-Xicalanca, IIE, UNAM, México, 1993, p. 159

excavación y exploración mediante túneles se encontraron varios restos de murales, destacando uno llamado de los “bebedores”, realizado aproximadamente entre el año doscientos o trescientos, donde podemos encontrar una estilización muy peculiar de un ser en tonos amarillos, sobre un fondo rojo, que es atendido por un sirviente (este fácilmente identificable) que trae una especie de cántaro en las manos, también de color amarillo. Hay una franja azul y figuras geométricas en color amarillo y otras contorneadas de negro sobre el rojo. La forma del personaje que está sentado difiere sensiblemente de los estilos teotihuacano-tolteca o del maya, y se nota más la influencia del estilo olmeca-xicalanca.

De las demás culturas que habitaron la zona, encontramos una gran cantidad de restos de pigmentación en las esculturas y en la arquitectura, así como cerámica policromada por aplicación directa o por estucado. De la pintura azteca encontramos los restos en el templo de *Tláloc* y *Huitzilopochtli*, del templo mayor en su etapa II, realizada en el año 1390, donde sobresalen franjas negras y blancas, volutas de color blanco y una franja azul sobre otra roja. En el templo de las águilas del conjunto arqueológico del templo mayor, en el centro de la ciudad de México, hay restos de pintura sobre los relieves de las banquetas, en tonos amarillos y azules sobre un fondo rojo.

Hay rastros de pintura del periodo azteca también en las zonas de Tizatlán y Ocotelulco, en Tlaxcala, en donde vemos representados glifos de forma simétrica, en tonos rojizos (Ocotelulco) y en contrastantes colores primarios (Tizatlán). También hay rastros de pintura mural en un sepulcro votivo de la pirámide de Tenayuca, así como en la sala de uno de los templos de Malinalco, mismos que han desaparecido casi por completo.

ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS FORMALES EN LOS CÓDICOS PRECORTESIANOS.

Es hasta la segunda mitad del siglo XIX que se empieza a utilizar la palabra códice para referirse a los libros antiguos. Este es un dato que nos indica la lejanía que se alcanza con ese tipo de libros, pues en los escritos del siglo XVI, particularmente los de Fray Bernardino de Sahagún, Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, Bernal Díaz del Castillo y otros autores se refieren a estas pinturas como Libros de Indios, o Pinturas Antiguas. Constantemente se refieren a ellos, y su trato parece ser tan común, que no se molestan por describirnos nada más que algo de su contenido. No se detienen a explicarnos el carácter de su forma o la manera de leerlos. Se les concedía una importancia documental que incluso podía superar a los escritos españoles. Ixtlilxóchitl fundamenta uno de tantos actos heroicos realizados por los tlaxcaltecas en el sitio de tenochtitlan diciendo que “lo hallaron pintado en la Iglesia principal de la Iglesia de Tlatelolco”¹³, con lo que esperaba que se reconociera mucho más el papel de los tlaxcaltecas al lado de los españoles. Desafortunadamente, ninguna de las crónicas o de las argumentaciones hechas por los autores del s. XVI nos dicen de qué forma estaba pintados los códices, más allá de tratarlos por figuras mal hechas, o con qué materiales fue hecho, ni mucho menos en qué estilo pictórico se podían englobar.

Los antiguos libros de indios parecen haber sido muy comunes en el siglo XVI, y el que comiencen a llamarse con el mismo vocablo con que se nombra a los libros antiguos de Egipto o de la Europa Medieval, nos indica cuán distantes se creían las culturas prehispánicas en ese entonces. Este vocablo fue utilizado

¹³ SAHAGÚN, Fray Bernardino de, Historia General de las cosas de la Nueva España, “Sepan Cuantos...”, No. 300, 10ª. Ed., p. 843, México, 1979.

por primera vez en el siglo XIX, para referirse a los libros antiguos de indios, y proviene del latín *codex*, que significa “tronco”, lo cual se adaptó para describir a las “tablillas donde se escribía”¹⁴.

Con el tiempo, los códices empiezan a ser mucho más lejanos, pues desaparecen las grandes colecciones de arte mesoamericano que tenían personajes como el propio Humboldt, Boturini o Aubin. Esto hará que cuando comience a existir una preocupación seria por comprender la problemática que nos presentan las imágenes pintadas en los códices, más allá de tan sólo poder contar la historia que narran, se hayan encontrado muy pocos elementos en los cuales poder apoyarse, pues desconocemos mucho más de lo que se creía sobre muchas culturas prehispánicas.

Sabemos que los códices eran resguardados en el Amoxcalli, o casa de libros. Estos libros trataban temas históricos, genealógicos, catastrales, seguramente había libros de leyes, de ritos, los Tonalpohualli o libros de la cuenta de los días. Suponemos que había libros de todo lo que se podía registrar,

Sin embargo, de los miles de códices que debieron existir en el mundo prehispánico, apenas se han podido identificar quince como códices realizados en Mesoamérica antes de la conquista española, entre mayas, mixtecos y nahuas, de los cuales, en México, en el Museo Nacional de Antropología, apenas se conserva con plena claridad la mitad de uno¹⁵.

¹⁴ LEON Portilla, Miguel; *Códices, Los Antiguos Libros del Nuevo Mundo*, 1ª ed., p. 11, Ed. Aguilar, México, DF, 2003. p. 11.

¹⁵ El museo Nacional de Antropología conserva el Códice Colombino, que ha sido identificado como la otra parte del código Becker que se encuentra fuera de México. La tira de la peregrinación no ha podido ser catalogado claramente como un código prehispánico al igual que la Matrícula de Tributos. El otro código que se encuentra resguardado en México, es el Tonalámatl de Aubin, pero su resguardo tiene el carácter de Temporal.

Aunque no se sabe con exactitud en dónde se comenzó la tradición de escribir estos libros, probablemente provengan de una cultura madre, afín a todas las demás culturas de Mesoamérica, tal vez la Olmeca. Se sabe que entre los siglos III y VIII d.C. ya se pintaban y que acompañaban a los muertos en sus tumbas¹⁶. Por los informantes de Sahagún sabemos que esta costumbre tenía la finalidad de ayudar a los muertos a que no perdieran el camino rumbo al *Chicnauhmicltan*.

Los códices de los pueblos mesoamericanos les significaban un gran valor. Eran asunto de sacerdotes y *Tlacuilos*, lo que nos habla de su carácter sagrado, así como del poder político que ostentaban quienes los producían y podían leerlos; y se entiende que había una relación manifiesta entre el oficio de los pintores de libros y el poder.

Estos *Tlacuilos* eran más que simples artesanos. Eran profesionales de su oficio: Maestros en la técnica pictórica, en la aplicación de los pigmentos y en el correcto uso de los materiales. Dominaban también el manejo del espacio, la narrativa, la composición y el color, y también conocían la tradición y la cultura.

Los encargados de la lectura y los conocedores de los asuntos que trataban los libros eran sacerdotes: los *Tlaminime*. Ellos eran “los que cuentan, los que despliegan los libros, la tinta negra y la tinta roja” Ellos llevaban al pueblo y los guiaban por el camino que seguirían¹⁷. A ellos se les consultaban los días en que habría de ir a la guerra o en que debía ascender un nuevo gobernante.

¹⁶ LEON Portilla; *Códices...* p. 11, menciona claramente que se han encontrado restos de lajas de cal con pigmento, que debieron ser antiguos códices, y se encuentran en la zona maya. Es probable que esta tradición también hubiese sido extendida por el altiplano.

¹⁷ *Coloquios y Doctrina Cristiana con que los doce frailes de san Francisco enviados por el papa Adriano VI y por el emperador Carlos Quinto convirtieron a los indios de la Nueva España. En lengua Mexicana y española.* Edición facsimilar, introducción,

Las imágenes que podemos observar en los códices nos demuestran una particular forma de relacionarse con el mundo en que vivían las culturas prehispánicas. Al revisar las características con que fueron hechos, tanto en los materiales y las técnicas utilizadas, así como con los elementos formales, éstos nos explican las relaciones sociales y políticas, así como sus necesidades de trascendencia.

La relación que guardan entre sí los elementos formales de estos libros prehispánicos, no se puede separar de su función original, que era la lectura. Las imágenes que encontramos han sido creadas con la intención de tener un significado que pueda ser traducible dentro de un discurso oral. Entonces, estamos hablando de un valor semántico, que si bien está descrito con imágenes, puede comprenderse también como un tipo muy particular de escritura. En vez de caracteres se han preferido pictogramas, que se conjuntan en una escritura de tipo semasiográfica¹⁸. La lectura, por lo tanto, no se puede hacer de forma literal, sino que el discurso oral debe ser elaborado de forma alterna al propio códice. Este mutuo acto entre lo oral y lo pictórico, junto con la posible necesidad de hacer llegar información a poblaciones de diferentes lenguas, permitieron que no se llegara a una síntesis de las imágenes que las hiciera prevalecer de forma similar a un alfabeto, sino que la imagen vista lanzaba el referente del discurso oral. De esta forma, podemos afirmar que estas culturas tenían una capacidad importante de abstraer y

paleografía, versión del náhuatl y notas de Miguel León Portilla, p. 148 -151 México, UNAM/Fundación de investigaciones sociales, A.C., 1986

¹⁸ La escritura semasiográfica tiene una mayor dependencia del concepto en sí que de la oralidad, lo que le da a esta una mayor libertad, a diferencia de la escritura glotográfica, en la que se definen fonéticamente el discurso. *cfr* Arellano Hoffman, Carmen *et al*, Libros y escritura indígena, ensayos sobre los códices prehispánicos y coloniales en México, El colegio Mexiquense A.C., Universidad Católica de Eichstätt, Zinacantepec, Edo, Mex, 458p., 12ª. ed en español, 2002.

expresar ideas mediante imágenes, de tal forma que podían transmitir conceptos abstractos, mismos que aún no podemos comprender por completo.

Podemos diferenciar tres posibilidades utilizadas para referir un concepto. Cuando identificamos claramente formas reconocibles, como templos, personas, animales, que resultan figuras mucho más inmediatas, nos referimos a una descripción pictográfica, y se utiliza mucho en algunos códices de carácter cartográfico postcortesianos, por lo que suponemos que de la misma forma se hizo antes. También se utilizaba signos ideográficos, con lo que las representaciones de objetos sugerían a su vez otros objetos, como por ejemplo, un conejo que representaba a la luna, la voluta invertida que representaba la palabra oral, o el camino, que era representado por una sucesión de marcas de pies. La evolución y transformación que se da de un pictograma a un ideograma, nos pueden referir un sentido en el origen de muchos de las figuras en los códices. Un ejemplo de esto es la figura de la mariposa, que pudo tener su origen en semejanza de la pelvis con aquella, y que refiere después a un concepto abstracto que ha sido ligado mucho con algunas ideas religiosas mesoamericanas. Esta evolución nos indica un origen particular de las imágenes, en referentes particulares. Encontramos entonces algo similar a una etimología de los signos, que Johanson Patrick ha nombrado como etimografía¹⁹, o etimología gráfica. En este sentido, podemos reconocer que ha existido una construcción de la imagen la cual aún no podemos interpretar por completo, pues si una mariposa refiere a conceptos tan abstractos como lo que puede ser la divinidad, que pasa a través de una pelvis, estamos muy lejos de saber si ocurre lo mismo con las serpientes, las plumas, los caracoles y tantos otros ideogramas que aún no han sido replanteados.

¹⁹ Estos conceptos, que están vinculados con el carácter semiológico dentro de los códices se tomaron referencias de: JOHANSSON K Patrick: La imagen en los códices nahuas, Consideraciones Semiológicas.

Y también existía una particular forma de escritura fonética, cuyo origen es igualmente pictográfico. Estas imágenes refieren a sonidos y no a objetos, como por ejemplo, Cuauhnáhuac (Cerca de los árboles) se representaba como una lengua (*tla-nahua-tia*) = ordenar o mandar, referente por su sonido a *náhuac* = “cerca de”, y un árbol o un águila (*cuahuitl* = árbol; *cuauhtli* = águila) indistintamente. Generalmente los símbolos fonéticos se encuentran compuestos junto con pictogramas, y rara vez se encuentran aislados. De esta escritura fonética, sin embargo, tan sólo tenemos ejemplos en los códices de origen náhuatl, particularmente la tira de la peregrinación, aunque en la zona maya este tipo de escritura era la común, y eso nos hace suponer que sólo pudo darse gracias a la expansión y dominación de una determinada cultura por sobre otras. Podremos suponer, que ejemplos similares debieron darse durante la expansión tolteca o durante la expansión teotihuacana. Desafortunadamente, no se conoce un sólo códice ya sea completo, o fragmento, de ese tiempo.

Muchos de los códices prehispánicos fueron destruidos en las continuas guerras de hegemonía entre los pueblos mesoamericanos, en las destrucciones de ciudades, en las sublevaciones y hambrunas. Seguramente existieron varios momentos en que los anales fueran arrasados como ocurrió en el periodo de Itzcoatl, en Tenochtitlan, que decidió rehacer la historia para crear un nuevo mito del origen azteca, y sin duda que los materiales con que fueron hechos no propiciaron una conservación que les permitiera sobrevivir hasta nuestros días. Pero el momento que marcó el inicio de la desaparición casi total de estos documentos se dio como resultado de la invasión de conquista, tanto en las guerras de dominación primero, como en la campaña evangelizadora después.

El catálogo general de códices prehispánicos mesoamericanos que se conserva hasta la fecha está conformado por documentos pintados entre los siglos XIV y XVI, y queda integrado de la siguiente manera: Códices Mayas:

Dresden, París y Madrid, actualmente preservados en esas ciudades. Códices Mixtecos: Códice Becker-Colombino, resguardado la primera mitad en Viena y la segunda en el Museo Nacional de antropología, en la Ciudad de México, el Vindobonense, en Viena, el Nutall, el Códice Selden y el código Bodley en Inglaterra. Los códices del grupo Borgia: Códice Borgia, Códice Vaticano B, ambos en la ciudad del Vaticano, Códice Laud y el Fejérváry Mayer, en Inglaterra, y el Códice Cospi, en Italia.

En la zona del altiplano central podemos identificar cuatro códices, cuya datación aún es incierta, pero muchos de sus valores plásticos y formales están inscritos en la tradición prehispánica, y son los siguientes²⁰: Tira de la peregrinación, Matrícula de Tributos, Códice Borbónico y Tonalámatl de Aubin.

De los códices mixtecos, el Nutall y el Bodley son de la zona occidental de Oaxaca, muy cercana a la Mixteca-Puebla, pero sus características son más cercanas al estilo mixteca del centro de Oaxaca. El estilo Mixteca-Puebla se conoce así por la región en que aparentemente se cristalizó. Éste es una extensión del estilo conocido como Mixteco, que se ha podido identificar gracias a algunos rasgos presentes, como un estilo que resulta particularmente realista, y permite identificar algunos rasgos de la arquitectura, el paisaje, o incluso rasgos culturales como dioses o topónimos. Los códices del grupo Borgia se encuentran relacionados por su temática, de un carácter religioso, y por su manufactura. Es muy probable que los códices del grupo Borgia hayan sido creados por confederaciones tolteca-chichimeca, de la zona de la Mixteca-Puebla.²¹

²⁰ Este catálogo fue presentado de forma más detallada en: Códices Prehispánicos, Arqueología Mexicana, Vol IV, No. 23.

²¹ La ciudad de Cholula tenía fama de ser un centro religioso muy importante, en donde se formaban artistas y sacerdotes. Tenía la escuela más importante de Tlacuilos de Mesoamérica.

Los códices del grupo Borgia tienen un contenido estrechamente ligado al mito, el rito, la astronomía y la magia. Comparten algunas secciones, como la de los 9 señores de la noche, y las manifestaciones del dios de la lluvia, o los pronósticos de los números del 2 al 6, la cuenta de los días y las cinco manifestaciones de Venus. Es difícil saber con exactitud el lugar en que fueron pintados, pues todos ellos fueron conocidos cuando se encontraban en Europa. Aún así, puede distinguirse su estilo, con formas elegantes, un amplio esquema cromático, y la particularidad de las proporciones de sus figuras, que pertenecen al estilo Mixteca-Puebla. El modo de lectura de las láminas en conjunto es horizontal, y dentro de cada panel hay variantes, siendo la más común la de zigzag (conocido también como bustrófedon), de abajo hacia arriba, y es de notar, que el dios principal de cada escena está orientado siguiendo ese sentido.

El códice Laud (Codex Laud o Liber hieroglyphicorum aegyptorum) se conserva en la Bodleian Library de la Universidad de Oxford. Está relacionado con el tonalpohualli, es decir, el ciclo adivinatorio de 260 días. También contiene numerales relacionados a ofrendas los de los tlapanecas y mixes. Fue obsequiado por el príncipe de Gales al arzobispo de Canterbury, William Laud, quien tras un examen aparentemente no muy minucioso del libro de pinturas, decidió apuntar de su puño y letra: Liber Hieroglyphicorum Aegyptorum, creyéndolo un antiguo manuscrito Egipcio. Consta de 24 hojas de 15.6 por 16.5 centímetros, y tiene un largo total de 398.4 cm.

El códice Fejérváry Mayer (Codex Fejérváry-Mayer, Codex Mayer o Codex de Petsh) está estrechamente relacionado con el estilo del Códice Laud. Se conserva en el Free Public Museum de Liverpool. Como el Códice Laud comparte algunos aspectos con el Códice Borgia pero también ilustra un esquema diagramático único de las cuatro direcciones del mundo organizadas como una cruz rodeando un centro sagrado. Los días del tonalpohualli están asignados a las direcciones y a cada división le preside encima por un par de

dioses, árboles sagrados, aves y otros iconos significativos. Tiene 23 hojas pintadas sobre piel y plegadas a manera de biombos, de 16.2 x 17.2 x 17.5 cm., y extendido alcanza una longitud de casi cuatro metros.

El códice Vaticano B (Codex Vaticanus B, Codex Vaticanus 3773, Codice Vaticano Rituale y Códice Fábrega). Tiene un largo total de 735 cm. aproximadamente, y se encuentra resguardado en la Biblioteca Apostólica Vaticana, en el Vaticano (Roma). Probablemente llegó ahí en el siglo XVI. Está Plegado a manera de Biombo y tiene 49 hojas, de las cuales 48 están pintadas por ambos lados. Por su temática se distingue como calendárico - ritual.

El códice Cospi (Codex Cospi, Codex Cospianus, Códice Cospiano, Códice de Bolonia y Libro della China) fue obsequiado por el marqués Fernando Cospi a su ciudad natal, Bolonia, donde se encuentra actualmente, en la biblioteca universitaria di Bologna, en Italia. De contenido calendárico-ritual, tiene 20 hojas pintadas sobre piel, de las cuales 13 están pintadas en el anverso y 11 en el reverso y está doblado a manera de Biombo; se suman además 12 páginas en blanco, con lo que su extensión total es de 364 cm., y plegado sus dimensiones son de 18 x 18 cm.

El códice Borgia (Codex Borgia, Codex Borgianus, Códice Borgiano y Códice Borgia), Se encuentra resguardado en la Biblioteca Apostólica de Roma, Fue encontrado por el Cardenal Stefano Borgia después de que los niños de la servidumbre de la familia de los príncipes Guistiniani quemaran las primeras y últimas páginas jugando con él. Tras la muerte del Cardenal, este códice pasó a manos de la Santa Congregazione di propaganda FIDE, de donde fue trasladado a la biblioteca Vaticana en la segunda mitad del siglo pasado. De contenido calendárico-ritual; está pintado sobre piel y plegado a manera de Biombo. Tiene un total de 39 hojas, de 27 x 26.5 cm. y desplegado alcanza una longitud de entre 1027 a 1034 cm. aproximadamente.

Seguramente el Tonalámatl de Aubin (Calendario Ydolatrigo, Códice Gama) fue comprado al hijo de un astrónomo mexicano de apellido Gama, junto con una extensa colección de manuscritos y pinturas antiguas, y sacado de México en 1840, cuando Joseph Marius Alexis Aubin salió del país, y lo mezcló con otros documentos para evitar que le fueran confiscados, en la aduana del puerto de Veracruz. En 1889 pasó a manos de Eugene Goupil, quien más tarde decidió dejarlo en París para que pudiera ser visto por cualquier estudioso viajero. Su procedencia es incierta, aunque aparentemente es originario de la zona de Tlaxcala, y está pintado sobre papel indígena. Tiene 19 hojas de 24 x 27 cm., y se encuentra temporalmente resguardado en el Museo Nacional de Antropología, México, tras ser sustraído a escondidas de una biblioteca francesa por un mexicano, quien lo entregó al INAH varios años después.

El códice Borbónico (Codex Borbonicus, Codex du Corpus Legislatif, Codex Legislatif Hamy y Calendario de París) Fue a parar al antiguo palacio de los Borbones, de donde obtiene su nombre, que actualmente es el recinto legislativo francés, de dónde se le da otro nombre al códice. Éste fue adquirido en 1826 por el costo de 1300 francos. Es un documento que se puede dividir en cuatro secciones y consta de un tonalpohualli, una asociación calendárica de los nueve señores de la noche, un calendario festivo, y un almanaque de cincuenta y dos años. Tiene 36 hojas pintadas en uno de sus lados de 39 x 39.5 cm. aproximadamente, plegadas a manera de Biombo.

La tira de la Peregrinación (Códice Boturini, Tira del Museo), seguramente fue recolectado por el caballero Lorenzo Boturini en el siglo XVII, cuando se encontraba recolectando documentos que trataran sobre las apariciones de la Virgen de Guadalupe. Tras una serie de dificultades mayores, su colección de documentos y objetos prehispánicos fue desapareciendo, y en 1840 muchos de estos documentos pasaron a manos del astrónomo J. M. A. Aubin, y permaneció en México desde entonces. Consta de 21 láminas de 19.8 x 54.9 cm., y es una tira de papel amate. Su contenido es histórico, y trata de la

peregrinación mexicana desde su salida de Aztlán hasta su sometimiento al señor de Culhuacán.

La Matrícula de tributos (Códice Moctezuma), Formó parte de la colección de Boturini, y fue depositado en las dependencias del virreinato en el siglo XVII. Actualmente se encuentra en la bóveda de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia en La ciudad de México. Consta de 16 hojas de papel amate de 42 x 49 cm., y hasta hace poco se encontraba empastado a manera de libro.

Elementos técnicos.

Cuando miramos la técnica de los códices prehispánicos, podemos adivinar muchas cosas que demuestran el entorno en que vivieron quienes los crearon, y sobre todo, la relación que esas culturas tenían con dicho entorno. La elaboración de objetos, implica una transformación natural del entorno, misma que nos habla de una relación muy particular con éste. De la misma forma, el uso específico de ciertas materias naturales presupone una sistematización y un conocimiento previo de sus características y su comportamiento. Por supuesto, esto nos indica una sociedad organizada que debió dividirse en estratos gremiales, que de algún modo hacen mucho más compleja la visión que se tiene de una sociedad teocrática.

Seguramente, el material con que se hacían los códices tenía una incidencia directa en el significado, o en el sentido mismo de su contenido. Probablemente se trate de un valor utilitario o de ostentación el que influya para que códices pintados sobre piel de venado y con tapas forradas en piel de jaguar puedan ser tomados con mucha más solemnidad que aquellos realizados con papel amate y amarrados con fibras de maguey. De esto, podemos suponer que los códices de carácter épico o religioso eran tratados como los primeros, mientras que aquellos libros de cuentas o de registros

menores podían ser hechos según lo último. Patrick Johansson incluso cree que esta materialidad puede estar ligada a la semántica de los libros a manera de *texturema*, que si bien para nosotros resulta un elemento formal indiscutible, que altera nuestra percepción de la imagen, es difícil de asegurar que influyera igual para los Tlaminime o los Tlacuilos

Los restos más antiguos que se tienen de códices prehispánicos provienen de la zona maya. En tumbas de Guatemala, Belice y Honduras se han hallado como “pequeños fragmentos de escamas de cal con pintura”²² Esto nos indica la tradicional técnica de imprimir los soportes. Aunque el material orgánico desapareció, los restos minerales indican una larga tira encalada y pintada doblada en forma de biombo.

Los códices eran pintados sobre varios materiales, utilizados a manera de soportes. Se utilizaba el papel extraído de la corteza de varias especies de árboles del género ficus, que en náhuatl eran conocidos por el nombre genérico de amate (amatl), de ahí que el papel se nombre como amatl, palabra de la que derivará el vocablo amoxtli²³, que es la que más correctamente denomina al libro o códice. También utilizaban otros materiales como las fibras de maguey (ixtli), y la piel de algunos animales (ehuatl), especialmente la de venados. En la mayoría de los casos se hacían tiras largas que eran unidas por sus partes con algún tipo de pegamento. Probablemente también utilizaban lienzos de tela de algodón tejidos en telar de cintura, para realizar planos o genealogías, de forma similar a como se hicieron durante la colonia.

La piel curtida de distintos animales, especialmente de venado, debió ser un material muypreciado y, especialmente la de jaguar, era utilizada también para

²² SOTELO Santos, Laura Elena, Los códices Mayas, Códices Prehispánicos, Arqueología Mexicana, Vol. IV, No. 23, p. 35.

cubrir las pastas de los libros. Tanto los códices del grupo Borgia como el códice borbónico están hechos sobre piel curtida. El maguey es una planta de la cual se obtenían muchos beneficios, uno de tantos bienes era la producción de papel, para lo que era necesario que las pencas se pudrieran, luego había que lavarlas, ablandarlas y extenderlas, de donde salían pliegos grandes, que después eran cortados y acomodados al formato final que tendría el códice. Pero el material más utilizado fue el papel conocido como amate. La antigüedad del proceso de su elaboración se ha fijado en el periodo clásico, entre el año 500 y el 600, aproximadamente. Actualmente esta práctica aún es común en algunas comunidades, de donde podemos suponer que se seguían los mismos pasos. Se cortaban únicamente las ramas gruesas de los árboles, y se dejaban reblandecer en los ríos cercanos por toda una noche, para después arrancar la corteza interna y limpiarla. Después, la hoja se hacía sobre una superficie plana golpeando las fibras con machacadores de piedra. Y finalmente para obtener el tamaño deseado que tendrían los códices, se unían después varias hojas.

A esta superficie se le agregaba una capa de cal revuelta con algún aglutinante, a manera de imprimación, sobre la cual se podían aplicar trazos firmes y se podían aplicar uniformemente los pigmentos. Para poder imprimir, la piedra caliza se trituraba hasta obtener pequeños trozos y se calentaba en un horno con brasas hasta transformarla en cal viva. Tras este procedimiento, era utilizada también para el aplanado de los muros, y también se usó con gran éxito en la construcción. Mezclándola con agua se lograba un buen mortero, que permitió las construcciones monumentales tan típicas de los pueblos mesoamericanos. La cantidad de energía necesaria para este proceso pudo

²³ Patrick Johansson cree que algunos libros pudieron ser hechos sobre fibras de musgo (amomoxtlí, o amoxtlí) que crecían en los lagos del Valle de México. *Cfr* JOHANSSON K Patrick: La imagen... p.77.

ser la causa de grandes deforestaciones alrededor de la zona urbana de Teotihuacan, y de muchas ciudades mayas del clásico.

En lo que se refiere a los pigmentos, se utilizaban tanto vegetales como minerales, mismos que se obtenían de tierras, óxidos, tizas, negros de humo, etcétera. Los colores de origen mineral ofrecían una gama del ocre amarillo al rojo azul y del blanco al negro.

Podemos mencionar algunos ejemplos sobre los procesos de extracción de éstos. El blanco era obtenido del quimaltizatl, una piedra que después de quemada tomaba un tono blanco parecido al del yeso fino. El negro podía obtenerse tallando la base de las ollas que habían sido puestas al fuego. Algunas tierras rojas y amarillas que se pueden recoger de las orillas de algunos ríos, o en pequeñas planicies y en algunas canteras. Estos eran molidas hasta obtener una finura que permitiera mezclarlas con los medios y aglutinantes necesarios.

Se obtenían pigmentos y colorantes de una amplia variedad de flores, hojas, tallos, semillas, maderas, raíces, animales y moluscos. Por ejemplo: obtenían el rojo principalmente de un animal llamado grana cochinilla, conocida como nocheztli (sangre de la tuna). Para su crianza se cultivaban grandes nopaleras que le servían como alimento y como lugar de crianza. Para un solo gramo de este colorante se precisaban alrededor de 14 000 insectos. El azul lo obtenían tanto del añil como del xiuhquilitzahuac. Sus hojas se colocaban en agua tibia y se batían para que se tiñera el agua, tras lo cual se pasaba el agua teñida a otros recipientes donde se dejaban reposar hasta que decantaran las partes sólidas de la pintura. Para su endurecimiento se ponía este sedimento al sol y entre dos platos al fuego. Por cada kilo de colorante se necesitaban 500 kilos de plantas. Tanto la crianza de la grana cochinilla, como la extracción del añil, son actividades que aún se realizan en algunas comunidades indígenas. El morado se obtenía de la pulpa machacada del capulín; se

maceraban las maderas del huizache y el ocote para obtener tintes que iban del color humo al negro. De un proceso más elaborado se obtenía un amarillo medio, pues se hervía la corteza del tzompantli (colorín) con cal y orina. El violeta y el púrpura se obtenían de caracoles de las costas rocosas del Pacífico²⁴.

La gran variedad de métodos que existían para la extracción de pigmentos nos permite asumir que existía un amplio conocimiento del medio natural que rodeaba a las culturas mesoamericanas, así como una sistematización del trabajo que implicaba la extracción, el comercio y sobre todo el uso correcto de los colorantes. Estos conocimientos técnicos no sólo involucraban el uso de las materias como colorante, pues hay casos como el del chiotl (achiote) que también se utilizaba como ungüento contra la sarna

Estos pigmentos eran mezclados con aglutinantes que también eran de origen vegetal. Utilizaban el tzauhtli, obtenido de las orquídeas, y la sábila del maguey y del nopal. Las pinturas se aplicaban con una rama o palillo, de forma similar a como lo hacían los chinos, y también utilizaban otros instrumentos de forma similar a un pincel. La técnica con que pintaban los códices era muy similar a la que se utilizaba en la pintura mural. Primero delineaban la figura con carbón, para luego rellenar los espacios con color y después remarcar con negro los contornos. Al parecer, el espacio se distribuía en una composición previa, que podía ser modificada al momento de ser trazada definitivamente.

Las mezclas de colores se hacían en instrumentos similares a godetes, y en otros recipientes hechos de piedra tallada según su función.

El mayor uso de materiales vegetales hacía posible que la limpieza y adelgazamiento de las mezclas se pudiera hacer con agua, o que los Tlacuilos sin temor limpiaran sus pinceles con la boca. Si bien los materiales no

²⁴ FERRER, Eulalio; El color entre los pueblos Nahuas, pp.222-224.

soportaban demasiado el paso del tiempo, aparentemente este no era un gran problema, puesto que constantemente se repintaban las fachadas e interiores de los edificios, mientras que los códices eran pintados y copiados una y otra vez.

Elementos estructurales y compositivos.

La estructura de una imagen es la base sobre la cual están ordenados los elementos que la integran. Ésta afecta en gran medida la percepción que de ella tenemos. Es el principio del orden y el dinamismo que se le puede agregar a una obra pictórica. Podemos agruparlas de acuerdo a dos criterios: estructuraciones simples y estructuraciones complejas. Las estructuras simples pueden ser marginales, cuando los objetos se sitúan en los márgenes o esquinas de la imagen; centrales si se sitúan al centro, de la cual se deriva la estructuración radial, en la que se perciben elementos ordenados a manera de radios que son lanzados por el centro. Podemos nombrar la estructuración reticular, en la que los elementos siguen un orden repetitivo simple. Estas estructuras simples pueden combinarse y dar como resultado estructuras en dónde podemos agrupar, por ejemplo, un sol en una esquina, del cual salen haces de luz; que podemos llamar una estructuración radial – marginal.

Las estructuraciones complejas generalmente están basadas en relaciones geométricas puras o basadas en expresiones matemáticas. Ejemplo de estas estructuraciones encontramos las basadas en raíz de dos, raíz de cinco, la serie de Fibonacci o el número áureo. Pueden, por ejemplo, hacerse estructuras compuestas, donde una retícula se hace según la raíz de dos, o una estructura asimétrica tiene como base una relación armónica de $2/3$, o una espiral de sucesión de acuerdo a la serie Fibonacci que se estructura de manera central.

Las estructuras están estrechamente relacionadas con el formato. El formato es la zona entera que cubre la imagen o escena representada. Éste puede ser tan variado como la necesidad lo exija, pero tradicionalmente se han utilizado los formatos cuadrados o rectangulares para estructurar imágenes. Si bien en muchos casos el formato resulta idéntico al espacio real del soporte utilizado (papel, lienzo, muro, etc.), éste no depende de aquel de forma tan marcada, pues hay muchas variantes que permiten desestructurar el formato como los retablos, las escenografías, etc.

El formato más representativo de los códices prehispánicos es una tira doblada a manera de biombo (todos los códices prehispánicos que conocemos tienen este formato), que se puede plegar hasta quedar doblado formando cuadrados o rectángulos horizontales (en el caso de los provenientes del altiplano central, ya que los tres códices mayas que se conservan, por el contrario, tienen un formato rectangular vertical) no muy amplios, que se confeccionaban con bandas de piel o de papel amate de extensión variable. Plegados, sus medidas varían entre 12 y 30 centímetros por lado. El largo de los códices, como ya se vio, cabría entre los tres, hasta más de cien metros, como en el caso del Borbónico y el Borgia.

La lectura de los códices también guardaba una relación directa con el formato. Éste influirá en su lectura y viceversa. Y por las características tan particulares que cada formato ofrece, seguramente se preferían algunos en particulares para determinados temas, con lo que se le agrega un sentido semiológico a éste. Quitando los códices que pudieron haber sido pintados en una sola hoja con pocos elementos, podemos decir que los demás involucran en su lectura una sucesión temporal, e implican una extensión propia del sentido que tomará la lectura. El caso de los biombos, que son los más utilizados, nos proponen una particular forma de lectura, al abrirse en una secuencia continua, donde, a diferencia de un libro de tradición europea, no se percibe un corte en la continuidad de cada par de páginas al voltear una hoja, sino un continuo, ya

que el libro prehispánico se va desplazando en un sentido de afuera hacia adentro, y no se abre como en los otros. En el caso de otros formatos, de los cuales sabemos que se hacían por la tradición que continuó durante la colonia, los lienzos nos ofrecen una visión amplia y una lectura no lineal, que podía tomar diferentes direcciones. En el caso de los grandes rollos, hay una secuencialización más lineal, que se abre y cierra con un valor evolutivo o involutivo. En estos formatos, se van formando escenas, que son a la vez unidades conceptuales o compositivas, que a la vez forman parte de todo el códice, como de una secuencia en particular.

Por otra parte, la composición es lo que define la dinámica de una imagen. El movimiento, el peso visual, la tensión y la presión que se aprecia entre las figuras, el espacio plástico; todos estos elementos se definen por la composición. Esta se logra gracias a distintas relaciones entre elementos ya definidos; puede ser por: yuxtaposición, transposición, presión, tensión, transparencia, opacidad, ya sean éstos logrados por tamaño, forma, textura o color de los elementos. Así, la estructura nos ayuda a agrupar los elementos en determinados puntos del espacio plástico, mientras que la composición deseada determinará qué elemento en particular (objeto, personaje, mancha, etc.) ocupe determinado punto en lugar de otro punto posible dentro de la misma estructuración. Estas composiciones pueden resultar en una imagen simétrica, con elementos equivalentes entre sí, o asimétrica, con uno o varios elementos predominantes sobre otros colocados fuera del centro.

Para estudiar la composición y la estructuración de una imagen, es necesario considerarla ésta como una unidad. En el caso de los códices la unidad conceptual general se lograba con la tira extendida, según el contenido y la extensión del discurso. Podemos encontrar que esta unidad se va fragmentando en otras más simples, delimitadas o enmarcadas por líneas. En algunos casos, estas escenas menores están formadas por topónimos, signos calendáricos u otros signos glíficos. El resultado estructural de esto es una

concepción hipertextual similar a la narrativa gráfica, donde la secuencia de los elementos enmarcados, llamados cuadros, significa una narración verbal, y por consecuencia también una sucesión temporal.

De esta forma, si tomamos en conjunto el espacio completo de cada página, encontramos composiciones reticulares que se ordenan en base a rectángulos o cuadrados.

Estos cuadros se relacionan entre sí mediante una base estructural que como primera impresión nos resultan delimitaciones de espacio poco conflictivas, aunque nunca se desprenden del formato básico del códice. Es decir, que podemos distinguir un ordenamiento simple de los recuadros en que se dibujan las figuras. Las divisiones pintadas con líneas rojas delimitan el espacio y lo crean inmediato a otro, y no hay un margen que permita diferenciar el papel de la imagen. Como resultado de esto, la materialidad del soporte es transformada íntegramente en un espacio pictórico fragmentado, o en varios, según sea el caso. Y las imágenes que han sido pintadas dentro de cada uno de estos mismos recuadros, es lo que podemos llamar escena. Generalmente, en los códices prehispánicos, una escena se inscribe dentro de uno de estos cuadros, o en algunos casos podemos observar varias escenas dentro de un mismo cuadro, como por ejemplo, en la página 1 del Fejérváry Mayer, en que en un mismo cuadro que ocupa toda la página, hay inscritas varias escenas, alrededor de una escena central, compuestas y estructuradas radialmente. Y si bien, dado que se trata de imágenes creadas con la finalidad de una lectura, y que contenían una narrativa, hay ocasiones en que una unidad conceptual (un mismo tema, que implica una similitud en elementos y en desarrollo formal similar) puede utilizar varios cuadros, o varias páginas, por norma general una escena nunca ocupa más de un cuadro.

La manera en que estos cuadros se estructuraban sobre el papel era el resultado de una estructura basada en un razonamiento complejo abstracto.

Hay muchos indicios que nos hacen afirmar que los pueblos mesoamericanos tenían un amplio conocimiento matemático, en especial basado en la geometría, más que en la aritmética. Estos conocimientos fueron aplicados en la traza y construcción de sus ciudades. Desde los tiempos prehistóricos, con la cultura Olmeca ya se tienen trazas basadas en relaciones geométricas, y lo mismo se encuentra en Teotihuacan, Tula, y en general en todas las construcciones y ciudades importantes. De la misma forma, estos conocimientos fueron aplicados a la escultura y la pintura, e igualmente a los códices.

Por las imágenes que se han estudiado en los códices prehispánicos, podemos asegurar que se tenía una preferencia por utilizar rectángulos delimitadores como base para la estructuración de las imágenes y figuras. El tipo de rectángulos que se prefería eran aquellos que tenían relaciones matemáticas particulares.

La manera en que se puede clasificar un rectángulo, es de acuerdo a la relación que tienen sus lados mayores con respecto a los menores. Es decir, que si los lados mayores de un rectángulo miden 2 cm y los menores miden 1 cm, la constante de dicho rectángulo será de 2:1, y esa relación será la misma en todos los rectángulos que sean similares, como es el caso de aquellos que midan 4 x 2 , 6 x 3, 8 x 4, etc., sin importar que se trate de centímetros, metros, pulgadas, etc.

Ahora bien, para poder expresar esta relación como una constante matemática, se utiliza el teorema de Pitágoras, ($c^2=a^2+b^2$), donde el resultado de dicho teorema se conoce generalmente con la letra "M" (también conocida como "pendiente", y que es el valor de "c" en la fórmula descrita, que comúnmente se le llama hipotenusa).

Así, que mida 2 x 1, tendrá como valor de "M" a la raíz cuadrada de cinco, puesto que dos al cuadrado es igual a cuatro; y el cuadrado de uno es uno; por lo tanto, cuatro más uno es igual a cinco, y para quitarle el cuadrado a "c", se

tiene que sacar la raíz cuadrada de cinco. Al parecer, la lista de rectángulos preferidos por los pueblos prehispánicos se basaba en los valores de "M" igual a:

1, $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$, $\sqrt{4}$, 2, ϕ , κ , Σ ²⁵.

Es importante hacer notar que los valores de ϕ , κ , y Σ tienen relación con el número áureo, ya que

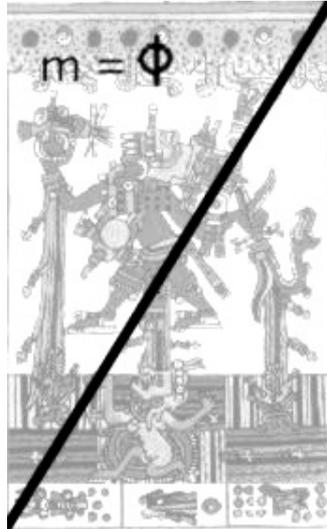


figura 1. detalle de la lámina 28 del códice Borgia

$\kappa = \sqrt{\phi}$ y Σ corresponde a la serie Fibonacci, donde los cocientes resultantes tienden a $\tilde{\phi}$

Los ejemplos que Margarita Martínez del Sobral pone en su obra son muy claros para comprender en parte la importancia de estas estructuraciones matemáticas. Por ejemplo, en la lámina 28 del códice Borgia, encontramos una escena enmarcada en un rectángulo $m=\phi$, donde se ve a Xochipilli, como dios solar, dios de la lluvia, del centro o de la altura, en la lámina 57 encontramos a Xochiquetzal como diosa de las flores, la

joven diosa lunar dentro de un rectángulo $m=\tilde{\phi}$. En la lámina 35 del mismo Borgia el juego de pelota tiene un rectángulo $\Sigma:7 \times 8$, e incluso en la página 27 del mismo códice, encontramos un rectángulo conocido como pitagórico (formado por dos rectángulos básicos), delimitando a Tlapayahua, el límite entre el día y la noche. En la página 30, 36 y 39 del códice Borgia, se dibujan elipses o círculos achatados, en los que la relación entre su diámetro mayor y el menor es constante entre 1.06 y 1.07.

²⁵ En toda esta parte, correspondiente a estructuraciones geométricas, *cfr*, MARTINEZ Del Sobral, Margarita, Geometría sagrada.

En el caso de los libros calendáricos, y específicamente los tonalpohualli, como el Tonalámatl de Aubin y la sección correspondiente del Códice Borgia, hay una serie de glifos relacionados que están encerrados en recuadros pequeños que tienen un seccionamiento reticular, en donde hay recuadros pequeños acomodados todos alrededor de una sección principal. En códices de otra temática se colocan de forma lineal, ya sea horizontal o vertical

Estos glifos generalmente forman una secuencia que puede ser lineal en el caso de los anales, pero que no forzosamente sigue una sola dirección. Y puede ser, como en los calendarios rituales, una retícula. Cuando están presentes, sirven para determinar el sentido de la lectura, de donde podemos encontrar lecturas de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda, pero también lecturas de derecha a izquierda, de abajo hacia arriba, circular, en bustrófedon, incluso en forma circular y espiral, etc.

Las escenas descriptivas son más complejas, y se pueden tomar como la unidad mínima de composición. La composición aquí parece de primera vista diseminada, pues no encontramos un orden básico sencillo. Sin embargo, no aparecen elementos amontonados o espacios mayores sin tratar, por lo que deducimos que en realidad los elementos formales se encuentran agrupados en base a una retícula de naturaleza compleja.

Basándonos en los ejemplos antes mencionados, se puede afirmar la gran complejidad que alcanzó la estructuración no sólo de las escenas, sino de las figuras aparentemente menores. Otro ejemplo nombrado por la misma autora es el que encontramos en la lámina 17 del códice Borgia, donde aparece Yayauhqui Tezcatlipoca, el Tezcatlipoca *negro* y los 20 signos de los días, los 20 signos “corresponden en su orientación a un zodiaco que está señalado por los giros de un rectángulo raíz de 2, que tiene por polo de su espiral de

crecimiento armónico el ojo del águila cuauhtli”²⁶ Esta figura está inscrita además, en una serie de progresiones geométricas de dicho rectángulo.

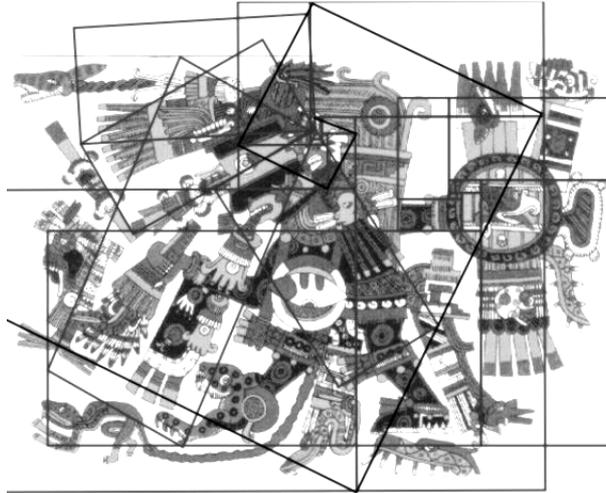


figura 2. detalle de la lámina 17 del código Borgia, con la estructuración compleja que forma la imagen de Yayauhqui Tezcatlipoca

Y revisando gran cantidad de imágenes que aparecen rodeadas de otros elementos podemos resolver lo siguiente: En la lámina 66 del código Vaticano B en el cuadro de “Chántico, diosa del fuego terrestre”, encontramos a esta diosa envuelta por un marco delimitador donde hay una serie de glifos, hay muchas diagonalidades marcadas como la parte superior del huipil de la diosa, el respaldo de su asiento, el adorno que sale de su cabeza, la posición de las manos y la dirección que toman los elementos que encierran al personaje azul que está frente ella. Esta estructuración también es una estructuración compleja, que se sobrepone a lo que a primera vista parecía una mera diseminación de objetos sobre un plano.

²⁶ *idem* pp. 43-44.

En la página 10 del códice Cospi, “El planeta Venus en su versión matutina”, hay una división en el cuadro principal, de donde resultan dos imágenes o escenas que tienen la misma temática: El dios Tlahuizcalpantecuhtli lanzando dardos a los glifos estilizados de la ciudad, en la escena superior y al trono en la escena inferior. Podemos observar que el dios se encuentra repetido en ambas imágenes. Encontramos muchas diagonalidades que están presentes en la inclinación de brazos y piernas, en los dardos, en el tocado de la cabeza, en los dardos, y también hay una inclinación similar en el glifo de la ciudad y el del trono. En éstos últimos, hay similitudes en el espacio en el que están pintados, en sus dimensiones, e incluso en su color. Esto nos habla de una estructura compleja que sirvió como base para la composición de este cuadro. Lo mismo ocurre en la lámina 33 del códice Fejérváry Mayer, donde envueltos en rectángulos dinámicos, hay cuatro escenas, que corresponden a una simetría en la que se resuelven, sobre la misma estructura, elementos diferentes.

Dentro de las escenas principales, las relaciones compositivas se equilibran por varios medios. Si hay un elemento central, se articulan a su alrededor una serie de elementos calificativos de éste, ordenados según una estructura de giro o espiral, como se ha visto arriba, o de forma radial, como ya se ha mencionado que ocurre en la primer página del Fejérváry-Mayer. Otras variantes las encontramos en la serie de escenas de la página 9 a la 16 del Códice Laud, donde hay un personaje situado casi en el centro de la página, sentado en una serie de elementos advocativos que tienen una forma semielíptica abierta hacia la izquierda. Invariablemente hay otros elementos que salen de este, de forma radial. La parte abierta de la elipse apunta hacia numerales en la parte superior, y diferentes glifos acomodados de forma marginal. Estas escenas están pintadas sobre una franja ocupada por otros signos glíficos. Toda esta serie contiene la misma estructura, la misma composición, incluso tiene contrastes cromáticos similares, y sin embargo, es

resuelto de forma muy diferente para cada una de las páginas, lo que, entre otras cosas, nos habla de la gran habilidad y conocimiento de los Tlacuilos, y en general, de nuevo nos recalca lo poco que sabemos de algunos puntos particulares de las culturas mesoamericanas, pues aunque podemos comprender que determinada composición marca un sentido de la lectura y seguramente también podría servir a manera de adjetivo al significado de las imágenes, no tenemos idea de cuál es ese sentido.

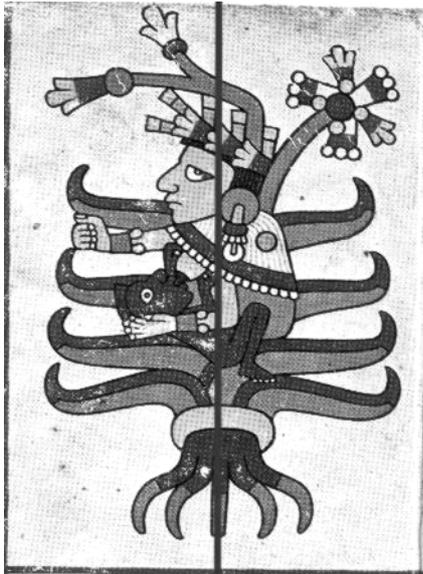


figura 3. ejemplo de una figura acomodada de acuerdo a un eje axial, evitando la simetría de espejo.

Otra forma de composición muy común, es una composición simétrica con dos elementos, uno frente al otro, en que la composición se equilibra compensando el tamaño con color, textura, número de elementos, espacio utilizado, etc. Y cuando se encuentra un solo elemento (generalmente un personaje, sacerdote o dios), dentro de una escena que ocupa un cuarto o quinto de la página, la figura se acomoda conforme al eje axial del formato, y se acomoda la figura de una forma equilibrada, evitando en la gran

mayoría de casos la simetría de espejo.

El hecho de que los códices hayan sido pintados teniendo como finalidad una lectura, hará que tanto la estructuración, como la composición, se adecuen a un determinado orden general, dentro del cual se van acomodando las escenas y cuadros menores. Esto nos brinda una percepción de carácter semántico, que nos irá guiando en su interpretación. Y de esta relación que hay entre las escenas y recuadros, ordenadas de determinado modo dentro de las páginas,

que a su vez están insertas dentro de un continuo mayor, que resulta ser el códice, es lo que nos puede indicar una posible "sintaxis" gráfica, u orden preestablecido de organizar el discurso de las imágenes²⁷. Y si bien, aparentemente está fuera de la problemática que envuelve la forma, es necesario tener presente que el sentido narrativo, y más precisamente, esta sintaxis, es la que origina la escena y su orden, y no al revés.

La posición que guardan los elementos entre sí, también tenía un sentido no sólo de relación espacio-temporal real descrita en la imagen y de dirección de la lectura, sino que también tiene un carácter simbólico que modifica el significado final de la interpretación. Patrick Johanson, de nuevo, nos ofrece un ejemplo claro al observar la lámina 5 del códice Boturini: La relación entre Coatli Ycamac y el monte Cuextecatli Ixchocayan determinan a la vez una relación siniestra/lunar y diestra/solar, que es básica en la autoconcepción del pueblo azteca

La relación del tamaño de los objetos entre sí podía determinar la lectura del códice, al llamar la atención sobre un elemento que tomaba carácter de principal, a partir del cual se estructuraba la dirección de la lectura. Por lo general, los glifos onomásticos, topográficos, ideográficos y calendáricos tenían un tamaño menor y similar entre ellos. En las láminas 18 y 19 del códice Boturini, podemos ver marcada esta diferencia de tamaño. En la página 18 narra la llegada a Chapultepec, y el glifo que aparece de este lugar, ocupando casi la mitad de la composición, significa claramente el cerro como lugar, mientras que en la página 19 se utiliza el símbolo como parte de una estructura gramatical, por lo que su tamaño es menor al anterior, y similar al de otros topónimos.

²⁷ JOHANSSON K: La imagen en los códice... p.29.

En cuanto a la manera en que se debían leer los códices, no se ha identificado un sentido general, como ocurre en el alfabeto latino, que se lee linealmente, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Por el contrario, se han encontrado una gran variedad de posibilidades de lectura, que generalmente se marcan por el formato y la estructuración, que indican el inicio de la lectura, y no siempre existe una secuencia única. Encontramos modos de lectura que pueden ser lineales, como en el caso del códice Boturini, serpentinas como en el Borgia, o algunas que no pueden ser encasilladas como dentro de un sentido, sino que pueden leerse desde una gran variedad de posibilidades como en la Matrícula de Tributos. En algunos casos, los cuadros calendarios pueden servir de referencia, como ocurre en la misma Tira de la Peregrinación, en que este sentido además indica unidades de carácter temático, pues cambian de dirección cuando el sentido de la historia cambia. Estas variantes también pueden ser indicadas por elementos de otro tipo, como los caminos en los mapas, las fechas de los anales, la dirección de los rostros, brazos o elementos de los dioses, etc.

Así, el sentido de la lectura, que ha sido determinado por la composición, a su vez determina el sentido del contexto dentro del discurso. Y un cambio en el sentido de aquella resultará indicativo de que hay un cambio en el valor contenido, y por lo tanto, debe haber un cambio en la visión que se tiene al momento de la lectura.

Elementos del contorno.

El contorno en la imagen está definido por el trazo y la manera en que se delimita un determinado espacio. También tiene que ver, por lo tanto, con la forma de la figura. Aquí también aprovecharemos para analizar algunos aspectos generales del dibujo.

Encontramos una constante en el dibujo de los códices. Existe una similitud en las formas y en los trazos que nos hacen distinguir y diferenciar un estilo muy particular de la forma, que es similar en las imágenes creadas por varias culturas, en particular las que guardan influencia teotihuacana, mixteca, tolteca. Este conjunto de rasgos que se conoce como estilo internacional o Mixteca-Puebla, nos definen un modelo muy particular y previo, al cual se ajustaron en parte los pueblos del altiplano central, y al cual fueron aportando rasgos característicos de sus propias culturas. En este caso, la línea juega un papel muy importante, pues sirve de límite a espacios coloreados diferentes, así como elemento envolvente y limitante de espacios. La línea sirve para definir la forma del dibujo. Las secciones de cada elemento se diferencian por ésta, y se pinta invariablemente de color negro, para deslindarla del objeto que describe²⁸. Los valores que se le dan a la línea varían muy poco. En su carácter de contorno o límite del espacio que ocupa la forma representada, no se varía en el grosor, y los cambios de dirección se dan sólo cuando es imperativo para la comprensión de la figura representada. La línea puede faltar, pero sólo en casos muy particulares, como cuando se trata de sangre que gotea. Así ocurre en las láminas 9 y 21 del Borgia,

Cuando se trata de representar un objeto, la forma resultante será una imagen sintética del aquél. Aparentemente, se dibuja en base a un modelo general, y no en cuanto a un objeto, personaje o circunstancia individual. Así pues cuando se dibuja a un conejo, se dibuja al concepto de Conejo, y no a un conejo en particular, cuando se dibuja a un jaguar ocurre lo mismo, y cuando se dibuja a una persona, se dibuja al concepto de hombre, y no a un hombre en particular. Cuando se requiere identificar el carácter individual de cada figura o personaje representado, se puede hacer por otras características, como el traje,

²⁸ Las líneas de color rojo sirven para delimitar las escenas más que los elementos o formas con que éstas se crean.

el color, algún glifo en particular, o la posición del mismo, tal como ocurre en el códice Boturini.

Así, un ave es todas las aves, y ninguna a la vez, y sólo se distinguen las especies cuando se modifican algunos elementos y dentro del contexto general. Estas figuras se modifican en su forma básica para dar como resultado la imagen final. Así, los personajes antropomorfos toman poses diferentes, tan variadas como se requieran, al igual que los seres zoomorfos y en general todos los elementos que están basados en una forma básica.

Podemos asumir, por tanto, que existe un modelo de figura básica, el cual se puede modificar según diferentes posibilidades, y dar como resultado imágenes (y por lo tanto, conceptos) más complejas. A esta figura básica, que hace las veces de unidad de la figura mediante la cual se construyen las imágenes de los códices, se le puede llamar formema. Sin embargo, esta síntesis de la forma no resultaba en imágenes idénticas y en un solo modelo general y único, sino que variaba de un elemento a otro equivalente.

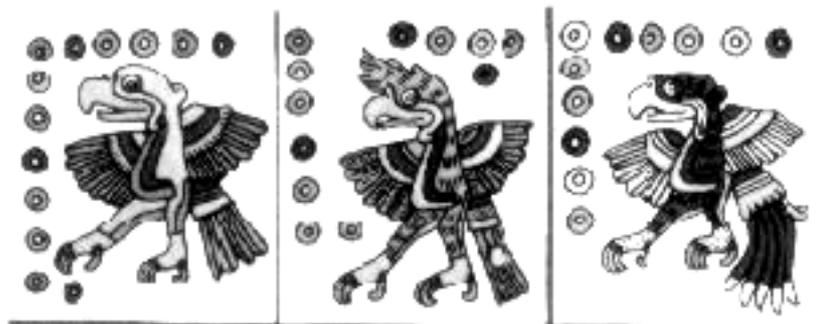


figura 4. ejemplo de construcción de imágenes basadas en una figura básica.

Una de las razones de estas diferencias se debe a que los Tlacuilos dibujaban a mano alzada sobre la superficie a pintar. Si bien tenían una estructura base sobre la cual se componía la escena, y se trazaban previamente las figuras a manera de bocetos, como lo podemos observar por los rastros dejados en

varias láminas del códice Borbónico, generalmente el trazo final se hacía de una sola vez para cada sección del dibujo, y en ocasiones se corregían detalles del trazo inicial.

Las láminas del códice Boturini muestran esta diferencia, resultado de la imposibilidad de hacer dos figuras idénticas a mano alzada, por ejemplo en la lámina cuatro, los personajes que representan a los señores de las ocho tribus están pintados de acuerdo a un mismo patrón, pero varían sensiblemente como resultado del trazado final. Y lo mismo ocurre, en las láminas del códice Vaticano B. Y en general esto ocurre en todos los signos glíficos y escenas menores de todos los códices.

También se pueden modificar los valores de estas formas básicas mediante alteraciones intencionales de la forma, como por ejemplo, en la lámina 24 del Borgia, vemos la representación de un viejo, que para puntualizar más su vejez, además de las canas se le ha modificado la forma de los labios. En las láminas de la Matrícula de tributos, vemos cómo se diferencia el largo de las plumas por las ondulaciones que tienen.

Otra forma en que se altera esta forma básica surgía de las variantes del contorno. Se utilizan distintos tipos de línea como un elemento descriptivo para cierta cualidad de lo referido, así, los contornos de algunos animales están escalonados para referirse al pelaje o escamosidad de su piel; se utiliza una línea ondulante para referirse a la piel de los desollados que visten algunos dioses, lo que remite a lo holgado de la misma. En la lámina 30 del borbónico, la rectitud de los atavíos de los sacerdotes principales contrasta con las ondulantes plumas que traen los personajes de la derecha, lo cual refiere a la rigidez de sus atavíos, seguramente hechos de papel. En la lámina 15 del Borgia, se utiliza una línea ondulada para referirse al intestino o cordón umbilical. En la página 59, la materia que se come el buitre frente a Xochiquetzal tiene una línea ondulante que expresa suciedad. En la lámina 71

la sangre está delimitada por una línea aserrada, para definir el torrente, expresando pues, un elemento líquido que corre rápidamente, y se ve también en la lámina 88 del código vaticano B. Todos estos ejemplos nos demuestran que el trazo puede convertirse en un signo referente de ciertas cualidades de lo referido.

También se puede modificar la forma sesgándola parcial o totalmente, como por ejemplo en la lámina 22 del código Borgia, en que vemos un venado abierto por la espalda para simbolizar que lo ha atravesado el dardo, o en el árbol roto del código Boturini, en que la forma característica se fragmenta, y da el efecto de roto. También podemos encontrar, por ejemplo, en el caso de algunos topónimos, una figura humana sesgada, donde sólo aparece la parte inferior, para referir a la terminación “tzinco”.

El caso de los animales es un punto importante de referencia, pues cuando la escena tiene un carácter simbólico o mítico, o cuando se trata de un elemento de carácter glífico, parece haber una forma general para los cuadrúpedos, que es adecuada a cada animal. Esta forma general tiene proporciones más cercanas a una figura antropométrica, como por ejemplo en la lámina 10, 11 y 12 del código Borgia, así como en las láminas 2 y 5 del código Laud

Ahora bien, dado que estas formas son parte de un sistema gráfico de registro, podemos identificar ciertas formas básicas como unidades mínimas significativas, que podemos reconocer, según la visión de Leonardo Manrique, como grafemas²⁹ Estos grafemas se distinguen por su forma y por sus valores de proporción, contorno, color, además, estas relaciones que los distinguen las conservan en todos los casos en que aparecen. Estos grafemas, pueden, sin embargo, variar sin que por eso deban ser considerados como distintos. A diferencia de las formas básicas que se describen arriba, estos grafemas

refieren a un concepto particular y definido, mientras que aquellas carecen de contenido semántico particular.

Por ejemplo, para representar a un animal, el grafema se construye al dibujar sólo su cabeza. Y hay casos en que la simplificación de elementos llega a constituir ideogramas donde el referente se modifica a tal grado que apenas es perceptible. Así ocurre, por ejemplo en el símbolo de movimiento ollín, con los ejes cardinales en torno a un eje central y su orientación hacia el este. El mayor abstraccionismo presente en los códices es el de los numerales en los códices Cospi y Fejérváry Mayer, representados sólo con líneas y puntos, que se diferencian de las volutas coloreadas de otros códices. Mientras que los grafemas son la base para construir figuras que refieran a un concepto, los ideogramas remiten a un significado único.

Tomemos como ejemplo el mismo que nos ofrece Manrique. En el grafema que simboliza a Tépetl (montaña o cerro), a veces se interrumpe su contorno para poner un grafema diferente y completar así una descripción toponímica. A veces se varía la forma del mismo grafema, como por ejemplo cuando se colocan tres arcos en su parte superior, en otras ocasiones se unen dos grafemas para dar como resultado un tercero como por ejemplo cuando se modifica su contorno para darle forma de nariz al referirse a Tepeaca o Tepeyácac.

Encontramos una manera de ir construyendo las figuras en base a formas básicas, grafemas e ideogramas, lo cual nos permite observar la manera tan característica del estilo de pintura en los códices prehispánicos. Hay elementos que se agregan a la forma y que tienen un carácter referente de lo representado, que se resuelven de diferentes maneras, como con texturas, segmentaciones, diseminación de elementos; o se pueden adjuntar pequeñas

²⁹ MANRIQUE Castañeda, Leonardo, Hay que andarse por los cerros; Monjarás Jesús,

volutas o lenguas. En la lámina 71 del códice Borgia, se diferencian dos aves, entre otros elementos, por la textura y la forma en que se segmentan las alas. En la lámina 72 del Borgia, las segmentaciones y elementos agregados a las figuras de las serpientes que delimitan el espacio les confiere valores distintos. Para describir a un hombre viejo se dibujaban dos líneas verticales junto a su boca para simular las arrugas. Cuando se agregaban tres arcos a un elemento era símbolo de rigidez, etc.

Se pueden mezclar dos o más formas para dar un elemento híbrido, como por ejemplo en la lámina 37 del Fejérváry-Mayer, se mezcla una forma antropomorfa con un elemento zoomorfo para dar como resultado la imagen de Tezcatlipoca con atuendo de tlacuache, y en la lámina 15 del Borgia vemos un personaje con cuerpo de hombre y cabeza de calavera; se pueden agregar elementos de forma diferenciada como se agregan los atavíos, las insignias. Y también se agregan elementos característicos para identificar cada forma con su referente particular, o las construcciones antropomórficas que se hacen con grupos de ideogramas (hierofantas).

Principalmente en los códices del grupo Borgia, observamos una tendencia a agrupar símbolos ideográficos, que envuelven a los personajes a manera de atavío. En muchos casos, éstos atavíos llegan a opacar la figura, y son equivalentes a las construcciones de figuras conocidas como hierofaías³⁰. En las láminas del códice Borgia es mucho más apreciable esta diferencia en la forma de representar elementos sacros de personajes humanos. La manera en que se va construyendo la imagen es lo que nos hace percibir una serie de

et al, Segundo y Tercer coloquios de documentos pictográficos de tradición Náhuatl;

³⁰ Las hierofanías son las construcciones de figuras antropomorfas basadas en la agrupación de elementos simbólicos o ideogramas, que tienen una clara tradición en muchas culturas mesoamericanas, y cuyos principales elementos son heredados de la teotihuacana.

formas rígidas, que tiene más que ver con la construcción de un discurso gráfico, que con una excesiva solemnidad del dibujo (formas hieráticas).

Existen también algunos elementos que buscan un orden de las imágenes, y tratan más de la relación entre figuras dentro del espacio pictórico, y sus valores de dirección, contorno, forma, etc., que no tienen relación con la sintaxis gráfica propia de la lectura oral que debía tener el códice, y que nosotros podemos interpretar como el carácter más propiamente plástico a la imagen. Esto, dejando de lado su contenido semántico. Por ejemplo, en la lámina 9 del códice Borgia, el cuerpo de la serpiente se curva de forma más pronunciada en el sitio en donde el dardo la corta. El estallido de la sangre actúa como un elemento radial que nos marca la importancia de este punto de máxima atención. Mientras la cabeza de la serpiente apunta hacia arriba y a la izquierda, el dardo apunta hacia abajo a la izquierda, mientras que el torrente de sangre sale hacia arriba a la derecha, y de la boca de la serpiente cuelgan dos elementos, que sirven de contrapeso para equilibrar la escena.. En la lámina 27 del Códice Vaticano B, las formas de ondulantes que hay entre la serpiente, el conejo y el águila, resultan en una imagen sumamente dinámica, tanto por los elementos de su composición, como por las características propias del dibujo.



figura 5. detalle de la lámina 27 del códice Vaticano B

La serpiente de la lámina 14 del códice Borbónico tiene en la base cinco plumas que se abren de forma suave, mientras que se yergue con una inclinación pronunciada hacia atrás, hasta casi la mitad de su cuerpo, para luego curvarse suavemente. En su cabeza se reúne el mayor peso visual pues ésta se inclina ligeramente mientras traga a un hombre. Es una figura que mantiene una gran tensión.

También en la lámina 22 del códice Laud encontramos una figura que ha sido resuelta de forma con una pose equilibrada, pero los brazos tienen una posición rítmica que da gran movimiento al personaje. Las imágenes resueltas con gran dinamismo son vastas, como en la lámina 19 del Laud, la lámina 24 del Vaticano B, la 41 del Fejérváry-Mayer, etc.

Hay también variantes en que se permite una expresión menos sintética, y más descriptiva. Estas características son poco perceptibles, pues todos los valores presentes como son la estructura, la posición, el color y el valor semántico son mucho más importantes. . Algo similar ocurre en la lámina 1 del códice Borgia, donde se marcan las diferencias antropométricas de los rostros de una mujer y un hombre. Y en la lámina 5 del códice Cospi, hay formas diferentes de describir los rostros, con valores que se repiten, de tal forma que podemos tener la certeza de que se trata de describir rostros distintos. En la lámina 1 del códice Laud se muestra el cabello de un personaje cómo cae hacia atrás y se abre, que parece resultado de una estilización, más que de la copia de un modelo generalizado.

Algunos rasgos de este tipo se perciben en el Laud, sobre todo en la descripción del abdomen de algunas mujeres como en las figuras de las láminas 33, 35 Y 36.

Relacionando los valores expresivos y formales dejando fuera su contenido semántico, podemos encontrar algunas variantes estilísticas entre diversos

códices. Los códices del Grupo Borgia tienen una seguridad en el trazo que permite líneas rectas en el contorno de sus figuras. Hay un gran cuidado en el detalle y la síntesis de la forma contrasta con la variedad de elementos que se sobreponen para construir la figura. Y los códices de los que aún no se ha logrado un consenso sobre su origen están menos relacionados entre sí. El Tonalámatl de Aubin tiene trazos aparentemente más rápidos y menos cuidado en los detalles. Las líneas que debieran ser rectas resultan curvas, lo que demuestra una inseguridad en el trazo. Además de que las proporciones clásicas que podemos observar en toda la tradición pictórica del altiplano central están mal cuidadas. Hay también una síntesis de elementos y de las formas, resultando en una descripción de figuras y escenas completas, con una gran economía de elementos y trazos. El código Borbónico demuestra una mayor seguridad y soltura en los trazos. Los valores del detalle están bien cuidados, y tiene un valor descriptivo analítico de la forma que lo distingue de todos los demás. El Código Boturini tiene un cierto parentesco con la Matrícula de Tributos, pues ambos muestran gran seguridad en el trazo, y una síntesis de la composición y de la forma

Elementos del color.

El color era parte fundamental en la religión mesoamericana y se encontraba prácticamente en todos los aspectos de su vida. Muchos objetos o lugares se definían por su color, así como también se les aplicaba un significado simbólico a cada uno. Incluso la descomposición de la luz en los colores del espectro puede ser considerada dentro del mito de Iztacmixcoatl, la serpiente blanca que atravesaba el cielo (la vía Láctea), y que en su imagen diurna y terrestre se transformaba en el Cozamalotl, (el arco iris) adquiriendo todos los colores del espectro.

En el mito de la creación, Ometecuhtli y Omecíhuatl procrearon cuatro hijos; advocaciones de Tezcatlipoca que se distinguen por su color. El Tezcatlipoca negro, el espejo humeante, el Tezcatlipoca azul es el joven Huitzilopochtli, El Tezcatlipoca blanco es Quetzalcóatl, y el rojo (surgido entre el maíz verde y la tierra ocre) es Xipe Tótec. Después del diluvio, los cuatro dioses abrieron su camino por debajo de la tierra y salieron por cada punto cardinal, donde impregnaron con su color cada rumbo.

Los puntos cardinales tienen relación con las advocaciones de Tezcatlipoca. Los colores correspondientes a cada advocación, así como sus diferentes cualidades son³¹:

| | | | |
|-------|--------|-----------------|---|
| Este | Rojo | Tezcatlipoca | Resurrección, fertilidad, juventud, luz. |
| Norte | Negro | Tezcatlipoca | Noche, oscuridad, frío sequía guerra muerte. |
| Oeste | Blanco | Quetzalcóatl | Nacimiento y decadencia, misterio del origen y del fin, |
| | | | antigüedad y enfermedad |
| Sur | Azul | Huitzilopochtli | Luz, calor y fuego, clima tropical. |

De los trece cielos, a los más altos le corresponde también un color. El decimotercer cielo, el Omeyocan, donde habitan Ometecuhtli y su esposa Omecíhuatl, tiene una tonalidad morada. Teotlatauhco, el doceavo cielo tiene color rojo, donde está el dios de ese color. Teocoauhco es el décimo cielo, de color amarillo, donde está el dios amarillo, el del sol. Teoiztac, de color blanco, el noveno cielo; aquí está la estrella vespertina (Venus de la mañana). En el octavo, Itzapannanazcayan, es en donde mora el dios negro Mictlantecuhtli, y es donde se forman las tormentas y donde está la luna. El Ilhucatl Xocouhco, el séptimo cielo, tenía color azul, y habitaban las culebras de fuego creadas por Xiuhtecuhtli. El Ilhuicatl Yayauhco, es el cielo negro de la noche. Los cinco

³¹ Cuadro atribuido a Jacques Soustelle, cfr, FERRER, Euladio; El color... 218

cielos más bajos son el Ilhuicatl Mamoloaco, donde se ven los cometas, el Ilhuicatl Huitztla, donde se ve la estrella de la tarde, el Ilhuicatl Tonatiuh, donde se ve el sol, Ilhuicatl Tetlaliloc, donde están las estrellas, y el Ilhuicatl Tlalocan Metzli, donde están las nubes y el aire.

Muchos sustantivos se forman de acuerdo al color de lo que se nombra, lo cual influirá en su forma de representación gráfica. Así, Iztaccíhuatl se traduce como mujer blanca, la sal es el agua blanca, iztlatl, la vainilla es la flor negra o tliltic tepuztli. En las imágenes también se utilizaba el color como una referencia fonética, como por ejemplo para Tzompantli, que significaba muro de calaveras, se representaba como una bandera blanca, tomando la contracción Tz como el referente de Iztac, y el signo pantli, que era bandera. Algo similar ocurría con Tlatauhquitépec, en que para dar el prefijo Tla, se cambiaba el color verde del glifo de cerro, por uno rojo

Tomando el nombre que en náhuatl se les daba a los colores, podemos encontrar la importancia que se le daba al resaltar las cualidades de las cosas, pues muchos de ellos son construcciones de objetos cuyo referente es el color, como el cazo del zacatlazcalli, que toma su nombre del maíz viejo, cuyo color es amarillo. Los principales colores utilizados por los indígenas prehispánicos eran:

Amarillo (Zacatlazcalli), amarillo ocre (Tecozahuitl), amarillo intenso (Coztic), Azul (Xiuhuatl), Azul agua (Toxpalatl), Azul celeste (Texotli), Azul manchado (Cuitlatexotli), Azul oscuro (Matlalli), Azul turquesa (Tlaliac), Blanco (Iztac), Blanco grisáceo (Tizatli), Blanco moteado (Chiotl), Café claro (Quapachtli), Morado (Cacamoliuhqui), Morado oscuro (Yapalli), Negro (Tliltic), Negro intenso (Huizache), Negruzco (Yayauhqui), Rojo (Tlatlahqui), Rojo ceniciento (Tlapalnextli), Rojo vivo (Cuezalli), Rojo óxido (Tlahuitl), Rosa (Xochipalli), Rosa morado (Xocoatole), Turquesado (Xiuhtic), Verde (Xiuhuatl), Verde azul

(Chalchíhuítl), Verde claro fino (Quiltic), Verde medio (Nochtli), Verde intenso (Quilpalli), Verde oscuro (Matlaltic), Violeta (Matlaxóchitl).³²

El color como elemento simbólico se percibe muy claramente en los códices prehispánicos. Así, por ejemplo vemos en la lámina 43 del Fejérváry-Mayer, dos franjas cruzadas de color que simbolizan las cuatro regiones del mundo, y en la lámina 26 se pueden ver que cada color de los personajes los diferencia para cada acción que realizan, Lo mismo ocurre en varias láminas del mismo códice, donde el color simboliza al dios representado, o a la región aludida. También encontramos presente un simbolismo del color en las láminas 5, 8 y 16, del Borbónico, en que el azul tiene referencia al agua y que se repite en las láminas 16 y 5 del Tonalámatl de Aubin

En la lámina 65 del códice Borgia, el personaje que está sentado a la izquierda está coloreado de negro, lo cual simboliza mala fortuna, anunciando el fin del cuarto sol por terremotos. En la página 68 del Códice Borgia, el atavío con franjas negras del personaje de la derecha, también presagia la mala fortuna, en este caso de la embriaguez. Pero cuando el negro está representado como pintura corporal, lo que se distingue por que ésta no cubre todo el cuerpo del personaje, se representa un atributo de Tezcatlipoca, no como un símbolo de mal augurio, sino como símbolo del destino. Así ocurre en las láminas 17 y 62 del Códice Borgia, donde Tezcatlipoca es el que da y quita la riqueza.

Además de este sentido simbólico, el color también actúa como una reacción física, tanto como un elemento compositivo y plástico.

Tanto el códice Borbónico como el Borgia son los dos más sobresalientes de la zona del altiplano. Tienen las láminas que mejor calidad en cuanto a su técnica pictórica demuestran. El color y la forma han sido bien cuidados. El caso particular de los códices Nahuas nos permite tomarlos como eslabón entre la

³² FERRER, Eulalio; El color..., pp. 214-215.

tradición prehispánica y el principio de la transformación que vendrá tras la conquista, debido a lo difícil que es datar su origen. Sin embargo, sus valores relacionados al empleo del color, salvo la tira de la peregrinación, no son causa de la discordia en este sentido, más bien se encuentran inscritos dentro de la tradición prehispánica, y con este sentido serán estudiados aquí.

El color también se podía utilizar como un elemento descriptivo, como por ejemplo para enunciar el verde de los cerros en algunos glifos, para describir el rojo de la sangre, o el color de la piel de los personajes. En la lámina 3 del Tonalámatl de Aubin se utiliza un naranja para describir la piel del jaguar, mismo tono que se utiliza la lámina 6 para definir el asiento forrado de piel de jaguar, mientras que en las láminas 6 y 7 del Fejérváry-Mayer se utiliza un amarillo para describir el color de los petates. En la página 2, el azul juega un papel importante como elemento descriptivo, pues describe una pintura corporal azul, y también elementos marinos relacionados con el agua. Y en la lámina 20 del borbónico, el amarillo se utiliza para marcar la piel con la que se viste Iztapaltotec, y diferenciarla de su propia piel.

Este valor descriptivo del color tiene un carácter semántico, y se utiliza para describir y diferenciar un objeto, actuando como un elemento requerido para la descripción visual, de la misma forma en que nosotros relacionamos el color de la piel como rosa, o el color de las hojas de los árboles como verdes, en la tradición de los códices se refiere la piel con un amarillo ocre (aunque parece ser más bien un consenso general y no una norma, pues hay algunas excepciones), y el verde lo asociaban con los cerros. Así, en la lámina 24 del Códice Borbónico, el verde forma parte del glifo de cerro (que por extensión también significaba lugar), para nombrar al lugar de Tláloc.

Si bien el valor simbólico que se le daba a los colores en las diferentes culturas prehispánicas, es muy diferente al que le podemos dar actualmente, muchas de las teorías cromáticas que se refieren a la complementariedad y el contraste

se basan “en los efectos visuales de equilibrio y a la vez de dinamismo, mostrado a través de las agrupaciones cromáticas”³³, por lo que el estudio de los colores de esta manera, nos ofrecerá suficiente información como para poder expresar resultados de la composición pictórica como una “sintaxis gráfica (no semántico) de un lenguaje técnico y conceptual”³⁴. Esta descripción será, sin embargo, insuficiente, pues se acomoda más a un modelo contemporáneo de su valor.³⁵

En lo que corresponde al color físico, hay que distinguir a su vez dos cuestiones importantes. Primero que el color es un fenómeno óptico, relacionado con la luz, en cuyo caso trataremos de valores cromáticos, y como segundo punto es importante anotar que en la pintura, el color tiene un valor matérico, mejor definido como colórico, y que estas características se encuentran reaccionando conjuntamente para darnos el resultado final.

Sobre los valores cromáticos del color, la tradición occidental marca como claro origen de la relación entre color y luz lo siguiente: Si hacemos pasar un rayo de luz por un prisma de cristal, podemos ver que la luz se descompone en una franja donde se aprecian los colores del espectro, del rojo al violeta, pasando por el anaranjado, el amarillo, el verde y el azul. Si aislamos un color del espectro, y reunimos valiéndonos de una lente el resto de los colores, obtendremos un color mixto, que será complementario del primero. Este tipo de mezclas cromáticas se conoce como mezcla aditiva. Así, por ejemplo, el violeta es el complementario del amarillo. En este caso se dice que se da una

³³ ALBARRÁN Samaniego, Arturo; Las dos caras de la complementariedad en la pintura mural prehispánica, La pintura Mural prehispánica en México; boletín informativo IIE; Año IX, número 19, p. 16; UNAM.

³⁴ *idem* p. 13; UNAM.

³⁵ Brusatin Manlio aclara que los modelos de contrastes se enfocan más a “una semanticidad perfecta (nuestra) de un color – función – emoción a confirmar por los muy ingenuos juegos de la psicología de la percepción”. *cf.* MANLIO, Brusatin, Historia de los colores, Ed. París, 1ª. ed. 1987, Barcelona, España. p. 30

relación de complementarios generativos. Si esta franja espectral se divide en dos partes y se reúnen los grupos resultantes por medio de una lente, se obtendrán colores mixtos. Si se vuelven a unir estos colores mixtos por una lente de nuevo, como resultado se obtendrá el blanco.

Sin embargo, al tratar de aplicar esta teoría a los códices, encontramos que no nos ayuda a explicar todas las relaciones que se dan. Por ejemplo, el color predominante en el Tonalámatl de Aubin es el rojo, por lo que, según la teoría cromática de los contrastes, la mayoría de las complementariedades se tendría que dar en relación con el verde, lo que se da sólo en algunos elementos. En la lámina 16 del Tonalámatl "la muerte del sol lluvia", podemos encontrar aisladamente algunos pares que se complementan, como por ejemplo en el signo glífico que está entre los dos personajes, de color rojo y verde, así como en el verde de las extremidades del personaje en contraste con el rojo de los ropajes, y lo mismo ocurre en la lámina 15, con el atavío de plumas y la piel del personaje de la derecha. En la lámina 7, el azul del agua es complementario con el amarillo del personaje, y lo mismo ocurre en la lámina 5.

Estas relaciones complementarias son mínimas en la composición y si bien funcionan de forma aislada, no tienen un peso considerable en la imagen. Al hablar de una imagen pictórica, tenemos, sin embargo, que ajustar nuestro criterio, y comenzar a estudiar el color local y simbólico, en vez del color en general, y su relación dentro de una superficie determinada en relación con otros colores que ocupan zonas adyacentes determinadas también. Para juzgar la acción simultánea de varios colores tenemos que centrarnos, más que en el color complementario, en la armonía de colores.³⁶

Pero cuando nos enfrentamos a una relación de colores de carácter matérico, es decir, de color-pigmento, nos enfrentamos a una mezcla de color sustractiva.

Mientras que la mezcla de los colores del espectro de la luz tiende siempre hacia el blanco. Las mezclas sustractivas tienden a oscurecer el color. El violeta que se logra por la mezcla del rojo y el azul del espectro resulta más luminoso que ambos, sin embargo, el violeta resultante del color pigmento resulta un tono mucho más oscuro que el rojo y el azul pigmentarios. La mezcla sustractiva, por lo tanto, tiende a absorber la luz. En este caso, la armonía está relacionada con el efecto físico descrito antes, pues una composición armoniosa es aquella en la que la suma de todos sus colores dan como resultado una mezcla gris neutro. Aquellas imágenes que no tienen esta armonía tienden a la expresividad. Existían para los pueblos de tradición nahua cuatro colores fundamentales: Rojo, Amarillo, Negro y Blanco, en base a los que estaban agrupadas sus composiciones cromáticas y sus concepciones de la relación plástica de luz y color.

Volviendo a la lámina 16 del Tonalámatl de Aubin, encontramos una relación armoniosa, pues está formada por el azul del agua, que es una especie de marco envolvente de la imagen. El otro color predominante es el rojo, en los atavíos de los personajes, y después el amarillo, y verde en menor cantidad. Si ponemos atención al modelo propuesto por Schopenhauer³⁷, encontraremos entonces una imagen que no alcanza la correcta armonía, puesto que la cantidad de azul es mayor a la de amarillo³⁸. Sin embargo, el modelo de Goethe es más adecuado, pues marca una relación de luminosidad de amarillo : rojo : azul = 3 : 6 : 8. Además, hay una variante en cuanto a las tonalidades

³⁶ Este estudio está basado en la visión de Johannes Itten, *cf.* ITTEN, Johannes, El Arte del Color, Ed. Noriega Limusa.

³⁷ El modelo de Schopenhauer da un valor numérico a los colores, de tal forma que siendo la plena actividad del ojo (la suma armónica de los colores) =1, los valores fraccionales de cada color serán: negro = 0, Violeta = $\frac{1}{4}$, Azul = $\frac{1}{3}$, verde = $\frac{1}{2}$, Rojo = $\frac{1}{2}$, Naranja = $\frac{2}{3}$, Amarillo = $\frac{3}{4}$, Blanco = 1.

generales, que hacen de la imagen una composición que tiende hacia colores grisáceos, resultado de la acción de la mezcla pigmentaria, como el amarillo que es más bien un ocre, y el azul, que es más bien un azul verdoso, y el café tiende al siena. Como resultado, la imagen tiende hacia la expresividad más que hacia la armonía. En este caso la denominación más adecuada sería la de contraste por primarios.

Hay que recordar que por lo que corresponde al color pigmentario, tradicionalmente se utilizan el rojo, amarillo y azul como colores básicos. La mezcla de éstos, sin embargo, tiende al gris. En este caso además de los efectos físicos mencionados, actúan también efectos químicos, que tienen que ver con los aglutinantes, medios y solventes utilizados. El color fue aplicado en algunas zonas como aguadas.

En la lámina 7 del mismo Tonalámatl, un personaje de color rojo está frente a otro de color verde; ésta es una relación de complementarios. Ambos están sobre una superficie de color azul. Es una relación cromática que tiende a la armonía. Aunque la relación de matices es diferente, pues el verde está menos saturado que el rojo, por lo que aquél tiende al verde gris oscuro. Las superficies coloreadas son equivalentes, por lo que ninguno de los tres colores sobresale en la composición.

En las láminas de la Matrícula de tributos, cuando el color no es absolutamente necesario para describir el objeto, se repiten constantemente los colores amarillo y rojo. En algunos casos se utiliza el azul o el verde azulado para distinguir algunos objetos preciosos como piedras, plumas o algunos trajes. Esta relación aparente entre los primarios que se utilizaban se repite en los signos de carácter glífico y en muchos topónimos de todos los códices.

³⁸ El amarillo del papel seguramente no jugaba un papel importante en la composición, puesto que seguramente este se dio por la oxidación del mismo, y no como una opción de composición.

El códice Borgia muestra una mayor seguridad en el trazo, un mejor uso del espacio (seguramente basado en una estructura compleja previa), y una mejor coloración. En primer lugar, podemos ver que los pigmentos están aplicados con una mayor calidad, tienen un tono más firme, y un matiz más puro. Es decir, que el color se ve más limpio. Encontramos una relación de colores rojo y amarillo principalmente. Aunque hay algunas láminas en las que su complejidad y la manera en que se aplicó el color son muy intensas, con tonalidades grises, amarillas y verde. El Cospi y el Fejérváry-Mayer, muestran una tendencia al amarillo y al azul, a diferencia de los demás.

En el cuadro principal de la lámina 12 del Tonalámatl de Aubin, Hay dos personajes a la izquierda de la composición. El color juega un papel semántico aquí, pues como se ha mencionado antes, el amarillo se utilizaba para describir la piel de los hombres, pero para diferenciar a ambos personajes, el Tlacuilo decidió pintar a los hombres de color rojo, y en este caso diferenció a una mujer pintándola de color amarillo. Esta diferenciación no ocurre en su equivalente del Borbónico, aunque si ocurre, por ejemplo, en las láminas 17 y 19 del códice Borgia, donde claramente se aprecian como una divinidad.

El verde turquesa o verde azulado tenía también, dentro de las culturas del altiplano, una relación con lo precioso y lo hermoso. Así, en la mayoría de los plumajes de los atavíos están pintados de color verde para simbolizar su carácter de hermoso. En la lámina 14 del códice Borbónico, se ve a una serpiente con plumas de color verde, que le propone el adjetivo de hermoso a la serpiente, por lo que se entendería no sólo como Quetzalcóatl, sino como la hermosa serpiente emplumada³⁹

³⁹ Margarita Martínez del Sobral toma en cuenta en una nota al pie de página el simbolismo de Quetzalcóatl en su relación con Venus, ya que el vocablo Quetzali que se traduce generalmente como plumas, era sinónimo de hermoso, y el vocablo Cóatl, relacionado con la serpiente, también era tomado como gemelo. Por lo tanto, habría una

También el carácter simbólico del color se utiliza en algunos glifos, como por ejemplo para el juego de pelota se usan los colores rojo, amarillo, azul, y verde. Para dar el topónimo de Actopan (en la tierra fértil), se usa el color rojo para simbolizar la fertilidad de la tierra.

Así, como ejemplo de un análisis más detallado de la estructura de color, tomemos el cuadro principal de la lámina 20 del códice Borbónico, encontramos una predominancia del color rojo, en los personajes principales, que se identifican como Iztapaltotec, a la derecha y Xiuhtecuhtli, a la izquierda, así como en partes de casi todos los elementos glíficos de la escena. El color amarillo es que mayor contrapeso tiene, en una tonalidad ocre, y hay menor cantidad de superficies coloreadas de azul y el verde, creando un contraste entre primarios muy típico de todos los códices. Son pues, colores con matices poco saturados y tonalidades bajas. También el amarillo sirve como referente semántico para indicar que Iztapaltotec está vestido con piel humana, así como para describir objetos que están fabricados de madera como el bastón, algunos recipientes y flechas que serán ofrendadas. También el azul tiene este sentido en lo que refiere al glifo situado encima de Xiuhtecuhtli indicando agua. El verde describe algunos elementos de plumaje precioso en los atavíos de los personajes, así como para el glifo de las espinas del autosacrificio. Pero también hay un contenido simbólico dentro de los colores. El rojo predominante en la piel de los personajes, y en los instrumentos que Iztapaltotec tiene en las manos les da un carácter de fecundidad. También está presente en el glifo del caracol, a manera de una voluta que penetra el caracol y lo fecunda, para dar origen a la palabra sagrada. El glifo en los pies de Xiuhtecuhtli, formado por un ojo entre semiarcos que se abren hacia fuera,

doble traducción de Quetzalcóatl, tanto como serpiente emplumada, como de el Gemelo precioso, que era el nombre que se le daba a Venus, pues tenía su recorrido celeste dos veces al día, en la mañana y en la tarde. *Cfr* MARTINEZ Del Sobral... Geometría sagrada, p. 15 nota 3 al final del prefacio.

tiene el color negro que simboliza la noche, y es el de Ixtozoz, o que indica velar de noche; entonces el color se ha utilizado en su carácter alegórico a la noche. Y se han dejado en blanco algunas partes como el caracol, la vasija de copal, y el morral florido de copal, al igual que los ropajes de los dioses, etc. Que tienen el carácter de referente, tanto al blanco del copal como al blanco de la manta. En el caso del caracol podría ser una doble lectura, pues el blanco coincide con el tono de las conchas de caracol, y a la vez puede significar la antigüedad del canto sagrado.

Como conclusión, podemos asumir que el valor más importante era la carga simbólica de los colores, que también servían como un elemento semántico dentro de la sintaxis gráfica del código. Como regla general de composición se utilizaban los contrastes de primarios, en este caso del rojo, amarillo azul y en menor cantidad el verde; colores que eran colocados de acuerdo al contexto, ordenando así el valor simbólico y visual de la escena pintada.

BREVE DESCRIPCIÓN DE LOS HECHOS DE CONQUISTA

Existía un sentimiento de pesadumbre y una fatal idea de la caída de Tenochtitlan. Los sacerdotes y adivinos de la corte de Moctezuma creían que el Imperio Mexica habría de llegar pronto a su fin. No sabemos cual es el origen de los presagios que se han descrito según los informantes de Sahagún. Es probable que se haya tratado de una serie de presagios aislados, provenientes de distintas tradiciones, que tras la conquista fueron adaptados como una forma de tratar de explicarse y asimilar el trauma de la conquista.

Los relatos de estos presagios tienen un fuerte simbolismo y relatan fenómenos que en algunos casos pueden ser explicados como fenómenos naturales, y algunos otros que parecen ser mitificaciones de algún suceso diferente. Desde antes de la llegada de los españoles, comenzaron a verse extrañas señales, a manera de presagios, por toda la tierra. Desde diez años antes de la llegada de los españoles apareció una columna de fuego que goteaba del cielo, y en el año 12-casa (1517) apareció todas las noches por un año. Después ardió el templo de Tlacateccan, dedicado a Huitzilopochtli, y, mientras más agua le echaban, más ardía, hasta consumirse por completo. También cayó un rayo en el templo de Xiuhtecuhtli, en Tzummulco, sin que se oyera el trueno y sin que lloviera mucho. El tercer presagio ocurrió cuando había aún sol y del cielo cayo fuego y se dividió en tres. Luego el viento hizo que la laguna que estaba junto a Tenochtitlan se golpeará como si hirviera y se anegaran todas las casas. Y por la noche se alcanzaba a escuchar a una mujer que gritaba, como llorando, “¡Hijitos míos, pues ya tenemos que irnos lejos!”, y a veces decía “Hijitos míos ¿A dónde os llevaré!”. Después se atrapó en la laguna un pájaro extraño, que tenía uno como espejo en la cabeza donde se veían el cielo y las estrellas, y cuando Moctezuma lo vio por segunda vez pudo ver como si vinieran gentes haciendo la guerra unos a otros y cargados por unos como venados, que después de verlo él desapareció. Y como octavo

y último presagio se tomó que muchas veces se veían a personas con dos cabezas, que eran presentadas a Moctezuma, y después desaparecían.

En la provincia de Tlaxcala, se tuvieron otros presagios, muy poco antes de la llegada de los españoles, pues en las mañanas se alcanzaba a ver una niebla muy iluminada que salía por el oriente, antes de que apareciera el sol, y otras veces se levantaba un remolino de polvo por la sierra de Tlaxcala, que parecía llegaba hasta el cielo, y este remolino se repitió por un año. Tales acontecimientos se tomaron como presagios, y se supuso que no era otra cosa sino que los dioses habían bajado a la tierra.

Es difícil comprobar la veracidad de estos sucesos, pero lo que si podemos entrever es la visión que tenían algunos mexicas sobre lo que podría venir. Quizás estos presagios tuvieron origen en el miedo que tenían de correr la misma suerte de Tula, y de tantas otras ciudades que habían dominado grandes extensiones de territorio y después fueron vencidas por grupos nómadas provenientes de distintas regiones, principalmente del norte. Es difícil creer que hubieran podido pronosticar la llegada de los europeos, al igual que es difícil creer que este mito del fin del imperio azteca haya sido inventado por españoles para dar validez a la destrucción de tantas ciudades.

En el mismo año en que se veía en el cielo una columna de fuego que parecía gotear y punzar, en año 12 casa, 1517 del calendario Juliano, el español Diego Velásquez, adelantado y gobernador de Cuba, nombró a Francisco Hernández de Córdoba como capitán de una expedición que tenía como finalidad encontrar poblaciones indias que pudieran ser vendidos y utilizados como esclavos, así como para obtener la mayor cantidad de oro posible. El ocho de febrero de ese año sale de la Habana un grupo de poco más de cien soldados en tres navíos, dando vuelta por el actual Cabo de San Antonio, toman rumbo al poniente. Tras veintiún días de una azarosa navegación, vieron a lo lejos

una población tan habitada como no habían visto en Cuba, que entonces llamaron Gran Cairo, y después se conocería como Cabo Catoche.

Quince años antes, Cristóbal Colón se había topado con una embarcación tripulada por indígenas, que le informaron de la existencia de una lejana isla de gran riqueza llamada Yucatán, y antes de la expedición de Hernández de Córdoba se realizaron por lo menos tres expediciones que bordearon la costa centroamericana: la de Pinzón y Solís en 1506, Ojeda y Nicuesa en 1509, y Espinosa, que partió un año antes que Córdoba. Y seguramente partían otras expediciones menos importantes con la esperanza de encontrar más islas donde encontrar riquezas y grandes tesoros a cambio de cuentas de vidrio. Además de que continuamente se daban naufragios cerca de estas costas, donde la mayoría de las veces los sobrevivientes eran tomados como prisioneros, o sacrificados, aunque se sabe del caso de Gonzalo Guerrero que se adaptó perfectamente al estilo de vida de la península de Yucatán, y logró ser señor y cacique de tierras y al momento de la llegada de Cortés estaba casado y tenía hijos. Los españoles pues, más que lanzarse al mar sin saber lo que buscaban, iban muy bien informados de la cantidad de tierras que había, aunque aún no conocían bien el tipo de poblaciones que encontrarían, tenían la esperanza de que fueran ciertas muchas de las leyendas que ya para entonces se habían formado sobre tierras ricas (que más adelante se convertirán en leyendas sobre ciudades de plata y oro), y encontrar el camino que los llevara hacia ellas. Seguramente se corrió la voz de estos encuentros esporádicos por todo el territorio Maya, y parece ser que el mismo Gonzalo Guerrero dirigió las emboscadas que se le prepararon a los españoles que venían con Hernández de Córdoba, en la región de Punta de Catoche. La expedición de Hernández de Córdoba salió de las costas de Champotón con la mitad de los hombres que habían llegado, tras haber peleado en Cabo Catoche, en Campeche y en el propio Champotón.

El ánimo de los españoles que buscaban nuevas tierras, era la avidez de encontrar oro, capturar esclavos y saquear poblaciones para obtener los botines de una guerra sencilla. Esta había sido una constante a lo largo de toda la colonización de las antillas, y marca una etapa de conquista conocida precisamente como la de las antillas, en la que los descubrimientos y conquistas no son otra cosa que avances dentro de un proceso de invasión y en el mejor de los casos ocupación, que carecía de rumbo definido, y enfrentamientos violentos contra grupos humanos reducidos y sometidos a formas muy crudas de explotación. Las poblaciones indígenas por su parte, en el mejor de los casos morían en los enfrentamientos, y si no, lo hacían después a causa de los trabajos forzados, el hambre o las enfermedades traídas por los españoles. El resultado de estos contactos fue el despoblamiento de esas regiones. En la región costera del golfo de México, sin embargo, se encontraron con centros urbanos más densos y organizados de los que había en las antillas, y que al parecer tenían pleno conocimiento de las intenciones de los Españoles, quienes aún confiaban más en la superioridad de sus armas y la voluntad de Dios y que seguían, como desde que Colón llegó en 1492 a las antillas, embarcándose con más ánimo y fe que organización y planes. Como resultado, las primeras entradas que se hicieron en territorio continental fueron repelidas.

La segunda entrada que hicieron los españoles para explorar las costas de la tierra de Yucatán, partió al ocho de abril de 1518, y esta vez, animados por las exageraciones que seguramente contaban los sobrevivientes del viaje de Hernández de Córdoba sobre las poblaciones y el oro que podría haber ahí, partió con cuatro navíos, con Juan de Grijalva al mando y Alonso Dávila, Pedro de Alvarado y Francisco de Montejo al mando de tres barcos. Bordearon la costa y tuvieron una relativa tranquilidad. Se limitaron casi exclusivamente a explorar y a recoger noticias de esas tierras mediante informantes. Grijalva se encargó de negociar primero con los pueblos de la costa del río Grijalva

(Tabasco), y más adelante con todos los pueblos que encontraba por la costa del golfo y en los ríos Papaloapan y hasta el Pánuco. Se encargó de comerciar lo más que pudo con cuentas de vidrio por oro y fue en esta travesía cuando tuvieron noticias de un lugar hacia donde se pone el sol donde había mucho oro. Fue en este viaje también Cuando Moctezuma fue informado por un macehual, de la existencia de cerros que iban por el mar y no se acercaban a la orilla, encima de los cuales iba gente de piel blanca, con barbas y con el cabello que les llegaba a la oreja.

La noticia de poblaciones poderosas y rica debieron despertar la codicia y la avaricia en mucha gente, y al igual que Diego Velásquez, Francisco Garay se apresuró a mandar una expedición dirigida hacia el norte de la costa que había explorado Grijalva, y partió de la isla de Jamaica a finales de 1518. Esta expedición fue repelida por los indios de la zona de Totonacapan. El carácter tan particular de esta entrada era muy similar al de las expediciones de la época antillana de la conquista de América, con un grupo de soldados que buscaban a ciegas poblaciones de las cuales pudieran rescatar todo el oro posible, obtener informes de tierras y ciudades más ricas, y someterlos para establecer un gobierno español, al cual ya se le daba el nombre de Victoria Garayana, mismo que nunca se utilizó, pues la entrada fue emboscada tantas veces como intentó desembarcar.

Por lo contrario, la Expedición de Grijalva había sentado las bases para un proceso de real conquista y expansión de la corona española. Así pues, la guerra fácil y el exterminio exhaustivo fueron cambiados por el comercio fácil y la sumisión política, basada en promesas y mentiras sobre sus intereses. Este será el camino que, junto con una mejor visión sobre las tácticas y el uso de las armas, llevará a Cortés a tener la fuerza suficiente como para enfrentarse a las poblaciones más organizadas y fuertes del centro de México, principalmente a los Tlaxcaltecas y Mexicas.

La visión de los habitantes de las tierras nahuas acerca de los españoles, es difícil de comprender. En un principio, se tiene por seguro el regreso de Quetzalcóatl, al que se le mandan todo tipo de insignias divinas y Tres vestidos preciosos, de Quetzalcóatl, de Tlalocan Tecuhtli y de Tezcatlipoca, y el mismo tesoro de Quetzalcóatl, consistente en objetos de oro, piedras preciosas, plumas, espejos y otros objetos de gran valor para los mexicas. Esta promesa que se tenía de la vuelta del dios resulta común a varias culturas, y si bien la llegada de Cortés tiene coincidencias con la leyenda que presagiaba dicho retorno, también es cierto que hay muchos elementos en los que no hay una concordancia, pues si bien Quetzalcóatl era barbado y llegaría vestido de negro (para hacer cumplir su destino de tomar su reino), éste tenía una verruga en la frente, y su tez no era blanca, tampoco llegó sobre serpientes. Y la llegada de Cortés se produjo en el año Ce Acatl, (1-caña), que no era la fecha exacta del regreso, sino simplemente una de las posibles fechas en que se le podía esperar.

Tras las primeras embajadas, tanto a Grijalva como a Cortés, Moctezuma tuvo por cierto que no se trataba de dioses, pues no bebían la sangre de los sacrificados, por lo que había mandado magos para que hicieran maleficios y causarles daño, o los hicieran volver de donde venían. También había mandado capitanes para que vieran las fuerzas de los españoles, de donde tuvo noticias de su inferioridad militar contra los españoles.

La expedición de Cortés se convirtió en una guerra de conquista y expansión al momento de fundar la primera Villa Rica de la Vera Cruz, sobre las playas de Chalchiucueyecan, instituyendo el primer ayuntamiento al estilo europeo de América. Tras realizar el mismo recorrido que con anterioridad habían hecho Fernández de Córdoba y Grijalva, Cortés pudo observar por sí mismo la cantidad de poblaciones que había en estas tierras, así como la cantidad de oro que podían tomar, y seguramente ya imaginaba la cantidad de tierras que podría poseer. Muchas de las fantasías que animaban a los conquistadores

fueron alimentadas por historias de los propios indígenas, en parte por el ánimo de los habitantes de la zona maya por mandarlos hacia el norte, contándoles sobre ciudades llenas de oro, y en parte por los habitantes de la costa que estaban interesados en llevarlos tierra adentro, lejos de sus poblaciones, cantándoles historias similares, y por otro lado, las expectativas que tuvieron al recibir los primeros embajadores de Moctezuma en esas mismas playas, cargados de oro, mantas, plumajes y otras tantas cosas..

Para cuando Cortés se alía con Cempoala, para Moctezuma es indudable que la intención de los españoles es hacer la guerra contra México Tenochtitlan, y específicamente contra él. Teniendo los informes de sus enviados, se resigna y prácticamente no opone resistencia, sino que por lo contrario, atiende a los invasores como sus huéspedes y les procura alimento y guías para llegar a México, posiblemente con la esperanza de tenderles alguna emboscada, o de evitarles amistad con señoríos rivales, y ganar un poco de tiempo que le permitiera esconderse de los invasores, o incluso que, al traerlos por caminos difíciles y poco transitables, decepcionado con lo que veía a su alrededor, Cortés decidiera regresar a su lugar de origen. Al no poder esconderse, pues sus intenciones y su escondite se conocieron antes de que lograra huir, y al saber de la alianza entre Cortés y los tlaxcaltecas (que se sumaban a los miles de guerreros de los pueblos totonacas, cempoaltecas y de otros señoríos por los que iban pasando), Moctezuma se resignó a esperar la llegada de los españoles.

Es probable que Moctezuma haya creído que los españoles iban a aprenderlo a él, tal vez creyera que en realidad eran enviados de los dioses que venían a reclamar su trono, o quizás (que parece más probable) comprendió que se trataba de una guerra de dominación y vasallaje contra México, y quiso obtener las mejores garantías para sí, al procurar tan bien de los españoles, y a la vez evitar la destrucción total de Tenochtitlan y su imperio. Sea lo que fuere, la actitud de Moctezuma frente a los invasores sólo aplazó un poco más la guerra

y el consiguiente número de muertes así como la destrucción de grandes poblaciones incluyendo ciudades enteras, que vendrían como resultado de todos los hechos de conquista. Así, tras varias alianzas, batallas generalmente fáciles para los españoles, donde la mayor parte de bajas eran de sus aliados tlaxcaltecas, totonacas, etc., y también tras varias matanzas, el ocho de noviembre de 1519, el ejército de Cortés entra en México Tenochtitlan, y apresarán al propio Moctezuma tan sólo unos días después, sin que dentro de la ciudad caiga una sola gota de sangre.

Pero Moctezuma no era toda la nación mexicana, y capitanes, sacerdotes y en general, los habitantes de México Tenochtitlan y especialmente los de México Tlatelolco estaban inconformes con la usurpación del poder por parte de Cortés, quien ahora cambiaba sus ídolos por otras imágenes, y sin más habían puesto a la gran ciudad lacustre y a todos los señoríos que esta tenía bajo su influencia, como vasallos y tributarios de un Rey de Castilla del que nunca habían escuchado hablar, y del que dudaban que realmente existiera.

Mientras seguramente se preparaba una revuelta contra el ejército de Cortés y contra el propio Moctezuma a quien ya no se le reconocía como Tlahtoani, sino que se había elegido a Cuitláhuac, con el fin de defender la ciudad y aprovechando la ausencia de Cortés, quien había regresado a la costa para derrotar a Pánfilo de Narváez que había sido mandado por Diego Velásquez para aprenderlo, Pedro de Alvarado decidió emboscar a los mexicas de forma similar a como lo habían hecho con los cholultecas. Pero a diferencia de aquella ciudad, tras la masacre del Templo mayor, se desató una revuelta mayor que la que seguramente se estaba planeando, lo cual obligó a los Españoles a salir de la ciudad, perdiendo a más de la mitad de su ejército, en especial a los guerreros aliados, que no sabían nadar y además cubrieron la huida de los españoles con rumbo de Tlaxcala.

Erróneamente, se creyó que los españoles habían sido derrotados de forma definitiva y que no volverían. Pero un año después, en 1521 comenzó el sitio de la Tenochtitlan. Tras dos meses de asedio, los guerreros mexicanos se abalanzaban sobre las espadas de los españoles para morir, y los sobrevivientes comían cortezas de árboles quemadas y tomaban agua salada.

Tras la caída de México Tenochtitlan, y con las alianzas que Cortés había formado, vino un periodo de expediciones y guerras de conquista de otros señoríos que no estaban bajo el dominio mexicano, o que se resistieron a la dominación española. Continuamente llegaban expediciones de capitanes que deseaban hacerse de tierras, y algunos barcos traían familias y colonos. Llegaban frailes, visitadores, y enviados de la corona española.

Hubo entonces un periodo de unos años en que el modelo feudal prácticamente se aplicó a la estructura social, donde los conquistadores se repartieron los extensos territorios y señoríos. Las expediciones tenían un aura de cruzada en la que se conquistaban tierras en nombre de la Fe Católica y de la corona Española. Incluso los templos cristianos se hacían siguiendo modelos medievales.

Durante la segunda mitad del siglo XVI, para cuando los conquistadores habían sido desplazados por el gran número de otros europeos que llegaban a la nueva colonia, con el fin de hacerse de negocios y encomiendas sencillas, comenzó a surgir una nueva disputa entre los hijos de conquistadores y los propios españoles. Los criollos, como se le conoció a estos “crios” de españoles nacidos en América, tenían gran recelo de que la corona española les quitara los privilegios que habían ganado sus padres, y en varias ocasiones se fabricaron planes para lanzar a los españoles peninsulares de la Nueva España, los cuales incluían una monarquía propia emparentada con la antigua monarquía indígena.

Obviamente, nunca se llevo a cabo ninguna sublevación, ni siquiera cuando el propio Martín Cortés (el criollo, no el mestizo) tenía el apoyo de fuerzas que podían rivalizar con todas las de la corona en esta región. A diferencia de sus padres conquistadores, los criollos se mantuvieron más pendientes por no perder lo que tenían que por cumplir sus sueños de riqueza y poder.

Los indígenas por otra parte, fueron expulsados de los centros urbanos de las ciudades importantes, y puestos bajo supervisión española en un sistema de explotación conocido como encomiendas. Y sólo los descendientes de las antiguas casas reinantes se libraron de este servicio a cambio, en muchos de los casos, de ceder sus propias tierras y bienes, con lo que eran abandonados a mendigar o al servicio personal de frailes o encomenderos.

ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS FORMALES DE LOS CÓDICOS POSTCORTESIANOS.

Tres años antes de que Cortés desembarcara en las costas de Veracruz, Pedro Mártir de Anglería publica en Alcalá una obra titulada “De Orbe Novo” (El nuevo mundo), donde da noticias de las nuevas tierras descubiertas, y menciona la noticia de un indígena, probablemente nicarao, que afirma que su pueblo contaba con libros en los que anotaban, de forma similar a los de los españoles. Lo mismo hace notar en 1519 Martín Fernández de Enciso, en su “Suma de geografía”, sobre los testimonios que recibía de los pobladores alrededor del Golfo de Uraba. Anglería, en una carta al Papa Adriano le declara la forma y materiales con que eran hechos: “donde quiera que se abra el libro (...) siempre presenta dos lados escritos y aparecen dos páginas en cada doblez, a menos que usted lo extienda todo”⁴⁰.

Ignoramos quién haya sido el primer europeo que pudo ver de primera mano algún códice, pero entre ellos, Gonzalo Fernández de Oviedo vio varios elaborados por los pipil nicaraos, Cortés recibió dos como parte de los regalos que Moctezuma le mandó ofrecer en las costas mexicanas, mismos que envió a Carlos V, y de ahí, muchos investigadores humanistas de aquel tiempo así como cortesanos e incluso el nuncio del papa, el arzobispo Juan Rufo de Forli tuvieron frente a ellos mismos estos códices mesoamericanos. Cortés comprendió de inmediato el valor que los libros tenían para los habitantes de toda la región, pues constantemente escribía cartas a los pueblos con los que hacía alianzas, teniendo por seguro que no comprenderían lo escrito, pero que así tendrían por sentado lo acordado.

⁴⁰ STEN, Maria, Las extraordinarias Historias..., p. 13

Bernal Díaz del castillo nos narra cómo los enviados de Moctezuma llevaban Tlacuilos, que se encargaron de pintar todo el ejército español que había desembarcado, así como “al natural la cara y rostro y cuerpo de Cortés y de todos los capitanes y soldados”⁴¹ Sobre la forma en que fueron pintados, el mismo Bernal aclara que llegó después un cacique que era muy parecido a Cortés, que “adrede lo envió el gran Moctezuma, por que según dijeron, que cuando a Cortés lo llevó Tendile dibujado su misma figura, todos los principales que estaba con Moctezuma, dijeron que un principal que se decía Quintalbor se le parecía a lo propio a Cortés”⁴² Por lo anterior, podemos suponer que las pinturas que se hicieron de Cortés guardaban una gran relación de valores que permitían relacionarlo con la forma y rasgos de su rostro y cuerpo.

Muchos de los primeros humanistas en llegar a la Nueva España reconocieron el valor que los códices tenían para los indígenas, lo que en muchos casos fue motivo de su destrucción, en favor de la suplantación de instituciones y de la conquista espiritual; y en el menor grado, sirvió para su conservación. Dentro de los personajes que comprendieron la importancia del estudio de los códices, encontramos a varios frailes, como Andrés Olmos, Toribio de Benavente (Motolinía), Diego Durán, Bernardino de Sahagún, Juan de Torquemada, y Pedro de Gante.

El carácter de muchos de los humanistas del S XVI llegados a América, no varía mucho del carácter del soldado conquistador de la etapa antillana, pues eran frailes que venían con más ánimos y entusiasmo que experiencia y visión. Su ánimo de evangelización, su sincero respeto por la población indígena era sólo comparable a su peculiar instinto para percibir el diablo en todo lo que no entendían. Ellos peleaban también una cruzada, pero contra el mismo

⁴¹ DIAZ Del Castillo, Bernal, Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España, p. 64

⁴² *idem*, p. 66

demonio, y su rabia les hacía tomar decisiones que después, aparentemente varios de ellos, lamentarían. Era fácil para ellos ver el diablo en todos los sitios, en las imágenes de los códices, en las esculturas y en los templos. Bernal Díaz del Castillo explica de la forma de las figuras encontradas en la península de Yucatán que parecían “como caras de demonios, y otros como de mujeres, y otros de otras malas figuras, de manera que al parecer estaban haciendo sodomías los unos indios con los otros”⁴³. Y el mismo Sahagún se lamentaba por encontrar un lugar tan lleno del diablo, donde “aquel enemigo del género humano se enseñorease (...), sin que nadie le resistiese, donde con toda libertad derramó su ponzoña y todas sus tinieblas”⁴⁴.

Esta primera impresión y el temperamento colérico con que los frailes defendían la Fe Católica, resultaron en hechos tan lamentables como la quema completa de los anales guardados en Texcoco, donde estaba la principal escuela de pintura de la cuenca del valle de México, y la muerte del cacique de dicha población, ordenada por fray Juan de Zumárraga, primer obispo de México. También se quemaron todos los libros que eran entregados por mano de los propios sacerdotes aztecas cuando terminó el sitio de Tenochtitlan.

De principio se veía al diablo en las figuras, los dioses, los sacrificios, las danzas, los cantos; pero en un ejercicio de comprensión teológica, se reconoció que el demonio no estaba presente en los objetos, pero que éstos sí podían ser objeto de malas interpretaciones y por lo tanto de supersticiones que podrían inducir a actos de magia y sacrilegio, por lo que la destrucción de los mismos pasó de ser un acto de coraje a un acto de compasión, que de cualquier modo se traducía en grandes hogueras, como la que realizó fray

⁴³ *idem*, p. 6

⁴⁴ BENITEZ, Fernando, *Los primeros mexicanos (la vida criolla en el siglo XVI)*; Ed. Biblioteca Era, décima reimpresión de la 2ª. ed, p. 114, 1990; México.

Diego de Landa, quien buscó y quemó todos los códices que pudo encontrar en la región Maya.

Tras este primer encuentro, y al comprender que el demonio no se escondía en todos los actos de los habitantes de esta región, mientras los menos comprometidos se conformaban con que los indios supieran el Padre Nuestro, el Ave María, el Credo, la Salve, y los mandamientos, Vasco de Quiroga, por ejemplo, construía una utopía en Michoacán, organizando comunidades en el trabajo común y la autosuficiencia, bajo la palabra de las costumbres y la Fe Católica. Zumárraga por su parte, Fundaba el Colegio de Santiago Tlatelolco, que sería, junto con la Casa de Imprenta y la Universidad, también apoyadas y en parte fundadas por él, parte del gran desarrollo cultural que tuvo la Ciudad de México durante el siglo XVI.

En el Colegio de Tlatelolco, además de gramática y latín, los indígenas podían discutir sobre teología mucho más libremente que cualquier otro lado, y también aprendían las artesanías y artes en general. De ahí, precisamente, es de dónde Sahagún podrá realizar su “Historia General de las cosas de la Nueva España”, y ahí también es donde se pintan los códices Florentino y Badiano. Otro Colegio importante fue el dirigido por Pedro de Gante en México, que era el del Convento Grande de San Francisco, donde también se enseñaban las artesanías y de donde surgió el conjunto de símbolos que originan los códices llamados testerianos.

En general, la producción de códices siguió con gran fuerza en toda la cuenca de México, y el valle de Puebla-Tlaxcala, de donde provienen la mayor parte de códices que se conservan.

Dado que la segunda audiencia permite que los indígenas presenten códices como documentos legales, podemos asegurar que la producción de códices no disminuyó de tajo con la conquista, sino que su fabricación fue poco a poco transformándose para adquirir nuevas características. Las condiciones en que

los libros son pintados cambian drásticamente, y la finalidad de los mismos también. Los códices coloniales están dirigidos para ser comprendidos por dos culturas diferentes, con lo que sus valores formales, semánticos, etc., irán cambiando poco a poco hasta formar un perfecto sincretismo de ambas, y finalmente desaparecerá la visión prehispánica.

El uso del alfabeto fue poco a poco generalizándose, y a la vez que aumentaba la importación de libros, y tanto la Universidad como los colegios enseñaban la gramática y lingüística, en los centros urbanos se fue dejando de lado la antigua forma de escribir pintando. Los códices comenzarán a cambiar en cuanto a sus valores formales, como resultado de una transformación en el modo de significar, es decir, en su valor semántico. En un principio podemos encontrar que siguen la misma tradición prehispánica, como el Mendocino, y sólo en algunos casos como en el Osuna, encontramos un equilibrio entre el valor semántico de los grafemas prehispánicos y los caracteres latinos. Los códices en que encontramos caracteres latinos e imágenes prehispánicas, por lo general, se tratan de documentos de carácter mixto, en que los caracteres alfabéticos explican algunos elementos que dirigen la lectura del mismo, como ocurre en la matrícula de tributos. Y también hay casos en que las imágenes pasan a ser elementos ilustrativos o decorativos, como en las últimas páginas del código Telleriano-Remensis. Se produjo entonces una sustitución que terminó por silenciar la oralidad tradicional que se encontraba inherente a la lectura de los antiguos códices.

Los códices coloniales no forman una unidad formal con variantes estilísticas, como ocurre en el caso de los códices prehispánicos, sino que además marcan una transformación de carácter mutacional que actúa dividiendo los valores semánticos del libro, de tal forma que la narrativa se aleja de la imagen referente y se asocia con los caracteres fonéticos, mientras que los valores formales que servían para designar la narración y el sentido de lectura de un texto virtual se van cohesionando en un discurso diferente, que nosotros

reconocemos como pictórico. De esta forma, lo que en principio será una integración de dos conjuntos de valores discursivos, terminará por romper el modelo prehispánico y disociarlo hasta desaparecer.

Pero más que por las características propias de los caracteres latinos, que los hacen un medio más objetivo, directo y económico que los grafemas pictográficos, la decadencia de los códices se debió a la destrucción de las estructuras sociales que los creaban, pues con la desaparición de los Tlaminime, y la destrucción de los Amoxcalli, los Tlacuilos tuvieron que adecuarse a los modelos europeos, y poco a poco se tuvieron que ir agrupando en dos nuevos oficios, el de pintor y el de escriba. Por lo tanto, debemos agregar al estudio de los valores formales de los códices postcortesianos, un carácter de sucesión temporal.

A diferencia de la cantidad tan reducida de códices que se conservan del periodo precortesiano, del periodo colonial podemos referirnos a más de cuatrocientos cincuenta documentos que se conservan en diferentes partes del mundo; cantidad que puede aumentar, ya que muchos de estos códices fueron celosamente guardados por poblaciones indígenas por cinco siglos, y algunos otros se han encontrado en colecciones privadas, y es probable que aún existan varios sin catalogar. En el altiplano central, juntando los que proceden de la cuenca del Valle de México, Morelos, Tlaxcala, Hidalgo y Puebla, realizados durante el siglo XVI contamos más de setenta documentos que aún se conservan entre libros, folios, lienzos, biombos, tiras, etc.

Los motivos que animaron la creación de estos documentos después de la conquista son variados, y difieren de los temas tradicionales. Se siguen haciendo códices histórico-geográficos, y en menor medida se realizan códices calendárico rituales, en su mayoría copias de códices anteriores o interpretaciones de temas prehispánicos bajo la revisión católica. Y dos géneros importantes en los escritos indígenas del siglo XVI son los económicos,

que tratan de censos, tributos, catastros, etc., y los códigos jurídicos, que eran utilizados en litigios y procesos, ya sea entre indígenas y españoles, o entre indígenas mismos, presentados ante autoridades españolas. Y de forma más particular, los códigos coloniales se han dividido según su temática como Históricos, Calendáricos, Religiosos, Cartográficos, Jurídicos, Catastrales y Económicos.

A través del nombre de cada código, podemos obtener información importante sobre sus características, por ejemplo, en varios casos, éste nos revela su contenido, como la Historia Tolteca Chichimeca, o el Libro de Oraciones. En el caso de los mapas a veces se incluye su procedencia, así ocurre con el Mapa de Oztotípac, el Mapa de Cuauhtinchan, el Mapa de Coatlinchan, en otros casos se incluye su procedencia sin mencionar su contenido, como en el Código Cozcatzin o el Código de Huamantla. En otros casos se ha aprovechado como distintivo su formato, como en el Código en Cruz, el Lienzo de Tlaxcala o la Tira de Tepechan. También toma importancia el soporte en el que está pintado, como es el caso del Plano en Papel Amate o el Plano en Papel Maguey.

Sin embargo, la nomenclatura de los códigos no resulta siempre tan simple, pues en algunos casos, con el paso del tiempo, a los códigos se les ha dado dos o más nombres radicalmente distintos, determinados por circunstancias que marcan la historia que han pasado tales documentos. Tal es el caso del Libelus de Medicinalibus o Código Martín de la Cruz o Código Badian, o Código de la Cruz Badiano, un código herbario de la autoría de Martín de la Cruz, un doctor indígena, que fue traducido al latín por Juan Badiano, natural de Xochimilco y profesor del colegio de la Santa Cruz en Tlatelolco.

Algo similar ocurre con el Plano Parcial de la Ciudad de México o Plano en Papel Maguey o Mapa de Santa Cruz o Mapa de la Ciudad y Valle de México o Mapa de Uppsala. La variedad de nombres de este código nos explica varias

de sus características, como el carácter y contenido del mismo, es decir, que es un plano y mapa parcial de de la ciudad de México y sus alrededores, además que está hecho en un papel extraído del maguey, y se conoce como Mapa de Uppsala por que se encuentra en la biblioteca de la universidad de dicha ciudad de Suecia

Otros códices tienen como nombre el mismo de la ciudad o país dónde se encuentran, como el Códice Vaticano A y el Códice Florentino, resguardados en el Vaticano y Florencia, respectivamente. También se reconocen por el nombre de sus dueños, o de quienes los estudiaron, como el Memorial de los indios de Tepetlaóztoc, o Códice Kingsborough, y el Libro de la vida de los antiguos Mexicanos, o Códice Magliabechiano, perteneciente a la colección de Antonio Magliabechi.

Como ejemplo de los códices de carácter histórico encontramos el Mapa de Oztotícpac, la Tira de Tepechpan y el Códice en cruz. Por lo general, este tipo de documentos narran los orígenes y acontecimientos de diversas comunidades o pueblos desde sus orígenes (míticos o históricos) y se prolongan hasta el siglo XVI, en que se dejaron de pintar. Podemos encontrar en esta clase, los linajes, los árboles genealógicos de la casa gobernante, o anales donde los acontecimientos importantes se cuentan por años.

Los códices calendáricos, se siguieron produciendo, pero en cantidad menor a la que podemos suponer se producía antes de la conquista, pues se consideraba peligroso resguardar la idolatría de los indígenas. Así, se realizaron algunos en donde se describía solamente alguna parte de los ritos y tradiciones prehispánicas, y generalmente los Tonalámatl eran copias de códices anteriores, o extractos de informantes con fines “enciclopédicos”, que servirían para planificar la evangelización. Como ejemplo de estos códices tenemos el Códice Primeros Memoriales, el Códice Telleriano–Remensis y el Códice Tudela.

Los códices religiosos vienen a suplir la producción de códices del tipo calendárico-ritual, y tienen como finalidad la evangelización de las poblaciones de indígenas. En este caso, no sólo se utilizaron documentos como los códices, sino también murales e imágenes hechas de plumería, de conchas, de flores, y tantas como se acostumbraba hacer en tiempos precortesianos. Dentro de este grupo, existe una serie de códices conocidos como testeréanos, que se refieren a la enseñanza de la doctrina católica. Se llaman testeréanos, pues la tradición marca al franciscano Jacobo de Testera como el creador de este sistema de imágenes, aunque ahora se sabe que fueron los propios Tlacuilos los que crearon una serie completamente nueva de imágenes para referirse a la nueva religión. Generalmente, estos códices testeréanos tienen un formato pequeño y se encuentran ordenados a manera de cuadernillos.

Los códices cartográficos muestran mapas elaborados de distintas regiones. Como ejemplo tenemos el Mapa de Uppsala, el Mapa de Sigüenza y el Códice Quinantzín. En algunos casos, estos códices narran distintos relatos que, por las características propias de la escritura prehispánica, resultan en una especie de recorrido cartográfico por regiones específicas. Los formatos son variados, aunque se nota una preferencia por los lienzos y el formato mayor a un metro.

Los códices de carácter económico son en realidad un grupo de códices con temática variada, pero que guardan como característica principal la relación de bienes y personas, así como las relaciones de población y trabajo. Por lo mismo, podemos encontrar censos, cuentas del pago de tributos y del diezmo a la iglesia, y de los pagos a las autoridades indígenas. Los formatos utilizados van acercándose cada vez más al preferido por los europeos, acomodándose las láminas a manera de libros y el soporte utilizado será el papel, según la manera indígena en un principio, y poco a poco se utilizará el papel europeo.

Si bien el interés de los europeos por los códices se dio principalmente en la evangelización, por parte de los indígenas, el principal motivo para la

presentación y preservación de estos libros fue el problema agrario, que ya desde los primeros días de la conquista empezó a producir inconformidad, pues las migraciones, las edificaciones de nuevos poblados, así como el reparto de tierras entre los conquistadores, obligó a tener una forma de justificar la tenencia de la tierra, por lo que los códigos de carácter catastral irán ligados a los de carácter judicial. Dentro de los primeros encontramos relaciones y medidas de territorios urbanos y rurales, tipos de cultivo, calidad de la tierra, y en algunos casos se aprecia el nombre del propietario, o de la jurisdicción a que pertenecen las tierras. Una serie de documentos que fueron realizados de forma más tardía se conoce como los códigos Techialoyan, ligados a la problemática de la propiedad y usufructo de la tierra, que mantienen una unidad estilística y de contenido muy peculiar. Como ejemplo de códigos catastrales encontramos el Código de Santa María Asunción, el Código García Granados, y el Código San Antonio Techialoyan.

En 1532, la segunda audiencia aprueba que en conflictos en que una o ambas de las partes sean indígenas, se presente la pintura donde se registre la parte indígena del pleito. Encontramos temáticas muy distintas, pues la diversidad de los conflictos era muy amplia y abarcaba problemas entre comunidades y las autoridades españolas, novohispanas, representantes civiles o eclesiásticos, e incluso entre pueblos. Los formatos utilizados generalmente constaban de una sola hoja en papel amate o papel europeo, que en algunas ocasiones se agrupaban como expediente a manera de libro. En este caso encontramos el Código Osuna, el Código Kingsborough y el Código de Orlazpan y Tepéitic.

A continuación, se muestra una lista con una selección de códigos postcortesianos provenientes del altiplano central:

| |
|---|
| Selección de Códices Postcortesianos del altiplano central realizados en el S. XVI |
|---|

| |
|----------------|
| Anales de Tula |
|----------------|

| |
|--------------|
| Códice Aubin |
|--------------|

| |
|-------------------|
| Códice Azcatitlan |
|-------------------|

| |
|------------------|
| Códice Borbónico |
|------------------|

| |
|--|
| Códice Boturini o Tira de la Peregrinación |
|--|

| |
|----------------------------------|
| Códice catecismo Gómez de Orozco |
|----------------------------------|

| |
|------------------|
| Códice Cozcatzin |
|------------------|

| |
|----------------|
| Códice Chavero |
|----------------|

| |
|--|
| Códice de Cuertlaxcohuapan, o Cuertlaxcoapan |
|--|

| |
|-------------------|
| Códice de Cholula |
|-------------------|

| |
|---------------------|
| Códice de Huamantla |
|---------------------|

| |
|--|
| Códice de impuestos de Mizquiahuala, Fragmento Poinsett n° 1 |
|--|

| |
|--|
| Códice de impuestos de Mizquiahuala, Fragmento Poinsett n° 2 |
|--|

| |
|---|
| Códice de impuestos de Santa Cruz Tlaxapa |
|---|

| |
|--------------------|
| Códice de la Cueva |
|--------------------|

| |
|------------------------------------|
| Códice de posesiones de Don Andrés |
|------------------------------------|

| |
|----------------------|
| Códice de San Andrés |
|----------------------|

| |
|--------------------------------|
| Códice de San Juan Teotihuacan |
|--------------------------------|

| |
|--------------------------------|
| Códice de Santa María Asunción |
|--------------------------------|

| |
|--|
| Códice de Tlaquiltenango o Mauricio de la Arena |
| Códice de Tlatelolco |
| Códice de Tlaxcala |
| Códice del Museo de América o Códice Tudela |
| Códice en Cruz |
| Códice Florentino |
| Códice Magliabechiano |
| Códice Mariano Jiménez o Códice de Orlazpan y Tepéitic |
| Códice Mendocino |
| Códice Mexicano |
| Códice Moctezuma |
| Códice Monteleone |
| Códice Primeros Memoriales |
| Códice Quinatzin |
| Códice Ríos o Vaticano A |
| Códice Telleriano-Rernensis |
| Códice Tequitlato de Zapotitlán |
| Códice Tlotzin |
| Códice topografico fragmentado |
| Códice Xólotl |
| Confirmación de Elecciones de Calpan |

| |
|---|
| Escudo de Castilla |
| Etat de dépenses(Códice de constancia de gastos) |
| Fragmento Caltecpaneca |
| Fragmento de tributos |
| Genealogía de Cotitzin et Zozahuic |
| Genealogía de Cuauhtli |
| Genealogía de Metztepetl |
| Genealogía de Nopalxochitl |
| Genealogía de Pitzahua |
| Genealogía de Tetlamaca et Tlametzin |
| Genealogía de una familia de Tepeticpac |
| Genealogía de Zolin |
| Historia Tolteca - Chichimeca |
| Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis o Códice Martín de la Cruz, o Códice Badiano |
| Libro de Oraciones |
| Lienzo de Analco |
| Lienzo de Quetzpalan |
| Lienzo de San Juan Nayotla |
| Lienzo de Tepeticpac |
| Lienzo de Tlaxcala |

| |
|---|
| Lienzo de Zacatepec |
| Mapa de Coateptl |
| Mapa de Coatlinchan |
| Mapa de Cuauhtinchan |
| Mapa de Oztotícpac |
| Mapa de Santa María Nativitas Tultepeque |
| Mapa de Sigüenza |
| Mapa de una región boscosa |
| Matrícula de Huexotzinco |
| Matrícula de Tributos |
| Memorial de los Indios de Tepetlaóztoc o Códice Kingsborough |
| Pintura del Gobernador, Alcaldes y Regidores de México o Códice Osuna |
| Plano en Papel Arnate |
| Plano Parcial de la Ciudad de México o Plano en Papel Maguey |
| Mapa de Santa Cruz o Mapa de la Ciudad y Valle de México, o Mapa de Uppsala |
| Rueda de Calendario de Boban |
| Tira de Tepechpan |
| Tona!ámatl de Aubin |

Elementos Técnicos

La materialidad de los códices postcortesianos va transformándose de acuerdo a la nueva realidad en que los pintores indígenas se ven inscritos. Los Tlacuilos se especializaron en la pintura y el dibujo al estilo europeo, mientras seguramente continuaban pintando según la tradición. Esto no ocurrió a la inversa. No existen registros de pintores europeos que se hayan especializado en la elaboración de códices, o según la tradición prehispánica. Siendo los códices una práctica exclusiva de los indígenas, y estando inmersos en una sociedad colonial de explotación donde no sobreviven sus instituciones, la organización y especialización de producir ciertos bienes tiene que ser inscrita en un nuevo entorno, que en muchos casos no le permite subsistir. Tal es el caso de la pintura, y por esta razón, es evidente una paulatina sustitución de los materiales y las técnicas indígenas por los europeos, como consecuencia de la transformación del entorno y de la visión del mundo que se impuso.

La materialidad de los códices se ve transformada en relación a las nuevas estructuras que sostienen su producción. A manera que estas estructuras van transformándose, la producción de códices comienza a desaparecer. Por lo mismo, mientras más se envuelve el mundo indígena dentro del sistema colonial, los códices dejan de producirse en los grandes centros urbanos y los materiales con que tradicionalmente se producían comienzan a escasear, por lo que tienen que ser sustituidos.

Inmediatamente después a la conquista, se siguieron utilizando los materiales tradicionales como las pieles curtidas de venado, el papel de fibra de distintas especies de ficus, el papel de maguey o amate, y especialmente las telas de algodón que eran preferidas para los formatos mayores, utilizada en los mapas, las tiras y rollos. El cambio más notorio se dio con la introducción del papel europeo, que se introdujo paulatinamente debido a que era importado de España e Italia, y era preferido para la impresión de libros europeos, y sus

escritos, por lo que para los indígenas resultaba bastante escaso. Con la introducción de este material, se elimina la tradición de imprimir el papel, con lo que hay un cambio importante al poder utilizar los colores diluidos y obtener tonalidades diferentes de un mismo colorante.

La amplia producción de papel amate permitió que durante el siglo XVI se prefiriera este material. El papel europeo, a diferencia del papel indígena, era fabricado con aditivos vegetales (almidones) y animales (gelatinas), lo cual le confiere una mayor flexibilidad y resistencia en hojas más delgadas, y si se fabrica con algodón se puede obtener el blanco característico del papel. Su superficie resulta más tersa que el amate, y sus fibras absorben la tinta de tal forma que impiden que se derrame demasiado la tinta sobre su superficie.

A pesar de su escasez, el papel fue rápidamente asimilado por los indígenas, aunque el proceso difícilmente fue dominado, y durante los años que siguieron a la conquista se podía encontrar papel hecho a la manera europea en los mercados mexicanos, pero de manera muy burda. Es hasta el siglo XVII que, en palabras de Hans Lenz, se prohíben todos los “establecimientos de talleres o actividades relacionadas con la transformación de productos naturales”⁴⁵, incluyéndose la prohibición del procesamiento del papel. Tan sólo se permiten los molinos de trigo y los obrajes donde se procesaban mantas de lana, que fácilmente podían ser utilizados para la producción de papel. Pero en el siglo XVI, ya para 1580 operaba un batán para procesar el papel en un edificio adjunto al convento de Culhuacán. Y es muy probable que se haya producido papel en otros conventos de la cuenca del valle de México.

El escaso material era requerido también por impresores de grabados y de libros, y en mucha mayor cantidad por contadores y administradores españoles, mientras que el papel de menor calidad seguramente era utilizado para escribir

⁴⁵ LENZ, Hans, Historia del Papel en México, 2ª. Ed., p. 15, 2001.

las muchas cartas que se mandaban en toda la Colonia y a la Metrópoli. Se estima que se llegaron a producir más de diez mil hojas diarias de papel en los batanes novohispanos, de 35 x 45 cm., mientras que se importaban millones de pliegos de Europa. Los códices en papel europeo fueron hechos por intercesión o mandato de autoridades civiles o eclesiásticas coloniales, como en el caso de los códices Mendocino y Florentino. El primero fue mandado a hacer por el Virrey Don Antonio de Mendoza para ser obsequiado a Carlos V como muestra de la forma de escritura que se tenía en México antes de la conquista. El códice Florentino fue mandado a hacer por Bernardino de Sahagún, bajo orden expresa de fray Francisco del Toral, aunque probablemente el verdadero incitador de tal obra haya sido Motolinía.

Lo contrario ocurrió con los lienzos utilizados para mapas y tiras, pues la producción de telas estaba ampliamente difundida por toda la Colonia antes de la conquista, y su producción no fue reemplazada por la europea. Los lienzos también se siguieron elaborando de distintas telas, tanto de algodón como de otras fibras duras, preparadas de forma similar a la tradición prehispánica. Se distinguen por tener un dobladillo cosido a lo largo de los bordes. Están hechos en telar de cintura con sus cuatro arillos completamente acabados. La mayoría de ellos están hechos con un tejido sencillo, en una técnica conocida como “faja de curva”, a excepción del de Cuetzpala y el de Chiepetlán, que está en “serga”⁴⁶

El pintor del siglo XVI se encargaba de moler él mismo sus pigmentos y de preparar su material, al igual que dibujaba y trazaba su composición, sabía

⁴⁶ *cfr.* GARCIA Valencia, Enrique Hugo, El Lienzo de Cuetzpala, un análisis técnico Textil; Segundo y Tercer Coloquios de documentos pictográficos... p. 87

hacer una “...muy buena mezcla de colores, y sábelos moler muy bien y mezclar”⁴⁷

Se siguieron utilizando los pigmentos extraídos de acuerdo a la tradición prehispánica. Dos de ellos traspasaron el ámbito de la producción de imágenes y objetos coloreados en Mesoamérica: El rojo obtenido de la grana y el azul añil. Especialmente el primero, obtenido de la grana cochinilla, se exportaba a Europa en tal cantidad y era tan apreciado que lo mismo servían para “teñir las casacas rojas de la infantería británica como para enriquecer, en España, la paleta de colores utilizada por El Greco”⁴⁸. Sahagún menciona como colores finos al Tlapalhextli, un rojo mezclado con greda o harina, el Ixquimiluhqui, una grana falsa que se criaba con la del nocheztli o grana fina, el Xochipali, un amarillo extraído de las flores machacadas, el Matlalli o añil, el Zacatlaxcalli, obtenido del zacate, y el Chíoti⁴⁹

Los aglutinantes que se utilizaban fueron los tradicionales, pues resultaban en muchos casos más resistentes y limpios que los preferidos por los europeos, de origen animal.

La tradición en la técnica perduró por un tiempo, aunque poco a poco fueron reemplazados por medios europeos, como la tinta ferrogálica, compuestos que son más corrosivos que los utilizados anteriormente. En el siglo XVI se comenzaron a utilizar las plumas o cálamos para escribir, que eran preparadas por los propios pintores o escribas, y se preferían las de ganso o gallo, se utilizaban cañas, minas de plomo, cortaplumas, raspadores, gomas y esponjas para borrar, compases, reglas, escuadras, cartabanes, etc., además de todos los instrumentos de tradición indígena.

⁴⁷ SAHAGÚN, Fray Bernardino de, Historia General de las cosas de la Nueva España, “Sepan Cuantos...”, No. 300, 10ª. Ed., p. 555, México, 1979.

⁴⁸ FERRER, Eulalio, El color..., p. 224.

⁴⁹ SAHAGÚN, Historia General..., p. 698

Elementos estructurales y compositivos

Todavía contamos con códices coloniales que se inscriben de dentro de la tradición pictórica prehispánica, como el códice Mendocino, y se tienen dudas sobre el origen del Tonalámatl de Aubin, el Códice Borbónico, la Tira de la peregrinación y la Matrícula de Tributos, ya mencionados. Pero también podemos encontrar códices tan cercanos a la tradición europea de hacer libros como en el códice Florentino. Esta influencia europea será una tendencia que correrá una doble variante, por un lado el predominio de los valores narrativos por encima de la imagen, como va ocurriendo en las últimas páginas de Telleriano-Remensis, donde las imágenes desaparecen, y sólo se cuenta con el registro en caracteres latinos, y por otro lado se impondrá una forma de crear imágenes con valores radicalmente diferentes, como se observa claramente en el Calendario Mexicano de Veytia, ya en el siglo XVIII, con lo que la producción de códices irá asemejándose más y más a la producción de libros, en los que más que haber una historia narrada por imágenes, se cuenta con un texto legible mediante caracteres europeos, con imágenes que servían a razón de ilustraciones del texto.

Durante el siglo XVI se tendrá una amplia gama de valores formales entre ambos extremos, cuya variación está determinada por la cercanía de los pintores de códices con las imágenes europeas, más que por el simple paso del tiempo. Estas variaciones tienen un sentido direccional, no de carácter evolutivo, sino mutacional. Por lo tanto, podemos encontrar y seguir este cambio dado en los elementos formales de los códices postcortesianos, de manera secuencial, aunque no lineal. La sintaxis gráfica propia de los códices de tradición prehispánica se rompe con la inserción de glosas en caracteres latinos, que descompone la unidad conceptual que formaba la escritura semasiográfica antigua.

Existen varios formatos en los códices postcortesianos. Aún se hacen códices en formatos clásicos como la tira que se dobla a manera de biombo. Tal es el caso del *Códice de Tepotzotlan*, que tienen las mismas condiciones semánticas intrínsecas que guardan los biombos prehispánicos. Ocurre lo mismo con las tiras que se desenrollan, como en los Anales de Tula y la Tira de Tepechpan. Para los códices cartográficos, generalmente de gran formato, se prefirieron los lienzos, tejidos en distintas fibras, que también eran enrollados y que se abren en un espacio amplio, donde las figuras y escenas representadas no se escalan, por lo que formatos más grandes permiten una mayor cantidad de elementos descritos. Como ejemplo de esto tenemos los grupos cartográficos de Cuauhtinchan, y Coatlinchan, el Mapa de Uppsala y el Plano Parcial de la Ciudad de México o Plano en Papel Maguey. Un caso particular es el Códice en Cruz, que como su nombre lo indica, está hecho sobre un lienzo cortado a manera de cruz.

El formato que se impuso tras la llegada de los españoles fue el de tipo libro según la tradición europea. Algunos códices son en realidad libros según este estilo, que se distinguen de aquellos por incluir dentro de sus páginas, a manera de ilustraciones en algunos casos, narraciones semasiográficas más o menos complejas. Así ocurre en el Códice Florentino, en los Primeros Memoriales, el Códice Aubin, y en el Manuscrito Tovar. En otros casos, al códice pintado según la tradición, se le agregaron notas con caracteres latinos, ya sea en náhuatl o en español, y los folios fueron acomodados de acuerdo a este formato. Tal es el caso de los Códices Telleriano-Remensis, la Historia Tolteca-Chichimeca, y en casos como el Códice Kingborough, el Códice Osuna, se recolectaron una serie de folios que formaban parte de un expediente y fueron organizados a manera de libro.

En la Matrícula de Tributos podemos ver un ejemplo claro de la imposición de este formato. Hasta hace poco se encontraba empastada a manera de libro. Se trata un documento en que las hojas de papel amate fueron pegadas una al

reverso de la otra, dando como resultado dos caras de cada folio, donde incluso hay “correcciones hechas mediante el recorte de segmentos de la hoja, la colocación, una sobre otra, de las capas de papel y la ensambladura de fragmentos en los que se altera la línea de los elementos dibujados.”⁵⁰ A este códice se le agregaron glosas en español y náhuatl. Seguramente este códice fue copia de una matrícula original prehispánica, a manera de tira.⁵¹

Esta imposición marca un cambio radical en el sentido del códice como objeto, a la vez que transforma sus valores semánticos. El cambio de un formato de biombo a uno de tipo libro invierte el tradicional desplegado de las hojas que se abrían de afuera hacia adentro, repliegue con lo que la consulta del libro deja de tener un carácter esotérico y se transforma en una cuestión de carácter privado. Así, se limita también el valor sagrado del libro, a favor de su carácter enciclopédico o de registro. Las páginas funcionan como una unidad discreta y diferente, a la vez que forman parte de un todo unificado.

Y dado que en algunos casos el formato de libro fue impuesto generalmente cuando el códice o manuscrito ya estaba hecho, al igual que las glosas en español o náhuatl, los valores formales de éstos no son suficientes como para definir su origen, aunque definen claramente el entorno en el que fueron utilizados y clasificados.

La estructuración, que guarda una gran relación con el formato, se va modificando radicalmente. De principio, los códices pintados de acuerdo a la tradición formal prehispánica, siguen teniendo gran preferencia por rectángulos delimitadores explícitos o no, de carácter dinámico, como podemos ver en la imagen del reverso del folio 67 del Códice Mendocino. En su primera

⁵⁰ MOHAR Betancourt, Luz María; Tres Códices nahuas del México Antiguo, Códices Prehispánicos, Arqueología Mexicana, Vol. IV, No. 23, p. 63. Febrero 1997

ilustración, el rectángulo interior de la banda celeste está inscrito en un rectángulo ϕ^{-1} , lo que nos indica que este fue realizado por Tlacuilos, educados según los conocimientos avanzados de geometría prehispánica. Podemos ver esta misma disposición de cuadros delimitadores en los Mapas de Cuauhtinchan, en que la escena principal está inscrita en un rectángulo, y los valores cartográficos dispuestos a su alrededor, a manera de marco. El Mapa Quinantzin, está inscrito de forma similar en un grupo de recuadros concéntricos, lo cual no sólo muestra la tradición pictórica, sino que da el sentido de la lectura.

El reverso del folio 29 del códice Telleriano-Remensis tiene pintada una imagen correspondiente a los anales de los años 1385 a 1399. La escena está inscrita en una serie de rectángulos dinámicos en relación con el formato, que a diferencia de la tradición, no están delimitados por la línea roja característica, con lo cual se asemeja más a la matricula de tributos que a los Tonalámatl. Esta estructura también la encontramos en el Códice Osuna, Ambos códices tienen caracteres latinos insertados, es más, ambos códices dejaron espacios libres para que éstos fueran insertados. Corresponden, por lo tanto, al género de códices que podemos llamar mixtos. En este caso, el espacio pictórico inscrito en el formato empieza a dejar de ser una unidad idéntica al tamaño del papel, para convertirse en un espacio amplio, que sirve de fondo a una serie de escenas que se desarrollan o superponen a este espacio.

En los Primeros Memoriales, como en el reverso del folio 250, encontramos los rectángulos delimitadores para cada escena, dentro de los márgenes del papel, que en este caso también se extiende para delimitar el texto en náhuatl. Es un claro ejemplo de la diferencia de ambas concepciones de la lectura: la

⁵¹ *cfr.* ROBERTSON, Donald, Manuscript painting of the early colonial period, The metropolitan Schools, 1^a. Ed, p. 75, New Haven, Yale University Press, 1959, donde se presenta una propuesta de la que pudo ser el diseño original de la misma.

bidimensionalidad de la escritura prehispánica y la linealidad de la escritura europea. Estos rectángulos están ordenados de acuerdo a una proporción y dimensiones dinámicas.

El Códice Tepetlaóztoc tiene un manejo del espacio similar, en donde el papel pasa a formar el fondo de la escena, en la cual se colocan caracteres latinos e imágenes descriptivas. En el Telleriano-Remensis encontramos lo mismo, donde los recuadros que tienen signos calendáricos están colocados sobre un espacio en blanco, dejando un margen al límite del papel. Esto es muestra de la nueva concepción de la realidad del libro, que pasa de ser el receptáculo de una realidad compleja y diferente para pasar a ser un mero referente y objeto de consulta, donde el papel, el texto y la imagen son el punto a partir del cual se ve una realidad distinta y extraña al mismo libro.

En lo que tiene que ver con las escenas inscritas, las estructuras comienzan a sufrir un cambio en cuanto a su complejidad. La tradición de inscribir las figuras y escenas en espirales dinámicas se pierde rápidamente. Después del Códice Mendocino, no se conserva ningún códice importante que tenga rastros de haber sido previamente planeado en base a una estructuración compleja. Debido a la transformación en la concepción del espacio pictórico, el nuevo acomodo de las figuras resultará en un aparente amontonamiento de figuras y de elementos, como en el reverso del folio 254 del códice Primeros Memoriales, pero estas estructuraciones son resultado de una mezcla de estilos, que en el caso de las estructuras, se impone un carácter secuencial, poco manejado por los pintores indígenas, que para entonces tampoco contaban con los conocimientos geométricos que tenían los antiguos Tlacuilos. La imagen

prehispánica tenía un carácter polidimensional propio y bajo la influencia de las convenciones pictóricas y gráficas europeas, ésta se “linealiza”.⁵²

El Códice Mendocino está inscrito en una serie de rectángulos y espirales dinámicos de valor $\Sigma 7 \times 8$ y Φ , según se estructuraban las escenas de los códices prehispánicos. En el Telleriano-Remensis se conservan algunas de las relaciones estructurales del código Borbónico; en el reverso del folio 10, podemos ver que la relación de los brazos y piernas de Quetzalcóatl, así como las direcciones de los atavíos forman parte de una estructura compleja, seguramente relacionada con una escena más elaborada, de la cual se extrajo este personaje, o que simplemente no se dibujó. Lo mismo ocurre en el anverso del folio 9 con “tepelothē” (sic).

El conocimiento geométrico avanzado de los Tlacuilos fue, sin embargo, aprovechado por la pintura mural, como podemos aún observar en las paredes de la iglesia de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan Hidalgo, y en la pintura de caballete, como se ve en la imagen de la Virgen de Guadalupe, resguardada en la basílica de la Villa de Guadalupe.

Las estructuras de carácter reticular persisten, principalmente las que no involucran elementos diagonales. Así ocurre con las cuentas y en general los códices económicos como el Códice de Tepetzotlán, el Códice Tepetlaóztoc, y el Códice de Huexotzinco. El Códice Tepetlaóztoc tiene una estructura reticular que sin embargo no indica una secuencialidad como lo hace el Códice de Huexotzinco. Su manejo del espacio pictórico está más cercano a la tradición prehispánica, mientras que en el de Códice de Huexotzinco hay una linealidad muy marcada: No se pinta de acuerdo a un espacio bidimensional, sino que se acomodan por renglones. En el caso de los signos calendáricos, éstos cambian de posición, encontrándose en el Telleriano Remensis en la parte

⁵² JOHANSSON K Patrick: La imagen en los códices Nahuas, Consideraciones

superior, a diferencia del Borbónico, que ocupan la parte inferior y la derecha de la composición.

Este paso a la linealidad es visible incluso en el Códice Mendocino. Si comparamos las láminas correspondientes a la matrícula de tributos, podemos observar que los elementos se ordenan de forma diferente. Si bien se respeta la especialidad del modelo prehispánico, la lectura comienza a tener un carácter lineal, y en el reverso del folio 67 observamos lo mismo. Se respeta el seccionamiento del formato al estilo prehispánico, pero la lectura sigue un carácter lineal.

En la lámina 8 del Códice Tlatelolco ocurre algo similar, pues se ha trazado una segmentación del formato similar a la tradición prehispánica, pero los rectángulos dinámicos en los cuales se inscribía la escena se han modificado al grado de confundirse con renglones de una lectura lineal. En las páginas finales del Telleriano-Remensis se ha dejado de largo la división del espacio tradicional para dividir la hoja en tres secciones verticales que tienen un carácter secuencial.⁵³ El Códice Magliabechiano, contiene partes que siguen la lectura lineal de derecha a izquierda, propia de la lectura europea.

La otra vertiente que toma la estructuración de las escenas es la que resulta de la búsqueda de la mimesis y de la representación de la realidad. En el folio 29 del Telleriano-Remensis encontramos una escena que representa la guerra contra Culhuacán, debajo de las figuras principales ya no se colocan elementos más complejos, sino que se comienza a percibir una concepción limítrofe del espacio, que tiene como referencia la base del templo y de los pies de los

Semiológicas, Estudios de Cultura Nahuatl, Vol 32, p.95. 2001. UNAM

⁵³ Esto marca una clara división no sólo en el modo de la lectura de los códices, sino en la concepción del tiempo que tenían los pueblos mesoamericanos precortesianos, y la que tenían los europeos. *cf.* MANRIQUE Castañeda Leonardo; Los códices históricos coloniales, Códices Prehispánicos, Arqueología Mexicana, Vol. IV, No. 23, pp.24-31. Febrero 1997

guerreros. Esto resulta más evidente en la página 19 del Códice Azcatitlán, en que los elementos han tratado de ser acomodados en base a este límite. La importancia de esta reestructuración del espacio, es que este límite inferior es el principio de la representación de un espacio en base a la perspectiva: la línea de tierra. De aquí en adelante, la estructuración estará dirigida a la representación del espacio tridimensional.

A diferencia de la transformación que linealiza la lectura de los códices, en donde los elementos formales van siguiendo una secuencia, y guardan un carácter semasiográfico, los códices que siguen esta dirección pictográfica empiezan a romper el carácter de grafemas o formemas de sus elementos, para adquirir valores de carácter más bien descriptivo.

Un ejemplo de esta evolución lo encontramos en los mapas cartográficos, que en la tradición prehispánica son una mezcla de descripciones topográficas y narración histórica. Así ocurre en los Mapas de Coatlinchan, de Cuauhtinchan, en el Quinantzin y en el Mapa II de Tepetlaóztoc. En el Mapa 2 de Cuauhtinchan, por ejemplo, del lado izquierdo se encuentra la narración de la salida de los chichimecas de Chicomóztoc, y se continúa en una lectura en bustrófedon hasta Cholollán, en donde se acomoda una descripción topográfica según la estructuración tradicional, dentro de un rectángulo dinámico, que a su vez es segmentado por las líneas que marcan los caminos y las que son formadas por los dibujos de plantas de pies.

En el caso del Plano parcial de la Ciudad de México, los valores cartográficos están más cercanos a las trazas o planos de plantas europeos, aunque toda la información está colocada de acuerdo a la tradición prehispánica. En este caso podemos observar cómo las estructuras básicas se subordinan al objeto representado. Y en el Mapa de Uppsala se han eliminado los rasgos de estructuraciones complejas: Se coloca a la Ciudad de México en el centro, alrededor de la cual van creciendo de forma semielíptica primero la laguna,

después la rivera del lago y después los caminos que llevan a los pueblos de la cuenca, y por último las sierras y zonas boscosas. Esta organización está superpuesta a una estructuración simétrica de 4 x 4; de ahí que la laguna, ciudad y caminos parezcan forzosamente rectangulares.

En el caso de las composiciones, el Códice Mendocino y el Telleriano-Remensis ya han perdido gran parte de las que se utilizaban en los códices prehispánicos, pues el Mendocino elimina la jerarquización por tamaño de diferentes figuras, y equilibra los espacios, y el Telleriano-Remensis elimina los elementos que parecen secundarios, y en la mayoría de los casos sólo se puede reconocer una figura central por escena. Las composiciones más apegadas a la tradición las encontramos, por ejemplo, en algunos cuadros del Códice Florentino, como en el folio 19r. del libro VIII, en que hay una estructuración en cruz, y la composición en torno a él sigue una lógica de giro. En el folio 37r. del mismo libro, hay un cuadro donde se dibuja a los jueces. La composición es sencilla, y aunque se perciben dos columnas en la composición, se rompe con la pasividad de la escena gracias a los personajes que están en la parte inferior. Además, el tamaño de las casas de los jueces guarda relación con la composición.

En el Códice Osuna, en el expediente que denuncia al oidor Puga por una caballeriza, el personaje principal, que es la figura del oidor, está del lado izquierdo, La caballeriza del lado derecho crea una tensión entre ambas figuras que tiende hacia la derecha, aunque es equilibrada por los topónimos que están sobre el margen derecho de la lámina, y presionan a la composición. En la parte superior, el topónimo de Iztacalco y las figuras circulares (mosaicos) de color azul compensan el dinamismo que se crea en la parte derecha de la escena. Hay, en comparación a las escenas de los códices precortesianos, muy pocos elementos. La incrustación del texto en náhuatl suaviza la composición, pues equilibra la imagen formando una tensión con un sentido hacia la izquierda y hacia abajo, a la vez que crea un nivel conceptual diferente,

que en caso de la estructuración visual, se puede entender como un plano diferente.

Ocurre lo mismo con otros códices, como en la lámina que muestra el tributo en láminas de oro y escudo de plumas dado a Cortés, del Códice Tepetlaóztoc. La hoja se divide en cuadrantes, y el ximalli está colocado en el cuadrante superior izquierdo, más cercano al centro axial de la hoja. Las laminillas de oro llenan reticularmente los otros tres cuadrantes. Esta escena por sí sola tiene una composición sencilla pero dinámica. Y de nuevo el texto, esta vez en español, viene a suavizar este dinamismo.

El elemento que termina por transformar las relaciones formales de los códices será la introducción de diferentes planos en la escena, con la clara intención de describir un espacio tridimensional único en base al uso de estos elementos y sobre todo el empleo de la perspectiva. Así, en la página 3v. del libro III del Códice Florentino apenas se sobrepone la figura de Huitzilopochtli al topónimo del Coatepec para describir la profundidad. Ocurre lo mismo en la figura que corresponde al año cuatro caña en la parte que corresponde a los anales del Códice Telleriano-Remensis. El uso de esta superposición de planos también lo podemos encontrar en los códices prehispánicos.

En el folio 27v. del libro IX del Códice Florentino, a la escena, estructurada según el modo prehispánico, se le agrega un fondo enladrillado, lo cual limita el espacio en sus valores de profundidad, creando un segundo plano general. En el mismo libro, en el folio 20v. a una escena estructurada en la misma tradición, se le agrega el fondo enladrillado, pero a la mitad de la escena se corta y encima hay tres casas, una vista de frente y dos vistas de lado. Esta línea se repite en el folio 29r, y será fundamental en la estructuración y composición de la mayoría de las escenas del código Florentino, dividiendo el espacio en dos secciones horizontales. Este eje es la línea de horizonte introducida por la forma europea de estructurar el espacio pictórico.

Los elementos fugados se introducen poco, y encontramos elementos aislados, como por ejemplo en la que describe la casa de la judicatura del código Florentino, o la pirámide que está dibujada en el código Azcatitlán.

Elementos del contorno

Los valores del contorno, y de la forma del dibujo sufren una variación que tiene más que ver con el concepto que se tiene del dibujo, que con una mera estilización. Las constantes vistas en los códigos prehispánicos se van modificando en torno a una visión diferente de comprender el valor del dibujo y de la forma en sí.

El Código Borbónico, la Tira de la Peregrinación y el Tonalámatl de Aubin marcan una diferencia estilística encontrada en los códigos del grupo Borgia. La ambigüedad de su origen nos ayuda para situarlos como origen y referencia de la transformación que sufren los valores del dibujo en los códigos coloniales del siglo XVI.

Podemos ver en el Código de Huexotzinco un tratamiento del dibujo más esquemático y sintético, donde los personajes tienen una misma disposición y guardan una postura similar a las que tienen las figuras de los códigos del

grupo Borgia. En el Mapa de Cuauhtinchan 2, Los personajes, topónimos y signos calendáricos también guardan ese carácter sintético de los códigos prehispánicos, y su estilo peculiar puede compararse con el de la tira de la peregrinación. En el Código

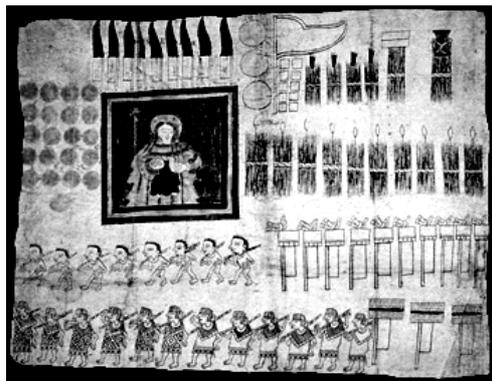


figura . detalle de una lámina del código Kingsborough

Kingsborough, existe una imagen de la virgen de maría cuya forma está lejana de la típica representación de diosas prehispánicas, pero esto se explica por ser una representación de una pintura que fue tributada. Algo similar ocurre con un escudo con imagen de mariposa presente en el mismo códice.

En cuanto al carácter descriptivo que toma el dibujo, podemos seguir un continuo cambio en los detalles que representan los ropajes, el uso de tonalidades creadas por medio de la aplicación del color diluido, o en el uso de escorzos y perspectivas. En la tira de la peregrinación, apenas hay dos líneas que demuestran los pliegues de las mantas que usan los personajes. Este es uno de los elementos que hacen que se dude sobre su origen prehispánico, ya que este carácter descriptivo no está presente en ningún códice prehispánico, y tampoco está presente en el Lienzo de Zacatepec, ni en los mapas de Cuauhtinchan 2 y 3, que se identifican claramente bajo la tradición prehispánica. En el Códice Mariano Jiménez hay un tratamiento similar, aunque se ha preferido cuidar la forma a la proporción, de donde las figuras parecen más esbeltas y ligeras, además, para recalcar el material de la caja, se han dibujado las vetas de la madera. El Mapa pintado en papel europeo y aforrado en indiano tiene los elementos formales clásicos, por ejemplo, el contorno del ojo, la forma peculiar del perfil de los personajes, así como la forma de animales y otros elementos están inscritos en la tradición prehispánica. Sin embargo, la forma del Tépetl es menos vertical.

En el Códice Florentino hay varios estilos que nos indican que los pintores estaban acostumbrados en distintos grados a la tradición prehispánica o europea. En el libro IX, f2r, los pochtecas tienen una posición cercana a la de los personajes de la tira de la peregrinación; no están presentes las líneas descriptivas de los pliegues de las mantas. El águila sin embargo, está en escorzo y las plumas de la cresta son más cercanas a las de los grabados

Europeos (se sabe que los frailes enseñaban la pintura a los indígenas basándose en grabados europeos⁵⁴), y el asiento de petate en el que están los pochtecas está en isométrico. Los ojos empiezan a ser descritos apenas por una línea y un punto. En el Lib. IX, f. 27v., hay una escena, con un personaje, sentado a la izquierda, y se nota en la manta una preocupación por describir no sólo los pliegues, sino que además se agrega un doblez, y se marca una leve caída del nudo que la sostiene. La mujer que está sentada frente a él tiene vestido un huipil, el que se acomoda según su postura, y se nota el pliegue de la tela por donde saca su mano. Los ojos son descritos nuevamente por una línea y un punto. Se notan muchos detalles propios de líneas aplicadas con la pintura diluida, y no con la línea negra. Es como comienza a tratarse el cambio de la imagen de tradición prehispánica, a una imagen pictórica más cercana a la tradición europea. También se nota una disminución en el tamaño de la cabeza, en proporción al cuerpo de la figura humana.

En la lámina 67 r. del Códice Mendocino, vemos cómo se han agregado líneas para describir las arrugas de las mantas, y las proporciones de los personajes se han adecuado al estilo europeo, mientras que las posiciones han dejado de tener el aspecto tan particular que les daba la construcción de la imagen a base de elementos simbólicos. En el mismo código, en la sección correspondiente a la cuenta de tributos, también se ha modificado ligeramente las proporciones de los trajes, acomodándolos al modelo anatómico europeo

El libro IX, f6r. del Códice Florentino, muestra a los pochtecas frente a Moctezuma. Se han eliminado casi por completo las referencias al estilo

⁵⁴ Particularmente, el carácter enciclopédico del Códice Florentino se nota también en las ilustraciones, y se ha estudiado bastante la relación entre éstas y los compendios enciclopédicos europeos como el Hortus Sanitatis de Johann von Cube. *cfr.* ESCALANTE Gonzalbo, Pablo; Los animales del Códice Florentino en el espejo de la tradición occidental, Fray Bernardino de Sahagún, Arqueología Mexicana, Vol. VI, No. 36, pp.24-31. Marzo - Abril 1999

pictórico prehispánico. Sólo se puede apreciar en el contorno de la cabeza, dibujada de perfil, de acuerdo a forma tradicional, exceptuando la de Moctezuma, pues se suavizan el labio inferior, y la parte inferior de la nariz. Las proporciones del cuerpo de los personajes se han acomodado más a las utilizadas por los europeos, y la línea de contorno cambia de dirección, por ejemplo, para describir las curvaturas que definen la pantorrilla y el muslo de los personajes, mientras que en las mantas hay un tratamiento muy similar al del Lib. IX, f. 27v. El fondo está pintado enteramente por colores acuareleados, sin requerir de la línea, y de nuevo se han enfatizado los pliegues de las mantas con tonos grises.

El Mapa Quinatzin muestra adornos o abotonaduras en algunas mantas de los principales, además el glifo Tépetl indica un cerro más por el cambio de direcciones en la línea de contorno que por los elementos de su estructura (las volutas de los lados, su proporción, etc). Hay un personaje en la parte izquierda, dentro del palacio de Nezahualcoyotl que sale de la tradición prehispánica, tanto por la forma como por los valores de la línea, pues tiene un perfil similar a los presentados en dibujos europeos, es decir, dibujado con cambios curvos en las direcciones de la línea, narices descritas en punta, un contorno fragmentado, etc., y las líneas son entrecortadas, y sirven como elemento descriptivo.

En los Primeros Memoriales observamos que se repite el estilo particular del Tonalámatl de Aubin. Es evidente la falta de cuidado por las proporciones tradicionales y el trazado final de las figuras. La línea de contorno está en algunas ocasiones sobretrazada dos y hasta tres veces, hay una mayor preocupación por el valor lineal que por el resultado del dibujo. En la lámina correspondiente a los anales de 1197 a 1294, del Telleriano-Remensis también encontramos un estilo similar, aunque se ha cuidado más la proporción y la forma final del dibujo, la línea se sigue trazando varias veces y se utilizan líneas de diferente grosor, que aparentemente es un resultado accidental. Los

dedos son marcados con formas rápidas y sólo se han dibujado tres, que de nuevo debe ser un resultado accidental. Se han puesto líneas cortas y repetidas, para indicar el cabello. Algunas láminas de los Primeros Memoriales guardan una relación estilística con algunas imágenes del Códice Mendocino, como en la imagen del f. 61v., que guarda relación con la serie de imágenes que ilustran la educación de los hijos del código mendocino, aunque se nota la mayor ligereza en los trazos de los memoriales, y se guardan las gruesas proporciones con que se describen los brazos.

En el Códice Azcatitlán encontramos un dibujo mucho más cuidado, donde hay una mayor atención a las proporciones, pero vemos una similitud en la proporción de los brazos, como el de la figura presente en la lámina que representa la muerte de Nezahualcóyotl, así como en los recursos utilizados para dibujar las manos. Los perfiles de los personajes son aún representación de una forma general, pero tienen la nariz y la quijada más recta. En una de sus láminas se ve dibujada una pirámide fugada, que demuestra que el Tlacuilo debió haber sido instruido en la tradición occidental. Hay algunos detalles que están marcados sólo con el color, y modelados de forma acuareleada, a manera de sombreado o claroscuro. El Códice de Tepetlaóztoc guarda un manejo de la forma de influencia precortesiana, pero en el dibujo también observamos las líneas que describen las arrugas de mantas, y hay detalles de sombreados marcados con el color.

En la Historia Tolteca-Chichimeca se han adoptado casi por completo los convencionalismos formales europeos. Las figuras aún aparecen con las piernas flexionadas, y hay señales del simbolismo prehispánico, por ejemplo, en las láminas 16r. y 16v., vemos que están presentes en el interior de las paredes del Chicomóztoc, en la punta del cerro Acolhua, en el agua, el fuego, y algunos topónimos. Pero las plantas, árboles, los tocados, incluso las pisadas que señalan el camino y las volutas que significan la palabra han adquirido un carácter descriptivo. Las pisadas se asemejan a plantas del pie, y

no a los símbolos en forma de “7” prehispánicos, y las volutas se dibujan con una ligereza y no se cierra la figura, para dar una referencia de aire o viento. El estilo en que las plantas son pintadas recuerda al ánimo enciclopédico del Códice Badiano.

En el Códice Osuna podemos ver cómo los personajes guardan una posición más cercana al Códice Mendocino. Las proporciones son más cercanas a la tradición occidental que a la prehispánica, la línea de contorno es más descriptiva y se aprecia una gran seguridad en el trazo. Las figuras están pintadas de tres cuartos, con el rostro de perfil. Se describen algunas arrugas en los ropajes, las manos son descritas con una posición típica de escenas europeas, y las piernas no aparecen flexionadas. Incluso los topónimos se dibujan con imágenes que se asemejan al estilo descriptivo europeo. También hay zonas en las que se han esbozado sombras con la pintura. En la lámina 12 del código Borgia se ven dos personajes apedreados, donde el contorno y descripción de su cuerpo y gestos tienen un carácter analítico descriptivo⁵⁵.

El Telleriano-Remensis guarda muchas de las características que encontramos en el Códice Borgia. En las láminas correspondientes al Tonalámatl vemos el carácter que guarda la línea de contorno de las escenas principales. Hay un carácter analítico descriptivo que es lo que permite que podamos apreciar, por ejemplo, en la lámina correspondiente a “topilcin quetzalcoatl” (sic), la curvatura de los glúteos del cautivo, así como la caja torácica, la flexión del brazo derecho e incluso el monte del pulgar del mismo. El brazo izquierdo guarda un recurso estilístico prehispánico. Los dedos de los pies de Quetzalcóatl aparecen en el mismo orden en que se colocan los de los dioses del código Borbónico, y las plumas de quetzal de su tocado toman una

⁵⁵ Estos valores, así como la forma en que se describe la nariz y las curvaturas en la planta de los pies son uno de los elementos que ponen en duda el carácter prehispánico de este código.

dirección similar a las plumas preciosas dibujadas en dicho códice. El resultado del dibujo de esta lámina es una imagen con una expresividad muy similar a la de dicho códice. En el Códice Osuna también podemos ver un tratamiento similar.

Otro pintor, más cercano a la tradición occidental, hizo la escena del libro I, f. 38r., del códice florentino, donde hombres y mujeres presentan ofrendas a Xiuhtecuhtli. Los detalles de las ropas están definidos de acuerdo a una lógica diferente, pues no describen un valor propio de la manta, que es el tener pliegues, de donde las líneas que hacen las veces de éstos pueden ser tomadas como formemas constitutivos de un grafema, sino que describen una condición particular, basada en las sombras que forman estos pliegues. La proporción del cuerpo de los personajes es la de los grabados europeos, y si bien se sigue utilizando el perfil para describir el rostro, éste ya no corresponde a la forma prehispánica, pues el labio inferior se suaviza y se retrae al superior. Además, el cabello tiene ondulaciones en la caída, Las plumas de Xiuhtecuhtli ya no se abren, sino que se arquean en conjunto. Los dedos del pie del dios y los de la mujer que le ofrenda están dibujados según podemos ver en el Códice Borbónico. Los dedos del hombre que ofrenda fueron agregados después del trazado final, según el estilo europeo. La curvatura del glifo a las espaldas de la deidad está según la estilización europea. El mismo pintor hizo la escena del Lib I, F. 22v., más compleja, influenciada claramente por imágenes estructuradas de acuerdo al estilo de los grabados europeos, donde podemos observar mejor la importancia de la descripción de las sombras, y cómo se aplica el ashurado para esto. Podemos observar además la clara influencia del dibujo europeo en los perfiles de los glifos representados.

En la lámina 10 del Manuscrito Tovar encontramos una imagen representando la guerra contra Coyoacán. De una forma sintética se ha representado la batalla, y los personajes guardan una misma postura general. El trazo es firme, y aunque hay pocos cambios en la dirección de la línea de contorno, se

prefieren las líneas curvas para describir a los personajes. Los pies se han dibujado de perfil, sin describir los cinco dedos. Hay un personaje al que, para dibujarlo de espaldas, se le ha trazado una línea que marca la columna vertebral. La casa quemándose está pintada de frente y las escaleras en escorzo, o isométrico. Los personajes que se ven arriba a la izquierda están dibujados de frente y el río está pintado de forma planigráfica. No existen las espirales que simbolizan el correr del agua, en su lugar se han puesto una serie de líneas conjuntas a lo largo del mismo para simbolizar la corriente, que es característica de la tradición europea. No existe una coherencia en el tratamiento del espacio pictórico, pues hay elementos que buscan la perspectiva, y otros que describen el espacio de forma plana. Sobre esta aparente confusión al tratar de describir espacios tridimensionales, en la lámina 134 vemos una representación de un sacrificio gladiatorio. Las figuras están dibujadas según las otras, y el personaje de la izquierda está parado sobre una plataforma la cual está dibujada como si fuera vista por arriba, y las escaleras tienen una composición radial que, en su parte más cercana a esta base del cuauhxicalli parece ser vista por arriba, y en el otro extremo está siendo vista en escorzo. Hay de nuevo elementos descritos sin necesidad de la línea de contorno, como el fuego del templo de Coyoacán.

En el Libro II, f. 102v., del Códice Florentino vemos una escena en donde aparece un grupo de hombres, mujeres y niños alrededor de la comida. Se guardan los perfiles, pero claramente han sido dibujados de acuerdo a las convenciones europeas, con narices rectas, barbillas prominentes, con ojos que parecen entrecerrados, y las manos en distintas posiciones, según se acostumbraba en las pinturas renacentistas, y los personajes están acomodados a modo de una última cena. El segundo personaje de izquierda a derecha (una mujer), al igual que la mujer del centro, más que estar de perfil, están girando levemente la cabeza. En el libro X, folio 39 v., se muestra una puta joven y una anciana. En una mano tienen flores, símbolo de lujuria y lo

pasajero, y en la otra el agua corriente, también presente bajo sus pies, que es símbolo de lo funesto y la fatalidad, que todo se lleva. Pero esta lectura ha sido resuelta con formas europeas, tanto en el sentido descriptivo de la escena, el uso de un horizonte como fondo, el ashurado para las sombras, las posiciones de las manos, y en la primer imagen, el rostro de la mujer está en tres cuartos, que no aparece en ninguna imagen o figura, ya sea códice, pintura, relieve o escultura de bulto, de tradición prehispánica.

Los Códices Testerianos tienen una particular forma de dibujo. Sus trazos son rápidos y firmes, pero prefieren la curvatura a la rectitud. Las figuras se realizan con gran simpleza mediante trazos cortos. Además de que se trata de un simbolismo totalmente diferente, las figuras se componen de trazos casi caligráficos. Como resultado tenemos figuras pequeñas, frágiles y muy ligeras.

En la Historia de Durán, al describir la batalla de Coyoacán, ésta se ilustra con una imagen que guarda una estructura y composición similar a la del Manuscrito Tovar. El dibujo es mucho menos sintético, y más descriptivo. Los trazos dejan distintas calidades en la línea. Las figuras guardan distintas posiciones. Hay mucho más detalle y la línea misma se utiliza para crear ashurados que marquen algunas sombras y volúmenes. Los rostros en perfil se utilizan como un recurso y no como una constante, y las figuras más lejanas son dibujadas sin demasiado cuidado, para remarcar su lejanía. Hay más variantes en las direcciones que toma el río que cruza por la mitad, y las líneas que indican su corriente, aunque en este caso son más parecidas a las que formaban las espirales prehispánicas, al ir líneas de diferente grosor una junto a otra. El templo está dibujado en perspectiva, y las llamas han sido dibujadas con líneas onduladas. También encontramos más detalle al describir elementos como árboles, piedras, las plumas de los tocados, e incluso el topónimo de tépetl está sombreado con un ashurado. Hay varios elementos que son descritos mediante la pintura sin necesidad de una línea delimitadora,

como la sangre, el humo, y hay cambios en las tonalidades del suelo y el río que resultan en una descripción de distintas cualidades del terreno.

Elementos del color

Existe una tendencia en los códices postcortesianos que parece demeritar el valor del color, y lo supedita a los valores del dibujo, y en varios casos incluso se elimina por completo. Esta tendencia, sin embargo, no se da sólo por la influencia europea, sino que tiene distintas causas. Por ejemplo, en el caso del Lienzo de Zacatepec, e incluso en la Tira de la Peregrinación, el códice cuenta sólo con el dibujo. No podemos saber hasta qué grado puede ser resultado de la falta de conocimientos o de materiales el que no se hayan utilizado pigmentos, o si se trata de una manera o estilo de hacer cierto tipo de códices. El Lienzo de Zacatepec tiene una calidad de dibujo que sólo podía tener un Tlacuilo experimentado en la tradición, aunque éste carece de imprimación, y la tira de la peregrinación aún no ha podido ser clasificada como para reconocer una tendencia. En las páginas finales del Telleriano Remensis se ha continuado con el trazado del dibujo, sin colorearse en los últimos calendáricos. También en el Mapa Quinantzín hay elementos sin colorear, como el topónimo de Texcoco y otros topónimos. Si bien es probable que algo similar ocurriera con la tira de la peregrinación, que al no poder ser terminada se le haya preferido trazar sin color para preservar su contenido, las razones para la acromía del Lienzo de Zacatepec deben ser diferentes. El Códice Xicotepéc fue terminado sin pigmentación, y en el Códice Huexotzinco sólo algunos elementos fueron pintados. Existen también algunas láminas del códice florentino que carecen de color y donde las variaciones tonales se han logrado mediante ashurados.

Otra razón de la falta de color es el resultado de la calidad de los materiales mismos. En los Mapas de Cuauhtinchan, la oxidación del soporte ha opacado

los pigmentos, llevando la mayoría de los tonos hacia una serie de ocre más o menos saturados, y donde sólo los azules y verdes contrastan con el fondo, diferenciándose poco entre sí. Algo muy similar ocurrió con el código Moctezuma, la Tira de Tepechpan y en menor medida con el Código Azcatitlan y el mapa parcial de la ciudad de México. De estos códigos sólo podremos hacer aproximaciones en cuanto a sus valores cromáticos originales.

Existe, sin embargo, una verdadera tendencia a demeritar el del color como resultado del valor que va tomando el dibujo. Esta tendencia es propia del siglo XVI, y seguramente se enseñaba a los indios en los colegios, de acuerdo a los postulados aristotélicos: “el que de veras vertiera a granel los colores más bellos, jamás deleitaría la vista como el que ha dibujado una figura en blanco”⁵⁶.

Ya en los Primeros Memoriales, se acentúa el efecto de no coloreado en el caso de la descripción del color blanco, que se deja sin pintar, con el tono del papel, y contrasta por el hecho de que los demás colores están pintados con aguadas, lo que resultan en variaciones tonales a modo de sombras. En el Código Mendocino podemos observar que los contrastes y la policromía se van reduciendo, en comparación con la tradición prehispánica. Empiezan a prevalecer tonos poco saturados de amarillos, principalmente, y hay muchas figuras que no son pintadas, y son dejadas según el tono del papel, que en principio, más que indicar una falta de color, indican precisamente el uso de color blanco.

En el código Azcatitlán vemos que hay muchas figuras que han sido descritas sólo con el dibujo, y los tonos desaturados, este efecto puede deberse al paso del tiempo, y resulta en pocos contrastes, y una gama de colores reducida, donde predomina un ocre que se utiliza lo mismo para la piel de los personajes como para las sombras de piedras, maderas, etc., y tan sólo se agregan tonos

verdes amarillentos y rojo para casos muy particulares. En las primeras páginas de los anales en el códice Telleriano Remensis se aprecian con una mayor brillantez los colores, aunque es notoria la preferencia por los colores sencillos. Los recuadros calendáricos se han enmarcado de un color rojo, y los símbolos interiores de color amarillo, muy lejanos de la policromía que se nota en las páginas del mismo códice correspondientes al Tonalámatl, y en general con los códices precortesianos como el Códice Borbónico, el Códice Fejérváry-Mayer, etc. En las escenas principales, los pigmentos se han aplicado muy diluidos, lo que resulta en colores poco saturados, y variaciones de intensidad a manera de sombras dentro de una misma superficie coloreada.

En el códice Osuna podemos observar que esta tendencia no se trata de un efecto secundario de la técnica, sino de un efecto planeado. Las figuras están coloreadas de forma firme, y con pigmentos bien saturados, que resulta en colores que se aprecian limpios y brillantes. Los tonos más brillantes son del verde y el amarillo que se utilizan para describir formas distintas. El rojo se utiliza para superficies menores, y se aplica en ocasiones diluido para aplacar su brillantez. Pero los tonos que más se utilizan y que son más recurrentes son los tonos ocre, pardos y una leve gama de grises y azules grisáceos. Éstos fueron diluidos, y están aplicados de forma uniforme.

Podemos observar en algunas láminas del Códice Florentino, como la del folio 22v. del libro I, cómo, prefiriéndose de nuevo los pigmentos diluidos, se han coloreado las mantas de un tono gris, y para la piel de los personajes se utiliza un ocre poco saturado, mientras que el mismo color se ha aplicado a las cestas y petates, aunque ligeramente más saturados. Y dentro del mismo códice podemos ver imágenes que han sido tratadas con un mínimo de color, sin eliminarlo por completo, donde se utiliza un sólo tono, en este caso un ocre,

⁵⁶ MANLIO, Brusatin, *Historia de los Colores*, Ed. Paidós, 1ª. ed., 1987, Barcelona España.

más o menos diluidos para describir ya sea la piel de los personajes, las sombras de los ropajes, o algunos objetos, contrastándose con un segundo tono, ya sea rojo o azul, y aprovechándose el negro con el que se han trazado las líneas para lograr una gama de grises.

Hay otra manera en que la aplicación del color empieza a cambiar, la cual está más ligada a los valores pictóricos que se pueden lograr con el mismo, y que en vez de demeritar el color en la composición, éste se utiliza para una descripción de formas no delimitadas por la línea, como será el caso de las imágenes en que los fondos se tratan a manera de paisajes. Podemos ver en el Códice Florentino como se van dando estas variaciones. En las láminas que están más cercanas a la tradición prehispánica, por su forma, encontramos que el color se aplica de forma intensa, más o menos uniforme, sobre un fondo que se deja sin pintar y resulta en el blanco del papel. Así lo podemos apreciar, por ejemplo, en las láminas de los folios 4 r. 19r y 37r. del libro VIII. Estos valores se van modificando, agregando primero variantes en la gradación tonal para describir sombras y luces, principalmente en los ropajes. En la lámina correspondiente a los atavíos de las señoras del Códice Florentino, en el folio 30v, del libro VIII, a las mantas, que están descritas como un rectángulo vertical, se le han variado los valores tonales mediante sombras que se desvanecen de forma horizontal a la mitad de los mismos.

Este agrado por la descripción de la luz y la sombra en contraposiciones también se puede apreciar en la lámina del folio 33v. del libro VIII, donde se combinan sombras y ashurados que se acomodan de acuerdo con los volúmenes, más que con una fuente de luz preestablecida. Además la descripción del terreno en que se hará la guerra está pintada de acuerdo a un estilo cartográfico, donde se ha coloreado de un tono café el terreno montañoso. En la lámina del folio 27v. del libro IX, se colorea el piso que se prolonga como el fondo de la escena, en un tono gris, con variantes en su

uniformidad, que resulta en efecto de luces y sombras. Algo similar ocurre en la lámina 20 v. del mismo libro.

En la Historia Tolteca-Chichimeca, si bien los fondos permanecen de un color blanco: el tono del papel, podemos observar una aplicación del color que realza los volúmenes descritos, donde hay gran variedad de tonos y matices que se logran mediante el uso de pigmentos diluidos, y la combinación directa de los mismos. Así, encontramos mucho más detalle en la composición, y una preferencia por la descripción de la luz que se acomoda más a los volúmenes que a una fuente preestablecido de la misma.

El Manuscrito Tovar tiene láminas en que se utiliza la aplicación directa del color como un medio para la descripción y la composición general de la escena. En el folio 10, en la lámina que describe la guerra de Coyoacán, los planos se superponen mediante la descripción de color del terreno. En la lámina equivalente de la Historia de Duran, podemos observar una relación similar, aunque más compleja en cuanto a la descripción de volúmenes que nos ofrece una visión mucho más pictórica de la escena.

De nuevo, en el códice Florentino, podemos encontrar escenas que, dentro de su simpleza, nos sirven para comprender cómo se transforman los valores de la aplicación del color. En la lámina que presenta a los pochtecas frente a Moctezuma, del folio 6r. del libro IX, el pintor utilizó recursos más bien pictóricos para describir el piso, con un tono amarillo verdoso que pone a manera de camino, y manchas de color verde oscuro sobre un fondo menos saturado del mismo tono, que describe pasto. El cielo fue pintado trazando franjas de tono azul que van siendo más diluidos de arriba hacia abajo. Este mismo pintor utiliza ese recurso varias veces. En otra serie de láminas, como la del f. 18v. del libro IX, se describe el camino con un ocre más saturado y aplicado más uniformemente, y el fondo del paisaje, formado por un árbol y montañas, está pintado en un color azul, con sus variantes que tratan de

describir el follaje del árbol y algunas sombras en las montañas. El cielo también se pinta en un azul que se va difuminado hacia abajo. Y el conjunto de láminas que hizo el pintor en el folio 9r. del libro X, utiliza una mezcla de ocre y verdes para describir el suelo del primer plano, de fondo hay arbustos, que están pintados con verde en distintos tonos, y el cielo se difumina desde un gris. Seguramente esta estructuración de escenas, y el uso de tres colores simples: verde, amarillo y azul, eran enseñados en el colegio de Tlatelolco, donde fue pintado este códice.

El significado de los colores, es decir, su sentido semántico, varía en sus dos posibilidades estudiadas que son el color como un elemento descriptivo, y el color como un elemento simbólico. En el Telleriano Remensis encontramos los valores que están presentes en el Códice Borbónico. Su carácter simbólico se alcanza a distinguir, por ejemplo, en la serie de láminas que corresponden al Tonalámatl, las cualidades de los dioses, que eran representadas por el color han sido respetadas, e incluso las cualidades locales del color están más cercanas a la tradición que el Tonalámatl de Aubin. Alcanzamos a notar el carácter descriptivo del color, por ejemplo, cuando describe al agua que corre bajo los pies de Chalchiuhtlicue, en la lámina 11.v, o en el amarillo de la piel del jaguar, en la lámina de Tepeolothé (sic), o en el color verde de plumas de quetzal.

Estos valores van modificándose durante el siglo XVI. Particularmente el valor simbólico del color se transforma rápidamente. En el f. 254r., de los Primeros Memoriales, podemos ver personajes pintados de negro, sentados sobre una corriente de agua, que simboliza la mala fortuna, en el Mapa Quinatzin vemos de rojo la habitación principal ubicada al este del palacio. Encontramos, además, dos elementos constantes en los códices cartográficos, entre simbólico y descriptivo, que es el caso de las corrientes de agua y de los cerros, como ocurre en los Mapas de Cuauhtinchan, y en el Lienzo de Quetzpalan. Estas coincidencias se mantendrán inalterables.

El tratamiento del color cambia a favor, de nuevo, de un sentido descriptivo. Este cambio no se da secuencialmente, como los demás que hemos podido observar, sino que parece darse en un sentido exotérico a la imagen. El caso de los plumajes es sencillo, pues siguen siendo pintados de color verde. El cambio se da más bien en un sentido de remplazar el valor simbólico por el descriptivo, con lo que la lectura se transforma y las plumas dejan de ser “preciosas” para sólo ser “verdes”. Algo similar ocurre cuando se refiere al rojo, que deja de simbolizar tierra fértil, y así, Tlalpan, el lugar de la tierra fértil se convierte en el lugar de la tierra roja. Por este motivo, no podríamos ofrecer una línea que marque esta transformación basándonos solamente en las imágenes de los códices.

Existe también un simbolismo dentro de los colores utilizados de acuerdo a la manera europea. En el caso del azul, se impone una referencia celeste, que, como podemos ver en el Códice Huexotzinco fue más aprovechado en la pintura, como símbolo del cielo y por extensión, se utilizó para referir el paraíso. Otro caso es el del color amarillo. Por la gran cantidad de códices jurídicos en que se presentan los tributos podemos ver que el amarillo ocre se utiliza para referirse a los tributos de oro, como podemos ver en el Códice Tepetlaoztoc y el Códice de Huexotzinco, el amarillo empieza a ser símbolo de poder y de lo valioso. Y el verde, anterior símbolo de lo precioso, empieza a tener el simbolismo de la fertilidad y exuberancia, como podemos ver en el Chicomóztoc ilustrado en la Historia Tolteca Chichimeca.

En cuanto a los valores cromáticos, la tendencia hacia la acromía, o el agrisamiento de las imágenes también tiende a eliminar los contrastes. Así, en el Telleriano Remensis hay un tratamiento del color local muy similar al que encontramos en el Códice Borbónico, aunque por la falta de algunos elementos que se encuentran en aquél, aquí observamos una mayor brillantez y predominio de un color, que es el que se utiliza para describir los personajes. También podemos encontrar cambios en los valores tonales debido a la

variación en las características locales del color pigmento, y el su comportamiento físico. Las imágenes están, por lo tanto, fuera de contexto y sólo podemos analizar el color local, encontrando, por lo mismo, una tendencia a la expresividad de acuerdo al modelo de Johannes Itten,⁵⁷ principalmente con contrastes de secundarios, entre el naranja y el verde.

En las imágenes del códice Florentino, las que están más cercanas a la tradición, encontramos una relación de primarios, alternando entre el rojo, el amarillo ocre y el azul aguamarina. Ninguno de los elementos sobresale debido que los elementos sobre un fondo blanco dominante. Así lo podemos observar en la lámina de los jueces, en el folio 37r., del libro VIII.

Conforme los valores cromáticos son definidos de acuerdo a la mayor importancia del dibujo, los contrastes se empiezan a hacer menos intensos, y encontramos valores de mayor y menor intensidad, que podemos definir como el contraste cualitativo, mientras que en las imágenes que tienden a representar valores pictóricos, encontramos una predominancia de los tonos ocres, actuando en relación con verdes y azules o rojos, pero guardando una tricomía que simplifica los contrastes logrados.

⁵⁷ *Op cit.*

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo he mencionado las características que compusieron la forma de los códices a través de distintas etapas. Tras la invasión europea encontramos una secuencialización que va transformando el estilo en un sentido mutacional. Se partió de los valores que se encontraron en los códices prehispánicos, que sirven como un referente para tener una idea general de cómo pudieron ser los códices del siglo XVI, con las diferencias ya mencionadas.

Los códices prehispánicos fueron creados dentro de un entorno particular. La técnica, siempre ligada al entorno, demuestra una estructura cultural bien organizada. Se utilizaron estructuraciones complejas para ordenar las imágenes, y se prefirió una construcción de figuras por medio de la acumulación de elementos menores. Las composiciones son variadas, y se pretende siempre un sentido narrativo, de carácter lineal o secuencial, por el origen mismo, pues son imágenes planeadas para ser leídas. En cuanto al dibujo y la forma, éstas demuestran un estilo predominante y una síntesis casi diacrítica, que pudo haber tenido orígenes distintos. El color tenía una relación entre sí muy compleja, y la destinación de éstos está relacionada con valores que no podemos asegurar. Existe una relación de colores básicos rojo y amarillo como base, negro y blanco en un sentido más descriptivo, y un azul y verde con un profundo contenido metafórico. Aún así, no sabemos cuál fue el motivo que originó este uso del color, ni si existía alguna otra relación.

En general, este estilo prehispánico, difundido por tantas zonas y que demuestra un estilo internacional, nos ofrece un estilo coherente y cerrado, que es resultado de una visión muy particular, y cuyo origen es incierto. Desafortunadamente no sabemos si estos rasgos formales que observamos en los códices tengan un origen semántico o mnemotécnico. Pudo haber tenido

un sentido hierático trascendental, ligado a una tradición de estilos, o a una teología presente en la forma. Pero, de nuevo, son meras especulaciones.

De cierto, podemos observar una preferencia por el contorno con líneas trazadas de manera firme, que dan como resultado líneas rectas o curvas con pocas variaciones, y una construcción de figuras en base a elementos más sencillos que se agrupan hasta formar una nueva figura.

En los códices postcortesianos, la técnica demuestra un cambio. Hay una mezcla de elementos que sólo podemos adivinar. Sabemos que cambiaron los materiales y la técnica de aplicación de los mismos, pues se nota en la calidad de los trazos y los rastros que dejan pinceles, cañas, etc.; pero no sabemos cuanto cambió la manera en que se utilizaban. Sin embargo, de todos los cambios que se dieron en la forma de pintar códices, el que se dio en la técnica fue el menor. En el caso de la composición y estructuración, se prefirieron estructuras sencillas, y las que tienen una estructuración compleja están basadas en imágenes Europeas, de las cuales se copiaba ésta. Hubo una mayor tendencia por el equilibrio y la centralidad. El formato se disocia de la imagen, por lo que encontramos casos en que algunos códices fueron cortados y acomodados a manera de libro europeo, que se convirtió en un formato impositivo.

El dibujo empieza a tomar una gran importancia como un valor descriptivo, más analítico y se separa la línea de contorno de la forma. Se da gran importancia a la línea en su carácter descriptivo, y comienza a utilizarse como elemento que define el volumen y la luz, mediante ashurados. El color se disocia del dibujo, y deja de tener la importancia que tuvo. Se utiliza más en un sentido descriptivo, y como elemento de ornato.

El cambio se va dando de una forma secuencial, aunque no precisamente lineal. Esto se deberá al cambio radical de las instituciones que estimulaban la

producción de los códices. El resultado fue una disociación entre el significado textual y la imagen, que va alejándolos hasta romperlos y disociarlos.

Sabemos que el modelo europeo se impuso por encima de la tradición prehispánica. En las escuelas se enseñaba el estilo de dibujo renacentista, la perspectiva, el color según los modelos europeos, al igual que las composiciones y estructuraciones. El estilo tradicional mesoamericano no sólo no se enseña, sino que se critica y se desmerita. Las razones por las que ocurrió esto nos son a ciencia cierta desconocidas, pues incluso en los manuscritos testarianos, en que los propios indígenas crearon una serie de grafemas que remitieran a conceptos abstractos nuevos, el estilo del color, dibujo y narrativa son europeos. Probablemente, existió un miedo a las discusiones teológicas indígenas, y todo lo que le remitiera.

El resultado de este cambio originó la división clara de imagen y texto, e impuso la visión europea sobre la prehispánica. Y de esta manera, la forma de los códices sufrió un cambio radical, la cual refleja la invasión que se dio, y que fracturó las estructuras más sólidas de las culturas mesoamericanas, lo cual es evidente y se puede observar a través de las imágenes producidas como resultado de una realidad inscrita en esa problemática.

BIBLIOGRAFIA

ALBARRÁN Samaniego, Arturo; Las dos caras de la complementariedad en la pintura mural prehispánica, La pintura Mural prehispánica en México; boletín informativo IIE; Año IX, número 19, UNAM.

ARELLANO Hoffman, Carmen *et al*, Libros y escritura indígena, ensayos sobre los códices prehispánicos y coloniales en México, El colegio Mexiquense A.C., Universidad Católica de Eichstätt, Zinacantepec, Edo, Mex, 12ª. ed en español, 2002.

BARLOW, R.H., The extent of the empire of the culhua Mexica, Ed. Berkeley University of California Press, Los Ángeles, 1949.

BENITEZ, Fernando, Los primeros mexicanos (la vida criolla en el siglo XVI); Ed. Biblioteca Era, décima reimpresión de la 2ª. ed, 1990; México.

BERRIN, Kathleen *et al*; Teotihuacan: Art from the city of the gods; editado por Kathleen Berrin y Esther Pasztory; Fine Arts Museum of San Francisco, EU, 1994.

BORAH, Woodrow *et al*, The aboriginal population of central Mexico on the eve of the Spanish conquest, 1ª. ed, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, EUA, 1963.

BROUVILLETE, Benoît *et al.*, Geografía de América Latina, métodos y temas monográficos; 1ª ed., Barcelona, 1975.

DIAZ Del Castillo, Bernal, Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España, "Sepan Cuantos...", No. 5, Ed Porrúa, México, 2002.

FERRER, Eulalio; El color entre los pueblos Nahuas, Estudios de Cultura Nahuatl, Vol 31, IIE, UNAM, México, 2000

FONCERRADA Moreno de Molina, Marta, Cacaxtla, La iconografía de los Olmeca-Xicalanca, IIE, UNAM, México, 1993.

ITTEN, Johannes, El Arte del Color, Ed. Noriega Limusa, p.19, 1ª ed, México, DF, 1992.

JOHANSSON K Patrick: La imagen en los códices Nahuas, Consideraciones Semiológicas, Estudios de Cultura Náhuatl, Vol. 32, 2001. Ed. UNAM

KRICKERBERG, Walter, Las antiguas Culturas Mexicanas, p. 269. 1ª. ed., FCEMéxico, 1961

LENZ, Hans, Historia del Papel en México, 2ª. Ed., México, 2001. Ed. UNAM

LEON Portilla, Miguel, Coloquios y Doctrina Cristiana con que los doce frailes de san Francisco enviados por el papa Adriano VI y por el emperador Carlos Quinto convirtieron a los indios de la Nueva España. En lengua Mexicana y española. Edición facsimilar, introducción, paleografía, versión del náhuatl y notas de Miguel León Portilla, México, Ed. UNAM/Fundación de investigaciones sociales, A.C., 1986

LEON Portilla, Miguel, El destino de la palabra, de la oralidad y los códices mesoamericanos, FCE, El colegio Nacional, 1ª. reimpresión de la 1ª. ed, México, 1996.

LEON Portilla, Miguel; Códices, Los Antiguos Libros del Nuevo Mundo, 1ª ed., Ed. Aguilar, México, DF, 2003. p. 11.

LOMBARDO, Sonia *et al*, Temas Mesoamericanos, INAH, México, 1996.

MAGALONI KERPEL, Diana; La dimensión cultural de la técnica pictórica; La pintura Mural prehispánica en México; boletín informativo IIE; número 10-11, UNAM.

MANLIO, Brusatin, Historia de los colores, Ed. París, 1ª. ed. 1987, Barcelona, España.

MARTINEZ Del Sobral, Margarita, Geometría sagrada, p. 26, FCE, 1ª. Ed., México, D.F., 2000

MONJARÁS Jesús, *et al.*, Segundo y Tercer coloquios de documentos pictográficos de tradición Náhuatl; 1ª. Ed, INAH, México, D.F.: 1996.

NOGUERA, Eduardo, La cerámica arqueológica de Mesoamérica, México, 1965, Ed. UNAM

ROBERTSON, Donald, Manuscript painting of the early colonial period, The metropolitan Schools, 1ª. Ed, p. 75, New Haven, Yale University Press, 1959

SAHAGÚN, Fray Bernardino de, Historia General de las cosas de la Nueva España, "Sepan Cuantos...", No. 300, 10ª. Ed., Porrúa, México, 1979.

STEN, Maria, Las extraordinarias Historias de los Códices Mexicanos., 2ª ed, p. 12, Ed. Joaquín Mortíz, S.A. México, 2ª. ed., 1973

TOSCANO, Salvador; Arte precolombino de México de la América Central, p. 123, 3ª. ed; UNAM, México, 1970

Varios autores, Arqueología Mexicana, Edición especial (Serie Códices); La matrícula de tributos, No, 14, México, 2003

Varios Autores Códices Prehispánicos, Arqueología Mexicana, Vol. IV, No. 23, p. 35. Febrero 1997

Varios Autores, Fray Bernardino de Sahagún, investigador de la cultura prehispánica, Arqueología Mexicana, Vol. VI, No. 36, Marzo - Abril 1999